



A ARTESANIA DE BÁRBARA KARINSKA: OS BORDADOS EM JEWELS

Barbara Karinska's handcraft: embroidery on Jewels

Gil, Maria Celina; Mestranda; Universidade de São Paulo,
mariacelina.gil04@gmail.com¹

Resumo: O presente artigo se debruça sobre o trabalho da figurinista Bárbara Karinska no balé *Jewels* (1967), de George Balanchine, e os usos narrativos e poéticos do bordado neste espetáculo. O espetáculo é dividido em três atos e cada um representa uma pedra preciosa. Se analisará como o traje de cena foi proposto para cada momento e o papel do bordado na criação desses trajes e na construção das personagens.

Palavras chave: Traje de cena; bordado; Barbara Karinska.

Abstract: This paper is about the work of Barbara Karinska as costume designer for the ballet *Jewels* (1967), by George Balanchine, and the narrative and poetic ways embroidery is used on this show. *Jewels* is divided on three parts, each one representing a precious stone. It will be analysed how the costume was elaborated on each moment and the role of embroidery on its creation and on the construction of the characters.

Keywords: Costume; embroidery; Barbara Karinska.

Introdução

O presente artigo se debruça sobre o trabalho da figurinista Bárbara Karinska, mais especificamente nos trajes criados para o balé *Jewels* (1967), de George Balanchine para o New York City Ballet, e os usos narrativos e poéticos do bordado neste espetáculo. Apesar de ter atuado em diversas áreas, o principal trabalho de Karinska foi na criação de trajes de cena para o balé. Suas criações são

¹ Maria Celina Gil é mestranda em História do Teatro, com foco em Cenografia e Figurino, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa investiga os potenciais narrativos que o bordado pode assumir quando usado no traje de cena. Também atua como figurinista e é membro do Núcleo de Pesquisa de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia.



fortemente marcadas pelos usos de técnicas artesanais, sendo o bordado a principal delas.

Quando se trata de dança, o bordado se mostra uma boa opção para adornar o traje, já que além do valor estético, também é capaz de conferir volume e interagir com a iluminação. *Jewels* é considerado um dos primeiros balés abstratos. A inspiração para a criação do balé veio do designer artesanal de joias Claude Arpels. O espetáculo é dividido em três atos e cada um representa uma pedra preciosa: Esmeralda, com músicas de Gabriel Urbain Fauré, Rubi com músicas de Igor Stravinsky, e Diamante, com músicas de Peter Tchaikovsky. Cada ato conta com uma concepção de trajes bastante diferente da outra, se inspirando em variados modelos de trajes de balé clássico.

Neste artigo, se investigará como o traje de cena foi proposto para cada um desses diferentes momentos e como o bordado foi fundamental para a criação desses trajes e para a construção das personagens. Partindo de uma premissa que o traje de cena não tem função meramente decorativa, mas que também conta uma história, se pensará como o bordado colabora para criar elementos narrativos no traje, além de colaborar com possíveis interações com a iluminação e a música do espetáculo.

Bordados e o balé

Um traje de dança é pensado segundo as necessidades da coreografia e dos movimentos do dançarino: dependendo do papel interpretado, por exemplo, se exige mais ou menos movimentos, o que também influencia na confecção do traje de cena. Uma bailarina principal, cujo papel exige virtuosismo técnico e muitas movimentações de pernas e braços precisa de trajes de tecidos mais leves e fluidos que um personagem secundário masculino, como os vilões, que têm menos movimentos amplos. Tudo isso deve ser levado em conta na



produção do traje. É um campo muito especializado, com diferentes profissionais envolvidos na tarefa de refletir o conceito do trabalho ao mesmo tempo em que se atentam às demandas da dança e aos efeitos que cada tipo de material vai gerar no palco. Além disso, como qualquer traje de cena, deve dialogar com os outros elementos da cena, como o cenário e a iluminação, de modo a gerar um todo coerente.

O traje de balé, especificamente, pode ser tanto uma adaptação de um traje do dia a dia como seguir às regras de uma cultura em especial. Ele também tem a responsabilidade de respeitar tradições internas: um traje do Lago dos Cisnes, por exemplo, já está gravado na mente do público, que espera ter suas expectativas atendidas ao assistir a essa montagem. Provocar uma ruptura nessas tradições internas deve ser uma escolha muito consciente que deve se refletir em todos os aspectos, inclusive nos trajes de cena. O traje de balé deve também considerar possíveis interações entre dançarinos e cenário: um tecido escorregadio não poderia ser utilizado num traje para uma bailarina que fosse ser levantada no ar pelo seu parceiro; também não poderia ter ornamentos que corresse o risco de enroscar no traje do seu par, entre outras preocupações.

A técnica do bordado é uma ótima opção para adornar os trajes por diversos motivos. Uma vez que, de forma geral, a base do traje de balé são as malhas, é preciso que se adicionem elementos que possam dar volume e textura. Como o bordado é uma técnica que permite muita liberdade de desenhos e detalhes, é fácil utilizá-lo para criar adornos que tornem as malhas mais significativas no palco. Além disso, são trajes feitos para serem vistos de longe, já que as casas em que os balés se apresentam costumam ser muito grandes. Por isso, os trajes precisam de um trabalho estético que valorize e desenhe a silhueta do dançarino, para que ele não suma à distância no palco.

Os trajes de balé costumam ser bordados com pedrarias, contas, miçangas, cristais, etc. Esses materiais devem ser escolhidos pensando não só



na estética como no conforto e mobilidade dos bailarinos. Pedrarias muito pesadas atrapalharão o desempenho do dançarino no palco; então os bordados nesses trajes devem ser ao mesmo tempo marcantes, com muita presença, e leves.

O bordado nos trajes de balé também tem utilidades práticas. Normalmente realizado com pedrarias, miçangas, fios metálicos, entre outros, ele interage com a iluminação do espetáculo, produzindo texturas e volumes nos trajes. Além disso, ao refletir luz também pode ajudar a construir melhor visualmente uma personagem. Uma bailarina interpretando uma personagem mítica, cujos trajes contêm bordados que reflitam a luz de uma determinada maneira, pode adquirir um aspecto etéreo e místico, fortalecendo o discurso sobre ela. Uma vez que o balé não possui falas, é preciso buscar sempre soluções visuais que comuniquem ao público aquilo que se quer dizer. BARBIERI (2017), em sua análise de um traje de balé do século XVIII, diz que:

O bordado ousado, em alto relevo, metálico sugere o formato de uma couraça, colocado sobre um veludo escarlate de estofado, se estendendo ao peplum e à saia para enfatizar o movimento e estrutura. Assim como as mudanças da direção dos pontos do bordado deviam capturar e refratar a luz das velas do teatro, as franjas trançadas nas bordas deveriam brilhar e tornar o movimento ainda mais magnífico. (BARBIERI, 2017, p. 43, tradução nossa)

Na Figura 1 vê-se um exemplo de uso do bordado para promover interação entre o traje e outros elementos da narrativa visual do espetáculo. O traje pertence à montagem do balé *Sonhos de Uma Noite de Verão* (2017) da Ópera de Paris. Os figurinos foram idealizados por Christian Lacroix, que contou com o patrocínio da Swarovsky. Os mais de duzentos trajes utilizados ao longo do espetáculo foram bordados com mais de um milhão de cristais, fios metálicos e renda Chantilly para que, quando a luz incidisse, fosse criado um brilho etéreo em torno das bailarinas.

Figura 1- Traje para Sonhos de uma noite de verão



Fonte: <http://vogue.globo.com/Suzy-Menkes/en/noticia/2017/03/christian-lacroix-fashion-was-accident.html>, 2017.

Claro que, ao longo do tempo, muitas opções estéticas dos trajes de balé foram dadas de acordo com as possibilidades financeiras. O balé é uma dança muitas vezes ligada ao luxo e isso fica claro na construção dos trajes. Cabe ao figurinista responsável pela produção encontrar soluções que sejam mais acessíveis sem prejudicar a estética como um todo e nem deixar de produzir os efeitos que um bordado no traje proporciona.

Barbara Karinska

Uma das artistas mais conhecidas pelos usos do bordado nos trajes de balé é Barbara Karinska. Nascida na Rússia em 1886, filha de uma família de posses, ela aprendeu ainda criança as habilidades de uma dama da sociedade. Nas artes manuais, seu principal foco foi o bordado, técnica de grande tradição na Rússia. Foi graças a essa habilidade, consegue sobreviver em momentos de crise – principalmente no período da Revolução Russa, quando muitas das famílias mais ricas se viram de repente privadas de seus bens. Além de produtos



bordados que produzia para vender, Karinska também abriu uma escola de bordado onde fazia o que chamava de pinturas com tecidos – aplicações de tecidos em outros, formando assim formas e cores, que seriam determinantes no papel que ela viria exercer no futuro, como realizadora de figurinos (VIANA, 2016).

A Rússia vivera no século XIX uma revitalização do interesse no bordado, principalmente o trabalho dos bordados em trajes regionais camponeses. Movimentos que rejeitavam a arte pela arte tomavam conta do país e havia um desejo de dar utilidade prática às técnicas artísticas. (PARKER, 2010). Nesse ínterim – e também numa tentativa de se voltar mais para dentro do país do que para as referências externas – o bordado tradicional russo começou a aparecer nas obras de arte produzida pelos artistas contemporâneos. A artista têxtil Sonia Delaunay, por exemplo, usava de sua tradição russa e a retrabalhava de forma a tornar o bordado uma forma de expressão artística, misturando arte e moda. Ainda segundo PARKER (2010), essa apropriação artística do bordado foi possível porque ele é “essencialmente uma técnica universal ou intuitivo” (Parker, 2010, p. 193).

Com essa popularização do bordado nas artes, sua procura aumentou, possibilitando também o surgimento de oficinas e lojas especializadas. Foi nesse contexto que Karinska encontrou o espaço para trabalhar com a arte até então usada apenas de maneira decorativa e caseira pelas mulheres das famílias mais abastadas.

O trabalho de Karinska com o balé começa em 1933 quando ela trabalha em parceria com Christian Berard executando os trajes elaborados por ele para o espetáculo Cotillion. Segundo Stevenson, ainda que os trajes tivessem sido criados por Berard, era Karinska quem escolhia os tecidos e fazia as modificações necessárias para que os trajes fossem adequados aos dançarinos e ao palco (STEVENSON, 2011, p.3).



O conforto dos performers era uma preocupação frontal para Karinska. Para ela, além de visualmente bonito, o traje precisava responder às demandas dos dançarinos, tanto no conforto quanto na preservação, garantindo que aquele traje mantivesse sua integridade ao longo da temporada. Foi esta atenção aos detalhes e conhecimento de modelagens e tecidos que a levou a redesenhar o tutu, fazendo com que ele se aproximasse do seu ideal de traje funcional. O tradicional tutu prato, usado então no balé russo, não agradava a Balanchine nem a Karinska por sentirem que ele limitava os movimentos do dançarino. O tutu romântico, que chegava até os tornozelos dos dançarinos, por outro lado, mostrava menos o corpo dos bailarinos do que eles gostariam. Diante disso, Karinska criou o *poder puff tutu*, conhecido em português como Tutu Balanchine: uma saia com menos camadas de tule e sem a estrutura metálica interna. Mais leve e mais curto, esse tutu permitia uma movimentação mais fluida aos dançarinos.

O corpete também foi reelaborado por Karinska buscando maior funcionalidade. Anteriormente construídos de maneira semelhante aos espartilhos, com estruturas internas rígidas que restringiam os movimentos dos bailarinos. A solução encontrada por ela para tornar o corpete mais confortável e móvel foi construí-lo com uma modelagem diferente, cortando o tecido em direções que permitissem que ele ganhasse mais estrutura. Ela também utilizou mais tecidos de fibra natural para que a transpiração dos bailarinos não desgastasse tanto o tecido, ao mesmo tempo que garantia boa interação com a luz. Posteriormente, se discutirá como esta união entre funcionalidade e estética também aparece nos usos do bordado em seus trajes.

Os principais trabalhos em figurino de Karinska foram em parceria com George Balanchine. Depois de Cotillion, ainda no Balé Russo de Monte Carlo, eles trabalharam juntos em seis espetáculos na Europa e, posteriormente, em muitos outros nos Estados Unidos, onde Balanchine produziu algumas de suas



obras mais memoráveis. Karinska criou e produziu mais de 9000 trajes de cena ao longo dos vinte anos em que trabalharam juntos. Um dos espetáculos mais interessantes dessa parceria é o balé *Jewels*, criado para o New York City Ballet, em 1967.

Os trajes e os bordados de *Jewels*

Jewels é considerado um dos primeiros balés abstratos: ele não possui nenhuma estrutura dramática. A inspiração para a criação do balé veio do designer artesanal de joias Claude Arpels. O espetáculo é dividido em três atos e cada um representa uma pedra preciosa: Esmeralda, com músicas de Gabriel Urbain Fauré, Rubi com músicas de Igor Stravinsky, e Diamante, com músicas de Peter Tchaikovsky.

Como cada momento fora composto por um músico, o espírito e significado de cada um dos atos é diferente entre si e isso se encontra também na composição dos figurinos. Segundo descrição do site do George Balanchine Trust, o primeiro ato, Esmeraldas, era uma evocação da França, sua elegância, modos de vestir e perfumes, se referenciando principalmente nas danças românticas do século XIX; o segundo ato, Rubis, é fresco e espirituoso, como era relação entre Stravinsky e Balanchine; e o terceiro e último ato, Diamantes, era uma lembrança dos tempos de grandeza do Império Russo e do Teatro Maryinsky, onde Balanchine estudara.

O primeiro desafio de Karinska na realização desse figurino era como reproduzir a estética das pedras preciosas. Isso porque, obviamente, pedras são muito pesadas e seria impossível utilizá-las para a construção do figurino, já que ia ser desconfortável aos bailarinos. Era preciso criar soluções para manter a cor e aspecto das pedras.



Figura 2- Patricia McBride, Violette Verdy, Mimi Paul e Suzanne Farrell em "Jewels", de George Balanchine (1967).



Fonte:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/41bafb70-258b-0132-b4bf-58d385a7b928>, 2017

O traje das Esmeraldas tinha sua inspiração nos balés românticos, estilo surgido no século XIX. A principal característica dos trajes de balé desse período é o tutu em formato de sino que chegava até o meio da panturrilha. Além disso, o corpete era ajustado, revelando colo, pescoço e ombros. Era um epítome da delicadeza e ideais românticos. Karinska criou um traje semelhante para o primeiro ato. O tutu romântico era complementado pelo corpete que revelava o colo da bailarina. Assim como os trajes do período romântico, o traje Esmeralda conta com uma pequena manga adornada que deixa parte dos ombros desnudos. A cor predominante era, evidentemente, o verde.

Segundo Mal Barton, a responsável pela oficina de figurinos do Royal Opera House e pelas reconstituições dos trajes para a última montagem de Jewels realizada lá, para tentar mimetizar o feitio de pedras preciosas foram escolhidas pedras de vidro. O vidro, diferente de outros materiais como o



plástico, por exemplo, consegue preservar o brilho sem deixar o traje pesado, pois é um material relativamente leve. Nos trajes femininos, as pedrarias são bordadas em telas transparentes para que sejam imperceptíveis de longe. Segundo as orientações dos documentos sobre a primeira montagem – a chamada “Bíblia” do espetáculo – e segundo imagens da época, é possível que os trajes de Karinska fossem construídos com o mesmo tipo de pedraria.

Figura 3- Detalhe do traje Esmeralda, usado por Violette Verdy. (1967)



Fonte:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/55b14110-258b-0132-b64e-58d385a7b928>, 2017

O traje dos Rubis contava, tanto nos masculinos quanto nos femininos, com um detalhe no quadril, uma espécie de saia de tiras. A diferença é que nos trajes femininos havia ainda um detalhe embaixo das tiras, de cor clara. Muito mais vivo e com margem à mobilidade, esse traje é construído em tecido mais flexível. O traje era vermelho e dourado, com detalhes bordados no colo e nas pontas das tiras, que ficavam na altura do quadril. Esse traje continha menos bordados que os outros, possivelmente dado ao caráter mais moderno de sua movimentação.



Barton relata que além de esteticamente ricos, os detalhes das pontas das tiras tinham uma função de trazer um elemento sonoro. Quando os bailarinos se movimentavam, as tiras batiam umas nas outras, provocando um som que, ao longo da dança, acompanhava o ritmo da música. Isso era mais um elemento de alegria e excitação para esse ato, em consonância com a música e coreografia.

O que Karinska propõe com esse bordado é um potencial por vezes pouco explorado nos figurinos: a possibilidade de fazer com que eles produzam um som, ou ainda, que o som seja parte do figurino. É através do bordado que ela encontrou uma maneira de realizar essa ideia, ainda pouco explorada nos dias de hoje.

Figura 4 - Patricia McBride e Edward Villella com os trajes de Rubi. (1967).



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/fd9788f0-1fdc-0132-1e72-58d385a7bbd0>, 2017.

Por fim, no traje dos Diamantes conta com um tutu clássico, mais curto. Construído com cores claras – branco e off white – muito elegante. O tecido do corpete é mais rígido, para tentar transparecer elegância e nobreza. As mangas são feitas em elástico quase transparente, fazendo com que de longe as pedras pareçam estar direto na pele. Inspirado pela Rússia Imperial, esse traje traz elementos comuns do período: os trajes claros com bordados branco e

prateados, comum em diversas imagens da família imperial e os detalhes em pedraria que pendiam do colo dos vestidos. Não por acaso, a Rússia tem um longo histórico com diamantes. Há diversos casos de extração em seu vasto território, como a famosa Mina Mir, uma das maiores minas de diamantes do mundo, com 1200m de diâmetro, descoberta em 1955.

Figura 5 - Suzanne Farrell usando o traje Diamantes (1967).



Fonte: <https://juotin.tumblr.com>, 2013.

Além disso, todos os trajes contam com uma espécie de “pingente” nas saias, também para tentar mimetizar uma peça de joalheria. Os trajes criados por Karinska, além de muito bonitos esteticamente, também foram confeccionados com tecidos muito duráveis com muitos cuidados. As partes de trás dos bordados são todas forradas, de modo que não entrem em contato com o suor da pele dos bailarinos. Esse forro tem a dupla função de promover conforto aos dançarinos ao mesmo tempo em que preserva os trajes.

Karinska também produziu bordados em trajes que, além de uma função decorativa, também ajudavam a moldar o corpo dos atores segundo a



necessidade. É claro que o trabalho de um figurinista envolve lidar com corpos humanos, todos diferentes entre si, cada um com suas especificidades. Muitas vezes é preciso fazer opções estéticas que valorizem ou desvalorizem algo do corpo de um ator de acordo com a necessidade da história. De acordo com VIANA (2016), foi isso que Karinska fez em alguns trajes de *Os cenci*, de Antonin Artaud:

Não se sabe exatamente por que Karinska colocou uma passamanaria delineando as linhas das musculaturas corporais, para ressaltar os músculos em todos os homens que usavam malha colante ao compor. Acredito que a ideia por trás disso fosse ressaltar a rigidez desses homens através da musculatura, mas o elenco todo era muito magro. (...). Além disso, esse problema deve ter sido de última hora, porque não estava previsto nos desenhos originais de Balthus. (VIANA, 2016, p.174)

É possível que Karinska, habituada a trabalhar no balé, onde os dançarinos costumam ser muito magros, tivesse dado essa solução posteriormente. Como não há esse registro nos croquis, o que deve ter acontecido é uma mudança já nas provas do figurino. Possivelmente o resultado das malhas não foi satisfatório e Karinska teve que pensar em alguma maneira de transformar aquele figurino de modo que os atores se sentissem confortáveis usando e a mensagem desejada pelos realizadores fosse passada.

Considerações Finais

A opção por pesquisar especificamente o bordado e seus usos no traje de cena partiu de uma série de elementos que tangem essa técnica. O bordado é uma das maneiras mais antigas de se adornar um traje. O que se percebe, porém, é que muitas vezes o bordado é utilizado não só como forma de criar interesse visual. Além de assumir uma função decorativa, ele também pode criar narrativas e trazer diferentes informações, tanto para o público quanto para o próprio ator.



O bordado é envolto numa tradição antiga. Por ser uma técnica muito presente no cotidiano, ela dialoga com diversos momentos históricos. Tipos de bordado diferentes remetem a povos e circunstâncias com significados múltiplos. Além disso, há muita tradição pessoal ligada a ele: usos familiares, modos de feitura particulares, ligados à comunidades e estruturas íntimas. Toda essa presença histórica – tanto nos macros quanto nos microuniversos – comunica diferentes mensagens quando o bordado aparece no palco.

O status que o bordado assume ao longo do tempo também traz informações importantes e que podem trazer novos significados quando usado em trajes de cena: ele é considerado artesanato, não arte. Não é possível dizer com certeza o que faz algo ser arte ou não. Quanto ao bordado, talvez dois traços sejam bastante definidores: o fato de ser uma prática do cotidiano e, portanto, sem a pretensão elevação necessária à arte; e o fato de que ao longo do tempo ele tenha sido deixado muito mais ao cargo das mulheres do que aos homens. Se o gênero muitas vezes é um dado definidor de hierarquia, parece que o bordado pode ter sido considerado artesanato, comumente referido como hierarquicamente abaixo da arte, também por este motivo.

Além dos significados e relações sociais dessa técnica, investigar os usos do bordado nos trajes de cena também leva a questionamentos acerca dos processos criativos e de feitura manual dos trajes. Através do bordado também pode-se pensar como o processo de feitura de um traje pode influenciar no seu resultado final. É também possível pensar como este traje se conecta ao trabalho do ator e, em alguma medida, o auxilia na criação de sua personagem. Também tendo em vista toda a tradição que o envolve, é possível pensar quais os efeitos que esta técnica causa na plateia e a que outros significados externos ela remete.

Em um aspecto individual, muitos criadores têm seu jeito próprio de trabalhar com os têxteis e com o bordado, conferindo novos significados aos figurinos. O bordado é tanto um elemento decorativo quanto narrativo na criação de



uma poética têxtil pessoal do artista. É também possível fonte de recriação de trajes e figurinos já utilizados anteriormente, trazendo novos códigos e signos que modificam o pré-existente.

Barbara Karinska foi uma artista que utilizou o bordado de maneira criativa e com múltiplos significados. O trabalho artesanal ligado ao bordado era ao mesmo tempo uma homenagem às suas origens e uma forma de destacar o traje de balé, tornando-o chamativo em grandes palcos a partir dos detalhes. O bordado foi também um meio de experimentar, principalmente em trajes que ele tinha a função de produzir sons. Assim como os outros processos de criação dos trajes de Karinska, o bordado era utilizado de modo funcional além de decorativo.

Referências

BARBIERI, Donatella. **Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body**. Londres: Bloomsbury, 2017.

DAYAS, Inés Antón. **Jewels de Balanchine. La joyería hecha Danza**. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, ISSN-e 1886-0559, Nº. 7, 2011, p.33-41.

Bentley, T. **Costumes by Karinska**. New York: Harry N. Abrams, INC, 1995.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. Londres: I. B. Tauris, 2010.

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX. 2ªed. Revisada e ampliada**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

STEVENSON, William F. **Barbara Karinska: her career, tutus, and functional design for the dancer**. TA 660 –Spring 2011. Disponível em: <
http://www.academia.edu/4810102/TA-660_Karinska_Paper_spring2011>

Acesso em 02 de agosto de 2018.