

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

PRISCYLA KELLY VIEIRA ABREU

**DESENHOS DE FIGURINOS DE ALEXANDRA EXTER PARA *SALOMÉ, ROMEU E*
*JULIETA E AELITA, RAINHA DE MARTE***

UBERLÂNDIA

2017

PRISCYLA KELLY VIEIRA ABREU

DESENHOS DE FIGURINOS DE ALEXANDRA EXTER PARA *SALOMÉ, ROMEU E JULIETA E AELITA, RAINHA DE MARTE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes

Orientador: Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi

UBERLÂNDIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A162d
2017 Abreu, Priscyla Kelly Vieira, 1991
Desenhos de figurinos de Alexandra Exter para Salomé, Romeu e
Julieta e Aelita, Rainha de Marte / Priscyla Kelly Vieira Abreu. - 2017.
146 p. : il.

Orientador: Alexander Gaiotto Miyoshi.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Artes visuais - Teses. 3. Vestuário na arte -
Teses. 4. Vanguardismo - Teses. I. Miyoshi, Alexander Gaiotto. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Desenhos de Figurinos de Alexandra Exter para *Salomé*, *Romeu e Julieta* e *Aelita*.

Dissertação defendida em 22 de fevereiro de 2017.



Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi - Orientador(a)



Prof.ª. Dr.ª. Kátia Rodrigues Paranhos – UFU



Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade – UFU

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alexander Gaiotto Miyoshi, pela dedicação à orientação desta pesquisa.

Aos meus pais, família e amigos, pelo apoio e incentivo em todos os momentos.

Aos professores e colegas do mestrado, pela companhia e compartilhamento de ideias.

RESUMO

Esta pesquisa abarca os desenhos da artista russa Alexandra Exter (1882-1949) para os figurinos de teatro de *Salomé* (1917), *Romeu e Julieta* (1920) e do filme de ficção científica *Aelita, Rainha de Marte* (1924). Faremos análises comparativas entre os trabalhos de Exter e obras com enfoque temático e visual análogos, principalmente do período de meados do século XIX ao início do XX. A abordagem metodológica se pauta na de pesquisadores como Carlo Ginsburg e Jorge Coli, que celebram os estudos e práticas de Aby Warburg. O objetivo é compreender o trabalho de Exter tanto a partir de seus aspectos de vanguarda quanto da manutenção de características convencionais, seja de conteúdo ou forma. Para tanto, o enfoque sobre a representação visual da figura feminina se tornou fundamental nesta dissertação. Levantamos a hipótese de que as soluções visuais elaboradas por Exter para as protagonistas das três obras distinguem das representações recorrentes destas personagens, sobretudo por meio das vestes e da gestualidade.

Palavras-chave: Artes visuais. Figurino. Vanguarda.

ABSTRACT

This research covers drawings by the Russian artist Alexandra Exter (1882-1949) for the theater costumes of *Salome* (1917), *Romeo and Juliet* (1920) and the science fiction movie *Aelita, Queen of Mars* (1924). We will make comparative analyzes between Exter's works and works with a thematic focus and visual analogues, mainly from the mid-nineteenth century to the beginning of the twentieth century. The methodological approach is based on researchers such as Carlo Ginsburg and Jorge Coli, who celebrate the studies and practices of Aby Warburg. The purpose is to understand Exter's work both from the avant-garde aspects and from the maintenance of conventional features, whether of content or form. For that, the focus on the visual representation of the female figure became fundamental in this dissertation. We set up the hypothesis that the visual solutions elaborated by Exter for the protagonists of the three works distinguish them from the recurrent representations of these characters, especially through the clothes and gestures.

Key words: Visual arts. Costume design. Avant-garde.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Alexandra Exter em seu ateliê em Paris, sem data.	17
Figura 2. Alexandra Exter, <i>Ce très grand panneau</i> , 1917-1924.	18
Figura 3. Alexandra Exter, <i>Construção plana sobre cores em movimento</i> , 1918.	19
Figura 4. Alexandra Exter, figurino para <i>Aelita</i> , 1924.	21
Figura 5. Alexandra Exter, figurino para <i>Aelita</i> , 1924.	21
Figura 6. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	22
Figura 7. Alexandra Exter, figurino para <i>Les Equivoques d'Amour</i> , ca. 1933.	23
Figura 8. Alexandra Exter, projetos de casaco e vestido, 1923.	24
Figura 9. Alexandra Exter, desenho de roupas <i>ready-to-wear</i>	25
Figura 10. Varvara Stepanova, desenhos de uniformes, 1924.	26
Figura 11. Liubov Popova, desenho de <i>prozodezhda</i> , 1921.	26
Figura 12. Fotografia de Alisa Koonen como Salomé, 1917.	29
Figura 13. Alexandra Exter, desenho de figurino para <i>Salomé</i> , 1917.	31
Figura 14. Alexandra Exter, Herodes, desenho de figurino para <i>Salomé</i> , 1917.	31
Figura 15. Alexandra Exter, desenho para cenografia de <i>Salomé</i> , 1917.	33
Figura 16. Fotografia da peça <i>Salomé</i> , de Oscar Wilde, dirigida por Alexander Tairov, 1917.	33
Figura 17. Henri Regnault, <i>Salomé</i> , 1870.	35
Figura 18. Franz von Stuck, <i>Salomé</i> , 1906.	36
Figura 19. Alexandra Exter, reprodução fotográfica dos desenhos para figurinos de <i>Salomé</i> , 1917.	36
Figura 20. Alexandra Exter, desenho para <i>Salomé</i> , 1917.	37
Figura 21. Leon Bakst, figurino para personagem da peça <i>Scheherazade</i> , 1910.	38
Figura 22. Leon Bakst, figurino para <i>Salomé</i> , 1908.	38
Figura 23. Leon Bakst, figurino para odalisca em <i>Scheherazade</i> , 1910.	39
Figura 24. Robert Henri, <i>Salomé</i> , 1909.	40
Figura 25. Fotografia de Maud Allan como Salomé, 1908.	40
Figura 26. Gustave Moreau, <i>Salomé</i>	41
Figura 27. Gustave Moreau, <i>Estudo para Salomé</i>	41
Figura 28. Gustave Moreau, <i>L'apparition</i> , 1876.	42
Figura 29. Jacques-Louis David, <i>O juramento dos Horácios</i> , 1784.	43

Figura 30. Pablo Picasso, Salomé, de <i>La Suite des Saltimbanques</i> , 1905.	44
Figura 31. Ella Ferris Pell, <i>Salomé</i> , 1890.	45
Figura 32. Alexandra Exter, desenho de figurino para a dança dos sete véus de <i>Salomé</i> , 1917.....	46
Figura 33. Gustav Klimt, <i>Judith I</i> , 1901.	47
Figura 34. Registro fotográfico do Ato I de <i>Romeu e Julieta</i> no Teatro da Câmara, Moscou, 1921.	48
Figura 35. William Powell Frith, <i>Julieta</i> , 1862.	50
Figura 36. Philip H. Calderon, <i>Julieta</i> , 1888.	51
Figura 37. Alexandra Exter, Figurino para <i>Famira Kifared</i> , 1916.	52
Figura 38. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	53
Figura 39. Cartaz publicitário, 1910.	54
Figura 40. Cartaz publicitário da Coca Cola, 1896.	54
Figura 41. Jules Chéret, cartaz publicitário, 1895.	55
Figura 42. <i>Deux Femmes et um chevalet</i> , década de 1880, gravura da moda da <i>Gazette des femmes</i> . Bibliothèque Nationale, Paris BN fil 2, 132.	55
Figura 43. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1920.....	55
Figura 44. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1920.	56
Figura 45. V. Mukhina, desenho de vestido de moda, 1923.	57
Figura 46. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta: Julieta</i> , 1920.	59
Figura 47. Thomas Francis Dicksee, <i>Julieta sobre o balcão</i> , 1875.	60
Figura 48. George Dawe, <i>estudo para a senhorita O'Neil como Julieta</i> , 1816.	60
Figura 49. Frank Dicksee, <i>Romeu e Julieta</i> , 1884.	60
Figura 50. Pio Fedi, <i>Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte</i> , 1872.	61
Figura 51. Pio Fedi, detalhe da escultura <i>Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte</i> , 1872.	61
Figura 52. Percy Macquoid, desenho de figurino para Julieta, 1911.	62
Figura 53. Percy Macquoid, desenho de figurino para Julieta, 1911.	62
Figura 54. Eugène Delacroix, <i>Romeu e Julieta</i> , 1846, óleo sobre tela.	63
Figura 55. Gustave Doré, <i>Paolo e Francesca da Rimini</i> , 1863.	63
Figura 56. Ary Scheffer, <i>Francesca da Rimini</i> , 1835, óleo sobre tela.	64
Figura 57. Lord Frederick Leighton, <i>A Reconciliação dos Montecchio e Capuleto sobre os cadáveres de Romeu e Julieta</i> , 1855.	64
Figura 58. John White Alexander, <i>Repouso</i> , 1900.....	65
Figura 59. Joseph Noel Paton, <i>The Dead Lady</i> , 1854.	66

Figura 60. Sydney Muschamp, <i>Romeu e Julieta</i> , 1886.	66
Figura 61. Rogelio de Egusquiza, <i>Tristão e Isolda</i> , 1910.	67
Figura 62. Henri Pierre Picou, <i>Romeu e Julieta</i> , sem data.	68
Figura 63. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	69
Figura 64. Frederick Sandis, <i>Isolda com la Poción de Amor</i> , 1870.	69
Figura 65. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	70
Figura 66. Alexandra Exter, Figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	70
Figura 67. Ford Madox Brown, <i>Romeu e Julieta</i> , 1870.	71
Figura 68. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	72
Figura 69. Alexandra Exter, detalhe do figurino para <i>Julieta</i> , 1921.	73
Figura 70. Herbert James Draper, recorte da obra <i>Tristão e Isolda</i> , 1901.	73
Figura 71. Alexandra Exter, figurino feminino com máscara, 1921.	74
Figura 72. Alexandra Exter, figurino feminino com máscara, 1921.	74
Figura 73. Umberto Boccioni, <i>Il sogno (Paolo e Francesca)</i> , 1909.	74
Figura 74. Gaetano Previati, <i>Paolo e Francesca</i> , 1909.	74
Figura 75. Liubov Popova, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1920.	75
Figura 76. Liubov Popova, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	75
Figura 77. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	76
Figura 78. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> – Ama de leite, 1921.	76
Figura 79. Alexandra Exter, figurino para <i>Romeu e Julieta</i> – Lady Montague, 1921.	77
Figura 80. Alexandra Exter, Figurino para Gregório, de <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	78
Figura 81. Alexandra Exter, figurino para a peça <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	78
Figura 82. Francesco Hayez, recorte da obra <i>O último beijo de Romeu e Julieta</i> , 1823.	78
Figura 83. Cartaz do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i>	80
Figura 84. Fotograma do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	83
Figura 85. Fotograma do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	83
Figura 86. Projeto cenográfico para filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	84
Figura 87. Caricatura para <i>Le Vingtième Siècle</i> , de Albert Robida, cerca de 1890.	84
Figura 88. Jules Lefebvre, <i>La Vérité</i> , 1870.	86
Figura 89. Sra. Cornelius Vanderbilt vestindo <i>Electric Light dress</i> , 1883.	86
Figura 90. Ilustração <i>Dawn of the Century</i> , march and two-step, partitura de E. T. Paull, 1900.	87

Figura 91. Musa intitulada <i>L'Électricité (la grande esclave)</i> , em <i>La Vie électrique</i> de Albert Robida, Paris, 1890.	88
Figura 92. Alexandra Exter, <i>Guardião da Energia</i> , 1924.	90
Figura 93. Cena do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , com diversos guardiões da energia, 1924.	90
Figura 94. Cena do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	91
Figura 95. Rainha de Marte Loo Loo em cena do filme <i>Just Imagine</i> , 1930.	93
Figura 96. Alexandra Exter, desenho de figurino para Aelita em <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924. ...	94
Figura 97. Modelo do <i>Monumento à Terceira Internacional</i> , 1920, construído por Tevel Shapiro, Sofia Dymshits, Iosif Meerzon, e Pavel Vinogradov sob direção de Tatlin.	95
Figura 98. Screenshot do filme <i>Aelita, Queen of Mars</i> , 1924.	96
Figura 99. Alexandra Exter, desenho de figurino para <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	97
Figura 100. Alexandra Exter, desenho de figurino para <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	97
Figura 101. Ilustração de Henrique Alvim Corrêa para <i>Guerra dos Mundos</i> , de H. G. Wells, 1906. ..	98
Figura 102. Ilustração de Henrique Alvim Corrêa para <i>Guerra dos Mundos</i> , de H. G. Wells, 1906.	98
Figura 103. Capa do livro de Edgar Rice Burroughs, 1919.	99
Figura 104. Capa do livro de Edgar Rice Burroughs, 1920.	99
Figura 105. Marciano do filme <i>Viagem à Marte</i> , dirigido por Ashley Miller, Thomas A. Edison Company, 1910.	99
Figura 106. Screenshot do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	100
Figura 107. Capa do livro <i>Aelita</i> , de Alexei Tolstoi.	101
Figura 108. Capa do livro <i>Aelita</i> , de Alexei Tolstoi.	102
Figura 109. Ilustração da capa do livro <i>Aelita</i> , de Alexei Tolstoi.	102
Figura 110. Cartaz do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i>	103
Figura 111. Capa do dvd de <i>Aelita, Rainha de Marte</i>	103
Figura 112. Oskar Schlemmer, figurino para <i>Tradic Ballet</i> , 1926.	104
Figura 113. Oskar Schlemmer, figurino para <i>Tradic Ballet</i> , 1926.....	104
Figura 114. Figurino para ballet <i>The Midnight Sun</i> , 1920.	104
Figura 115. Barbara La Marr em <i>The Brass Bottle</i> , 1923.	104
Figura 116. Alphonse Mucha, detalhe do pôster para <i>Medea</i> , 1894.....	105
Figura 117. Bartholdi, <i>Liberdade</i> , ca. 1870, fotografia de 1951.	105
Figura 118. F. Fedorovsky, desenho para figurino de <i>Lago dos Cisnes</i> , de Tchaikovsky, Teatro Bolshoi, Moscou, 1921.	105

Figura 119. Cena do filme <i>Metropolis</i> , de Fritz Lang, 1927.	106
Figura 120. Liubov Popova, <i>modelo feminino</i> , 1913-14.	107
Figura 121. Cena do filme <i>Metrópolis</i> , de Fritz Lang, 1927.	108
Figura 122. Detalhe de vaso grego com Helios, deus do sol.	109
Figura 123. Jan Van Eyck, detalhe do Retábulo de Ghent, 1432.	109
Figura 124. Screenshot do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924. Yuliya Solntseva como Aelita. ..	109
Figura 125. Fotografia de Alisa Koonen como Phaedra, 1922.	110
Figura 126. Screenshot do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	111
Figura 127. Screenshot do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	111
Figura 128. Jacques-Louis David, estudo <i>Os três irmãos Horácios</i> , 1785.	111
Figura 129. Douglas Joseph, <i>Odalisca</i> , 1921.	112
Figura 130. Screenshot do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	113
Figura 131. Maud Allan como Salomé, 1908, fotografia..	113
Figura 132. Screenshot do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	114
Figura 133. Jean Auguste Dominique Ingres, <i>Odalisca com escravo</i> , 1839-40.	114
Figura 134. Screenshot do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	115
Figura 135. Louis Courtat, <i>A Odalisca</i> , sem data.	115
Figura 136. Theodore Chasseriau, <i>Odalisca reclinada</i> , 1853.....	116
Figura 137. Screenshot do filme <i>Aelita, Rainha de Marte</i> , 1924.	117
Figura 138. Gustave Courbet, <i>A Bacante</i> , 1844-1847.	117
Figura 139. Henrique Bernardelli, <i>Messalina</i> , 1878.....	117
Figura 140. Fernand Cormon, <i>Mulher com narguile</i> , 1878.	117
Figura 141. Alexandra Exter, figurino para <i>Salomé</i> , 1917.	120
Figura 142. M. Sakharov e V. Orlov, fotografia de Alisa Koonen como Salomé, 1917. Laurence Senelick Collection. Fonte: Website Northwestern University Press.	120
Figura 143. Detalhe de fotografia da peça <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	121
Figura 144. Detalhe de desenho de Alexandra Exter para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	121
Figura 145. Detalhe de fotografia da peça <i>Romeu e Julieta</i> , dirigida por A. Tairov, 1921.	121
Figura 146. Detalhe de desenho de Alexandra Exter para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	121
Figura 147. Detalhe de fotografia da peça <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	121
Figura 148. Detalhe de desenho de Alexandra Exter para <i>Romeu e Julieta</i> , 1921.	121

Figura 149. Alexandra Exter, <i>Longhi I</i> , 1926.	122
Figura 150. Crinolina, década de 1860.	122
Figura 151. Alexandra Exter, estamparia têxtil, 1923.	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Escolha do tema.....	14
Método de trabalho.....	15
Alexandra Exter: sobre a artista.....	17
Arte, teatro e figurinos.....	20
Estrutura da dissertação.....	26
CAPÍTULO 1: DESENHOS DE FIGURINOS DE ALEXANDRA EXTER PARA <i>SALOMÉ</i>	29
CAPÍTULO 2: DESENHOS DE FIGURINOS DE ALEXANDRA EXTER PARA <i>ROMEU E JULIETA</i>	48
CAPÍTULO 3: DESENHOS DE FIGURINOS DE ALEXANDRA EXTER PARA <i>AEILITA, RAINHA DE MARTE</i>	80
CONCLUSÃO.....	119
REFERÊNCIAS.....	125
APÊNDICE A – Desenhos de figurinos de Alexandra Exter para <i>Famira Kifared</i> (1916)...	130
APÊNDICE B – Imagens complementares a <i>Aelita</i> (1924)	132
APÊNDICE C – Projeto inicial de pesquisa de mestrado	138
ANEXO A – Registros fotográficos de <i>Salomé</i> (1917).....	141
ANEXO B – Registros fotográficos de <i>Romeu e Julieta</i> (1921)	143

INTRODUÇÃO

Escolha do tema

Esta dissertação de mestrado advém do interesse na pesquisa sobre a interação entre as artes visuais e a roupa,¹ sobretudo na articulação com uma vanguarda artística europeia, o Futurismo, conforme explicita meu projeto inicial de mestrado (ver apêndice ao final da dissertação). Após o ingresso no PPGAR-UFU, porém, meu orientador propôs reduzir e circunscrever o tema, por exemplo, selecionando-se o trabalho de um artista e poucas de suas obras. Além disso, não seria necessário ater-se somente à produção dos futuristas, mas sim abrir-se à arte de vanguarda do período. Um intuito complementar seria, se possível, tangenciar o teatro e o cinema, devido às suas importâncias na relação das artes com a vestimenta no início do século XX. O projeto foi então reelaborado com a proposta de estudar os desenhos de figurinos de uma artista do Construtivismo na Rússia, Alexandra Exter, também por tratar de uma produção pouco pesquisada não só no Brasil como internacionalmente. Pretende-se analisar e compreender os desenhos de figurinos de Exter por meio da comparação com representações visuais diversas, observando neles a ambivalência de uma proposta inovadora, filiada aos preceitos vanguardistas, com a reiteração de soluções convencionais, por vezes historicistas e românticas, na caracterização das personagens.

Nossa reflexão também perpassa pela questão de gênero na arte europeia na transição do século XIX para o XX. Embora houvesse presença feminina de relevância, nota-se a exclusão quase completa de mulheres artistas na história da arte daquele período. O Construtivismo Russo, do qual Exter participou, se diferenciou de outros movimentos de vanguarda pelo papel fundamental das mulheres na produção artística.² Como aponta Rosalind Blakesley³ no livro *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*, muitas mulheres artistas foram negligenciadas das academias de artes no século XIX. Ela também comenta sobre a diferenciação entre belas artes, das quais as mulheres eram excluídas, e as artes aplicadas e artesanato, os quais abarcavam, entre outros, os trabalhos das mulheres artistas⁴. Contudo, com

¹ A pesquisadora possui graduação em Design de Moda e iniciou pesquisas que abarcam a relação entre a arte de vanguarda e o vestuário no curso de especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte (UFJF).

² Ver POLLOCK e NOCHLIN, 1971.

³ Ver Capítulo 5 em ROSSLYN; TODD, em que a autora traça a trajetória de mulheres artistas russas na transição do século XIX para o XX e a transição dessas mulheres de figuras marginais para artistas renomadas mundialmente, bem como as questões que influenciaram a produção, o consumo e a interpretação da arte de mulheres russas. Autoras brasileiras também abordam assunto semelhante, ver SIMIONI, 2008.

⁴ Ibid, p. 93.

as mudanças que ocorreram nas primeiras décadas do século XX, as mulheres passaram a trabalhar como artistas profissionais e constituíram uma produção notória na vanguarda russa, contribuindo para a inovação formal e abstração pelas quais o movimento ficou marcado. Como explica Blakesley, tal reconhecimento foi excepcional na Rússia pois a mudança de status das mulheres artistas estava estreitamente relacionada às suas práticas nas artes aplicadas e decorativas, já que um dos preceitos do período revolucionário era a integração entre as artes e a vida cotidiana⁵. Com isso, no campo do vestuário, por exemplo, bem como em outras áreas denominadas “decorativas”, tanto artistas mulheres quanto homens atuaram fortemente⁶.

Daremos atenção particular às representações visuais das três principais personagens femininas das produções aqui discutidas: Salomé, Julieta e Aelita. Por meio de comparações com outras imagens de temas semelhantes, propõe-se analisar as soluções visuais elaboradas por Exter para a construção da imagem das personagens.

Método de trabalho

Cabe dizer que o principal autor no qual se pauta nossa postura metodológica também estava inserido no contexto de rupturas e inovações historiográficas. Assim como houve reelaborações no campo das artes naquele período, também houve no âmbito da história. Com Aby Warburg (1866-1929), “a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma reviravolta decisiva”⁷. O autor desconstruiu modelos da história da arte de Vasari e Winckelmann, e substituiu por um modelo cultural (ou fantasmal), em que a história da arte se inquieta e se perturba⁸:

Warburg substituiu o modelo das renascenças e das boas imitações e das serenas belezas antigas por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, por irreflexões, por inconscientes do tempo. [...] Tratava-se, pois, de um modelo sintomal, no qual o devir das formas devia ser analisado com um conjunto de processos tensivos – tensionados [...] ⁹.

⁵ Ibid, p. 93-94.

⁶ Artistas como Alexander Vesnin, Leon Bakst e Alexander Rodchenko, para citar somente alguns do cenário russo no início do século XX, também elaboraram figurinos e cenografia para diversas peças teatrais. Ver STRIZHENOVA, 1991.

⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26.

⁸ Ibid, p. 25.

⁹ Ibid.

Warburg identificou em imagens do Renascimento a gestualidade e fórmulas visuais da Antiguidade, “uma fórmula de *phátos* (*Phatosformeln*) arqueológica”¹⁰. Como aponta Carlo Ginzburg, “a noção de *Pathosformeln* ilumina as raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas”¹¹. Por meio de tal noção guiaremos esta pesquisa, considerando os desenhos de Alexandra Exter centrais em relação a outras imagens. Convém, no entanto, observar certos cuidados ligados ao que Jorge Coli considera uma “moda Warburg”. O excerto é longo, mas vale reproduzir:

A moda Warburg fez com que muitos buscassem encontrar chaves gerais para ajudá-los a aplicar um “método” Warburg, ou uma “teoria” Warburg, a seus objetos de estudo. O fenômeno ocorre também com Erwin Panofsky, por exemplo. Ora, estou convencido de que esses autores não construíram teorias ou métodos. Suas concepções gerais são expressas por denominações, batismos para práticas que eles mesmos só descrevem, quando o fazem, com muita dificuldade e com resultados insatisfatórios. O célebre *Pathosformel* de Warburg não é uma categoria prévia, ou axiomática: é uma prática baseada na intuição que persegue a continuidade e a metamorfose das formas em épocas e culturas muito diversas. Trata-se de uma noção que só pode ser apreendida pelo exemplo, e o exemplo é mais importante do que o conceito. Seu *Bilderatlas Mnemosyne* é exercício bem concreto e não teoria: uma colagem de imagens, postas lado a lado, que mantêm secretas relações entre si.

[...]

Assim, ocorre que os autores da moda sofrem uma leitura inadequada. Os olhos percorrem as frases interessando-se apenas pelo que, eventualmente, possa revelar de noções gerais, situadas num horizonte muito além das próprias palavras. Ao buscar pelo que tomam como relevante, deixam de atentar para o que elas de fato estão dizendo, para as análises propostas, como se estas fossem meros exemplos ou epifenômenos.¹²

É importante ressaltar que esta pesquisa pretende inserir-se em uma historiografia da arte fundamentada na comparação entre imagens de diferentes épocas, não havendo intenção de se restringir ao período ou ao movimento de vanguarda do qual Alexandra Exter participou. Talvez a maior parte das pesquisas e referências bibliográficas sobre o assunto aborde justamente a relação da obra de Exter com as vanguardas de seu tempo.¹³ Interessa-nos especialmente tratá-lo de um ponto de vista diverso, a partir do qual seja possível observar as relações entre os desenhos da figurinista e representações pictóricas, gráficas etc. feitas por outros artistas para as mesmas personagens, para personagens semelhantes e até mesmo para personagens díspares desde que possuam alguma relação formal. Algumas vezes, tais relações têm um sentido de ruptura com o convencional. Em outras, porém, a despeito do vanguardismo de Exter, ocorre uma manutenção de certas fórmulas visuais, o que geralmente não é observado

¹⁰ WARBURG, 2005, p. 404.

¹¹ GINZBURG, 2014.

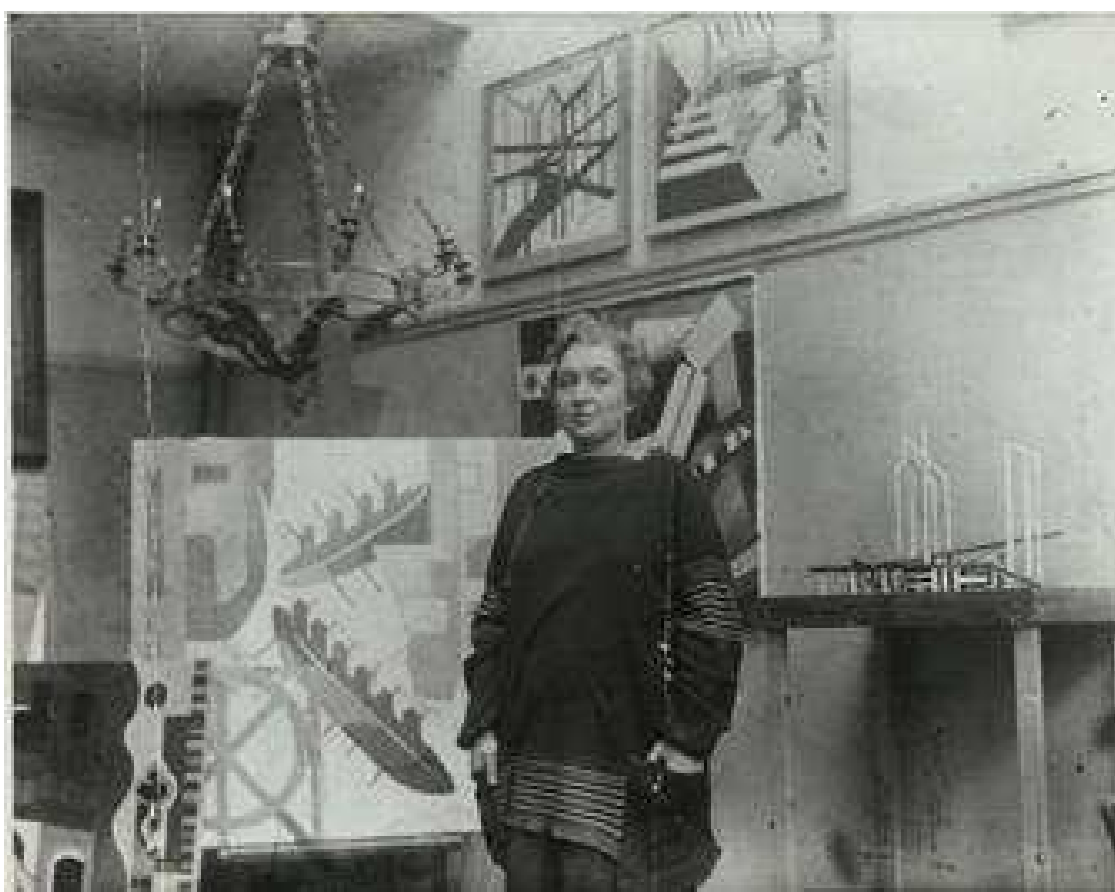
¹² COLI, 2010, pp. 11-12.

¹³ Ver HUNT, 2011 e STRIZHENOVA, 1991.

pela crítica. A diversidade iconográfica desta pesquisa, portanto, é o cerne da postura metodológica. Daí nosso trabalho se valer sobretudo de comparações de imagens, empregando textos como apoio fundamental, mas não como base.

Vale comentar que tivemos restrição ao acesso a documentos originais e referências bibliográficas do país de origem da artista, devido tanto à falta de proficiência em língua russa quanto à distância geográfica das fontes primárias. No entanto, como o fundamento deste estudo é a imagem visual considerando também a sua multiplicação nos meios digitais, procuramos nos manter dentro dos limites que nos são dados pelos meios, o que inclui a desconfiança com certas fontes. Nesse caso, são balizas importantes para nós o trabalho de Laura Hunt e o site da organização francesa *Association Alexandra Exter* (www.alexandra-exte.net). Eles nos alertam sobre as falsificações da obra da artista, que proliferaram nos últimos anos. Também por isso, seremos cautelosos com algumas imagens de obras de Exter.

Alexandra Exter: sobre a artista



1. Alexandra Exter em seu ateliê em Paris, sem data. Fonte: <http://www.alexandra-exte.net/en/biographie.php>, acesso em 15-03-2017.

Alexandra Exter (1882-1949) foi uma importante artista no Construtivismo Russo. Iniciou a carreira como pintora e desde cedo demonstrou atenção especial para combinações de cores. Além de sua extensa produção na pintura, Exter conquistou notoriedade pelos trabalhos que abrangem o vestuário, tendo sido dedicada especialmente para os figurinos de teatro¹⁴.

A artista nasceu em Bialystok, atual cidade polonesa, e passou a infância e adolescência em Kiev. Graduiu na Escola de Arte de Kiev em 1906. Em 1908, casou-se com o advogado Nikolai Exter e fez a primeira de muitas viagens à França, vindo a participar da *Académie de la Grande Chaumière*. No mesmo ano exibiu em São Petesburgo, na exposição *Sovremennye techenia* e na *Zveno*, em Kiev. Em 1909 participou da Nova Sociedade de Artistas, em São Petersburgo e da *Venok-Stefanos*. No mesmo período, construiu seu estúdio em Paris e começou a familiarizar-se com artistas cubistas, como Picasso, Braque e Apollinaire, bem como os escritores italianos Filippo Tommaso Marinetti e Giovanni Papini. De 1909 a 1914 viajou por Roma, Viex, Moscou e Paris. Expôs em duas edições do salão *Izdebsky* em 1909-10 e em Odessa, em 1910-11. Também participou das exposições *Bubnovyi Valet* entre 1910 e 1916.¹⁵



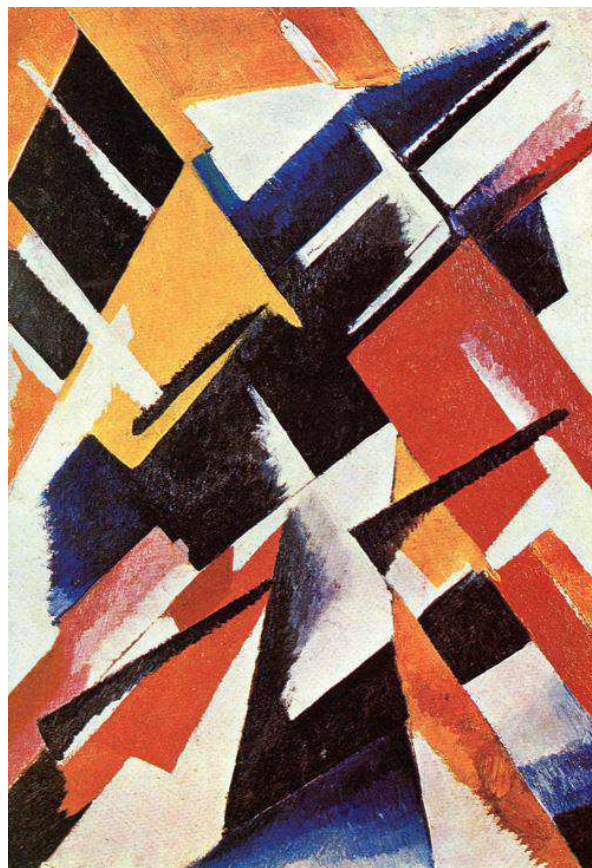
2. Alexandra Exter, *Ce très grand panneau*, 1917-1924, 238 x 639 cm. Fonte: <http://www.alexandra-exters.net/en/biographie.php>, acesso em 10-12-2016.

¹⁴ Ver STRIZHENOVA, 1991, p. 108-123.

¹⁵ Sobre a biografia de Exter, ver www.alexandra-exters.net.

Durante sua estada em Paris, Exter não deixou de participar das atividades da vanguarda russa. Participou das exposições *Soiuz molodezhi*, em Riga, em 1910, e em São Petesburgo, 1913. Em 1912 participou do salão *Section d'Or* em Paris e em 1912 e 1914 expôs com artistas independentes em Paris. Na Rússia, em 1914 enviou trabalhos às exposições *Koltso*, em Kiev, e *No. 4*, em Moscou. No mesmo ano, expôs no Salão dos Independentes em Paris e na *Gallerie Sprovieri*, *Esposizione Libera Futurista Internazionale*, em Roma.

Entre 1914 e 1924 participou em outras importantes exposições da vanguarda russa, incluindo a *5x5 = 25*, de 1921, que marcou o apogeu da pintura não-objetiva.¹⁶ Durante esses anos, passou pela transição do estilo pós-cubista e futurista para composições e experimentos com colagem e pintura não-objetiva.¹⁷ Durante a guerra, Exter permaneceu na Rússia, e em 1917 abriu seu estúdio em Kiev para estudantes de arte, quando descobriu sua afinidade com o ensino. Esse espaço tornou-se um ponto de encontro central para artistas de vanguarda, escritores, poetas, músicos e dançarinos.



3. Alexandra Exter, construção plana sobre cores em movimento, 1918, óleo sobre tela, 64 x 45 cm. Fonte: <http://www.wilhelmhack.museum/index.php?id=155>, acesso em 15-03-2017.

¹⁶ Veja mais em RUDENSTINE, 1981, p. 97.

¹⁷ Ibid.

Em 1924, sob o pretexto de expor na Bienal de Veneza, Exter saiu da União Soviética. Após viver na Itália durante um breve período, a artista partiu para Paris, onde residiu até sua morte, em 1949. Durante as décadas de 1920 e 1930, Exter dedicou-se à pintura, projetos de cenografia, ensino de arte e ilustração de livros. Após a década de 1930, houve a diminuição de oportunidades para artistas modernistas. Somada a saúde debilitada da artista, sua produção diminuiu. Antes da morte, Exter legou seu estúdio e sua documentação a um amigo e pintor russo, imigrado de Kiev para Paris. O trabalho de Exter voltou a despertar interesse posteriormente, na década de 1970. Contudo, segundo Nakov, pesquisador dedicado à vida e à obra da artista, ainda falta muito a ser feito para que o legado de Exter seja verdadeiramente reconhecido na história da arte sobre aquele período.¹⁸

Arte, figurinos e teatro

O convite de Alexander Tairov a Exter para a produção teatral ofereceu à artista a oportunidade de se reestabelecer no âmbito artístico abalado pela guerra, durante a qual muitas de suas obras se perderam¹⁹. A primeira produção na qual Exter e Tairov trabalharam juntos foi apontada por Guinsburg como “a primeira afirmação incisiva de uma orientação e um estilo com autonomia efetiva em relação às abordagens dominantes no teatro russo da época”²⁰. Juntos, artista e diretor construíram uma linguagem plástica e dinâmica da nova teatralidade:

Foi o que a encenação tairoviana conseguiu nesse espetáculo, graças à feliz conjunção com a cenografia de Alexandra Exter. Pintora que já se fazia notar na arte de vanguarda russa, desenvolvia sua pesquisa e experimentação numa linha de síntese para os problemas de forma e movimento colocadas pela pintura cubista e futurista. Numa plasmação puramente abstrata, suas Composições Dinâmicas ou Construções Dinâmicas, por exemplo, tematizavam as relações entre ritmo, cor e forma. Tratava-se, portanto, de uma perspectiva de trabalho que, por vários títulos, ia ao encontro das buscas do Kamerny.²¹

Nas primeiras décadas do século XX, Tairov e Meierkhold, entre outros, se destacaram como diretores, e os trabalhos de Exter, bem como de outras artistas – Goncharova, Mukhina e Popova, entre outras – contribuíram no desempenho dos diretores e espetáculos. O espaço teatral ofereceu oportunidades para a criação de figurinos, cenários e projetos de iluminação.

¹⁸ Ver www.alexandra-exters.net.

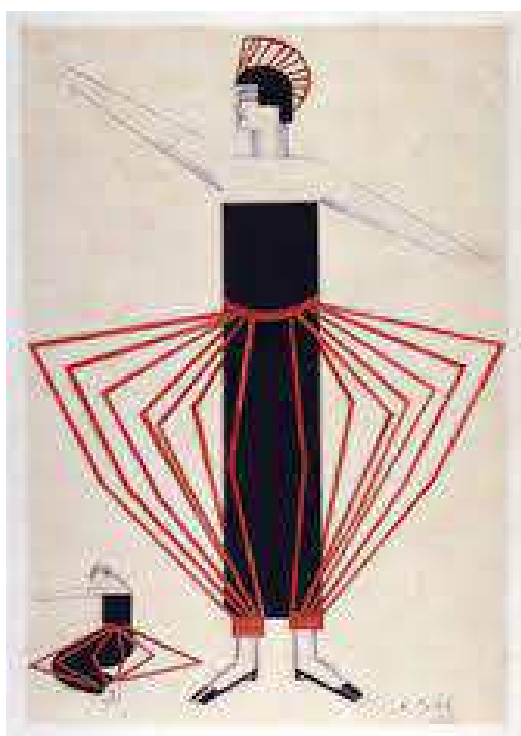
¹⁹ Ibid.

²⁰ GUINSBURG, 2001, p. 166.

²¹ Ibid, p. 169.

Durante a década de 1920, continuou sendo um dos maiores meios de inovação artística. Naquele momento, a pintura já não era vista pela vanguarda como principal suporte artístico, e o teatro proporcionou uma comunicação direta com a nova audiência democrática sobre temas de relevância social e ofereceu aos artistas maior liberdade de criação²², além de contribuir para as produções artísticas do período:

Essas montagens do Kamerny estavam entre os mais importantes acontecimentos artísticos da época da guerra e do início do período revolucionário: nelas, pode-se divisar o grandioso desenvolvimento, pois [esses] movimentos foram ou reelaborados ou quase imediatamente adaptados pelo teatro.²³



4. Alexandra Exter, figurino para *Aelita*, 1924. Fonte: <http://www.alexandra-exters.net/en/biographie.php>, acesso em 15-03-2017



5. Alexandra Exter, figurino para *Aelita*, 1924. Fonte: Wikimedia Commons Images.

As produções de Exter para figurinos e cenários são caracterizadas por formas e materiais incomuns para a época. Além do uso de tecidos, a artista elaborou estruturas com plástico e metal para a construção dos trajes (figuras 4 e 5). Exter não considerava o palco e a roupa objetos meramente utilitários, mas elementos extensivos ao enredo da peça. Tanto na cenografia quanto no vestuário, seus trabalhos se destacaram pelos efeitos tridimensionais, o uso de cores fortemente contrastantes e de formas geométricas. Devido a essas características,

²² BOWLT, 2000, p. 49-52.

²³ GRAY, 1986, p. 201-202, tradução nossa.

Exter é considerada precursora do estilo cubo-futurista²⁴. A artista, porém, não compartilhava da doutrina do Futurismo italiano, tendo explorado desse movimento apenas o dinamismo das formas, a sugerir ritmo e movimentação, e aplicou esse estilo em cenários e figurinos. Vale mencionar que, diferentemente do Futurismo italiano, o movimento de vanguarda do qual Exter participou não exaltava a misoginia e incluía, de forma ativa e destacada, a participação de mulheres artistas.



6. Alexandra Exter, figurino para *Romeu e Julieta*, 1921, State Central A. Bakhrushin Theatre Museum. Fonte: https://artchive.ru/artists/1846~Aleksandra_Aleksandrovna_Ekster, acesso em 20-12-2016.

²⁴ Alexandra Exter foi responsável pela introdução do termo “cubo-futurismo”, na tentativa de adaptá-lo aos preceitos da vanguarda russa. O termo surgiu após suas viagens à França e à Itália, onde teve contato com artistas cubistas e futuristas. Veja mais em BOWLT; DRUTT, 2000, p. 132-133.



7. Alexandra Exter, figurino para *Les Equivoques d'Amour*, ca. 1933. Fonte: <https://nmwa.org/works/costume-design-les-equivoques-damour>, acesso em 15-03-2017.

Exter também se dedicou a estudos sobre tecidos e o bom emprego destes na modelagem do traje. Embora utilizasse a modelagem de sua época, a artista rompe com as regras comumente utilizadas na construção do vestuário ao abandonar a simetria (figura 7) e a restrição sobre o uso de materiais, aplicando princípios formais mais ousados, como nas criações para o teatro. Além da excentricidade das cores, Exter buscou produzir efeitos visuais com a combinação de diferentes tecidos e texturas, por vezes identificáveis nos desenhos (figura 6).

Em suas produções, o volume e as dobras do tecido ressaltam volumetricamente a figura humana, de modo a poder impressionar quem a observa a partir de diversos ângulos²⁵.



8. Alexandra Exter, projetos de casaco e vestido, 1923. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 114.

O estilo utilizado por Exter na pintura de cavalete auxiliou na configuração dos personagens e cenários produzidos por ela. Tugendkhold, pesquisador dedicado à artista, relatou que “Exter vê a roupa como maquiagem para o corpo, como uma máscara para a figura; cada um de seus trajes são concebidos completos e coerentes da cabeça (ou da pena no chapéu) aos pés”.²⁶ Em seus projetos, Exter estabeleceu um diálogo entre características de diferentes épocas de modo que não representassem com fidelidade o período histórico ao qual faziam

²⁵ STRIZHENOVA, 1991, p. 109.

²⁶ Tugendkhold apud STRIZHENOVA, 1991, p. 109, tradução nossa.

referência, eram concebidos sob a expressividade e a linguagem de uma artista de vanguarda, como veremos nos próximos capítulos.

A artista elaborou também alguns projetos de *prozodezhda* – roupa de trabalho – nos quais enfatizava o conforto, a praticidade e versatilidade. Acreditava-se que o ritmo de vida do início do século XX requeria menos despesas de tempo e esforço, por isso as roupas deveriam ser convenientes e belas em sua simplicidade. Para isso, as roupas eram construídas com formas geométricas simples, porém diversificadas pelo ritmo das cores, tornando-as dinâmicas e adequadas para diversas situações. Embora grande parte de seus trabalhos não atendessem aos ideais da produção em massa (figuras 10 e 11)²⁷, em voga no início do século XX, foram reconhecidos como contribuição na construção da legitimidade do design de vestuário e da arte de vanguarda russa.



9. Alexandra Exter, desenho de roupas *ready-to-wear*. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 120.

²⁷ No Construtivismo russo, muitos artistas se empenharam na criação do vestuário utilitário, roupas para produção em massa e até mesmo uniformes para o exército. Ver STRIZHENOVA, 1991.



10. Varvara Stepanova, desenho de uniformes, 1924. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 150.



11. Liubov Popova, desenho de *prozodezhda*, 1921. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 143.

Estrutura da dissertação

Esta dissertação se divide em três capítulos referentes aos desenhos de figurinos de Exter para *Salomé* (1917), *Romeu e Julieta* (1921) e *Aelita, Rainha de Marte* (1924). A escolha desses três trabalhos se deve ao fato de apresentarem figurinos e cenografia renovadores em relação às produções precedentes de Exter para o teatro e por serem histórias célebres no Ocidente, por isso não abordaremos aqui a peça *Famira Kifared* (1916), para a qual Exter fez desenhos mais convencionais²⁸, tendo iniciado em *Salomé* suas experimentações com figurinos e cenários compostos por formas geométricas e inovadoras. É importante ressaltar que os desenhos de Exter têm a função de atender a demanda do teatro, e nossa proposta é apresentar análises comparativas de imagens com abordagem temática semelhante, com ênfase nos personagens femininos. Os desenhos de Exter analisados nesta dissertação são instrumentais, elaborados como projetos para a confecção dos figurinos, portanto foram produzidos em circunstâncias diferentes e com finalidades diversas de outras pinturas e gravuras, sobretudo dos quadros

²⁸ Ver imagens complementares no Apêndice A desta dissertação.

maiores feitos para exposição pública. Certamente o aspecto privado da produção de Exter para o teatro possibilitou a liberdade para criar soluções gráficas mais ousadas e constituir um trabalho de fato de vanguarda.

No primeiro capítulo, referente à peça *Salomé*, observaremos que apesar da permanência de algumas características visuais exóticas e orientais, a *Salomé* de Exter foi concebida com certo empoderamento²⁹. As linhas retas das vestes constituíram a personagem de forma menos sensual em relação às outras representações da mesma, e a firmeza de sua pose configurou uma *Salomé* decidida e menos provocante, especialmente em comparação com a pose dos *Horácios* da célebre obra de Jacques-Louis David. Sobre a peça de Tairov, encontramos poucas descrições de características da cenografia e atuação dos personagens e, por falta de acesso, a recepção crítica daquele período não será abordada.

No segundo capítulo apontaremos que os desenhos de Exter para *Romeu e Julieta* transitam entre o estilo romântico-vitoriano - com as saias volumosas, as mangas bufantes e a cintura afinada pelo espartilho - e as características cubo-futuristas, na geometria das formas rítmicas e cores contrastantes. Para a protagonista, contudo, Exter fez as vestes mais curtas, com mangas ajustadas e desnudamento de partes do corpo, que contrastam tanto com a figuração das demais personagens da peça quanto com outras *Julietas* representadas na pintura, gravura e escultura. Também observaremos que os desenhos de Exter reportam formas em redemoinho e espirais de outras representações com temas análogos, que além de reforçarem a sobrevivência de elementos visuais predecessores, fazem alusão ao amor em perdição. Por fim, comentaremos como a peça foi recebida pela crítica daquela época, a última produção em que Tairov e Exter trabalharam juntos.

O filme de ficção científica *Aelita, Rainha de Marte* é o assunto central do terceiro capítulo. Neste, também comentaremos sobre a recepção crítica da produção e sua relação com o regime político daquele período. Observaremos que em *Aelita* as representações visuais dos habitantes e do ambiente de Marte apresentam tanto os preceitos vanguardistas, a exaltar as inovações tecnológicas daquele período, quanto alguns aspectos “primitivistas”. Se por um lado os desenhos de Exter inovam em comparação com outras representações de extraterrestres da mesma época, por outro apresentam soluções gráficas convencionais e orientalistas. Além da reflexão a partir dos desenhos de figurinos feitos por Exter, serão analisados elementos visuais

²⁹ Uso voluntariamente anacrônico do termo.

da montagem cenográfica e determinadas cenas do filme, por meio de *screenshots*, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 1:

DESENHOS DE FIGURINOS DE ALEXANDRA EXTER PARA *SALOMÉ*³⁰

FICHA TÉCNICA DA PEÇA *SALOMÉ*³¹:

Direção: Alexander Tairov

Data: 09 de outubro de 1917

Autor: Oscar Wilde

Tradução: Konstantin Balmont

Figurinos: Alexandra Exter

Elenco (protagonistas): Alisa Koonen (Salomé), Ivan Arkadin (Herodes), Nikolai Tsereteli (João Batista).



12. Fotografia de Alisa Koonen como Salomé, 1917. Fonte: <http://teatrpushkin.ru/people/koonen-alisa-georgievna>, acesso em 15-03-2017.

³⁰ Versões preliminares desse capítulo foram apresentadas nos eventos III Seminário de História e Cultura: gênero e historiografia, UFU; II Seminário de Pesquisa em Arte, Cultura e Linguagens, UFJF e VII Seminário de Pesquisa em Artes, UFU, todos com publicação de artigo nos anais dos eventos.

³¹ Fonte: www.teatrpushkin.ru/plays/salomeya, acesso em 02/03/2017.

Trataremos aqui dos figurinos elaborados por Exter para a peça *Salomé*, de Oscar Wilde, encenada no Teatro Kamerny, em Moscou, no outono de 1917, com direção de Alexander Tairov. Tentaremos demonstrar que, para além da inovação vanguardista, a abordagem gráfica de Exter para a personagem Salomé desvia-se com sutileza da figuração que lhe é frequente, de mulher perversa e sensual, a quem os homens sucumbem.

A história de *Salomé* está no Velho Testamento e a reelaboração de Wilde a reveste de sensualidade e morbidez. Herodes, padrasto de Salomé, pediu que ela dançasse para ele com a promessa de conceder em troca qualquer coisa que ela desejasse. Salomé, que havia sido rejeitada por João Batista, aceitou a proposta de Herodes e, ao final da dança, exigiu a cabeça do profeta em uma bandeja de prata. Para cumprir a promessa, Herodes atende-lhe o pedido. Salomé manifesta a sua satisfação ao segurar a cabeça de João Batista e beijar seus lábios. Herodes, porém, enraivecido com a atitude perversa de Salomé, manda que a matem, dando fim à história.

Como aponta Neginsky³², o estudo sobre a construção da imagem de Salomé também contribui para o entendimento sobre a construção da imagem da mulher ao longo da história. A profusão das imagens da personagem na literatura e nas artes reforçou o imaginário em torno do mito da *femme fatale*. Inicialmente, Salomé foi posicionada como um apêndice à história de João Batista tanto no Evangelho quanto no período da Idade Média, frequentemente usada como exemplo a moldar a visão cultural sobre as mulheres e sua posição na sociedade. Ainda segundo Neginsky, durante a Renascença e especialmente no século XIX, Salomé se tornou uma figura mais independente, sua história foi embelezada e ampliada, tornando-se, na opinião de Bram Dijkstra, um tema favorito a artistas e escritores³³. Os significados dos papéis de Salomé mudam de acordo com as representações de cada período e a proposta de cada artista. Contudo, a personagem jamais deixou de figurar a encarnação do mal.³⁴

³² Ver NEGINSKY, 2014.

³³ Ver DIJKSTRA, 1986, p.376-401.

³⁴ Nesse empenho, ver NEGINSKY, 2014.



13. Alexandra Exter, desenho de figurino para *Salomé*, 1917. Fonte: <http://www.fine-art-images.net/en/home.html>, acesso em 15-10-2015.



14. Alexandra Exter, Herodes, desenho de figurino para *Salomé*, 1917. Fonte: https://artchive.ru/artists/1846~Aleksandra_Aleksandrovna_Ekster/works, acesso em 10-03-2017.

A *Salomé* de Wilde desdobrou-se em diversas montagens teatrais no final do século XIX e início do século XX. Na de Tairov, nem mesmo a Revolução de Outubro impediu a expressão das tendências que guiavam o diretor. Ao contrário, o impacto de seus ideais libertários e o amparo do novo Estado soviético o estimularam ainda mais a atribuir à peça uma expressão própria³⁵, que parece ter sido

tão bem recebida nos círculos artísticos em Moscou que foi vista como mais importante que eventos políticos a exemplo da chegada ao poder da facção bolchevique, cujas consequências históricas não eram fáceis de avaliar em outubro de 1917. Dada a familiaridade de Exter com as novas ideias em design de cenários, apresentadas pelo ballet Diaghilev em Paris, entre 1910 e 1913 ... , ela trouxe um sopro de inegável novidade a Moscou, prolongando a onda inovadora com suas próprias invenções radicais.

Sua grande inovação foi desmaterializar o cenário ao substituir os painéis fixos de cena por pura construção de luz, cuja lógica espacial era tão rigorosa quanto dinâmica. Em outubro de 1917, a estrutura brilhante e austera de *Salomé* marcou o nascimento do Teatro Construtivista. A encenação foi um triunfo. Por meio da desmaterialização do cenário, Exter dilatou, de modo não-objetivo (abstrato), a austeridade dramática do cenário monumental de Gordon Craig, então bem conhecido e apreciado na Rússia.³⁶

³⁵ Ver GUINSBURG, 2001, p. 171.

³⁶ Tradução nossa. Disponível em <www.alexandra-exters.net/en/biographie.php>. Acesso em 15/09/2015.

Alexandra Exter projetou os figurinos e o cenário para a produção de Tairov. O dinamismo dos desenhos de Exter para o teatro chamaram a atenção do diretor não apenas pela constituição do espaço em várias dimensões, mas por possibilitar o aspecto de movimento³⁷. Os desenhos de Exter para os figurinos de *Salomé* são caracterizados pela geometria das formas e modelagem dos trajes (figuras 13 e 14), bem como os arranjos inovadores na construção do palco (figuras 15 e 16), que configuraram a aparência peculiar da produção de Tairov no despertar da Revolução Bolchevique³⁸. Segundo Bowlt, “a concentração de Exter sobre o espaço ritmicamente organizado [...] apontou em direção a criações construtivistas, em que ela iria construir ao invés de decorar o palco”³⁹.

Exter ultrapassou os limites da superfície pictórica, a organizar formas sólidas em interação com o espaço, possibilitando ao ambiente cênico o desempenho tão importante quanto o dos atores. Como aponta Guinsburg, as encenações que ocorreram no teatro Kamerny no período entre 1917 e 1923 contribuíram no processo de amadurecimento do Teatro da Câmara e permitiram a execução da proposta de Tairov na elaboração de um espetáculo sintético e experimentos com volumes instalados no espaço cênico. Enquanto em *Famira Kifared* o conjunto cenográfico era composto por elementos bidimensionais, como uma tela na qual se projetava efeitos de luz, em *Salomé* o dinamismo da cenografia, além dos efeitos de iluminação, foi constituído por sólidos geométricos. Ainda segundo Guinsburg, a construção do Tairov e Exter, na peça de Wilde, “apresentava, sem dúvida, forte dramatização expressionista, com distorções subjetivantes e vibrações ‘atmosferaizantes’ nas linhas arquitetônicas do dispositivo.”⁴⁰

Para aclarar melhor o sentido do avanço que o Kamerny então efetuava na moldagem espacial e cenográfica de suas apresentações, ou seja, na criação dos elementos de um novo estilo, próprio, de representação teatral, vale retornar por um momento ao ano de 1916, para levantar alguns aspectos da *mise en scène* de *Salomé*. Aqui, Tairov, mais uma vez coadjuvado por Alexandra Exter, viu-se a braços com uma séria dificuldade, a de pretender imprimir ao quadro cênico um caráter majestoso e opressivo, expresso nos termos da linguagem que estava pesquisando, e contar para isso com uma área de palco bastante restrita. Diretor e cenógrafa procuraram a solução do problema estabelecendo desde o proscênio, em primeiro plano, uma série de largos degraus que constituíram outros tantos níveis de atuação e que conduziam a um tablado dividido em duas metades, em planos desiguais, e embasando grossas colunas rubras.⁴¹

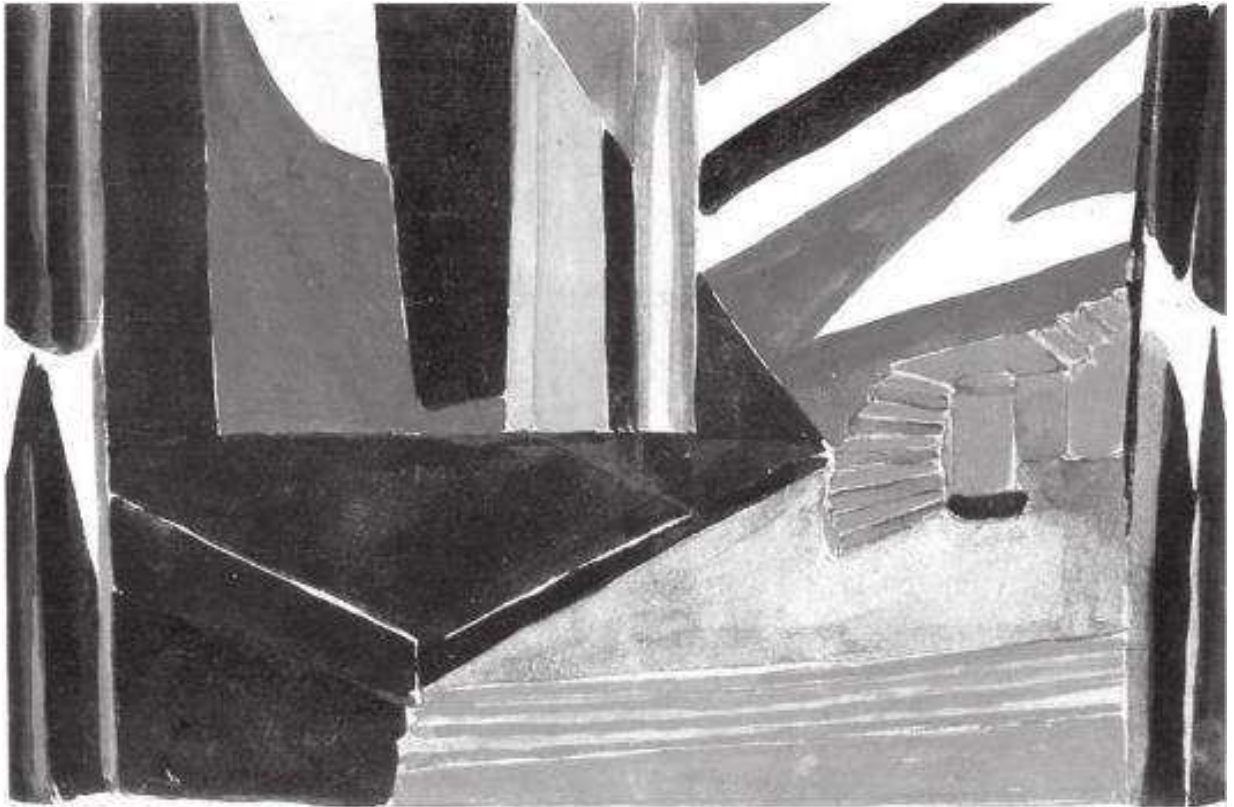
³⁷ Ver PRICE, 1996.

³⁸ Ver WHITE, 2009, p. 122.

³⁹ BOWLT apud WHITE, 2009, p. 122, tradução nossa.

⁴⁰ GUINSBURG, 2001, p. 176.

⁴¹ GUINSBURG, 2001, p. 175-176.



15. Alexandra Exter, desenho para cenografia de *Salomé*, 1917. Fonte: WHITE, 2009.



16. Fotografia da peça *Salomé*, de Oscar Wilde, dirigida por Alexander Tairov, 1917.
Fonte: www.teatrpushkin.ru/plays/salomeya, acesso em 02-03-2017.

Neste capítulo, analisaremos diversas representações visuais de Salomé e de outras personagens em comparação com a de Alexandra Exter. O intuito é observar, no caso da artista russa, a construção de uma forma renovada para essa figura feminina, sobretudo positiva, ligada a uma referência célebre da história da arte que, no entanto, representa corpos de homens, não de mulheres. A falta de comparação com outras obras de vanguarda neste capítulo se justifica com a inexistência, salvo engano e até onde pudemos pesquisar, de trabalhos vanguardistas no tema que nos interessa, Salomé, feitos naqueles anos.

Na passagem do século XIX para o XX a personagem foi uma das favoritas a diferentes pintores, desde os ligados à Academia, como Henri Regnault, até aos proponentes de uma nova arte, como Franz von Stuck. A *Salomé* de Regnault (figura 17), exposta no Salão de Paris em 1870, foi elogiada pelo que seria uma fidelidade aos aspectos orientais.⁴² A bandeja e a espada caracterizam a personagem, assim como as vestes, com um olhar firme a quem a observa. Sobre a voga à representação de cortesãs no final do século XIX, T. J. Clark aponta que a figura destas “era descoberta, e até certo ponto admitida, em quase toda representação do corpo ou do Desejo” e “onde quer que a carne fosse visível e feminina, a cortesã se materializava”⁴³. O crítico Camille Lemonnier escreveu sobre a *Salomé* de Regnault no Salão de 1870, a apresentar esta Salomé como uma cortesã:

As faces brancas como as das *filles d'amour* [mulheres-de-transa], são revestidas de ruge e se franzem, nos cantos da boca, num sorriso soberbo e triunfante... A carne, aliás, cansada e batida, tem por si própria, em sua umidade adiposa e malsã, a lividez que os prazeres imprimem sobre a pele das cortesãs. [...] Não questionarei monsieur Regnault sobre a correção das vestimentas e acessórios. Não estou interessado na história neste caso; estou interessado na Mulher. [...] Reconheço nessa figura uma Salomé, e pouco importa que não seja a Salomé. Para mim basta que o artista tenha caracterizado com um estilo pitoresco e verdadeiro, em seus resplandecentes farrapos amarrotados, a *fille d'amour*.⁴⁴

A *Salomé* de Von Stuck (figura 18), por sua vez, não nos encara nem tem a espada, mas exhibe a cabeça de João Batista, que fora pedida por Salomé, em troca de que ela dançasse para Herodes. Os momentos são distintos: um, o da dança, posterior à decapitação; o outro, antecedendo-a, mostrando a resolução inabalável da mulher que se sentira desafiada pelo homem. Em ambas, os cabelos escuros volumosos, os elementos selvagens e a voluptuosidade se articulam para configurar a imagem reincidente da personagem.

⁴² DIJKSTRA, 1986, p.382, e COOKE, 2007, p.528-9, 536.

⁴³ CLARK, 2004, p. 173.

⁴⁴ LEMONNIER apud CLARK, 2005, p. 173-174.



17. Henri Regnault, *Salomé*, 1870, óleo sobre tela, 160 x 102,9 cm, MoMA, Nova York. Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/16.95/>, acesso em 10-03-2017.

Exter parece ter representado o momento da dança (figura 19 e 20), contudo de forma menos sensual,⁴⁵ talvez porque encenar a obra inflamável de Wilde fosse também incitar a censura num país como a Rússia. Mas Exter não deixa de sintetizar aspectos recorrentes da personagem, como uma espécie de exotismo na tiara, a face confiante e os movimentos delicados do corpo, que se sustenta na ponta dos pés. No entanto, ao invés de explorar formas curvilíneas, como frequentemente ocorre em representações visuais de dançarinas, Exter as aplica retas, restringindo o uso de curvas a partes do ombro e dos braços, bem como ao caimento dos tecidos transparentes numa das pernas. A geometria composicional e a redução das curvas ocorrem mesmo em relação a figurinos anteriores da artista, para produções nas quais a dança é componente central. Como aponta Guinsburg, em *Salomé*,

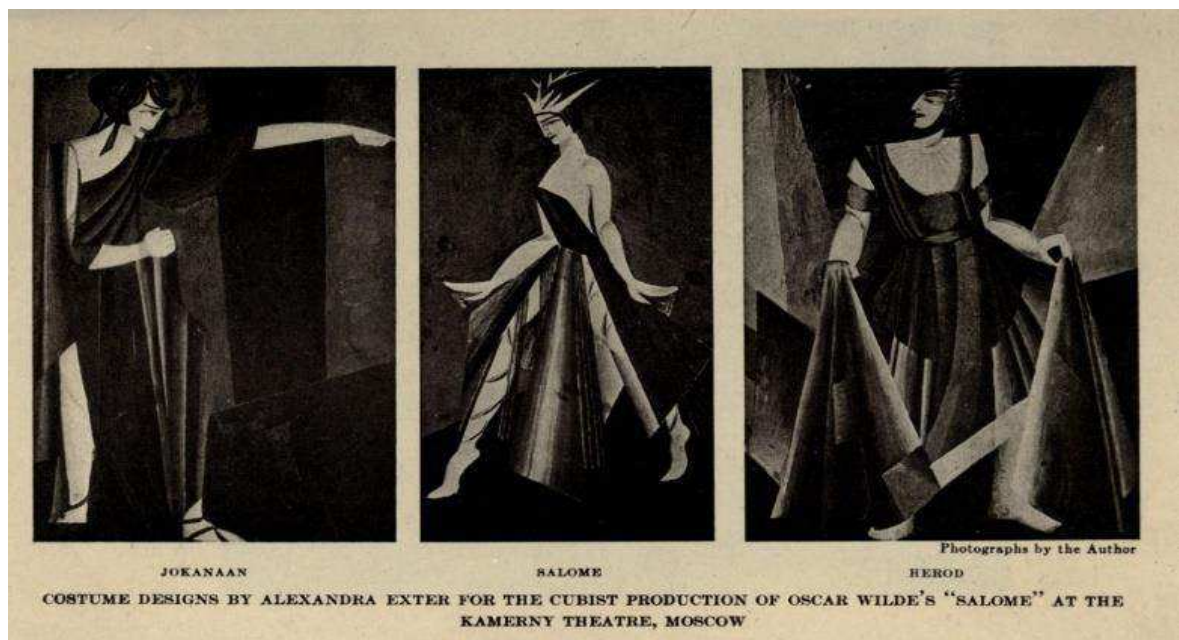
Nos claros do dispositivo volumar, apareciam e desapareciam pedaços de tecidos dos mais variados no tocante à forma, tamanho, cor e iluminação, indicando as mudanças de tempo e de lugar, transformando o equilíbrio cromático, refazendo o espaço conforme a economia emocional produzida pelo jogo da ação. [...] Nesse contexto, em vestes geometrizadas e com as cabeças encimadas por toucados e coberturas esculturais, numa conjunção de elementos a favorecer os efeitos de luz, os intérpretes

⁴⁵ É necessário frisar que o desenho de Exter, de dimensões mais reduzidas, é instrumental, voltado para a confecção de figurino de teatro, não de um quadro para expor em salões ou museus. Portanto, o status artístico desse trabalho é menor, o que também concedeu à artista maior liberdade de expressão.

evoluíam, isolada ou grupalmente, obedecendo, em seus gestos e movimentos, a uma rigorosa geometria composicional, o que, no entanto, não impedia Alisa Koonen de dar vazão ao seu poder de representação trágica, fazendo uma Salomé fascinante e agressiva, “uma gélida joia de perversidade”, na expressão de Ripellino.⁴⁶

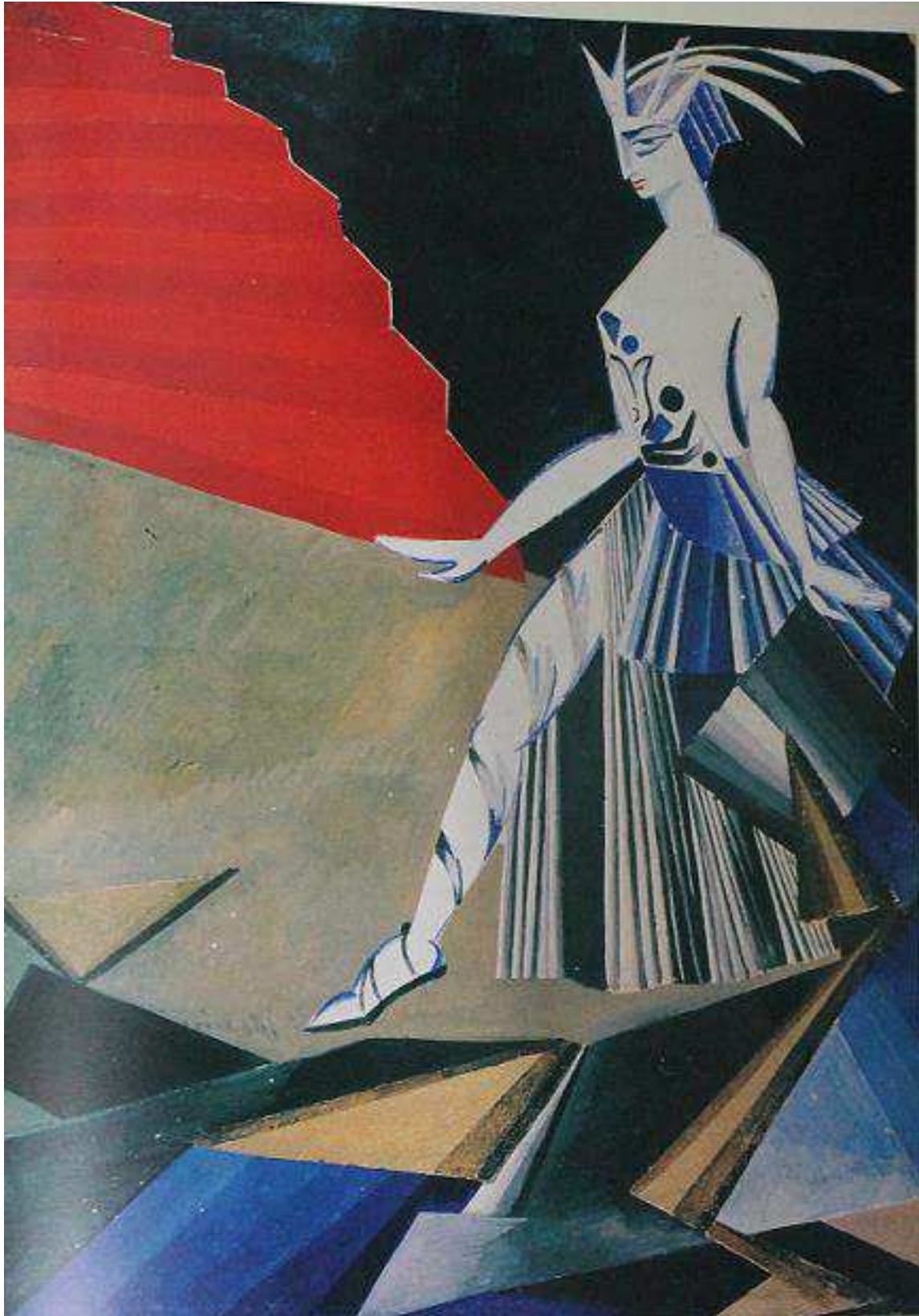


18. Franz von Stuck, *Salomé*, 1906, óleo sobre tela, 115,5 x 62,5 cm, Städtische Galerie, Lenbachhaus. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Stuck_Salome_II.jpg, acesso em 10-03-2017.



19. Alexandra Exter, reprodução fotográfica dos desenhos para figurinos de *Salomé*; à esquerda Jokanaan (João Batista), ao centro Salomé e à direita Herodes. Fonte: Wikimedia Commons. In: SAYLER, Oliver M. *The Russian Theatre*. New York: Brentano's, 1922, acesso em 13-09-2015.

⁴⁶ GUINSBURG, 2001, p. 176.



20. Alexandra Exter, desenho para *Salomé*, 1917. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 117.

A ênfase nas linhas retas na representação da Salomé de Exter, portanto, é excepcional em meio às representações visuais da personagem, o que inclui desenhos de figurinos de dança do início do século XX de outro artista russo, Leon Bakst (figuras 21, 22 e 23). Neles, os movimentos de corpos e tecidos são ondulantes, ressaltando-se o volume e a sinuosidade carnisais, bem como a variação de poses e ações que as danças exóticas possibilitam, provocantes ao observador. Os corpos rechonchudos, em Bakst, estimulam o toque, enquanto os olhares voltados para nós raramente deixam de ser sedutores (na figura 23, o detalhe da sapatilha que se solta do pé, para além de um símbolo usual da perda de inocência, é também um reforço da sedução).



21. Leon Bakst, figurino para personagem da peça *Scheherazade*, 1910, desenho. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Scheherazade_by_L._Bakst_03.jpg, acesso em 10-03-2017.



22. Leon Bakst, figurino para *Salomé*, 1908, desenho. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Salomea_by_L.Bakst_01.jpg, acesso em 10-03-2017.



23. Leon Bakst, figurino para odalisca em *Scheherazade*, 1910, desenho. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Scheherazade_by_L._Bakst_02.jpg, acesso em 10-03-2017.



24. Robert Henri, *Salomé*, 1909, óleo sobre tela, 197 x 94 cm, Ringling Museum, Sarasota. Fonte: <http://ringlingdocents.org/henri.htm>, acesso em 10-03-2017



25. Fotografia de Maud Allan como Salomé, 1908. Fonte: BENTLEY, 2005.

Uma exceção dentre essas imagens de mulheres feitas por Bakst é a de um homem que dança (figura 21), com gestos delicados. Mas a exceção confirma a regra dos preconceitos, já que o homem, no caso, é negro, o que se articula a outro senso do período: de que determinados povos considerados inferiores (judeus, negros e orientais) deviam sua condição ao fato de ser naturalmente efeminados.⁴⁷ As teorias raciais, como sabemos, afirmavam a superioridade dos brancos na exibição de caracteres de virilidade, constituindo um elemento a mais a reverberar na construção da imagem que irmana mulheres e raças em seres degenerados.

O dançarino de Bakst compartilha um gesto com a Salomé de Exter: as duas mãos flexionadas para cima, acentuando a leveza de suas danças. O gesto se repete em outros desenhos de Bakst, para figurinos de diferentes espetáculos, embora com variações. É possível percebê-lo também na Salomé de Robert Henri (figura 24), que compartilha ainda com a de Exter a pose dos pés e a transparência da saia. Porém, a Salomé de Henri tem traje

⁴⁷ DIJKSTRA, 1986, p.211-2; 220-1; 278

tradicionalmente usado na dança dos sete véus, ricamente adornado por joias, evidenciando partes do corpo (o ventre despido), bem como a face erguida que encara o espectador como a desafiá-lo e, ao mesmo tempo, seduzi-lo. A Salomé de Exter, por outro lado, tem a cabeça e o olhar apontados para baixo, aparentemente sem a pretensão de provocar quem a observa. Além disso, o figurino de Exter propõe uma linearidade, uma geometrização das formas do corpo, atenuando, assim, a sexualidade.

Podemos ainda comparar os gestos de braços e mãos no desenho de Exter com os da fotografia de Maud Allan (figura 25), de 1908, que apresenta a mesma gestualidade da Salomé de Exter, com mínimas distinções. A mais evidente é a que individualiza a atitude e o caráter das duas personagens. Ambas compartilham a mesma pose que remete a dança, com formas angulares nas pernas e braços, e as mãos arqueadas. Contudo, a maneira como o olhar da Salomé de Allan é conduzido ainda faz referência ao caráter desafiador que usualmente encontramos nas representações da personagem – o olhar está direcionado a quem a observa - enquanto a de Exter tem o olhar esquivado, como se estivesse concentrada no ato da dança ou simplesmente não se preocupasse em seduzir seu espectador.

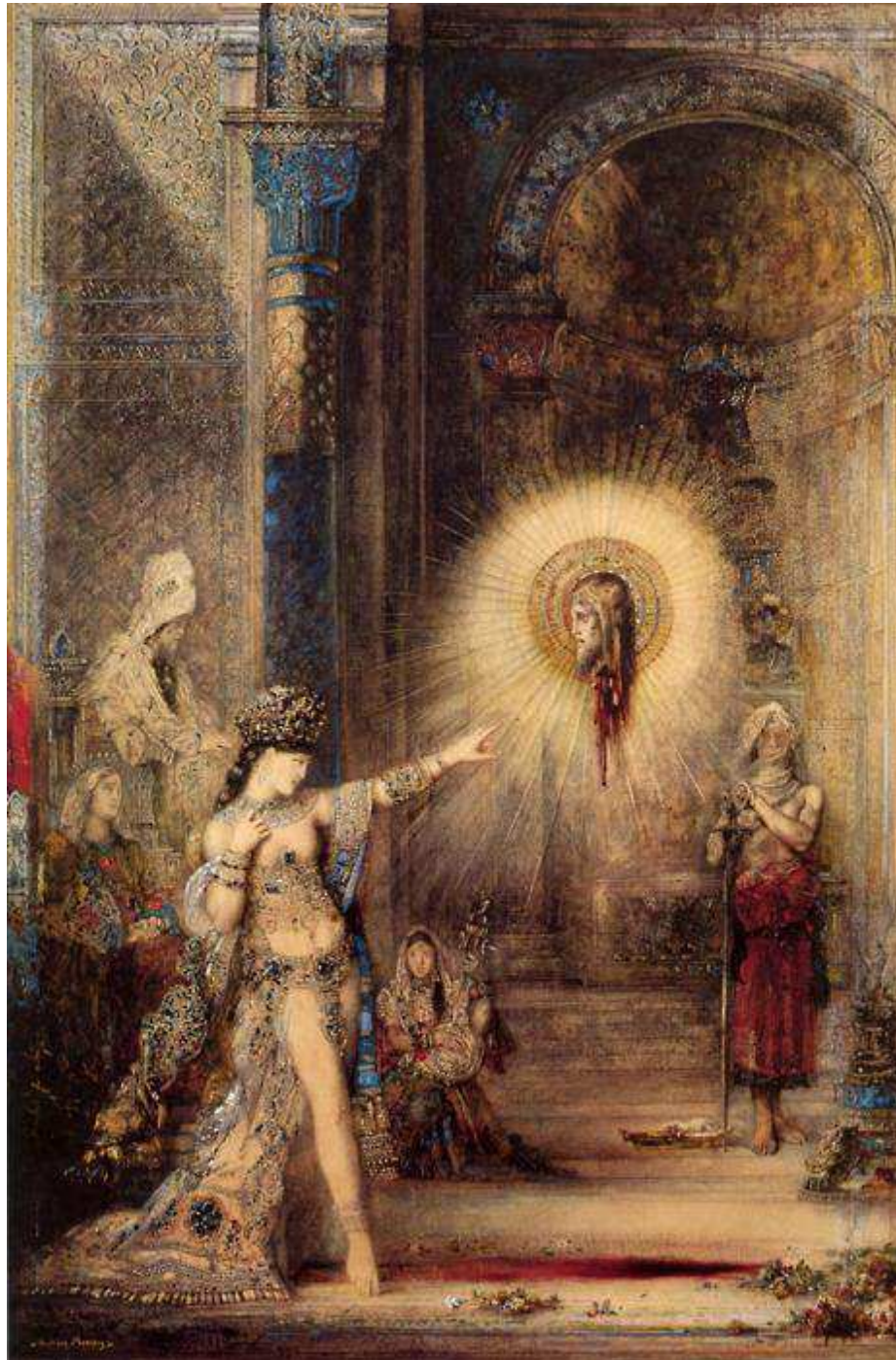


26. Gustave Moreau, *Salomé*, 60 x 36 cm, carvão sobre papel, Musée Moreau, Paris. Fonte: COOKE, 2011.



27. Gustave Moreau, *Estudo para Salomé*, 56,3 x 43,4 cm, grafite sobre papel, Musée Moreau, Paris. Fonte: COOKE, 2011.

Apesar desta distinção, se compararmos a Salomé de Maud Allan com outras aqui presentes, é possível perceber que a sensualidade em sua expressão facial é menor. O que ressalta sua sexualidade são as vestes, que, apesar de não deixar o corpo despido, apresentam contornos semelhantes ao nu, evidenciando, por exemplo, o desenho dos seios.



28. Gustave Moreau, *L'apparition*, 1876, aquarela, 106 x 72,2 cm, Orsay, Paris.
Fonte: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/arts-graphiques.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=105860, acesso em 10-03-2017.



29. Jacques-Louis David, *O juramento dos Horácios*, 1784, óleo sobre tela, 330 x 426 cm, Louvre, Paris. Fonte: <http://www.louvre.fr/en/mediainages/le-serment-des-horaces-0>, acesso em 10-03-2017.

Na pintura, os trabalhos que talvez tenham sido os mais importantes no culto a Salomé são os quadros do simbolista Gustave Moreau, muito influentes mesmo para o romance decadentista *A rebours*, de 1884, de Joris-Karl Huysmans, e para a peça *Salomé* de Oscar Wilde, de 1892.⁴⁸ As composições de Moreau são originais, nas palavras do pesquisador Peter Cooke, devido ao “êxtase hierático” de sua pose. Os esboços de Moreau (figuras 26 e 27) mostram Salomé um tanto irreal, semelhante a uma deusa, sendo que em um deles há uma evidente inspiração na arte hindu. As Salomé de Moreau se aproximam das de Exter pelas formas retilíneas, sobretudo a aquarela *L'apparition* (figura 28), que mostra braço e perna estendidos em linha reta, formando um esquadro apoiado obliquamente ao solo, com o dedo da mão apontado para a cabeça sobrenatural do Batista.

Essa composição de geometria extraordinária ressoa, como Cooke afirma, a pose dos guerreiros horácios do célebre quadro de Jacques-Louis David (figura 29). Cooke observa também a subversão quanto às formas que representam os gêneros, promovida de um para o outro quadro: se a pintura de David imputa passividade às mulheres, representando-as

⁴⁸ DIJKSTRA, 1986, p.385-386; 396-398 e COOKE, 2011, p.214-218.

cabisbaixas e lamuriosas, a de Moreau toma a composição retilínea dos homens e a aplica na mulher. Podemos acrescentar que a representação de Moreau resulta, por isso, em uma exceção formal às Salomé de período.

Acrescentemos ainda que, curiosamente, o gesto do braço esquerdo da Salomé de Moreau tenha sido aplicado não na Salomé de Exter, mas em seu João Batista (figura 19), que também evoca o quadro de David. Mas há um outro importante ponto em comum entre a Salomé de Exter e os horácios de David: a posição das pernas abertas em compasso, formando um triângulo que estrutura firmemente as figuras, em apoio às suas decisões.



30. Pablo Picasso, Salomé, de *La Suite des Saltimbanques*, 1905 (publicado em 1913), ponta seca, 40,6 x 34,9 cm, Museu de Israel, Jerusalém. Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/pablo-picasso-salome-from-la-suite-des-5308511-details.aspx>. acesso em 02-03-2017.

A Salomé de Alexandra Exter pode ser comparada, enfim, com a que fez um artista genial do século XX, notório defensor de causas políticas e sociais. Picasso gravou uma Salomé (figura 30) igualmente decidida, com as linhas retas aplicadas ao corpo, que, no entanto, abre

as pernas e exhibe o sexo à visão de Herodes. Nem mesmo Picasso escapou de fazer uma Salomé com algo de convencional, malicioso e vulgar, o oposto do que fez Exter em sua singela representação. Pois a Salomé de Exter, assim como a de outra pintora, Ella Ferris Pell (figura 31), lembrada pelo pesquisador Bram Dijkstra como uma das representações pictóricas de mulher mais extraordinariamente dignas do início do século XX,⁴⁹ são ambas respostas visuais engenhosas de mulheres artistas a demandas profissionais e artísticas.



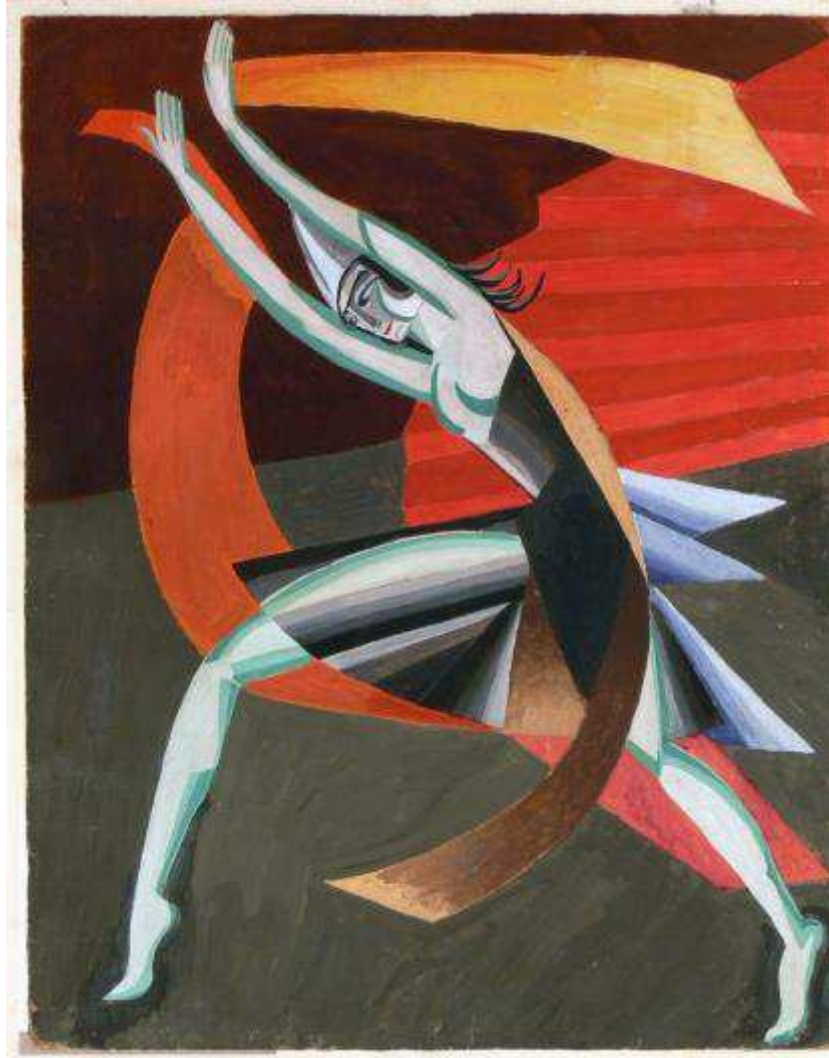
31. Ella Ferris Pell, *Salomé*, 1890, óleo sobre tela, 129,5 x 86,4 cm, coleção particular. Fonte: http://www.wikigallery.org/wiki/painting_85280/Ella-Ferris-Pell/Salome, acesso em 20-12-2016.

Tanto Ella Ferris Pell quanto Alexandra Exter compuseram Salomé como mulher empoderada,⁵⁰ consciente de sua condição e do mundo à sua volta, sem a crueldade e a malevolência das incontáveis Salomé do entresséculos. Podemos acrescentar que ambas as

⁴⁹ DIJKSTRA, 1986, p.390-3.

⁵⁰ Na falta de um termo melhor, usa-se aqui a expressão ligada a *empoderamento* de forma voluntariamente anacrônica.

imagens, sobretudo a de Pell, talvez guardem algo de melancólico, dada a condição à qual a personagem foi condenada: a ser algoz de um homem santo, alegoria de todos os bons homens do mundo. Salomé, para as duas artistas, cumpre um papel amargo, sem perder a compostura.



32. Alexandra Exter, desenho de figurino para a dança dos sete véus de Salomé, 1917, Brakhrishin State Central Theatre Museum, Moscou.
Fonte: Website Northwestern University Press.

Exter também desenhou uma Salomé menos rígida, a executar a dança dos sete véus de forma explícita, com os braços estendidos para o alto, os véus vermelho e alaranjado nas mãos, e as pernas abertas (figura 32), diferente da representação que analisamos anteriormente. Embora tenha gestos mais soltos e evidencie o contorno dos seios, esta Salomé ainda é menos sensual do que as representações recorrentes da personagem, principalmente pela composição em linhas retas, que conferem ao movimento o aspecto endurecido, menos sinuoso em relação às dançarinas de Bakst, por exemplo. Além disso, como ocorre na outra versão desenhada por

Exter, esta não tem o olhar voltado para o observador, mas sim para uma das pernas, a sugerir sua concentração no ato executado.⁵¹

Por fim, vale mencionar a mórbida correlação identificada por Dijkstra quanto ao fascínio, amor (e ódio) a Salomé, no início do século XX, bem como à outra personagem bíblica que decapitou um homem, Judith (figura 33). Ambas, não por acaso, são judias. Isso permite aproximar dois termos, um deles, ao que parece, inexistente na língua portuguesa, ginecídio – isto é, feminicídio, assassinato ou extermínio de mulheres – com genocídio.⁵² Os anos de perseguição aos judeus e às outras etnias não deixam, verdadeiramente, de corresponder às obsessões em torno a tais imagens.



33. Gustav Klimt, *Judith I*, 1901, óleo sobre tela, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viena. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Gustav_Klimt_039.jpg, acesso em 10-03-2017.

⁵¹ Em comparação às fotografias de Alisa Koonen a interpretar Salomé na produção de Tairov (ver figuras nos Anexos desta dissertação), o figurino confeccionado para a peça parece compartilhar mais semelhanças com a representação analisada anteriormente neste capítulo (figura 19).

⁵² DIJKSTRA, 1986, p.400-1.

CAPÍTULO 2:

DESENHOS DE FIGURINOS DE ALEXANDRA EXTER PARA *ROMEU E JULIETA*⁵³

FICHA TÉCNICA DA PEÇA *ROMEU E JULIETA*⁵⁴:

Direção: Alexander Tairov

Data: 17 de maio de 1921

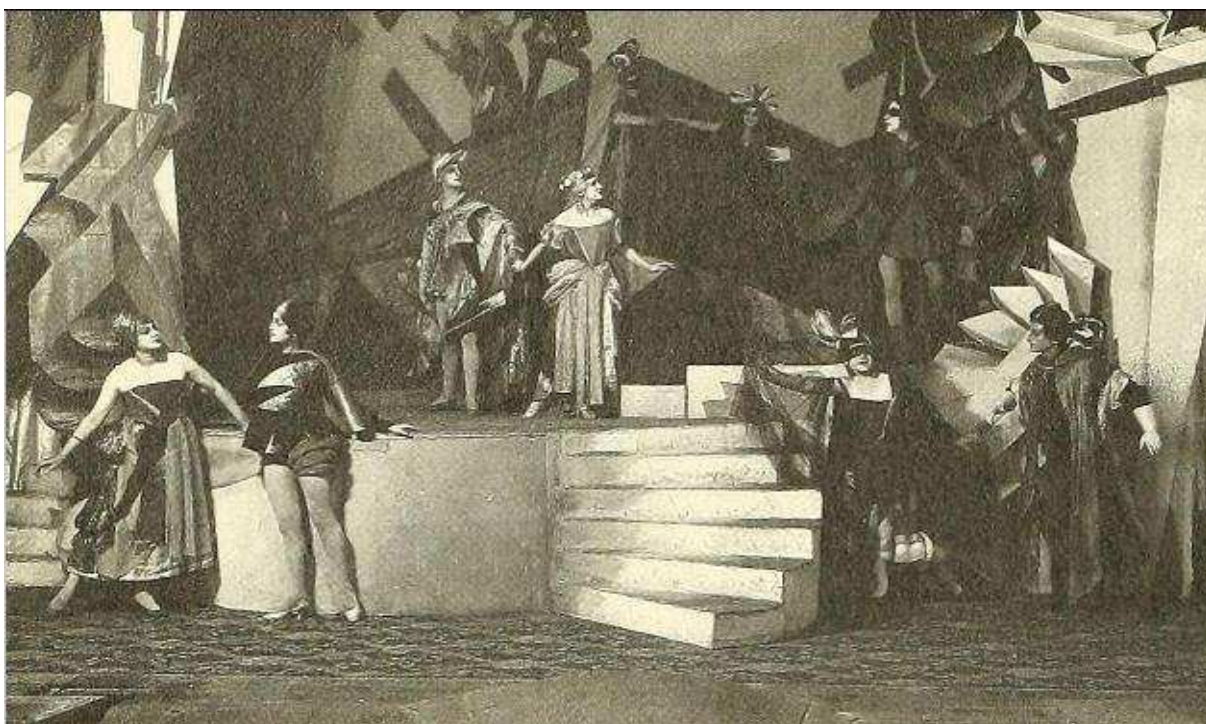
Autor: William Shakespeare

Tradução: Vadim Shershenevich

Figurinos: Alexandra Exter

Compositor: Anatoly Alexandrov

Elenco (protagonistas): Nikolai Tsereteli (Romeu), Alisa Koonen (Julieta).



34. Fotografia do Ato I de *Romeu e Julieta* no Teatro da Câmara, Moscou, 1921. Figurinos e cenário de Alexandra Exter. Fonte: BOWLT, 2000, p. 50.

⁵³ Versões preliminares deste capítulo foram apresentadas nos seguintes eventos: 12º Colóquio de Moda – 9ª Edição Internacional (2016), VIII Seminário de Pesquisa em Artes – UFU (2016) e III Seminário de Pesquisa em Arte, Cultura e Linguagens – UFJF (2016).

⁵⁴ Fonte: www.teatrpushkin.ru/plays/romeo-i-dzhulietta--2, acesso em 02/03/2017.

Neste capítulo abordaremos os figurinos de Alexandra Exter para a peça *Romeu e Julieta*, dirigida por Alexander Tairov, em 1921. A observação aos desenhos e fotografias da peça demonstra que os trajes criados por Exter, apesar do uso bastante inovador de cores e formas geométricas, revelam a sobrevivência de características conservadoras em sua modelagem. Além disso, parece existir, como no caso da *Salomé* de Exter, a subversão do padrão recorrente de representação visual da protagonista feminina, neste caso Julieta. Por fim, apontaremos a reincidência de outros elementos visuais que podem fazer alusão ao amor em perdição, como as espirais e formas em redemoinho, a sugerir a antecipação ao desenlace trágico da história.

Romeu e Julieta conta a história da rivalidade entre duas famílias que termina apaziguada com a morte trágica de um jovem casal apaixonado. Em Verona, Romeu e Julieta se conheceram no baile de máscaras, onde apaixonaram-se imediatamente. Porém, havia grande inimizade entre suas famílias, Montecchio e Capuleto, que se fortaleceu com a morte de Mercúcio durante um duelo com Romeu. A rivalidade não impediu o amor entre ambos e, com a ajuda do Frei, Julieta forja sua própria morte para casar-se com Romeu. O Frei, porém, não conseguiu informar Romeu que Julieta estava apenas desacordada, e Romeu, após encontrá-la inerte, ingeriu todo o veneno para ficar ao lado de sua amada pela eternidade. Julieta desperta e vê o corpo de Romeu sem vida. Tomada por tristeza, apunhala-se e morre ao lado de seu grande amor. Como *Romeu e Julieta*, outras histórias de amor⁵⁵ fadado à morte são as de *Francesca e Paolo*, *Tristão e Isolda*, bem como histórias precedentes como *Ippolito e Leonora*, reforçando a voga aos mitos românticos profusamente retratados por artistas no século XIX.

Os personagens de Shakespeare⁵⁶ tornaram-se um tema recorrente nas artes visuais. Em *Romeu e Julieta*, a cena do balcão (ato II), bem como o momento da morte (ato V), são os mais representados em pinturas e gravuras. Após o primeiro encontro do casal no baile de máscaras, Romeu reencontra Julieta no jardim dos Capuleto, onde declaram-se apaixonados. Desta cena (cena II, ato II) desdobraram-se diversas representações artísticas, tanto do encontro do casal quanto de Julieta sozinha. A pintura que William Powell Frith (figura 35) e Philip Calderon

⁵⁵ *Romeu e Julieta* muitas vezes é mencionada como “história de amor”, contudo esta história não trata apenas do amor proibido entre os dois jovens, mas também aponta questões sociais, econômicas e disputas de poder. Tais questões produziram a intolerância que afetou a relação de Romeu e Julieta e a condenou à fatalidade, que no fim veio a reconciliar as duas famílias.

⁵⁶ É importante dizer que as peças que hoje atribuímos a autoria à Shakespeare remontam contos precedentes, tiveram colaboração de outros autores e passaram por adaptações e apropriações ao longo do tempo, ver PRUNSTER, 2000 e CHARTIER, 2011.

(figura 36) fizeram da personagem principal pode ser descrita através das palavras de Romeu ao avistar Julieta no balcão:

Que luz se escoia agora da janela?
 Será Julieta o sol daquele oriente?
 Surge, formoso sol, e mata a lua
 cheia de inveja, que se mostra pálida
 e doente de tristeza, por ter te visto
 que, como serva, és mais formosa que ela.
 [...] Vede como ela apoia o rosto à mão.
 Ah! Se eu fosse uma luva dessa mão,
 para poder tocar naquela face! ⁵⁷



35. William Powell Frith, *Julieta*, 1862, óleo sobre tela, coleção privada.
 Fonte: <http://www.artnet.com/artists/william-powell-frith/juliet-CjsN-ltyRNolxO3-lpl6Fw2>, acesso em 02-03-2017.

⁵⁷ Corresponde ao Ato II – Cena II. SHAKESPEARE, 1998, p. 53.



36. Philip H. Calderon, *Juliet*, 1888. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Juliet_-_Philip_H._Calderon.jpg, acesso em 02-03-2017.

Alexandra Exter evidentemente fez desenhos de Julieta e diversos personagens da peça. Como aponta HUNT (2011), em comparação com suas produções anteriores, como *Famira Kifared* (figura 37), em *Romeu e Julieta* Exter “esconde” (ou resalta menos) os contornos, as formas do corpo humano por meio do volume dos trajes (figura 38). Também modifica a relação do figurino com o cenário através de efeitos tridimensionais. As cores dos figurinos, cenário e iluminação possibilitavam um movimento dinâmico no espaço cenográfico mesmo antes da atuação dos personagens, embelezado, segundo Christie, por uma “dinâmica congelada”⁵⁸, a ecoar as esculturas de Boccioni. Nesta produção, o espaço cênico elaborado por Exter foi marcado por uma inovadora verticalidade e jogo de luz⁵⁹, composto por sete praticáveis ligados por escadas, como “pontes lançadas no espaço”⁶⁰. Elementos construídos em metal e espelhos aplicados em armações e no vestuário refletiam a luz, a produzir efeitos contínuos de nuances

⁵⁸ CHRISTIE, p. 95.

⁵⁹ Ver HUNT, 2011, p. 49.

⁶⁰ Claudine Amiard-Chevrel apud GUINSBURG, p. 179.

de cor. O dinamismo também estava presente nos atores, através da performance com uma articulação rítmica. Como aponta Guinsburg, esta seria a maneira de apresentar ao público “o temperamento meridional e ardente dos italianos, o impulso irresistível das paixões da tragédia”⁶¹



37. Alexandra Exter, Figurino para *Famira Kifared*, 1916. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 113.

⁶¹ Claudine Amiard-Chevrel apud GUINSBURG, p. 179.



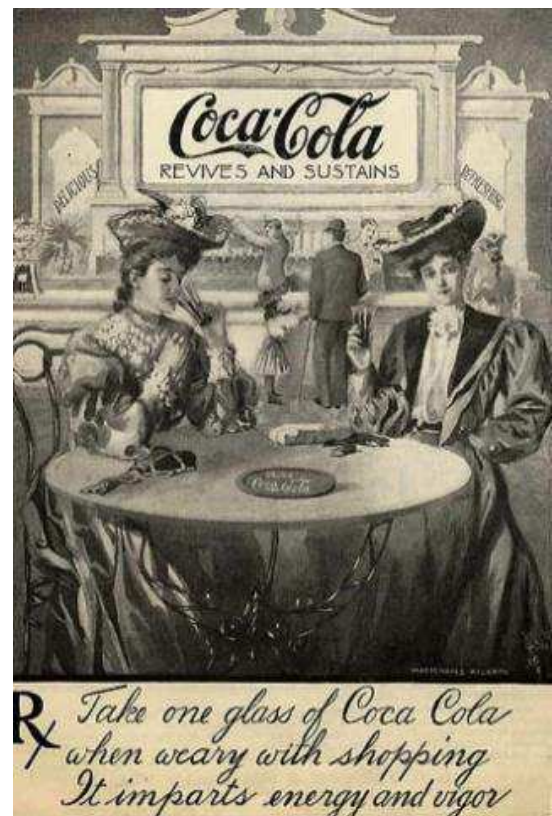
38. Alexandra Exter, figurino para *Romeu e Julieta*, 1921, guache sobre papel, Museu Regional de Arte M. Vrubel. Fonte: <http://www.fine-art-images.net>, acesso em 12-09-2015.

Nos figurinos femininos, Exter mesclou a modelagem do vestuário romântico-vitoriano e as características cubo-futuristas. As formas geométricas coloridas e sobrepostas compõem o traje das personagens, principalmente no volume da saia. As linhas retas são quebradas pelo volume arredondado das mangas bufantes e pela forma curvilínea que o traje atribui ao corpo. Em comparação com representações visuais que exemplificam a indumentária do final do

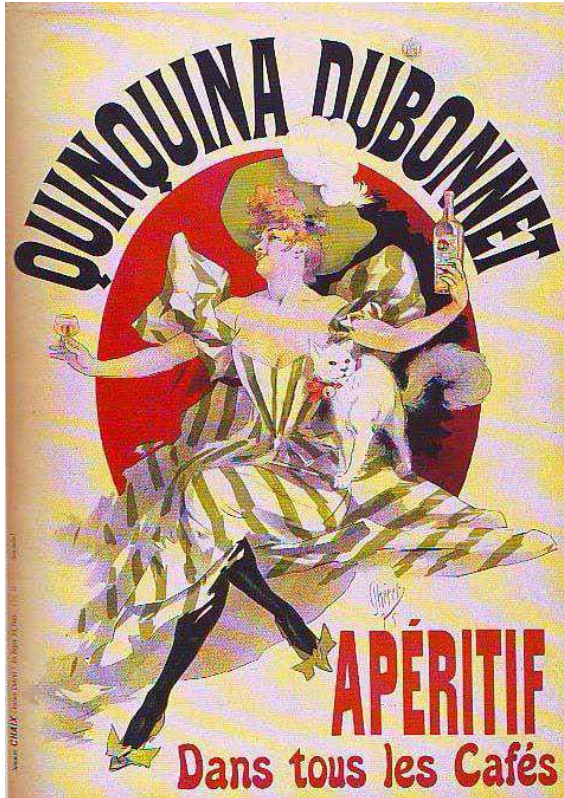
século XIX e a primeira década do século XX, como os conhecidos cartazes publicitários da Coca Cola (figuras 39 e 40) e do pioneiro cartazista francês Jules Chéret (figura 41), bem como gravuras da *Gazette des Femmes* (figura 42), observa-se que a maioria dos figurinos de Exter para personagens femininos corresponde à modelagem dos trajes tradicionais: o chapéu com penas posicionado na lateral da cabeça e as mangas e saias volumosas, a ressaltar a cintura exageradamente afinada. Até mesmo a pose das personagens de Exter apresentam semelhanças com as ilustrações publicitárias do século XIX, que além de sugerir a gestualidade do ator em cena, ressalta as formas do traje.



39. Cartaz publicitário, 1910. Fonte: <http://www.publistorm.com/series-cartazes-de-propagandas-antigas-da-coca-cola/>, acesso em 10-03-2017.



40. Cartaz publicitário da Coca Cola, 1896. Fonte: <http://www.propagandashistoricas.com.br/2014/02/propaganda-antiga-da-coca-cola-1896.html>, acesso em 02-03-2017.



41. Jules Chéret, cartaz publicitário, 1895. Fonte: <http://gallica.bnf.fr>, acesso em 02-12-2017.



42. *Deux Femmes et um chevalet*, década de 1880, gravura da moda da *Gazette des femmes*. Bibliothèque Nationale, Paris BN fil 2, 132. Fonte: GARB, 1998, p. 244.



43. Alexandra Exter, figurino para *Romeu e Julieta*, 1920. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Alexandra_Exter_Costume_design_for_Romeo_and_Juliette_1921.jpg, acesso em 02-03-2017.

O estilo de vestuário denominado romântico foi legitimado em meados do século XIX e tem origens incertas, mas suas primeiras manifestações relevantes podem ser datadas, segundo Patrice Bollon, pela peça de Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*, de 1829.⁶² Bollon descreve a moda difundida após a apresentação da peça, a qual não deixa de corresponder às formas que Exter atribuiu aos figurinos de *Romeu e Julieta*:

em alguns meses as ruas de Paris se encheram de moças “borgonhesas” de saias compridas com caldas e corselete de mangas bufantes feitas de tecidos estampados com motivos heráldicos, e jovens “cavaleiros” usando calças curtas e gibão com recortes sob esplêndidos casacos de arminho, com a cabeleira merovíngia ao vento enfeitada de bonés de veludo e de asas de pássaros.⁶³

Os desenhos de Exter para *Romeu e Julieta* aludem ao período em que o teatro e a literatura refletiam no vestuário elementos remanescentes de outras épocas. Tais elementos “alimentavam essas modas-fantasmas”⁶⁴, nas palavras de Bollon, ao buscar inspiração nas vestimentas de pinturas e gravuras para serem produzidos pelas modistas. Dentre esses elementos, as mangas volumosas eram a principal característica dos trajes femininos, conhecidas como “manga presunto”, herdadas dos trajes Renascentistas. Estas, somadas às saias bufantes e aos grandiosos chapéus, conferiam extravagância ao traje.



44. Alexandra Exter, figurino para *Romeu e Julieta*, 1920. Fonte: <http://www.fine-art-images.net>, acesso em 12-09-2015.

⁶² Ver BOLLON, 1993.

⁶³ Ibid, p. 53.

⁶⁴ Ibid, p. 54.



45. V. Mukhina, desenho de vestido de moda, 1923. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 96.

Para construir esses figurinos (figuras 43 e 44), Exter tomou como referência um vestuário que enfatiza a fragilidade feminina e a diferenciação de gênero: o corpo enrijecido

pelo espartilho a afinar a cintura forçadamente e a saia volumosa que restringe os movimentos do corpo⁶⁵. Como aponta Gilda de Mello e Souza, no século XIX, assim como em outros períodos, além de operar como um empecilho à gestualidade do corpo feminino, o vestuário fazia parte do jogo de sedução, sendo que um de seus papéis era acentuar as características sexuais do corpo:

se a roupa cobre, conscienciosamente, o corpo da mulher, nem por isso deixa de acentuar-lhe as características sexuais, aumentando-lhes os quadris, primeiro pela quantidade de anáguas, folhos e babados, depois pela criolina, contraindo-lhe a cintura para melhor acentuar-lhe a pequenez através do contraste das mangas excessivas. Ou transformando-a com o acréscimo da anquinha, numa Vênus calipígia, monstruosa. O ritmo erótico, portanto, consiste em chamar a atenção, sucessivamente, para cada parte do corpo, mantendo o instinto sexual sempre aceso, relaciona-se aqui, principalmente, com a parte que a vestimenta acentua e não com a que desnuda.⁶⁶

Nos desenhos de Exter, contudo, o tradicionalismo dos trajes é atenuado pelo toque de vanguarda, pelas cores enérgicas e a geometria das formas que o compõe (figura 43), especialmente em comparação ao desenho de outra artista contemporânea a Exter, Vera Mukhina (figura 45). Apesar da semelhança na pose, na modelagem convencional do vestido e no chapéu na lateral da cabeça, nota-se que Exter aplicou ao traje as características construtivistas, visualmente modificado por meio dos volumes geométricos e agudez das formas.

Para Julieta, Exter desenhou um figurino distinto das demais representações (figura 46). A pose da personagem sugere o movimento de dança e, ao contrário de outros figurinos femininos projetados pela artista, a saia do vestido de Julieta é curta e as mangas são ajustadas aos braços, a mostrar as pernas e os ombros. Vale mencionar que, de acordo com o andamento da pesquisa até o momento, este foi o único desenho de Exter criado especificamente para a personagem principal. Nem todas as fontes dos projetos de Exter apontam para qual personagem o figurino foi direcionado, o que indica a possibilidade de outros trajes mais tradicionais também terem sido elaborados para Julieta.

A Julieta de Exter distingue-se de outras representações da personagem, principalmente pelo desnudamento de partes do corpo e o uso de tons menos contrastantes. Comumente Julieta é representada com as vestes brancas ou claras, como podemos observar nas obras do pintor inglês Thomas Francis Dicksee e de George Dawe (figuras 47 a 49). Os projetos de Exter e a *Julieta sobre o balcão*, de Dicksee, compartilham semelhanças na modelagem do traje, como o

⁶⁵ Sobre a questão da roupa como elemento que circunda a submissão feminina no século XIX, destaca-se o trabalho de XIMENES, 2011.

⁶⁶ SOUZA, 1987, p. 93.

corpete ajustado e o volume da saia. Contudo, as cores e formas que configuram a proposta de Exter para a construção de uma Julieta de vanguarda contrastam com a figuração de Dicksee. O contraste fica ainda mais evidente se compararmos com outra pintura, de Frank Bernard Dicksee - *Romeu e Julieta*, de 1884 (figura 49) – em que Julieta traça um vestido branco, solto e fluido, aparentemente uma peça do vestuário íntimo.



46. Alexandra Exter, Figurino para *Romeu e Julieta*: Julieta, 1920, guache sobre papel, 47.9 x 34.3 cm. Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/alexandra-exte-1882-1949-a-costume-design-5151429-details.aspx>, acesso em 02-03-2017.



47. Thomas Francis Dicksee, *Julieta sobre o balcão*, 1875, óleo sobre tela. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Juliet_on_the_Balcony.jpg, acesso em 02-03-2017.



48. George Dawe, estudo para senhorita O'Neil como Julieta, 1816, óleo sobre tela, Biblioteca Folger Shakespeare. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Study_for_Miss_O%27Neill_as_Juliet_%28Dawe%2C_c._1816%29.jpg, acesso em 02-03-2017.



49. Frank Dicksee, *Romeu e Julieta*, 1884. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Romeo_and_Juliet_by_Frank_Dicksee_%28cropped%29.jpg, acesso em 02-03-2017.

Na escultura, Pio Fedi representou os amantes que precederam a história de Romeu e Julieta. Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte pertenciam a famílias rivais, por isso marcaram um encontro às escondidas com a ajuda da tia de Leonora. Ippolito, porém, foi preso no caminho sob a acusação de invasão à propriedade e intenção de roubo. Apesar de ter sido condenado, Ippolito confessa o roubo para proteger Leonora da culpa. Contudo, para não o perder, Leonora o salva da punição e anuncia publicamente o casamento, a reconciliar as duas famílias. Pesquisadores apontam o conto *Istorietta amorosa fra Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonti* como uma das fontes que inspiraram a história de Romeu e Julieta de Shakespeare⁶⁷. Os amantes foram representados por Pio Fedi em uma extraordinária escultura (figura 49), distinta por detalhes minuciosos, principalmente no vestuário (figura 50). O caimento do tecido representado na escultura de Pio Fedi é extremamente realista, bem como o relevo dos brocados e a textura das rendas. Como a Julieta de Frank Bernard Dicksee, o traje de Leonora aparenta leveza e movimento fluido, sem a rigidez da modelagem presente nas vestes de outras representações da personagem.



50. Pio Fedi, *Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte*, 1872, mármore branco. Fonte: <http://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2015/08/pio-fedi-love-story-of-dionora-and.html>, acesso em 02-12-2016.



51. Pio Fedi, detalhe da escultura *Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte*, 1872, mármore branco. Fonte: <http://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2015/08/pio-fedi-love-story-of-dionora-and.html>, acesso em 02-12-2016.

⁶⁷ Ver PRUNSTER, 2000.

Em 1911, Percy Macquoid desenhou figurinos para Julieta (figuras 52 e 53). Muito semelhantes à Leonora de Pio Fedi, os desenhos de Macquoid também apresentam tecidos mais fluidos na composição dos trajes. O movimento do corpo da Julieta de Macquoid é semelhante ao gesto delicado de Leonora e ambas apresentam a cabeça levemente inclinada, a apontar os olhos para baixo.



52. Percy Macquoid, desenho de figurino para Julieta, 1911. Fonte: http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/bjsimmons/shakespeare/685_2.html, acesso em 10-03-2017.



53. Percy Macquoid, desenho de figurino para Julieta, 1911. Fonte: http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/bjsimmons/shakespeare/685_1.html, acesso em 10-03-2017.

As obras que fazem referência à tragédia de Shakespeare variam de acordo com o ato representado. Na pintura, comumente Julieta está ao lado de Romeu. Na obra de Eugène Delacroix (figura 54), por exemplo, Romeu apoia Julieta desacordada em seus braços, com o corpo envolto em lençóis brancos e os seios à mostra. Esta composição rememora outra história de amor trágico, de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, com representações artísticas análogas às de Romeu e Julieta. Francesca, filha do governante de Ravena, foi concedida por seu pai a casar-se com Giovanni Malatesta, como um acordo de paz. Esta, porém, apaixonou-se pelo irmão mais novo, Paolo Malatesta, e logo tornaram-se amantes. O trágico fim do romance ocorreu quando o casal foi surpreendido por Giovanni e assassinado por ele. Gustave Doré representou diversos episódios do *Inferno*, de Dante Alighieri, entre eles o momento em

que Dante e Virgílio encontram Paolo e Francesca (figura 55). Esta cena tornou-se uma das mais representadas nas artes, e aproxima-se da pintura de Delacroix, pois ambas as personagens – Julieta e Francesca – apresentam posturas quase idênticas, exceto pelo movimento dos braços.



54. Eugène Delacroix, *Romeu e Julieta*, 1846, óleo sobre tela. Fonte: http://www.musee-delacroix.fr/spip.php?page=document&id_documento=154, acesso em 10-03-2017.



55. Gustave Doré, *Paolo e Francesca da Rimini*, 1863, óleo sobre tela. Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/gustave-dore-french-1832-1883-paolo-and-francesca-5815102-details.aspx>, acesso em 10-03-2017.

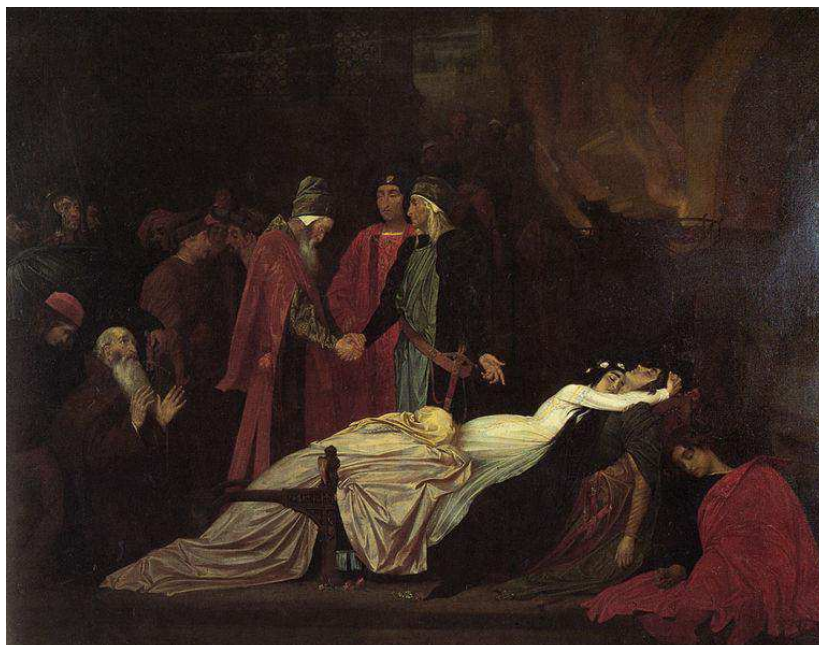
A aproximação entre as representações dessas duas histórias se repete em outras obras, como nas pinturas de Ary Scheffer e Lord Frederick Leighton, ambas do século XIX. *Francesca da Rimini* é uma das pinturas mais admiradas de Ary Scheffer (figura 56). Nesta, Dante e Virgílio observam os corpos dos amantes Paolo e Francesca a flutuar no segundo círculo do Inferno, condenados por luxúria. O gesto de Francesca envolvendo Paolo com os braços, a pendurar-se no ombro de seu amante, é semelhante ao de Romeu e Julieta na pintura de Lord Leighton, em *A Reconciliação dos Montecchio e Capuleto sobre os cadáveres de Romeu e Julieta* (figura 57). Além disso, as duas figuras masculinas posicionadas ao lado dos cadáveres na obra de Lord Leighton remetem a disposição de Dante e Virgílio de Ary Scheffer, embora com gestos distintos. O movimento corporal ondulante de Julieta e Francesca é reportado à mulher da obra *Descanso* (figura 58), de John White Alexander. Esta, porém, encontra-se

sozinha, adormecida no sofá de um ambiente privado. As curvas flexíveis do corpo são comuns à diversas representações de mulheres no século XIX.



© The Wallace Collection

56. Ary Scheffer, *Francesca da Rimini*, 1835, óleo sobre tela. Fonte: <http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65250>, acesso em 10-03-2017.



57. Lord Frederick Leighton, *A Reconciliação dos Montecchio e Capuleto sobre os cadáveres de Romeu e Julieta*, 1855, Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederick_Leighton_-_The_Reconciliation_of_the_Montagues_and_Capulets_over_the_Dead_Bodies_of_Romeo_and_Juliet.jpg, acesso em 10-03-2017.



58. John White Alexander, *Repouso*, 1900, óleo sobre tela, 132,72 x 161,61 cm, The Metropolitan Museum of Art. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/7372>, acesso em 02-03-2017.

O conceito romantizado da invalidez como característica da “natureza” feminina foi bastante disseminado entre artistas e poetas do século XIX⁶⁸. Para além do imaginário artístico, isso afetou a vida das mulheres por disseminar a ideia de que o vigor físico feminino era uma atitude perigosa e masculinizante. Com isso, a mulher saudável não era acatada como “natural”. Nesse empreendimento, semelhante à representação de Julieta em sono profundo (figura 60), Joseph Noël Paton pintou *The Dead Lady* (figura 59), que, segundo Bram Dijkstra, possui duas opções narrativas baseadas no conceito da relação masculino-feminino em meados do século XIX: por um lado pode-se tomar a posição masculina e o sentimentalismo sádico-agressivo do dominador por quem a mulher morreu, por outro lado o prazer passivo-masquista de auto sacrifício, centralizado na figura da jovem morta.

⁶⁸ Ver DIJKSTRA, 1986.



59. Joseph Noel Paton, *The Dead Lady*, 1854, Fonte: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1036668001&objectId=3092960&partId=1, acesso em 02-03-2017.



60. Sydney Muschamp, *Romeu e Julieta*, 1886, óleo sobre tela. Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/francis-sydney-muschamp-rba-romeo-and-5978648-details.aspx>, acesso em 02-03-2017.



61. Rogelio de Egusquiza, *Tristão e Isolda*, 1910, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes de Bilbal.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Rogelio_de_Egusquiza_-_Tristan_and_Isolt_%28Death%29_-_Google_Art_Project.jpg, acesso em 02-03-2017.

Seguindo esta mesma linha, vale mencionar outro casal cuja história não deixa de corresponder à de *Romeu e Julieta*. A história de *Tristão e Isolda* é originária de uma lenda celta e se desdobrou em diversas versões. Tristão conhece Isolda em uma viagem à Irlanda, com o intuito de levá-la para casar-se com seu tio, rei Marcos. Acidentalmente, Tristão e Isolda bebem uma poção mágica do amor e apaixonam-se, mas são fadados a viverem separados devido ao casamento ao qual a princesa foi prometida. Após muitas aventuras, Tristão é ferido e, prestes a morrer, solicita a presença de Isolda para curá-lo. Isolda reencontra Tristão já morto, e de tristeza também dá o último suspiro sobre o corpo de seu amado. O artista espanhol Rogelio de Egusquiza representou a morte do casal (figura 61). Nesta obra, o corpo de Isolda jaz sobre Tristão, ambos sem vida, e o fetiche pelo corpo falecido é reforçado pelas vestes de Isolda, o tecido que transparece o corpo e os seios nus.

Devido ao caráter instrumental dos figurinos aos quais se destinam, os desenhos de Exter contrastam com as figurações mencionadas. Dentre os desenhos da artista para *Romeu e Julieta*, nenhum apresenta um vestuário que desvele o corpo das personagens, exceto os vestidos que possuem a saia mais curta. Ao contrário, as formas naturais do corpo, tanto feminino quanto masculino, quase desaparecem em meio a volumosa sobreposição de formas geométricas, que

segundo Georgii Kovalenko⁶⁹, compõem um estilo “*Cubo-Baroque*”. Porém, em comparação com outras representações, observa-se no desenho de Exter a marcante sobrevivência da modelagem do vestuário comumente atribuído à personagem. Na obra do pintor francês Henri Pierre Picou (figura 62), do século XIX, Julieta exhibe o suntuoso traje peculiar ao período do Romantismo. O tecido inflado na volumosa manga bufante e os seios fartos, apertados pelo corpete, rememoram a silhueta dos figurinos de Exter.



62. Henri Pierre Picou, *Romeu e Julieta*, sem data, 48 X 60 cm. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Picou%2C_Henri_Pierre_-_Romeo_and_Juliet.jpg, acesso em 02-03-2017.

Através da extraordinária afinidade de cores, uma das personagens de Exter (figura 63) aproxima-se da Isolda representada por Frederick Sandis (figura 64). O azul é predominante no traje de ambas as personagens. Segundo a lenda, a roseira e a videira plantadas no local da morte de Tristão e Isolda se entrelaçaram com o passar do tempo, portanto a rosa vermelha – cor também presente na proposta de Exter – em uma das mãos de Isolda representa a eternidade

⁶⁹ Refere-se ao texto *Alexandra Exter*, de Georgii Kovalenko, em BOWLTT; DRUTT, 2000.

do amor. O amarelo da tiara que enfeita os cabelos de Isolda e da taça com a poção mágica também aparecem em detalhes do figurino projetado por Exter. Apesar de pertencerem a culturas e tempos diferentes, ambas compartilham as mesmas tonalidades.



63. Alexandra Exter, figurino para Romeu e Julieta, 1921.



64. Frederick Sandis, *Isolda com la Poción de Amor*, 1870, óleo sobre madeira, Museu de Arte de Ponce. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Frederick_Sandys_-_Isolda_con_la_poci%C3%B3n_de_amor.jpg, acesso em 02-03-2017.

Dentre os diversos projetos de Exter para os figurinos da peça, alguns apresentam linhas retas e formas angulares, outros são mais curvilíneos, sem reduzir, porém, o volume e aspecto enérgico do traje. Alguns desses desenhos recriam soluções formais de outros artistas, em representações de Romeu e Julieta. As formas circulares e o caimento do tecido nos desenhos de Exter lembram as do pintor Ford Madox Brown, de 1870 (figura 67). O tecido que recai no braço de um dos personagens de Exter (figura 65) rememora o movimento da manga do vestido da Julieta de Brown, e o tecido que se desenrola no braço esquerdo de Romeu tem movimento semelhante ao de outro figurino projetado por Exter (figura 66), sobretudo em contraponto a um elemento prismático horizontal: em Brown, braço e mão estendidos; em Exter, o chapéu em forma de cone. Além disso, o piso sobre o qual os personagens de Exter se apoiam e o balcão

de Brown são oblíquos, a refletir na similaridade do movimento corporal de ambos os personagens.



65. Alexandra Exter, Figurino para *Romeu e Julieta*, 1921. Fonte: HUNT, 2011, p. 58.



66. Alexandra Exter, Figurino para *Romeu e Julieta*, 1921. Fonte: HUNT, 2011, p. 58.



67. Ford Madox Brown, *Romeu e Julieta*, 1870, óleo sobre tela. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romeo_and_juliet_brown.jpg, acesso em 02-03-2017.

Os arabescos e as formas espirais se repetem no movimento rítmico dos traços de Exter para outros personagens da mesma peça (figura 68), até mesmo no detalhe dos calçados de Julieta (figura 69), a envolver suas pernas em um movimento helicoidal. Na pintura de Herbert James Draper (figura 70), o detalhe se repete no vestido de Isolda, que também possui espirais bordadas no busto. Seja para suavizar esteticamente os figurinos da tragédia ou às vezes talvez para simbolizar o amor em perdição, as formas espiraladas ressaltam ainda mais as reminiscências de outras representações com abordagem temática análoga.



68. Alexandra Exter, figurino para *Romeu e Julieta*, 1921, guache sobre papel.
Fonte: <http://www.fine-art-images.net>, acesso em 12-09-2015.



69. Alexandra Exter, detalhe do figurino para Julieta, 1921. Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/alexandra-exte-1882-1949-a-costume-design-5151429-details.aspx>, acesso em 02-03-2017.



70. Herbert James Draper, recorte da obra *Tristão e Isolda*, 1901. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DrapersTristanIsolde.jpg>, acesso em 02-03-2017.

Outros desenhos de Exter apresentam detalhes ondulados nos figurinos (figuras 71 e 72), a recordar o contorno sinuoso dos corpos de Paolo e Francesca das obras de Boccioni (figura 73) e Previati (figura 74), ambas de 1909. A aproximação entre os trabalhos de Exter e Boccioni ocorre também em outros momentos, como aponta Hunt. Segundo ela, Exter parece ter utilizado estratégias posteriores de Boccioni, atreladas ao movimento futurista, para criar a

relação entre a geometria dos figurinos e o espaço cênico da peça *Salomé*⁷⁰, de acordo com as características descritas no *Manifesto da Escultura Futurista*⁷¹, de 1912.



71. Alexandra Exter, *Figurino feminino com máscara*, 1921, têmpera sobre cartão, Bakhrushin Theatre Museum, Moscou. Fonte: <http://www.fine-art-images.net>, acesso em 20-10-2015.



72. Alexandra Exter, *Figurino feminino com máscara*, 1921, têmpera sobre cartão, Bakhrushin Theatre Museum, Moscou. Fonte: <http://www.fine-art-images.net>, acesso em 20-10-2015.



73. Umberto Boccioni, *Il sogno (Paolo e Francesca)*, 1909, óleo sobre tela, coleção particular. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/15284>, acesso em 02-03-2017.



74. Gaetano Previati, *Paolo e Francesca*, 1909, óleo sobre tela. Fonte: Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, acesso em 02-12-2016.

⁷⁰ Ver HUNT, 2011, p. 48.

⁷¹ Boccioni aponta que “a escultura deve fazer viver os objetos tornando sensível, sistemático e plástico o seu prolongamento no espaço” (BERNARDINI, 2013, p. 75). Dessa forma, Hunt observa nos desenhos de Exter a fusão entre as linhas que compõem os personagens e o cenário.

Liubov Popova, artista contemporânea a Exter, também projetou figurinos para *Romeu e Julieta*. Paralelamente, as duas mulheres artistas elaboraram elementos visuais para a interpretação de Tairov da tragédia de Shakespeare. Os desenhos de Popova (figuras 75 e 76) ressaltam as características do Construtivismo em sua vestimenta, inclusive no que sugere ser o penteado dos cabelos. Ambas as representações de personagens femininos – a de Exter e Popova – possuem volume e formas dinâmicas no traje, além de serem constituídas por traços abstratos marcantes, que atenuam a suavidade em relação a outras representações de Julieta. Porém, a abstração acentuada no desenho de Popova sugere que Exter preocupou-se em desenvolver desenhos mais técnicos para a confecção dos trajes, o que também pode ter reforçado ainda mais a sobrevivência da caracterização tradicional das personagens. Segundo Charlotte Douglas⁷², Tairov havia advertido as artistas contra o excesso de similaridade com as peças tradicionais, bem como sobre a liberdade para a inversão de gênero dos atores e personagens: “as mulheres podem substituir os homens, e vice-versa”⁷³. Os desenhos de Exter para a peça, observa o autor, eram coloridos e exuberantes, enquanto os de Popova eram mais sóbrios. Certamente, estas questões somadas ao aspecto mais técnico da proposta de Exter contribuíram para que seus trabalhos fossem selecionados para a produção.



75. Liubov Popova, figurino para *Romeu e Julieta*, 1920. Fonte: http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_5318.html, acesso em 10-03-2017.



76. Liubov Popova, figurino para *Romeu e Julieta*, 1921. Fonte: BOWLT, 2000.

⁷² Refere-se ao texto de Charlotte Douglas, *Six (and a few more) Russian Women of the Avant-Garde Together*, em BOWLT; DRUTT, 2000.

⁷³ BOWLT, 2000, p. 52, tradução nossa.



77. Alexandra Exter, figurino para *Romeu e Julieta*, 1921, lápis e guache sobre cartão, State Tretyakov Gallery, Russia. Fonte: <http://www.fine-art-images.net>, acesso em 12-09-2015.



78. Alexandra Exter, figurino para *Romeu e Julieta* – Ama de leite, 1921, guache sobre papel, State Tretyakov Gallery, Moscou. Fonte: <http://www.fine-art-images.net>, acesso em 12-09-2015.

Em *Romeu e Julieta*, Tairov e Exter trabalharam juntos pela última vez na produção teatral. Apesar dos exuberantes trajes de Exter terem sido escolhidos para a peça, a produção não agradou aos críticos da época. De acordo com Bowlt, a produção não teve sucesso devido ao “excesso decorativo”, que nas palavras dele “parecia mais adequado para uma pantomima ou circo”⁷⁴. Ainda segundo Bowlt, a concepção de Exter foi considerada estranha e mencionada por alguns críticos como “a mais amarga página”⁷⁵ da história do Teatro da Câmara. Guinsburg, por outro lado, pondera:

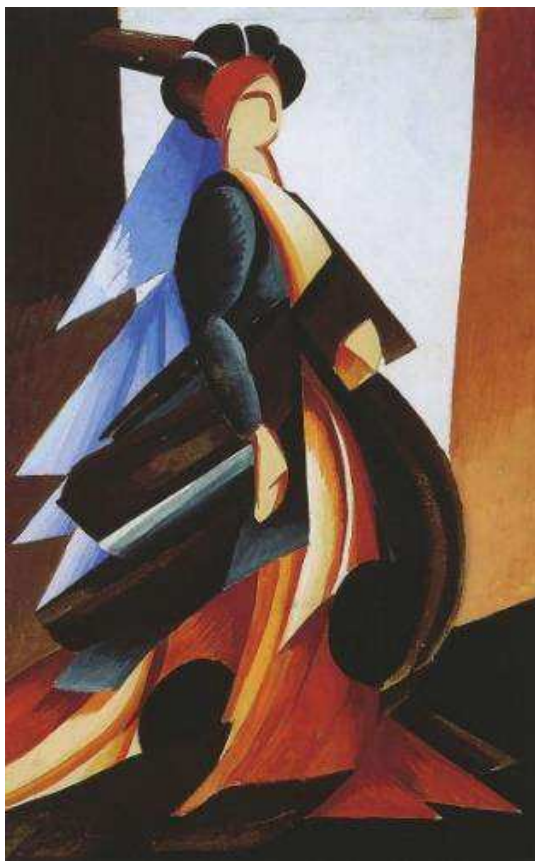
Ainda que os trabalhos cênicos ... tenham sido menos satisfatórios do que prometiam a leveza, o colorido, o equilíbrio entre retas e curvas, espirais e ângulos, entre massa ‘construída’ e linha dinamizada dos esboços feitos pela cenógrafa, pois ao serem materializados no palco os sólidos projetados converteram-se em estruturas pesadas, e ainda que retivessem, em contrapartida, talvez pela própria estilização e harmonia das combinações e dos efeitos pictóricos utilizados, um certo caráter de *décor* mais do que o de instalação cenográfica – ainda assim uma pesquisa na direção de um certo construtivismo com base no cubismo sintético se evidenciava.⁷⁶

⁷⁴ BOWLTL, 1977, p. 70. Tradução nossa.

⁷⁵ Apud BOWLTL, 1977, p. 70.

⁷⁶ GUINSBURG, 2001, p. 179.

Além disso, como aponta Carlson, a abordagem teatral de Tairov rejeitava fórmulas do passado e propunha a unidade de elementos díspares⁷⁷. Ele considerava que o teatro deveria fundir os “hoje separados elementos da arlequinada, da tragédia, da opereta, da pantomima e do circo, refratando-os através da alma moderna do ator e do ritmo criativo com ele aparentado”⁷⁸. Certamente esses preceitos do diretor influenciaram a montagem cenográfica excessiva de *Romeu e Julieta*.



79. Alexandra Exter, figurino para *Romeu e Julieta* – Lady Montague, 1921, guache sobre papel. Fonte: https://artchive.ru/artists/1846~Aleksandra_Aleksandro vna_Ekster/works/p_work:7, acesso em 12-03-2017.

Ao comparar os desenhos de Exter com as demais representações de *Romeu e Julieta*, fica evidente a introdução de seu próprio estilo pictórico na composição dos figurinos. O conjunto de peças geométricas formam o caimento do tecido, anteriormente representado de maneira mais realista (figuras 77, 78 e 79). Contudo, os desenhos de Exter contém elementos comumente representados nas figuras dos personagens: as máscaras, os chapéus e a modelagem dos vestidos aos moldes do século XIX. Nem mesmo os trajes masculinos escaparam ao

⁷⁷ CARLSON, 1997, p. 345.

⁷⁸ Tairov apud CARLSON, 1997, p. 345.

tradicionalismo formal, com as calças ajustadas, as casacas e o acessório de cabeça com penas, como podemos observar no desenho de Exter para Gregório (figura 80) em comparação com o traje de Romeu, na pintura de Francesco Hayez (figura 82). Estas características reforçam o quão marcantes são as imagens mais comuns que se construíram destes personagens.



80. Alexandra Exter, Figurino para Gregório, de *Romeu e Julieta*, 1921. Fonte: https://artchive.ru/artists/1846~Aleksandra_Aleksandrovna_Ekster/works/p_work:7, acesso em 02-03-2017.



81. Alexandra Exter, figurino para a peça *Romeu e Julieta*, 1921, têmpera sobre cartão, State Tretyakov Gallery, Moscou. Fonte: <http://www.fine-art-images.net>, acesso em 12-09-2015.



82. Francesco Hayez, recorte da obra *O último beijo de Romeu e Julieta*, 1823, óleo sobre tela. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Francesco_Hayez_053.jpg, acesso em 02-03-2017.

Mesmo com tantos elementos tradicionais, os desenhos de Exter possuem caráter forte e marcante. As formas rítmicas e a vivacidade das cores da vestimenta conferem aos personagens certa agressividade. Por tratar-se de um desenho instrumental para a confecção do figurino, a Julieta de Exter, bem como as demais personagens, não possui expressão facial, mas é destemida em sua pose, a afrontar com seu gesto dançante outras representações de Julietas lamuriosas ou em sono profundo.

CAPÍTULO 3:
**DESENHOS DE FIGURINOS DE ALEXANDRA EXTER PARA *AELITA*,
 RAINHA DE MARTE**

FICHA TÉCNICA DO FILME *AELITA, RAINHA DE MARTE*:

Direção: Yakov Protazanov

Data: 25 de setembro de 1924

Trilha sonora: Alexander Ranni

Figurinos: Alexandra Exter

Roteiro: Fedor Ozep, Alexei Fajko

Elenco: Yuliya Solntseva (Aelita), Igor Ilynsky (Kravtsov), Nikolai Batalov (Gusev), Nikolai Tseretelli (Los), Vera Georgiyevna Orlova (Masha), Konstantin Eggert (Tuksub), Mikhail Zharov, Yuri Zavadsky (Gor), Varvara Massalitinova, Galina Kravchenko, Tamara Adelheim, Alexandra Peregonets (Ihoshka), Pavel Pol (Viktor Ehrlich).



83. Cartaz do filme *Aelita, Rainha de Marte*. Fonte: Website <http://scififilmfestival.com/2014/06/25/film-review-aelita-queen-of-mars-1924/>, acesso em 06-03-2017.

Aelita, Rainha de Marte (1924), foi baseado no romance homônimo de Alexei Tolstói, e dirigido por Yakov Protazanov. O filme abarca o período pós-revolucionário e se passa em Moscou, no início do novo regime político. Sua narrativa perpassa questões econômicas e as mudanças sociais resultantes da revolução, bem como a fantasia do que seria a vida no planeta vermelho. Em *Aelita*, o engenheiro Los planeja uma viagem a Marte após receber mensagens misteriosas pelo rádio. Após chegar ao planeta, Los conhece a personagem Aelita e participa de um levante da população local contra o poder autoritário que acabara de se instaurar. Apontado como o primeiro filme soviético de ficção científica, além de intentar expressar as questões políticas do país daquele período, também apresenta soluções e inovações visuais vanguardistas:

Na nova Rússia da União Soviética que está sendo, nos anos de 1920, um laboratório de biopolítica para o mundo, não se pode falar, por exemplo, de tortura, de multidões esfomeadas, de trabalhos alienados, de profusão de camponeses chegando nos trens sem saber onde nem por que. Pode-se, sim, projetar tudo para Marte. Em Marte existe a escravidão mais infame, a falta de liberdade de expressão, a coerção do amor, as mulheres liberadas das agruras domésticas, o visual expressionista, a beleza plástica, o estranho como cotidiano. Não se trata só de driblar um problema de censura estúpida, nem de simples autocensura ou policiamento burocrático. É também um problema artístico e de representação: como fazer arte com esses elementos, como estetizar esses novos paradigmas do cotidiano, como fazê-los entrar na trajetória da arte.⁷⁹

Protazanov permaneceu em exílio voluntário após a Revolução de 1917, e retornou a Moscou em 1923, ano em que iniciou a direção de *Aelita*. Ao retornar, deparou-se com o novo ambiente político instaurado após a revolução, o qual intervinha diretamente no âmbito das artes. O diretor cresceu em Moscou, onde frequentava o teatro assiduamente, o que despertou seu interesse pela indústria cinematográfica. De acordo com Hunt, Protazanov tornou-se um dos diretores mais prolíficos na Rússia e sempre preferiu trabalhar com atores teatrais. Talvez esta aproximação também tenha motivado sua escolha por Alexandra Exter para a elaboração dos figurinos de *Aelita*⁸⁰. Sobre essa relação, Ripellino aponta que, no teatro de Tairov, o volume das vestes e os planos angulares a cobrir o corpo dos atores eram tão marcantes que os personagens ficavam semelhantes aos da ficção científica; por isso adaptaram-se tão bem aos marcianos de *Aelita*⁸¹.

Segundo Denise J. Youngblood, “nenhum outro filme do cinema soviético antigo foi atacado de forma tão consistente ou durante um período tão longo quanto *Aelita*”⁸². O filme

⁷⁹ RAVETTI apud LEZO, p. 7.

⁸⁰ Ver HUNT, 2011, p. 64.

⁸¹ RIPELLINO, p. 360.

⁸² YOUNGBLOOD apud HUNT, 2011, p. 65, tradução nossa.

baseado no romance carregado de mensagem pró-comunista e a construção cenográfica futurista pareciam compor a narrativa ideal para a audiência daquele momento. Porém, Protazanov alterou o final da história, colocando toda a passagem por Marte como apenas um sonho, desvinculando-o, segundo Hunt⁸³, da narrativa ideológica e posicionando-o como puro entretenimento, a sugerir que a Rússia não era um ambiente satisfatório, levando o homem a buscar descanso em um mundo imaginário. Ainda segundo a autora, a obra foi acusada de formalismo e percebida como antissoviética, sendo mal recebida pelos críticos e banida do país em que foi produzida. Contudo, o filme estreou com grande aparato publicitário e obteve sucesso de bilheteria, além de conquistar o reconhecimento internacional. Talvez, devido ao ambiente político no qual foi produzido, a crítica russa tenha se voltado para o conteúdo ideológico e político. Com isso, segundo Hunt, durante décadas pouca ou nenhuma menção foi feita sobre a cinematografia, a cenografia e o desempenho dramático de *Aelita*.⁸⁴

O orçamento disponibilizado para o filme, em comparação ao das produções teatrais, parece ter contribuído na criação de Exter para o ambiente marciano. A artista utilizou os mais recentes materiais industriais para a composição cenográfica da mais moderna mídia artística daquele período – o cinema. Como aponta Hunt, o uso de tais materiais

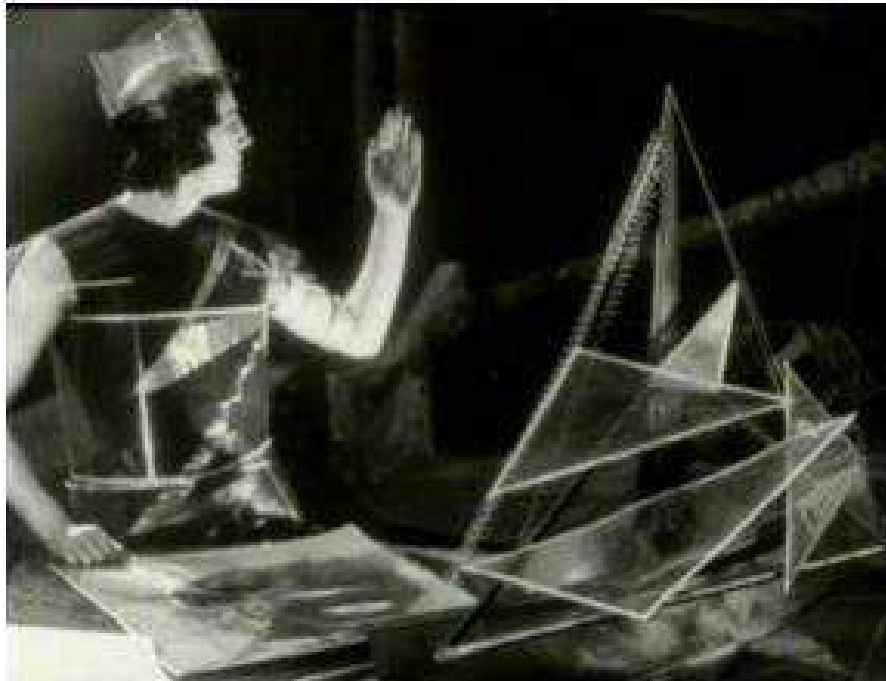
deve ser interpretado como uma declaração ousada que anuncia o triunfo da nova tecnologia do cinema como um formato artístico, em vez de divertido ou educativo. É assim possível ler o seu trabalho como formalista, reconhecendo, ao mesmo tempo, a sua tácita reflexão dos ideais soviéticos.⁸⁵

Isaac Rabinovich, aluno de Alexandra Exter, contribuiu no projeto cenográfico que representou o planeta Marte (figuras 84, 85 e 86). A abstração do ambiente criado por Rabinovich segue as características da vanguarda russa e, como é possível observar no filme, as formas e mecanismos do cenário não atuam isoladamente, estabelecem um diálogo com outros elementos que compõem a cena, como os figurinos (por exemplo, o traje do personagem Gor, guardião da energia, construído com materiais translúcidos, condiz com o mobiliário do ambiente no qual está inserido – figura 84). Entre os desenhos de trajes de Alexandra Exter para *Aelita*, muitos parecem incorporar construções mecânicas à figura humana, a acentuar o diálogo entre a imagem criada para os habitantes de Marte e o ambiente em que vivem.

⁸³ Ver HUNT, 2011, p. 66.

⁸⁴ Ibid, p. 66.

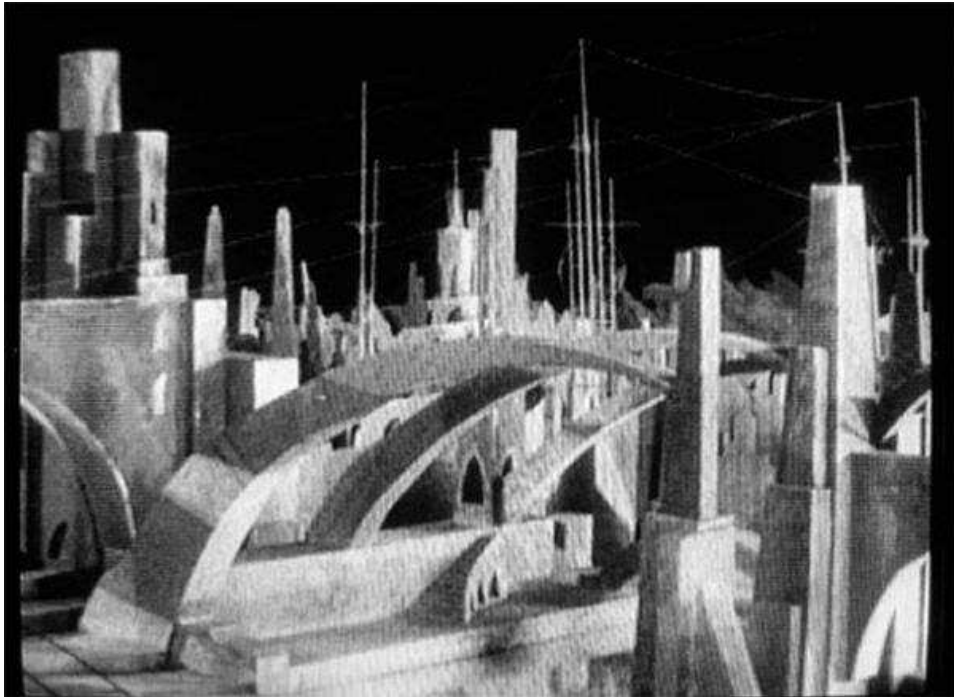
⁸⁵ HUNT, 2011, p. 67, tradução nossa.



84. Fotograma do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Fonte: LEZO, 2010, p. 104.



85. Fotograma do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Fonte: LEZO, 2010, p. 104.



86. Cenário para filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Fonte: LEZO, 2010, p. 99



87. Caricatura para *Le Vingtième Siècle*, de Albert Robida, cerca de 1890. Fonte: www.art.fr, acesso em 20-12-2016.

Em conformidade às características futuristas e ao culto à cidade moderna, na figura 86, os fios que atravessam as torres sobre as construções de Marte certamente fazem alusão à energia elétrica, algo novo naquele período. Nesse aspecto, podemos citar a obra de Albert Robida intitulada *Le Vingtième Siècle, La Vie Électrique*, a ilustrar a importância atribuída à energia elétrica e às inovações tecnológicas naquele contexto. Publicado em 1892, o livro ilustrado é o último da trilogia que inclui *Le Vingtième Siècle* (1882) e *La Guerre au Vingtième Siècle* (1887), a sintetizar as ideias que o autor havia acumulado durante onze anos sobre o futuro⁸⁶. Uma das ilustrações de Robida (figura 87) mescla a atmosfera das cidades do início do século XX e as máquinas voadoras futuristas, com inúmeros fios elétricos passando por postes sobre as ruas.

A alusão à energia elétrica também foi representada através de figuras femininas. Como aponta Julie Wosk⁸⁷, em muitas imagens do século XIX as mulheres aparecem como deusas a celebrar a luz, cujos corpos foram “maravilhosamente – algumas vezes assustadoramente – transformados através da eletricidade”⁸⁸. Ainda segundo a autora, muitos artistas representaram mulheres nuas como a encarnação de verdade, com as mãos estendidas a produzir a luz⁸⁹, como na obra *La Vérité*, de Lefebvre (figura 88). O gesto se repete na Sra. Vanderbilt trajando o *Electric Light Dress*, de Charles Frederick Worth (figura 89), e na ilustração *Dawn of the Century* (figura 90), com a figura feminina no centro das principais inovações do período. Nesta última, a luz não está na mão da personagem, mas em sua tiara, com o pingente da lâmpada contornado por raios.

⁸⁶ Ver EVANS, 2004.

⁸⁷ Ver WOSK, 2003.

⁸⁸ WOSK, 2003, p. 69, tradução nossa.

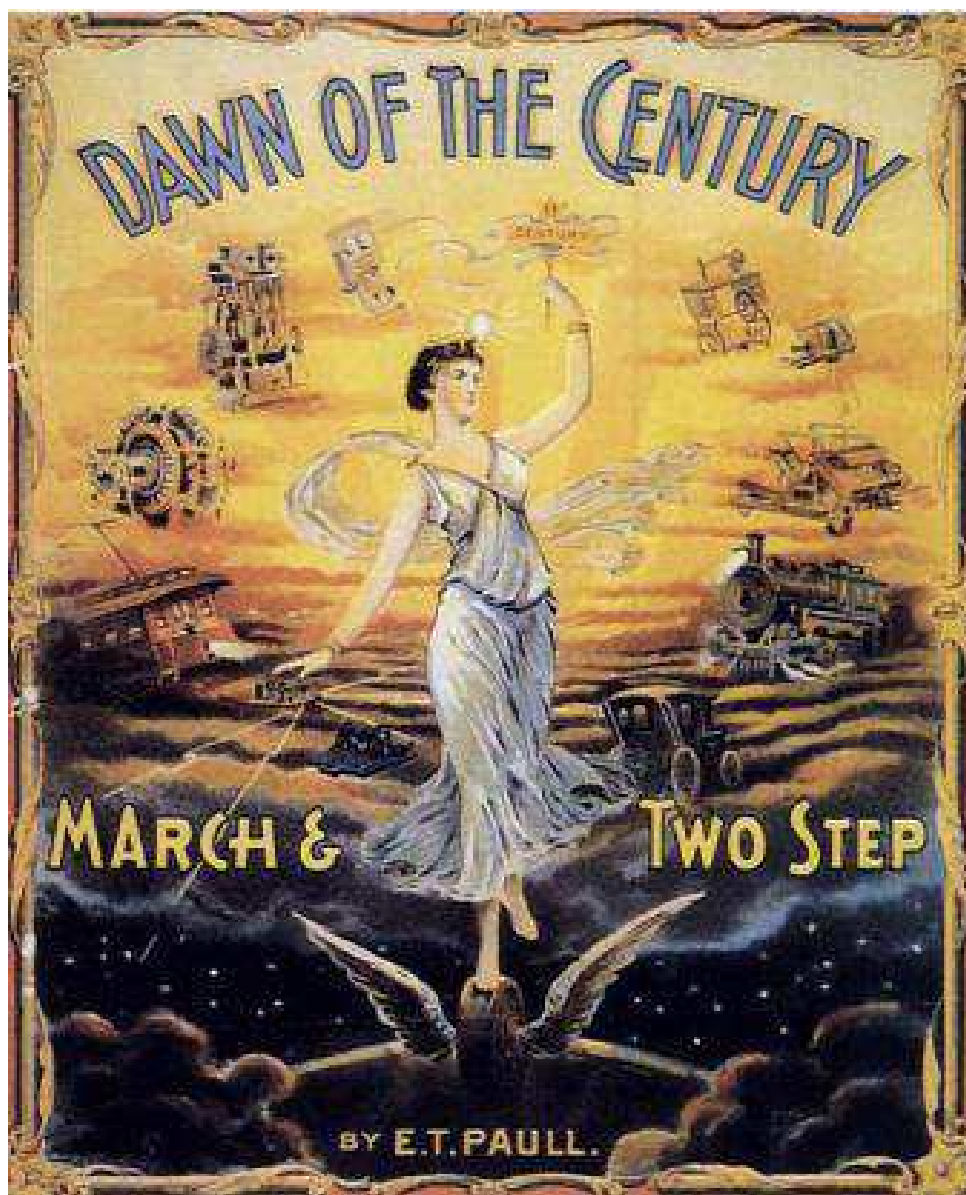
⁸⁹ Ver WOSK, 2003, p. 69.



88. Jules Lefebvre, *La Vérité*, 1870, óleo sobre tela. Fonte: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?numid=917>, acesso em 02-03-2017.



89. Sra. Cornelius Vanderbilt vestindo *Electric Light dress*, 1883. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Mrs_Vanderbilt_ElectricLight.jpg, acesso em 02-03-2017.



90. *Dawn of the Century*, march and two-step, partitura de E. T. Paull, 1900. Fonte: WOSK, 2003, p. 75.

Estas mulheres tornaram-se símbolo da era elétrica moderna⁹⁰, vindo a ecoar na obra de Robida, em *L'électricité* (figura 91), com *la glande esclave* irradiando luz dos cabelos em linhas retas brilhantes, muito semelhantes às pontas do capacete de Aelita. Nessa ilustração, a menção à energia elétrica é intensificada pelos relâmpagos e pela lâmpada acesa acima da figura feminina. A crista de raios pontudos em torno da lâmpada estabelece relação com os cabelos da personagem (e com Aelita), além disso está sustentada por um longo braço ereto, a ecoar o gesto de *La Vérité* (figura 88).

⁹⁰ Ibid.



91. Musa intitulada *L'Électricité (la grande esclave)*, em *La Vie électrique* de Albert Robida, Paris, 1890. Fonte: WOSK, 2003, p. 71.

A obra de Robida relata a vida que se passa na França no futuro, com inovações tecnológicas, transportes aéreos, telefonoscópios⁹¹, bem como questões sociais, como a emancipação das mulheres. Contudo, a figura central da ilustração *L'électricité* diverge das representações de mulheres que conduzem a luz com postura ereta e aspecto confiante (figuras

⁹¹ Dispositivo de comunicação capaz de transmitir imagens.

88-90). No desenho de Robida, a mulher não é portadora da luz, mas parece trabalhar incansavelmente para gerar energia e mantê-la acesa. A máquina manuseada pela *grande escrava* também contrapõe às inovações tecnológicas do cartaz *Dawn of the Century*, pois se de um lado foram representadas de maneira positiva, como conquistas do alvorecer do novo século, por outro parecem instrumentos dos quais a humanidade tornaria escrava.

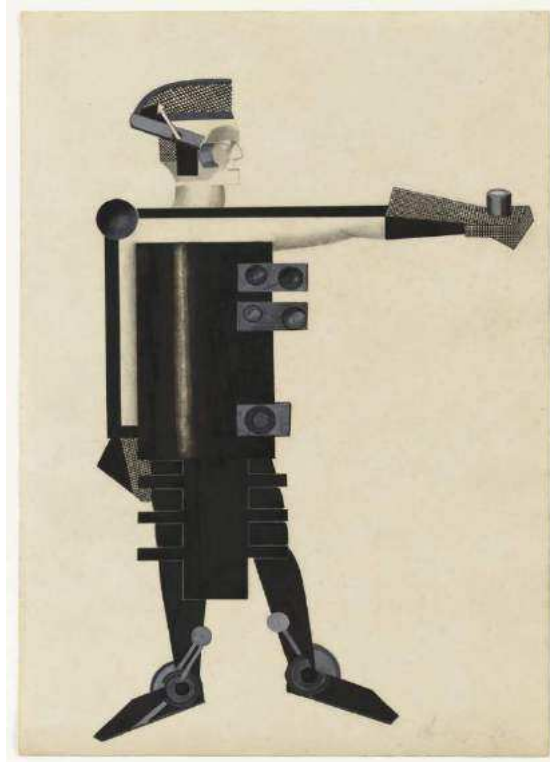
Aelita compartilha semelhanças visuais com a grande escrava de Robida. No desenho de Exter (figura 96), as linhas retas em torno da cabeça são semelhantes aos fios de cabelo eletrificados de *L'électricité* e certamente também fazem menção à energia. Mas em comparação às representações de mulheres produtoras de luz (figuras 88-91), a Aelita de Exter tem a pose confiante. Embora com resultados visuais diferentes, as vestes da figura feminina de *Dawn of the Century* e de Aelita são compostas por linhas curvas diagonais, sobretudo na saia. A posição do rosto com o olhar direcionado para a direita do observador também é comum às duas personagens, bem como um dos braços estendido para baixo com a mão arqueada. Os trajes são distintos, de um lado o clássico e de outro o vanguardista, contudo a aproximação de detalhes formais posiciona as duas representações em uma mesma atmosfera de exaltação à tecnologia. No filme *Aelita*, a montagem de Marte evoca claramente os avanços tecnológicos, não somente nas máquinas e instrumentos que compõem o cenário como também nos figurinos construídos com materiais industriais. Todas essas imagens contrastantes apontam que a energia elétrica e as máquinas nem sempre foram representadas de maneira positiva e deram forma às esperanças e medos⁹² em torno das novidades daquele período.

A transição para a sociedade mais modernizada possibilitou transformações nas estruturas econômicas e sociais, bem como o uso de novas tecnologias. Nesse momento, o teatro de vanguarda e o ateliê de muitos artistas funcionaram como laboratórios de pesquisas científicas, sendo que os novos modos de produção resultaram no deslocamento do suporte artístico para meios mais experimentais⁹³, dentre os quais podemos destacar os figurinos. *Aelita* apresenta as questões ideológicas sobre os usos da ciência e da arte, a combinar, segundo Sue- Ellen Case, o espetáculo construtivista de Marte e a narrativa realista da Moscou contemporânea. Ainda segundo a autora, grande parte do reconhecimento que *Aelita* recebeu se deve aos figurinos e projeto cenográfico. Os desenhos de Exter para esta produção tornaram-se importantes exemplos da cenografia cubo-futurista⁹⁴.

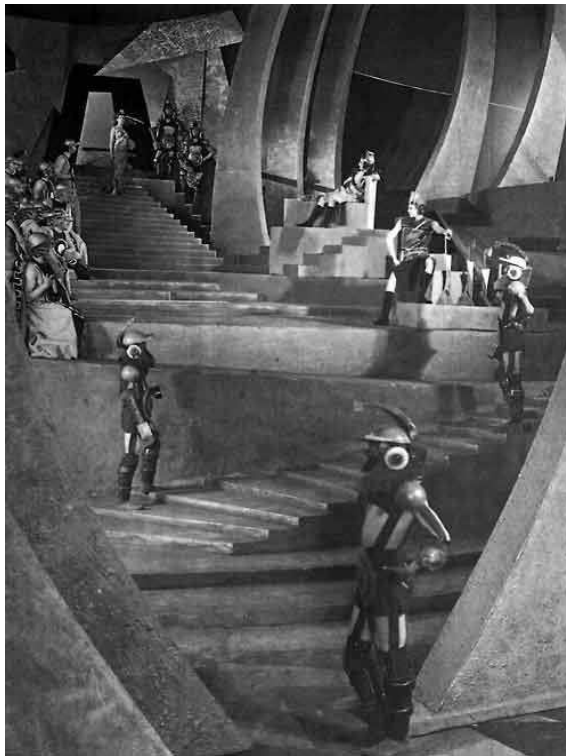
⁹²Ver WOSK, 2003, p. 69.

⁹³ Ver CASE, 2007, p. 109.

⁹⁴ Ver CASE, 2007, p. 109.



92. Alexandra Exter, *Guardião da Energia*, 1924, guache e lápis sobre papel, 54 x 36,2 cm. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/36691?locale=en>, acesso em 02-03-2017.



93. Cena do filme *Aelita, Rainha de Marte*, com diversos guardiões da energia, 1924. Fonte: <http://scifilmfestival.com/2014/06/25/film-review-aelita-queen-of-mars-1924/>, acesso em 03/03/2017.



94. Cena do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924, figurinos desenhados por Alexandra Exter. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 123.

Inspirando-se no imaginário espacial e nos preceitos vanguardistas, Alexandra Exter desenhou os figurinos dos habitantes de Marte. Dentre as produções teatrais realizadas pela artista nos anos anteriores, com temas mais tradicionais, talvez *Aelita* tenha sido a mais desafiadora. Além das formas geométricas sempre presentes em seus trabalhos, Exter elaborou engenhosidades mecânicas para o vestuário (figura 94) e explorou a gestualidade como

elemento constitutivo da composição do traje. Como aponta Lezo, *Aelita* foi um dos primeiros filmes a abordar o cenário e os figurinos como extensões aos movimentos corporais dos personagens, atuando de maneira ativa e dinâmica na execução da cena⁹⁵. Sue-Ellen Case também comenta sobre a relação do figurino com o movimento corporal:

Os figurinos de Exter eram considerados por seus elementos geométricos, que abstraem o movimento do corpo do ator. [...] os cetins usados por baixo das formas geométricas criaram uma tensão estética com abstrações, revelando o corpo do ator e seu movimento em linhas fluidas em contraste ao movimento mecânico do exoesqueleto. [...] tecidos e materiais sintéticos interagiam de maneira dinâmica com a geometria das formas.⁹⁶

Além disso, Exter mesclou diversas texturas de materiais industriais – plástico, alumínio, vidro e metal – de maneira a criar contrastes na imagem projetada no filme em preto e branco. Como aponta Bowl, os materiais aplicados na construção do cenário e figurinos “definiram a forma em um espaço ausente de cor; em sua transparência ou refletividade eles ingressaram no espaço e criaram uma excêntrica montagem de formas”⁹⁷. A ausência de cor nas produções cinematográficas certamente foi uma característica desafiadora para os artistas da vanguarda russa e incitou a criação de artifícios visuais, como objetos brilhantes, translúcidos, com refletividade.

O uso de materiais metálicos e transparentes como artifício para causar efeitos visuais nos filmes em preto e branco também pode ser observado em produções posteriores, por exemplo o musical *Just Imagine*, dirigido por David Butler, em 1930. O filme também segue a linha de ficção científica e, semelhante a *Aelita*, apresenta como uma das personagens principais Loo Loo (figura 95), a rainha que recebe os cientistas em Marte. Elaborado por Sophia Wachner, o figurino de Loo Loo foi confeccionado em material com aspecto metálico e pequenas placas geométricas sobrepostas a formar o efeito de escamas. O traje também apresenta características futuristas, bem como um exótico acessório de cabeça. As vestes de Loo Loo, como as de Aelita, exibem desnudamento de partes do corpo e evidenciam os contornos femininos, porém, não enfatizando tanto as linhas curvas quanto as retas e oblíquas. Nesse sentido, o figurino de Loo Loo se aproxima mais ao da Salomé de Exter; ambos, por sua

⁹⁵ Ver LEZO, 2010, p. 108.

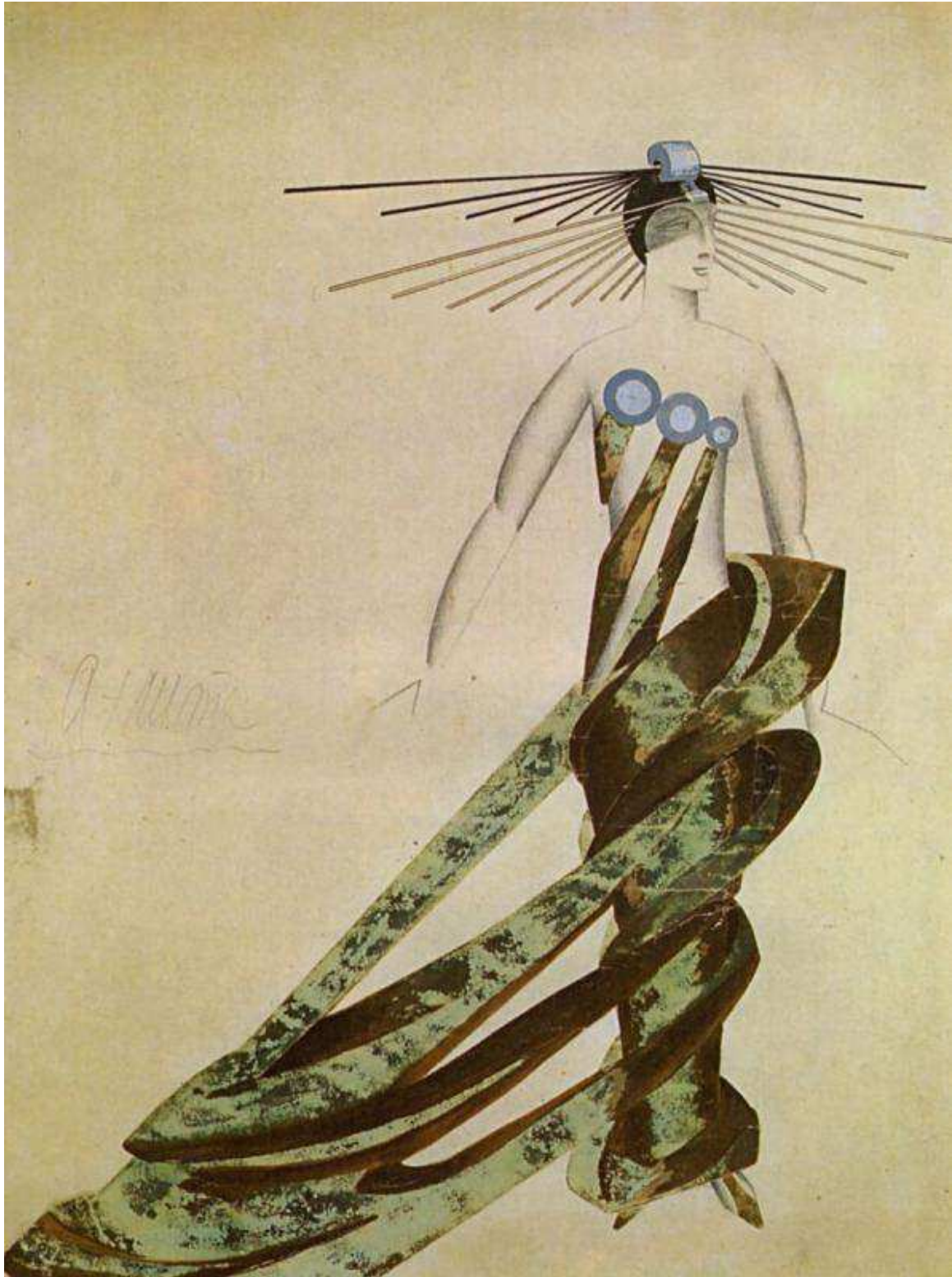
⁹⁶ CASE, 2007, p. 110, tradução nossa.

⁹⁷ BOWL, apud CHRISTIE, 2005.

vez, contrastam com o de Aelita em sua aparente busca por um equilíbrio entre retilíneo e curvilíneo (figuras 95 e 96).



95. Rainha de Marte do filme *Just Imagine*, 1930, figurino desenhado por Sophia Wachner. Fonte: http://www.huffingtonpost.com/xaque-gruber/hollywoods-first-sci-fi-m_b_1822772.html, acesso em 06/03/2017.



96. Alexandra Exter, desenho de figurino para Aelita em *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 122.

Para o figurino de Aelita, Exter aplicou uma modelagem complexa (figura 96). As vestes da personagem têm aspecto brilhante, metálico e formas circulares dispostas em movimento

helicoidal em torno da saia. Tal movimento se repete nas escadas do cenário de Marte (figura 132) e recorda o formato do *Monumento à Terceira Internacional* de Tatlin, de 1920 (figura 97). O monumento consiste no projeto para uma grande torre de aço em espiral, aprovada pelo Departamento Soviético de Belas Artes como símbolo do comunismo, porém rejeitada pelo próprio governo comunista por ser considerada utópica⁹⁸. Além da afinidade formal, os trabalhos de Tatlin e de Exter compartilham outras características da vanguarda russa. Como aponta Bortullucce, os artistas construtivistas cultivavam a ideia da funcionalidade tecnológica e eficácia dos materiais industriais, com isso Tatlin utilizou metal, vidro e madeira em diversos trabalhos com o intuito de ressaltar as propriedades⁹⁹ e a *faktura* (textura) de cada elemento num jogo de reflexão, transparência e solidez¹⁰⁰, semelhante à estratégia de Exter na montagem dos personagens e do ambiente marciano para o filme em preto e branco.



97. Modelo do *Monumento à Terceira Internacional*, 1920, construído por Tevel Shapiro, Sofia Dymshits, Iosif Meerzon, e Pavel Vinogradov sob direção de Tatlin. Fonte: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>, acesso em 02-03-2017.

⁹⁸ Ver PERLOFF, 1993, p. 389.

⁹⁹ BORTULLUCCE, 2008, p. 83.

¹⁰⁰ PERLOFF, 1993, p. 136.

A parte da vestimenta que cobre o busto de Aelita é composta por três formas arredondadas, a sugerir que esta mulher se distingue das terráqueas por possuir três seios. Além disso, Aelita tem um exótico acessório de cabeça, com diversas extensões pontiagudas. John Bowlt aponta que apesar de os trajes desenhados por Exter para os personagens de *Aelita* parecerem pesados e absurdos no papel, funcionaram perfeitamente no contexto do filme.¹⁰¹



98. Screenshot do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6evwta5DQVQ&t=221s>, acesso em 06/03/2017.

De acordo com Sue-Ellen Case¹⁰², a imagem criada para a rainha de Marte é semelhante à da mulher burguesa anterior à revolução não apenas pelos costumes, mas pela riqueza com a qual o figurino foi elaborado. Esta observação é reforçada no enredo do filme pelo contraste entre o mundo utópico de Marte e a realidade de Moscou. As cenas que mostram a esposa do engenheiro Los, por exemplo, trabalhando no checkpoint dos imigrantes que chegavam em vagões de trens superlotados, com suas vidas abaladas pela guerra, contrastam com o reino de

¹⁰¹ BOWLTL apud CHRISTIE, 2005, p. 96, tradução nossa.

¹⁰² Ver CASE, 2007.

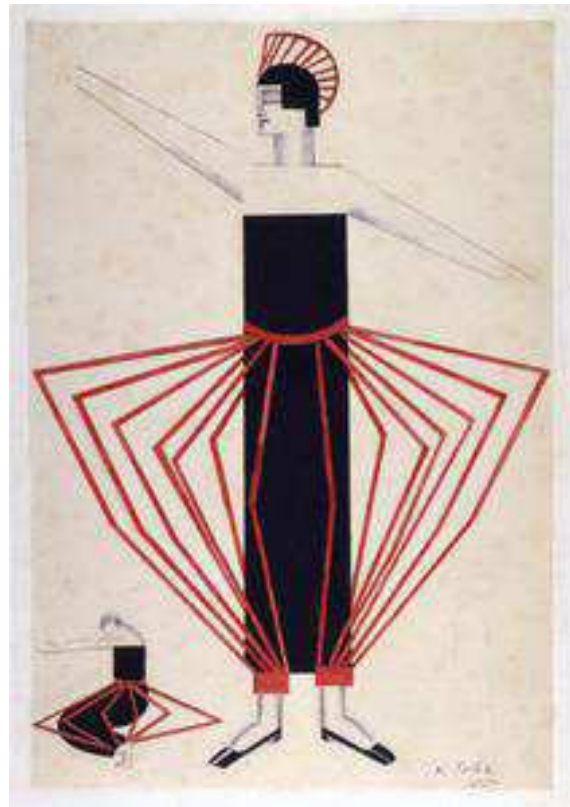
Aelita. Talvez estas questões tenham levado alguns críticos à interpretação da produção de Exter como formalista e decorativa:

Os fatores estéticos dominam as criações de Exter para a Escola de Moda e seus projetos para os figurinos do filme *Aelita*. Em ambos os ramos de trabalho, as considerações de utilidade estrita não desempenharam nenhum papel, e o uso das formas geométricas de Exter como elementos decorativos enfatizou a natureza essencialmente pictórica de sua abordagem à roupa. O traje de Aelita se espalhava em protruções de vegetais extravagantes mais remissíveis do Art Nouveau do que do Construtivismo, e as calças de sua empregada, construídas de tiras metálicas retangulares, pareciam projetadas para impedir o movimento do que para facilitar. É significativo que enquanto Stepanova e Popova usaram o teatro para realizar *prozodezhda*,¹⁰³ Exter produziu decorativos.¹⁰⁴

Ao longo do filme, a personagem aparece com variações do figurino, como outro (figura 97) em cores mais escuras, com recortes geométricos de tecido aplicados ao vestido e um capacete com detalhes em arcos e círculos. O design inovador também pode ser observado nos figurinos de outros personagens do filme, como da acompanhante de Aelita, que possui uma espécie de prótese mecânica móvel de acordo com o deslocamento corporal (figura 99).



99. Alexandra Exter, desenho de figurino para *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Fonte: <http://www.alexandra-exter.net/en/biographie.php>, acesso em 20-12-2016.

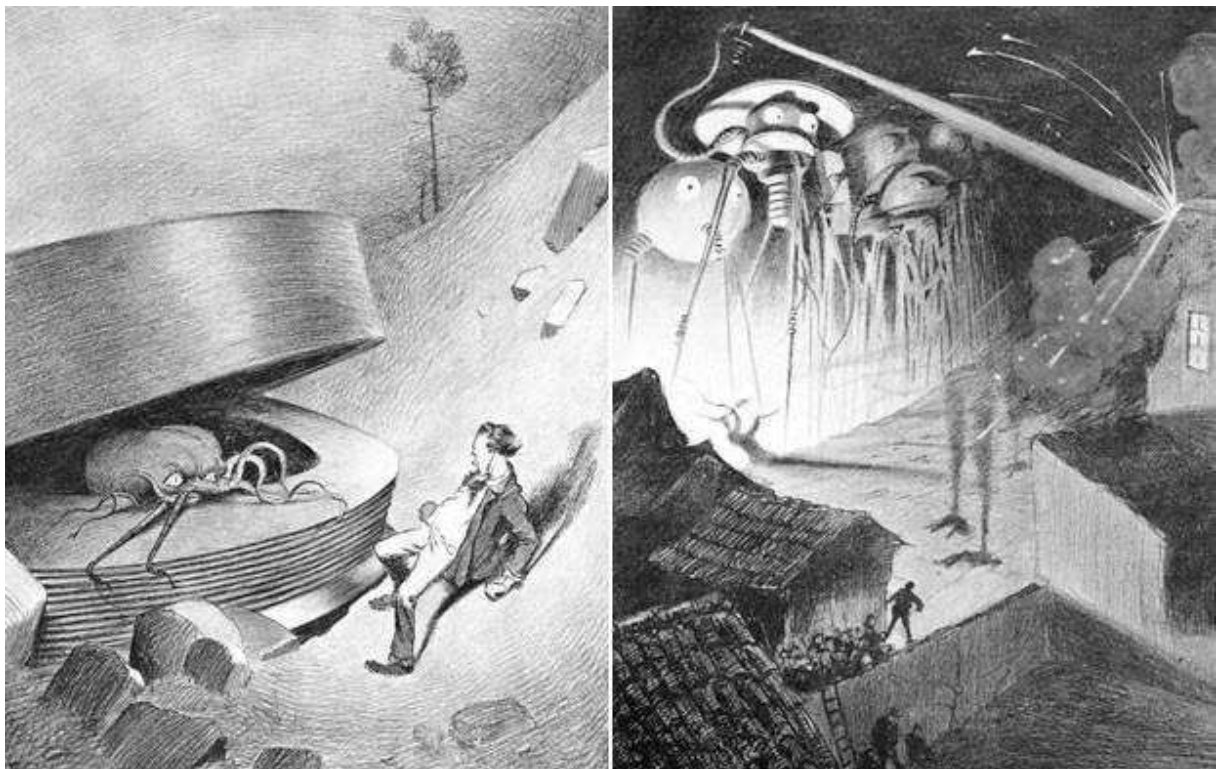


100. Alexandra Exter, desenho de figurino para *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Fonte: <http://www.alexandra-exter.net/en/biographie.php>, acesso em 20-12-2016.

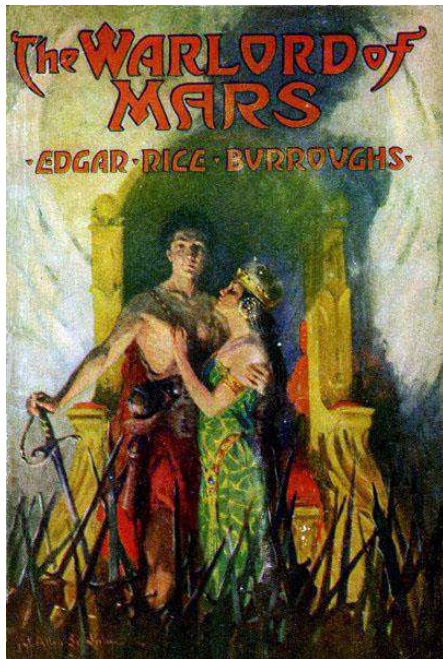
¹⁰³ Denomina-se *Prozodezhda* as roupas funcionais, elaboradas para cada tipo de trabalho. Muitos artistas da vanguarda Russa se empenharam na criação dessas roupas, entre eles Liubov Popova e Varvara Stepanova.

¹⁰⁴ CHRISTIE, 2005, p. 96, tradução nossa.

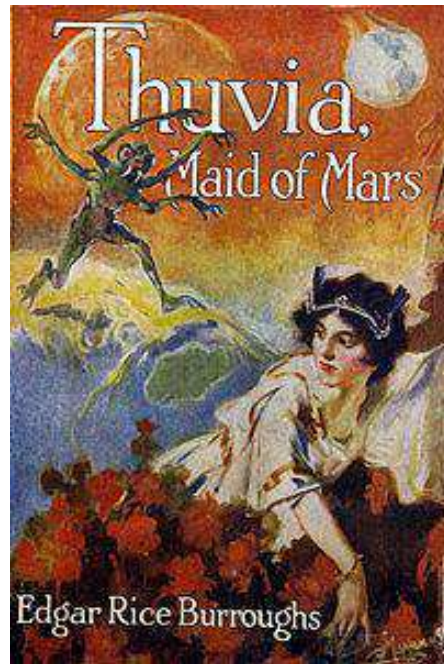
Se de um lado a crítica observou certo convencionalismo nos trajes do filme *Aelita* ao apontar reminiscências *art nouveau*, por outro os desenhos de Exter inovam com relação a ilustrações de seres marcianos em livros da época. Em *Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, o brasileiro Henrique Alvim Corrêa representou extraterrestres (figuras 101 e 102) mesclando características robóticas - armas de ataque, cilindros, cones e círculos - e figurações monstruosas, por vezes animais - as pernas extremamente finas e compridas, semelhantes às de aracnídeos, e os olhos esbugalhados. Em outras representações, como as ilustrações dos livros de Edgar Rice Burroughs, os marcianos não possuem o aspecto robótico dos desenhos de Alvim Corrêa, mas na série *Barsoom*, alguns extraterrestres têm aspecto de monstros, comumente verdes com anomalias físicas, membros duplicados ou interpenetração de corpos (figuras 103 e 104). Mais um exemplo de marciano com tais características é o do filme *Viagem à Marte*, de 1910 (figura 105), com formato craniano incomum e orelhas compridas e pontiagudas.



101-102. Ilustração de Henrique Alvim Corrêa para *Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, 1906. Fonte: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/06/guerra-dos-mundos-reedicao-tem-ilustracoes-classicas-de-1906-veja.html>, acesso em 02-03-2017.



103. Capa do livro de Edgar Rice Burroughs, 1919.
Fonte: <https://www.edgarriceburroughs.com>, acesso em 10-03-2017.



104. Capa do livro de Edgar Rice Burroughs, 1920.
Fonte: <https://www.edgarriceburroughs.com>, acesso em 10-03-2017.



105. Marciano do filme *Viagem à Marte*, dirigido por Ashley Miller, Thomas A. Edison Company, 1910.
Fonte: MILLER, 2016, p. 18.

Em *Aelita*, os marcianos são humanos e não têm aparência de monstros. O exotismo e as modificações no volume corporal dos extraterrestres do filme são sutis e aplicados por meio dos trajes, como os três seios da protagonista, as hastes flexíveis nas pernas de Masha, os adereços de cabeça e o aspecto rígido nos figurinos dos servos de Tuksb (figura 106). A inovação também ocorre na montagem cenográfica projetada para Marte em um ambiente interno e tecnológico, diferente das representações a céu aberto, algumas com vegetação e

animais. O ambiente marciano elaborado por Exter e Rabinovich para o filme difere até mesmo daquele descrito no romance de Alexei Tolstói:

[...] os cactos agora eram mais altos, mais grossos e sólidos. Os homens tiveram que escolher o caminho cuidadosamente através do tremor. Animais muito parecidos com lagartos, alaranjados e brilhantes, com as costas escamosas. Bolas esquisitas de aspecto espinhoso afastaram-se e saltaram para dentro dos tentáculos da vegetação. Los e Gusev avançaram com muito cuidado¹⁰⁵.



106. Screenshot do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6evwta5DQVQ&t=221s>, acesso em 06/03/2017.

Nas ilustrações de capa do romance de Alexei Tolstói existem outras representações de Aelita (figuras 107 e 108).¹⁰⁶ As propostas visuais para a rainha de Marte nas ilustrações são distintas daquelas desenhadas por Exter, pois nestas a personagem geralmente é representada com trajes mais tradicionais e uma esfera em suas mãos, aparentemente uma miniatura do planeta Terra sob o seu poder, ou em gesto de saudação, com os braços levantados para o alto e características semelhantes às descritas por Tolstói no livro: “uma jovem mulher com um chapéu pontudo amarelo apareceu nos degraus. Ela parecia esbelta e jovem, azul e branca contra

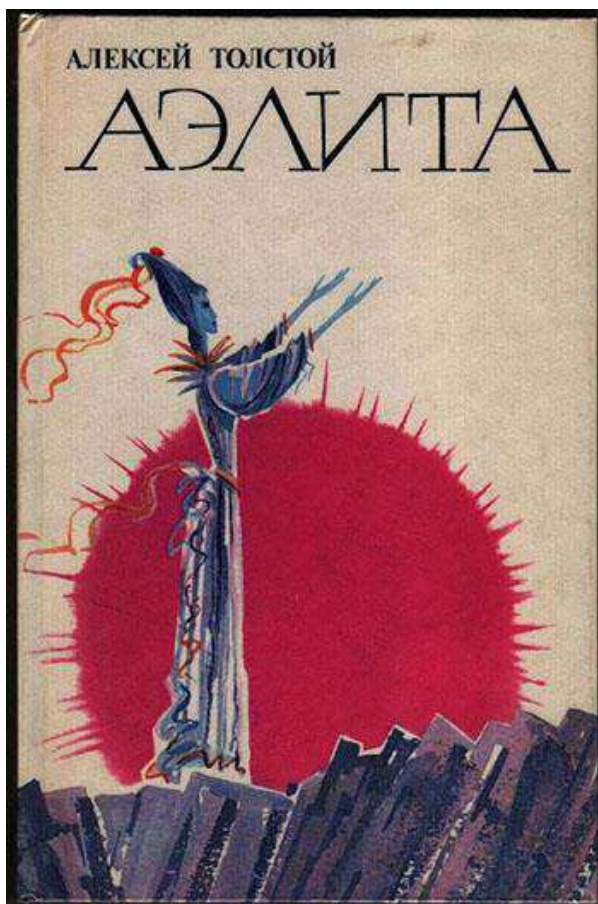
¹⁰⁵ TOLSTOI, p. 34, tradução nossa.

¹⁰⁶ Não foi possível descobrir as datas das edições dos livros aqui citados.

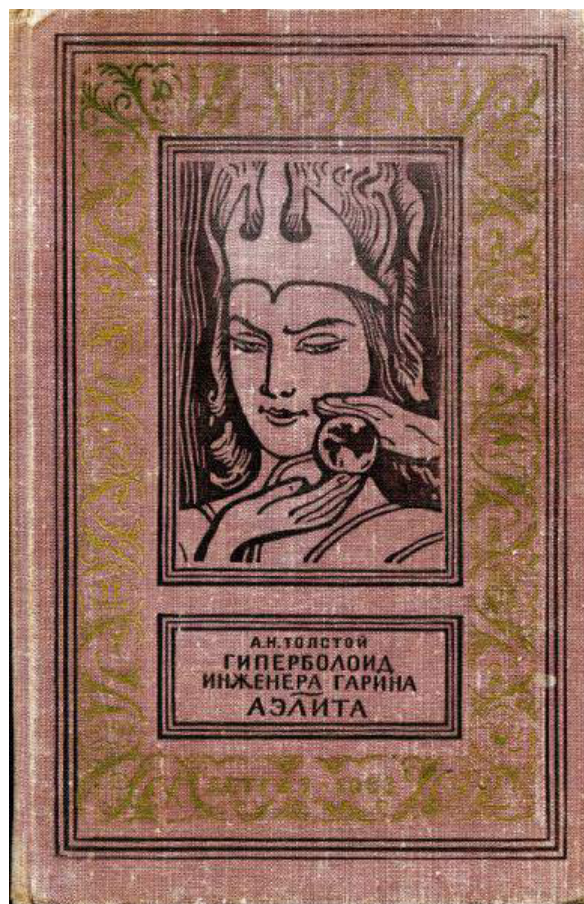
o maciço fundo de musgo”¹⁰⁷. Pode se notar, no entanto, nas vestes da figura 100, a presença de fitas em espiral que mesmo convencionais não deixam de ecoar aspectos formais do desenho de Exter.

É possível que a ilustração da personagem na capa de uma das edições do livro de Tolstoi (figura 109), quase em vestes de uma divindade antiga, evoque algo de primitivo da própria atmosfera do livro. Em alguns trechos, a descrição que Tolstoi faz do planeta Marte aponta indícios de características primitivistas, como os objetos comparados à arte Etrusca:

Los parou para examinar as esculturas na passagem. Entre o nariz pontiagudo das cabeças marcianas, as estátuas de monstros marinhos, máscaras pintadas e vasos, cujas formas e ornamentos eram curiosamente semelhantes aos dos Etruscos, [...] uma grande estátua de uma mulher nua com os cabelos desalinhados e uma face selvagem assimétrica. [...] Ela usava uma tiara de estrelas douradas, que formavam uma fina parábola em sua testa¹⁰⁸.



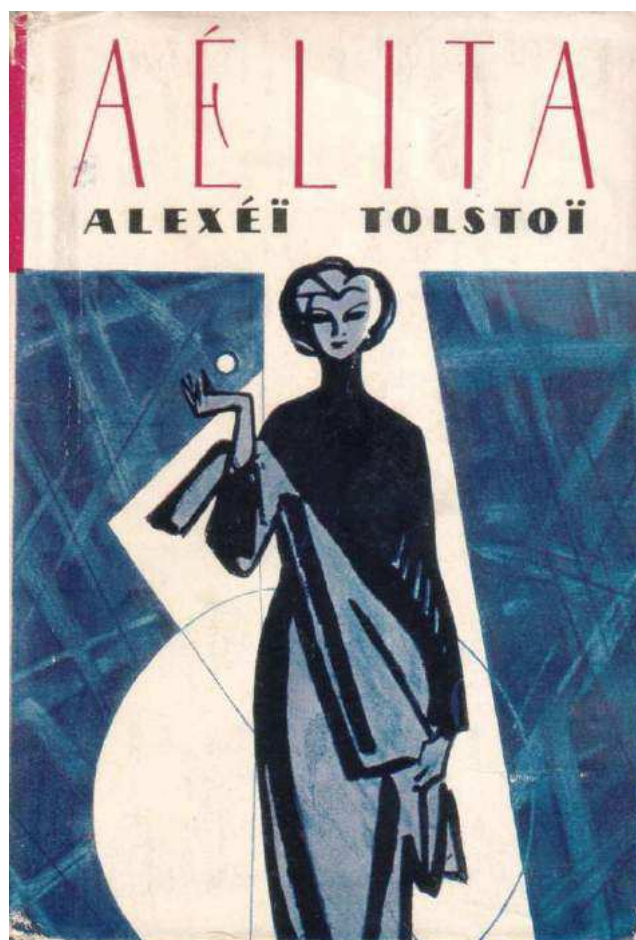
107. Capa do livro *Aelita*, de Alexei Tolstoi. Fonte: <https://www.livelib.ru/book/1000269012-aelita-aleksej-tolstoj>, acesso em 20-12-2016.



108. Capa do livro *Aelita*, de Alexei Tolstoi. Fonte: <https://www.livelib.ru/book/1000269012-aelita-aleksej-tolstoj>, acesso em 20-12-2016.

¹⁰⁷ TOLSTOI, p. 60, tradução nossa.

¹⁰⁸ TOLSTOI, p. 42, tradução nossa.



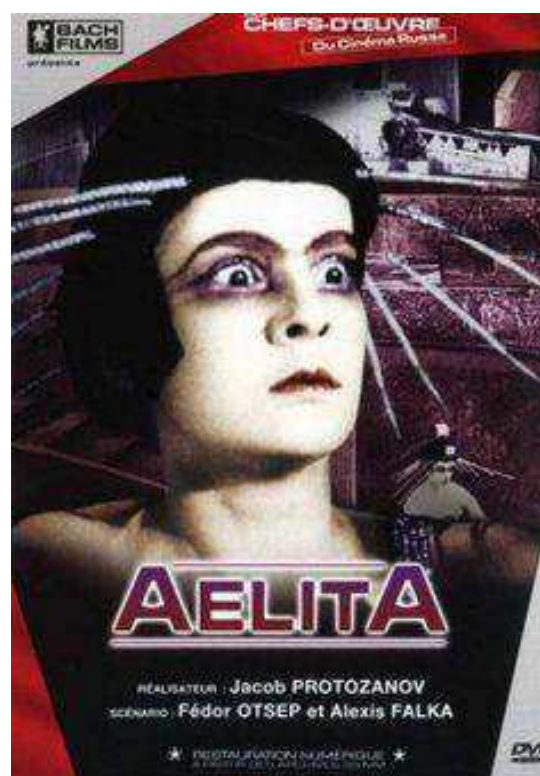
109. Ilustração de capa do livro *Aelita*, de Alexei Tolstói. Fonte: TOLSTOI, capa, acesso em 10-03-2017.

No filme *Aelita*, as formas pontudas que parecem irradiar energia da cabeça da Rainha de Marte, a abertura inovadora das portas do cenário, os capacetes dos marcianos com aspecto futurista, os trajes de Gor confeccionados com tubos de plástico, as máscaras, os robôs, as escadas em direções diversas, as colunas em arcos, o telescópio, os prismas, triângulos e transparências constituíram um mundo como nenhum outro capturado até então e ecoaram em produções posteriores do mesmo gênero¹⁰⁹. Tais características também são proeminentes nas ilustrações dos cartazes do filme (figura 110) e nas imagens que ilustram a capa do dvd, com a protagonista (figura 111).

¹⁰⁹ Ver CHRISTIE, 2005.



110. Cartaz do filme *Aelita, Rainha de Marte*. Fonte: <http://scifilmfestival.com/2014/06/25/film-review-aelita-queen-of-mars-1924/>, acesso em 27-02-2017



111. Capa do dvd do filme *Aelita, Rainha de Marte*. Fonte: www.amazon.co.uk, acesso em 03-03-2017.

Com relação a outros experimentos artísticos, os moldes e materiais utilizados para a criação dos figurinos de *Aelita* recordam os trajes do *Triadic Ballet* (figura 112 e 113), de Oskar Schlemmer, elaborados na mesma década. A produção de Schlemmer apresentou a dança de vanguarda com inovadora coreografia e diversidade de figurinos que transformavam volumetricamente o contorno corporal e causavam efeitos extraordinários em movimento no espaço. As espirais em torno de um dos trajes do *Triadic Ballet* (figura 113) rememoram a modelagem da saia da Aelita de Exter, bem como os capacetes, presentes na maioria dos personagens.

O adereço de cabeça projetado para Aelita é semelhante ao de personagens de outras produções do mesmo período. Em *Aelita*, as pontas brilhantes que envolvem a cabeça como uma auréola sugerem tanto algum tipo de irradiação luminosa – por ser uma produção de ficção científica atrelada à proposta futurista – quanto o esplendor da posição ocupada por Aelita na sociedade em que vive. As personagens do ballet *The Midnight Sun* (figura 114) e da comédia *The Brass Bottle* (figura 115), ambos produzidos na década de 1920, também possuem acessórios com aspecto semelhante, tal como o desenho de Fedorovsky (figura 118) para o *Lago*

dos Cisnes, no teatro Bolshoi, a ilustração de Mucha para *Medea* (figura 116), e até mesmo o adereço na cabeça da *Liberdade* de Bartholdi (figura 117).



112. Oskar Schlemmer, figurino para *Triadic Ballet*, 1926, 22,5 x 16,2 cm. Fonte: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/34711/karl-grill-spiral-costume-from-the-triadic-ballet-german-1926/>, acesso em 02-03-2017.



113. Oskar Schlemmer, figurino para *Triadic Ballet*, 1926. Fonte: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83995.html>, acesso em 02-03-2017.



114. Figurino para ballet *The Midnight Sun*, 1920. Fonte: Google Imagens.



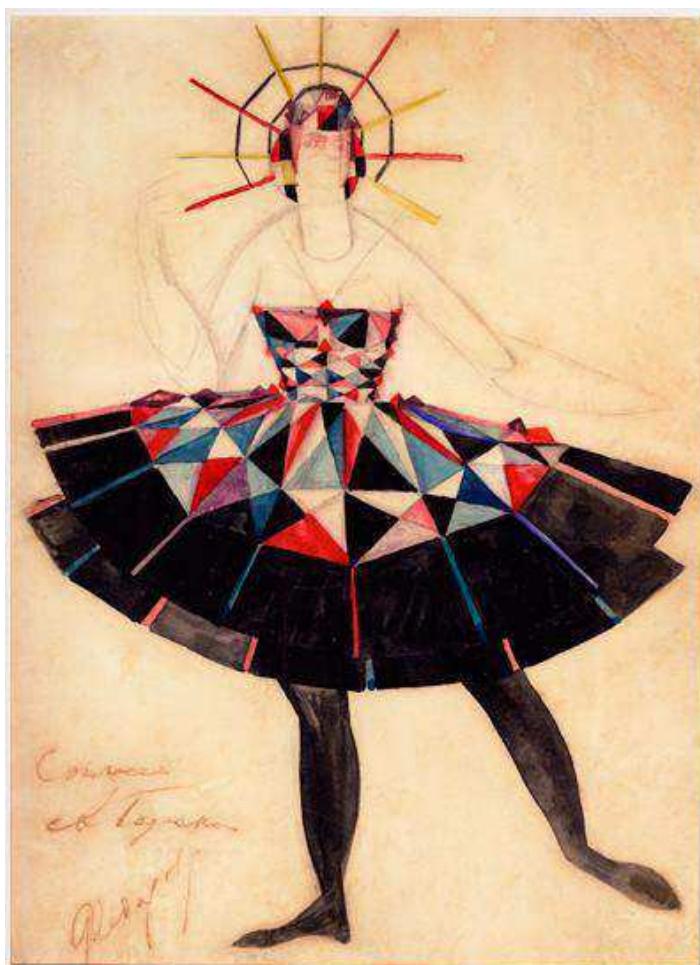
115. Barbara La Marr em *The Brass Bottle*, 1923. Fonte: <http://prettycleverfilms.com>, acesso em 20-12-2016.



116. Alphonse Mucha, detalhe do pôster para *Medea*, 1894. Fonte: <http://www.muchafoundation.org/>, acesso em 21-12-2016.



117. Bartholdi, *Liberdade*, ca. 1870, fotografia de 1951. Fonte: Website Time - Margaret Bourke-White – Time & Life Pictures – Getty Images.



118. F. Fedorovsky, desenho para figurino de *Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky, Teatro Bolshoi, Moscou, 1921. Fonte: <https://www.bolshoirussia.com/news/?year=digest&newsid=1097>, acesso em 21-12-2016.

No âmbito da ficção científica, não podemos deixar de mencionar outra importante produção da mesma década. Dirigido por Fritz Lang em 1927, *Metropolis* foi baseado no romance de Thea Von Harbou e teve grande repercussão entre as obras do mesmo gênero. O filme se passa em 2266, na metrópole onde vivem o magnata Frederesen e seu filho Freder, em contraste à cidade subterrânea dos operários e oprimidos. Freder, ao conhecer a cidade subterrânea, encontra Maria, por quem se apaixona. Frederesen, porém, para impedir o relacionamento entre os dois, pede a Rotwang que crie um robô com a imagem de Maria, com o intuito de subverter o caráter da jovem. Tal atitude causa conflito entre os trabalhadores e resulta no acidente que coloca em perigo a vida da população, levando Frederesen a selar um acordo com os operários.

Em *Metropolis*, o robô criado pelo cientista Rotwang (figura 119) foi construído inteiramente em metal, com movimentos mecânicos. Nesse aspecto, embora o robô também seja caracterizado como figura feminina, está em contraste à marciana Aelita, que apesar de pertencer a outro planeta é nitidamente uma mulher. Apesar de não compartilhar semelhanças visuais com Aelita, o robô possui, por outro lado, aspectos da arte de vanguarda do período, pois remete aos desenhos feitos por outra artista russa contemporânea a Exter, Liubov Popova. Em estudos e pinturas de corpos femininos sob uma proposta Construtivista (figura 120), Popova representou mulheres estruturadas por blocos geométricas, em nuances metálicas, que não deixam de recordar a figuração do personagem de *Metropolis*.



119. Cena do filme *Metropolis*, de Fritz Lang, 1927. Fonte: <http://metropolis1927.com/>, acesso em 12-12-2016.



120. Liubov Popova, Modelo feminino, 1913-14, óleo sobre tela, 105 x 69,5. Fonte: RUDENSTINE, 1981.

Em *Metropolis*, embora o robô inicialmente apresente características visuais andróginas, sua identidade feminina é revelada quando, para causar conflitos entre os operários, Rotwang concede a ele a aparência de Maria, uma mulher admirada pela classe trabalhadora. Em determinado momento, a “robô-Maria” evoca a imagem da prostituta do apocalipse (figura 121), e executa uma dança erótica a seduzir os homens a sua volta. Nesta cena, o acessório de cabeça usado pela personagem também apresenta extensões brilhantes e formato semelhante ao contorno de auréola.



121. Cena do filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, 1927. Fonte: <http://metropolis1927.com/>, acesso em 12-12-2016.

Como podemos observar, os adereços de cabeça com aspecto futurista são elementos presentes em diversas produções teatrais e cinematográficas do mesmo período de *Aelita*. Nos figurinos desenhados por Exter, eles foram aplicados a todos os habitantes de Marte. Porém, o acessório projetado para Aelita destoa dos demais personagens do filme por possuir extensões pontiagudas a contornar a cabeça. Para os outros figurinos, ainda que construídos com materiais e formatos inusitados, os acessórios e capacetes não resultam em conformação semelhante.

A partir disso, em meio aos preceitos vanguardistas do filme, observamos ecos de representações do passado. Notamos que as soluções visuais projetadas por Exter parecem fazer referência a elementos simbólicos do âmbito religioso, a atribuir à rainha de Marte uma imagem de caráter sagrado. Um dos elementos é a auréola, presente em representações artísticas míticas e religiosas (figuras 122 e 123) para enfatizar a sacralização dos seres.



122. Detalhe de vaso grego com Helios, deus do sol.
Fonte: Wikimedia Commons Images.



123. Jan Van Eyck, detalhe do Retábulo de Ghent, 1432. Fonte: Website Wikimedia Commons Images.



124. Screenshot do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6evwta5DQVQ&t=221s>, acesso em 06/03/2017.

Outro indício, embora menos forte, está nas três formas circulares que compõem o busto das vestes da personagem, que, para além de sugerir a distinção de Aelita em relação às mulheres terráneas, pode remeter à deusa Meenakshi (ou Parvati) da cultura hindu, por possuir

três seios. No desenho de Exter, talvez em fuga à literalidade, os círculos sobre os seios de Aelita foram dispostos oblíqua e assimetricamente, com tamanhos ligeiramente distintos, acompanhando também os elementos em diagonal ou espiral do vestido (figura 124). Podemos supor que há uma espécie de busca por equilíbrio entre elementos arcaizantes e modernizantes na elaboração dos figurinos do filme.

Os trajes do filme podem ser comparados aos figurinos de outra produção teatral do mesmo período, cuja narrativa é inspirada na mitologia grega. De acordo com Bowlit, *Aelita* tem algo em comum com a “simplicidade e severidade”¹¹⁰ dos figurinos de A. Vesnin para a peça *Phedra*, de 1922 (figura 125). Além disso, a descrição de Guinsburg sobre os trajes da peça, bem como sua interferência na movimentação e gestualidade dos personagens, parece ser aplicável também aos figurinos de *Aelita*, principalmente aqueles com caracterização robótica e mecanismos estruturais na composição das vestes:

As amplas roupagens a panejar as figuras, os vastos capacetes e toucados em metal dourado a lavar as cabeças e os calçados de solas altas ao modo de coturnos endureciam a movimentação, impunham a cunhagem gestual elaborada e essencializada, convertendo os corpos dos atores em esculturas vivas, maciças e hieráticas.¹¹¹



125. Fotografia de Alisa Koonen como Phaedra, 1922, Russian State Archive of Literature and Art. Fonte: www.nupress.northwestern.edu, acesso em 12-12-2016.

¹¹⁰ BOWLIT, 1977, p. 71, tradução nossa.

¹¹¹ GUINSBURG, p. 187.



126. Screenshot do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6evwta5DQVQ&t=221s>, acesso em 06/03/2017.



127. Screenshot do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6evwta5DQVQ&t=221s>, acesso em 06/03/2017.



128. Jacques-Louis David, *Os três irmãos Horácios*, 1785, giz preto, lavagem e destaques em branco, 580 x 450 cm, Musée Monnat, França. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13934>, acesso em 20-12-2016.

Os trajes masculinos do filme também apresentam semelhanças com a indumentária do passado, como o personagem Tuksub (figuras 126 e 127), governante de Marte, cujo figurino é composto pela saia na altura dos joelhos, o colete, do qual se estende a longa capa escura, e o rígido capacete construído em placas geométricas, a ecoar o vestuário que se costuma atribuir aos guerreiros egípcios ou romanos, como podemos observar em comparação mais uma vez aos Horários de David (figura 128).

A presença de elementos visuais ancestrais em *Aelita* é corroborada por Sue-Ellen Case ao apontar que os trajes da Rainha de Marte e de sua criada evocam características orientais, vindo a sugerir a possibilidade de tais figurinos serem criações reminiscentes dos projetos para *Salomé*:

Os trajes espetaculares para a Rainha Aelita e sua criada imitam a alta moda dos ricos. Eles combinam calças orientalistas do harém (talvez um conceito de figurino deixado da produção de *Salomé* de Wilde) com formas geométricas. Tanto a rainha quanto sua empregada usam *halter tops*¹¹², revelando partes desnudas dentro dos dispositivos geométricos.¹¹³

A aproximação dos figurinos de Aelita às características orientais fica evidente ao comparar detalhes do projeto de Exter às pinturas de odaliscas, profusamente retratadas no século XIX e no início do XX. Os círculos que cobrem os seios da Rainha de Marte (figura 130) são semelhantes aos das vestes da odalisca de Douglas Joseph (figura 129) e da Salomé interpretada por Maud Allan (figura 131). Ambas apresentam bordados e aplicações em pedrarias aos contornos circulares com aspecto brilhante, como no traje principal de Aelita.



129. Douglas Joseph, *Odalisca*, 1921, óleo sobre tela. Fonte: <http://www.wikigallery.org>, acesso em 02-12-2016.

¹¹² *Halter tops* referem-se às blusas curtas, que cobrem os seios e deixam o ventre despido, semelhante ao que denominamos bustiê, no Brasil.

¹¹³ CASE, 2007, p. 113, tradução nossa.



130. Screenshot do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6evwt a5DQVQ&t=221s>, acesso em 06/03/2017.



131. Fotografia de Maud Allan como Salomé, 1908. Fonte: <http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp72278/maud-allan>, acesso em 02-12-2016.

A atmosfera orientalista ressoa ainda mais na cena em que Aelita toca uma espécie de harpa adaptada ao cenário marciano, enquanto Tuksub se aproxima (figura 132). Esta imagem também evoca o ambiente representado em diversas pinturas do século XIX, sobretudo a *Odalisca com escravo*, de Ingres (figura 133). Ambas, além de exibirem a figura do músico recorrente a esta abordagem temática, apresentam semelhanças na montagem da cena: Aelita tem posição similar à da instrumentista de Ingres, e a posição de Tuksub se parece com a da escrava.

Alguns segundos depois, Aelita continua a tocar a harpa enquanto Tuksub descansa, deitado no sofá (figura 134). Esta imagem rememora representações de odaliscas em situação de relaxamento, com seus corpos a derreter entre os tecidos fluidos sobre os quais repousam, ao som da melodia tocada pela instrumentista que as acompanha (figuras 135 e 136). Além disso, a comparação entre estas imagens apontam a subversão quanto ao gênero representado, enquanto no século XIX tais personagens eram predominantemente femininas, em *Aelita* trata-

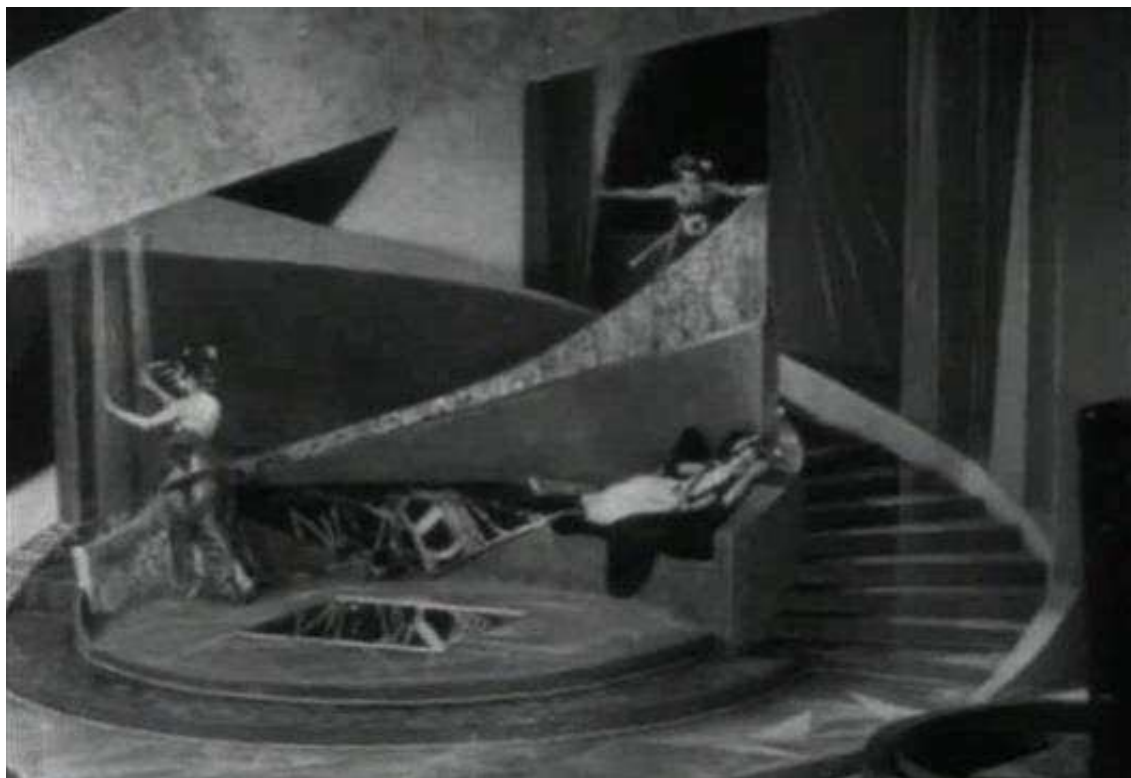
se de um homem em momento de ócio, sonolento, enquanto as duas mulheres atuam ativamente a sua volta.



132. Screenshot do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6evwta5DQVQ&t=221s>, acesso em 06/03/2017.



133. Jean Auguste Dominique Ingres, *Odaliska com escravo*, 1839-40, óleo sobre tela, 72.1 x 100.3 cm, Harvard Art Museums Collection. Fonte: <http://www.harvardartmuseums.org/art/299806>, acesso em 02-12-2016.



134. Screenshot do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6evwta5DQVQ&t=221s>, acesso em 06/03/2017.



135. Louis Courtat, *A Odaliska*, sem data. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Louis_Courtat_-_Odalisque.jpg, acesso em 02-12-2016.



136. Theodore Chassériau, *Odalisca reclinada*, 1853, óleo sobre tela. Fonte: http://www.wikigallery.org/wiki/painting_168507/Theodore-Chassériau/Reclining-Odalisque,-1853, acesso em 02-12-2016.

A pose de Tuksub adormecido (figura 137) também recorda a de *A Bacante* (figura 138) de Courbet, e a *Mulher com narguile*, de Cormon (figura 140). Ambos compartilham semelhanças no corpo reclinado e na posição de cabeça e braços, a remeter, enfim, à *Messalina* de Henrique Bernardelli (figura 139), a qual, nas palavras da pesquisadora Camila Dazzi, “faz uma evidente referência à Messalina histórica, eleita, no oitocentos, o arquétipo da mulher bela, viciada em sexo, totalmente sem caráter, sem escrúpulos e perigosa”¹¹⁴, características estas igualmente atribuídas à Salomé, a reforçar o orientalismo disfarçado da cena e o elo que aproxima soluções cênicas e visuais em *Aelita* às de produções anteriores de Exter, notadamente de *Salomé*.

¹¹⁴ DAZZI, p. 135.



137. Screenshot do filme *Aelita, Rainha de Marte*, 1924. Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6evwta5DQVQ&t=221s>, acesso em 06/03/2017.



138. Gustave Courbet, *A Bacante*, 1844-1847, óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4968>, acesso em 02-12-2016.



139. Henrique Bernardelli, *Messalina*, 1878, óleo sobre tela, 207 x 115 cm. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/265>, acesso em 02-12-2016.



140. Fernand Cormon, *Mulher com narguile*, 1878, óleo sobre painel, 35 x 26 cm, coleção particular. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/611>, acesso em 02-12-2016.

Mesmo que o tema desse à artista maior liberdade de lidar com figurações novas e preceitos vanguardistas, não devia ser fácil desvencilhar-se das referências que a cercavam. A

reflexão em torno das imagens de *Aelita* convalida o uso paradoxal de representações visuais historicistas, às vezes predecessoras, às vezes contemporâneas, para a construção de um ambiente de ficção científica. O liame entre o exótico e o primitivo influenciou tanto às produções cenográficas exuberantes de mundos passados quanto do espaço sideral, ou seja, a artista retoma o passado enquanto referência e inspiração, a constituir a atmosfera futurista com sobrevivências visuais “primitivistas”.

CONCLUSÃO

A partir dos desenhos de Exter para *Salomé*, *Romeu e Julieta* e *Aelita*, por meio de análises iconográficas, observamos a sobrevivência de certas fórmulas visuais tanto em detalhes dos figurinos e elementos da composição cenográfica quanto na gestualidade dos personagens. Procuramos elaborar a reflexão com ênfase nas três personagens principais, a apontar que, se por um lado a artista cria uma visualidade incomum às representações recorrentes, sobretudo no caso de *Salomé* ao escapar à sensualidade marcante, por outro lado observam-se reminiscências de figurações convencionais, como ocorre nos desenhos para *Romeu e Julieta*. Neste último, porém, Exter não abandona por completo as inovações visuais e surpreende com uma Julieta que destoa, através do gesto e detalhes do figurino, das características usualmente atribuídas à personagem. No caso de *Aelita*, a ambivalência na construção do ambiente marciano também se manifesta. Ao mesmo tempo em que o espaço cênico e os habitantes de Marte aludem às inovações tecnológicas e formais vanguardistas, ressoam elementos visuais predecessores, a conferir à montagem futurista aspectos “primitivistas”¹¹⁵.

Conforme apontamos na introdução, nossa reflexão perpassou pela questão de gênero, não como assunto principal da pesquisa, mas como decorrência da investigação. Nossas análises partiram principalmente das representações de personagens femininas elaboradas por uma mulher artista. Vale reforçar que Exter é uma figura importante não só na história de mulheres artistas¹¹⁶, reconhecida tanto no círculo russo quanto na Europa, como também na história da arte modernista. Além disso, de acordo com as análises produzidas, observamos que a artista elaborou soluções visuais para as protagonistas de cada peça de maneira a criar imagens diversas daquelas que lhes são frequentes, isto é, de mulheres que de algum modo parecem sentir-se empoderadas – e novamente é importante frisar o uso voluntariamente anacrônico do termo.

¹¹⁵ Além disso, é interessante notar que as características visuais de *Aelita* atravessam o tempo: tanto apresentam as inspirações que Exter e os artistas de vanguarda tinham em mãos – o passado e o presente – quanto ressoam em produções contemporâneas (ver apêndice ao final desta dissertação).

¹¹⁶ Nesse empenho, destaca-se a pesquisa de BOWLT; DRUTT, 2000, a abordar questões de gênero e a trajetória de seis mulheres artistas da vanguarda Russa: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Nadezhda Udaltsova Olga Rozanova e Varvara Stepanova.



141. Alexandra Exter, figurino para Salomé, 1917.



142. M. Sakharov e V. Orlov, fotografia de Alisa Koonen como Salomé, 1917. Laurence Senelick Collection. Fonte: https://www.fulcrum.org/concern/file_sets/9w032301r, acesso em 06/03/2017.

Esta pesquisa foi embasada sobretudo nos desenhos que Alexandra Exter elaborou para os figurinos. Esta escolha se deve ao número restrito de fotografias das peças teatrais daquela época e à baixa resolução desses registros. Além disso, possivelmente nem todos os projetos da artista foram reproduzidos em forma de vestuário ou não foram materializados com fidelidade aos desenhos. A exceção ocorre no terceiro capítulo, no qual, além do uso dos desenhos, guiamos nossa reflexão por meio das cenas do filme, a reforçar a atmosfera orientalista da obra. Também ao comparar as três produções aqui analisadas e os registros fotográficos das obras de Tairov e Protazanov, observamos que os figurinos de *Aelita* são visualmente mais próximos aos projetos de Exter. Em *Salomé*, a comparação apresenta algumas semelhanças, como a tiara e a dobradura em efeito de leque no tecido da saia. Contudo, o traje usado por Alisa Koonen parece ter sido modificado em relação ao desenho, como no detalhe das alças do vestido, presente na fotografia e ausente na representação de Exter (figuras 141 e 142). Em *Romeu e Julieta*, os desenhos e as fotografias da peça apontam diversas semelhanças em detalhes das vestes e acessórios, como os chapéus prismáticos, o babado da saia do vestido e o acessório de cabeça

em formato de laço (figuras 143-148). Porém, como ocorre em *Salomé*, é possível observar interferências visuais ou mescla de peças de um personagem para outro¹¹⁷.



143. Detalhe de fotografia da peça *Romeu e Julieta*, dirigida por A. Tairov, 1921. (Fotografia completa em Anexo B).



144. Detalhe de desenho de Alexandra Exter para *Romeu e Julieta*, 1921.



145. Detalhe de fotografia da peça *Romeu e Julieta*, dirigida por A. Tairov, 1921. (Fotografia completa em Anexo B).



146. Detalhe de desenho de Alexandra Exter para *Romeu e Julieta*, 1921.



147. Detalhe de fotografia da peça *Romeu e Julieta*, dirigida por A. Tairov, 1921. (Fotografia completa em Anexo B).



148. Detalhe de desenho de Alexandra Exter para *Romeu e Julieta*, 1921.

¹¹⁷ Ver os registros fotográficos nos Anexos.

Vale comentar que o vínculo entre os elementos visuais tradicionais e os preceitos vanguardistas nos trabalhos de Exter está até mesmo nas produções posteriores a *Aelita*. Entre meados da década de 1920 e 1930, entre outros projetos, Exter produziu diversas marionetes. Em 1926, a artista elaborou cerca de quarenta marionetes (imagem 149) para o cineasta dinamarquês Urban Gad¹¹⁸. Segundo Hunt, devido às inovações formais dos trabalhos antecessores, Exter modificou o fantoche tradicional com características que refletiam a era moderna.¹¹⁹ Entretanto, observamos que Exter reporta a formas por assim dizer “antiquadas” para as vestes das marionetes. A estrutura da saia de uma delas, por exemplo, é similar à crinolina (imagem 150), armação usada por mulheres no século XIX para atribuir volume à saia. Não que o recurso a formas passadistas ou convencionais, em conjunto a artifícios modernos, seja o aspecto mais importante ou notável no trabalho de Exter, mas talvez seja o contraste entre velho e novo um dos que mais o caracterize de modo geral.



149. Alexandra Exter, *Longhi I*, 1926. Fonte: HUNT, 2011, p. 94.



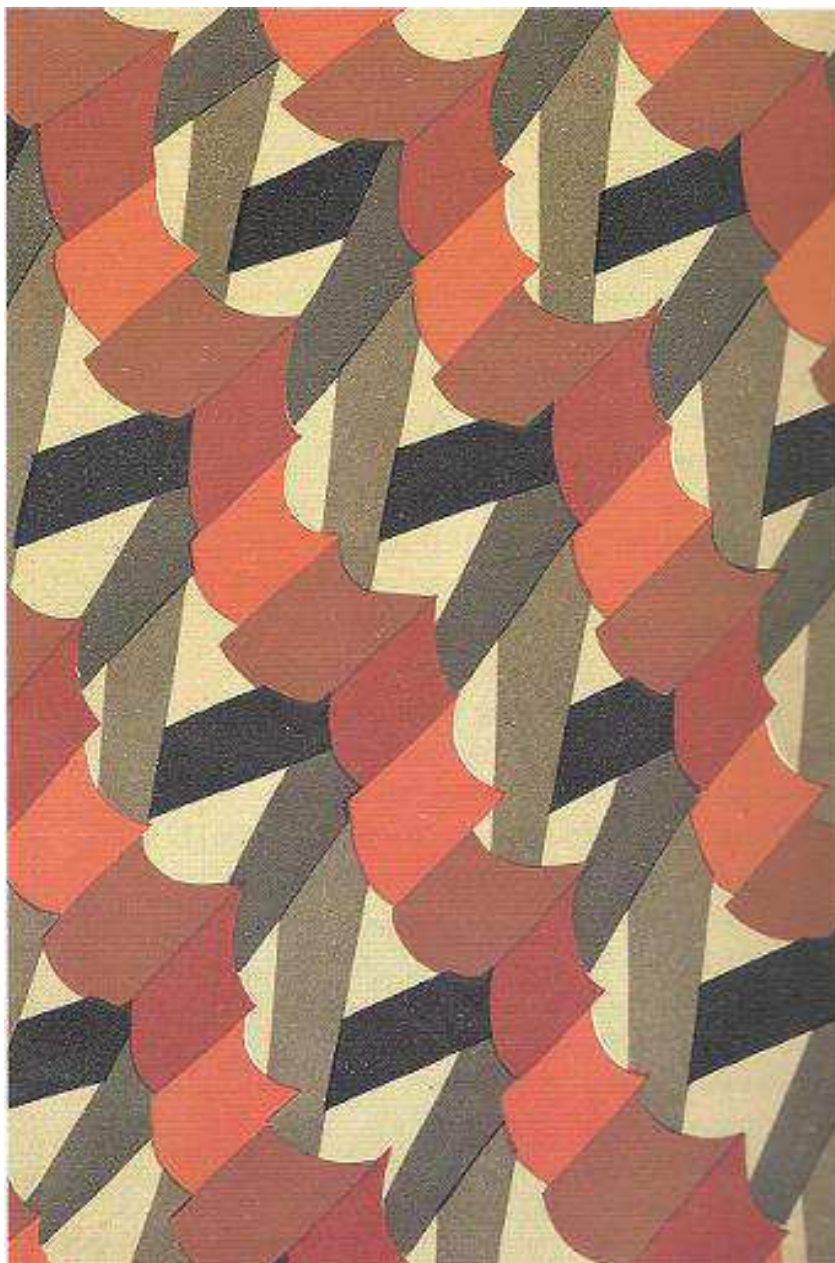
150. Crinolina, década de 1860. Fonte: Website The Met Museum.

É preciso observar também, mais uma vez, que uma grande parte da produção de Exter só pode ter sido ousada devido ao seu caráter técnico-instrumental. Os desenhos de figurinos e

¹¹⁸ Sobre as Marionetes de Exter, ver a pesquisa de HUNT, 2011, p. 78 – 97.

¹¹⁹ Ver HUNT, 2011, p. 79.

também as marionetes são trabalhos que, em uma escala hierárquica, evidentemente não têm a mesma importância de pinturas e esculturas, especialmente quando feitas para exibição pública. Os trabalhos de Exter aqui analisados, para além de instrumentais, são ainda confidenciais, isto é, feitos em princípio para visibilidade de poucos, sobretudo como estudo e orientação à execução e funcionamento das roupas, não tanto como obra de arte acabada. Ainda assim, representam pensamento e ação artísticos de impacto profundo e duradouro.



151. Alexandra Exter, estamparia têxtil, 1923. Fonte: STRIZHENOVA, 1991, p. 110.

Alexandra Exter é uma artista ainda pouco pesquisada e reconhecida no Brasil. Observamos isso sobretudo através das apresentações de versões preliminares deste trabalho em eventos científicos direcionados às áreas das artes e da moda, a gerar, por vezes, surpresas e manifestações de desconhecimento sobre Exter por parte de ouvintes. Na presente pesquisa, selecionamos suas três produções teatrais e cinematográfica mais repercutidas para elaborar as análises comparativas, mas sua contribuição para as artes é extensa e abrange a pintura, estamparia têxtil (figura 151), livros ilustrados e educação. Espera-se que este trabalho possa abrir portas para outras reflexões.

REFERÊNCIAS

- BENTLEY, Toni. *Sisters of Salome*. University of Nebraska Press Lincoln and London, 2005.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BORTULLUCCE, Vanessa Beatriz. *A arte dos regimes totalitários do século XX*. Editora Annablume, 2008.
- BOWLT, John E.; DRUTT, Matthew. *Amazons of the Avant-Garde*. Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova and Nadezhda Udaltsova. Guggenheim Museum, 2000. Disponível em: <https://archive.org/stream/amazonsofavantga00exte#page/n1/mode/2up> (Acesso em dezembro de 2016).
- BOWLT, John E. “Constructivism and Russian Stage Design”. *Performing Art Journal*. Vol. 1, Nº 3, p. 62-84, 1977.
- BUTLER, Cornelia; SCHWARTZ, Alexandra. *Modern Women: women artists at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2010.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos a atualidade*. São Paulo: Editora EDUSP, 1997.
- CASE, Sue-Ellen. *Performing Science and the Ritual*. Routledge, 2007.
- CHARTIER, Roger. *Cadernio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard. *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Routledge, 2005.
- CLARK, J. T. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COOKE, Peter. "Gustave Moreau's Salome: The Poetics and Politics of History Painting". *The Burlington Magazine*. Vol. 149, Nº 1253, Painting and Sculpture in France, p. 528-536, 2007.

COOKE, Peter. "'It isn't a Dance': Gustave Moreau's 'Salome' and 'The Apparition'". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 29, Nº 2, p. 214-232, 2011.

DAZZI, Camila. *Relações Brasil-Italia na arte do Segundo oitocentos: estudos sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)*. Dissertação de Mestrado, Biblioteca Digital Unicamp. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000381503>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nova York: Oxford University Press, 1986.

EVANS, Arthur; WILLENS, Phillip; ROBIDA, Albert. *The Twentieth Century*. Wesleyan University Press, 2004.

FIGUEIREDO, Maria do Anjo Braacamp (Tradução). *Tristão e Isolda*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1997.

GARB, Tamar. "Gênero e Representação". *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: CosacNaify, 1998, p. 219-189.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. Londres: Thames & Hudson, 1986.

GUINSBURG, J. *Stalinavski, Meierhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUNT, Laura A. *From Performer to Petrushka: A Decade of Alexandra Exter's Work in Theater and Film*. Dissertação de mestrado. Atlanta: Georgia State University, 2011.

KUTERMANN, Udo. "The Dance of the Seven Veils. Salome and Erotic Culture around 1900". *Artibus et Historiae*. Vol. 25, Nº 53, p. 187-215, 2006.

LANGFORD, Rachael. *Depicting Desire: Gender, Sexuality, and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives*. 2005.

LEZO, Denise. *A cidade cinematográfica e a síntese das artes no imaginário das vanguardas*. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/010.pdf>, acesso em junho de 2016.

LEZO, Denise. *Arquitetura, Cidade e Cinema: vanguardas do imaginário*. Dissertação de Mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos – USP, 2010.

MEYER, Annie Nathan. “The Art of Léon Bakst”. *Art and Progress*, Vol. 5, No. 5, Mar. 1914, p. 161-165.

MILLER, Thomas Kent. *Mars in the Movies: a history*. McFarland, 2016.

NEGINSKY, Rosina. *Salome: The Image of a Woman Who Nerver Was*. Cambridge Scholars Publishing, 2014.

NOCHLIN, Linda. *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?* (eds. HESS, Thomas B.; BAKER, Elizabeth C. (ed.). New York: Macmillan, 1971.
Disponível em:
<http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf>. (Acesso em 15/09/2015).

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EdUSP, 1993.

PICON, Antoine. *Smart Cities: a spatialized intelligence*. John Wiley & Sons, 2015.

POLLOCK, Griselda. “Modernity and spaces of modernity”. *Vision and Defference*.
Disponível em: <https://msu.edu/course/ha/446/griseldapollock.pdf>

PRICE, Steven; TYDEMAN, William. *Wilde: Salome*. Cambridge University Press, 1996.

PRUNSTER, Nicole. *Romeo and Juliet before Shakespeare*. Victoria University (Toronto, Ont.). Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2000.

ROBIDA, Albert. *Le vingtième siècle: la vie électrique*. Disponível em <https://archive.org/stream/levingtimesiclel00robi#page/38/mode/2up>

ROSSLYN, Wendy; TOSI, Alessandra. *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*. Open Book Publishers, 2012.

RUDENSTINE, Angelica Zander (Edição). *Russian Avant-Garde Art: The George Costakis Collection*. Thames and Hudson, 1981.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta; Tito Andronico*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. EDUSP: FAPESP, 2008.

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

STRIZHENOVA, Tatiana Konstantinovna. *Soviet Costume and Textiles: 1917-1945*. Paris: Flammarion, 1991.

TOLSTOI, Alexei. *Aelita*. Disponível em: <https://archive.org/stream/AlexeiTolstoyAelita/Alexei-Tolstoy-Aelita#page/n1/mode/2up> (Acesso em 20-12-2016)

XIMENES, Maria Alice. *Arte e moda na reinvenção do corpo feminino do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto / MAR, 2013.

WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

WHITE, Christine A. *Directors and Designers*. Intellect Books, 2009.

WOSK, Julie. *Women and the machine: Representations from the spinning whell to the eletronic age*. JHU Press, 2003.

Websites:

Association Alexandra Exter: www.alexandra-exter.net

Filme *Aelita, Queen of Mars*, 1924, dirigido por Yakov Protazanov, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6evwta5DQVQ&t=221s> (acesso em 29/12/2016).

Hammer Museum (sobre a exposição “A Strange Magic: Gustave Moreau’s Salome”, de 2012): <http://hammer.ucla.edu/exhibitions/2012/a-strange-magic-gustave-moreaus-salome/>

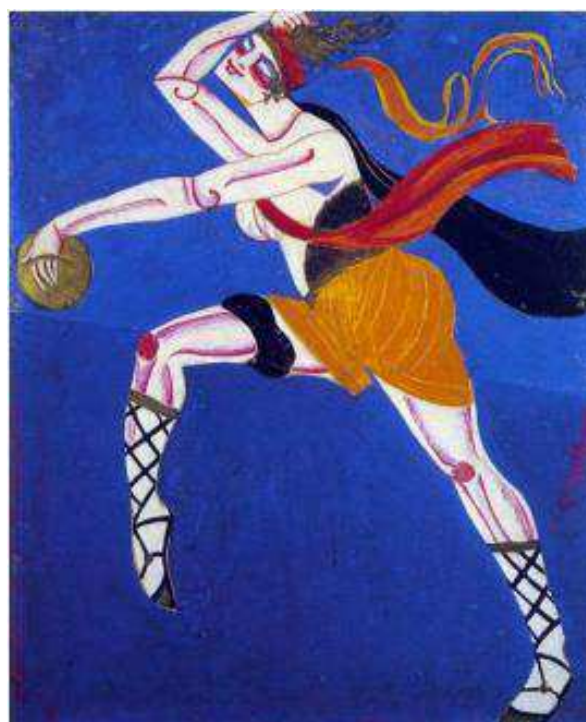
The Wallace Collection (sobre a obra de Ary Scheffer “Francesca da Rimini”):
<http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65250>

APÊNDICE A – Desenhos de figurinos de Alexandra Exter para *Famira Kifared* (1916)

Alexandra Exter estreou no teatro russo com os desenhos de figurinos para a peça *Famira Kifared*, em 1916, dirigida por Alexander Tairov. Nesse trabalho, Exter utilizou fórmulas visuais convencionais, representou os corpos dos personagens quase nus, parcialmente cobertos por faixas de tecidos esvoaçantes, semelhantes à roupa de esculturas antigas¹²⁰. O movimento ondulante dos corpos e das vestes nessas representações reporta aspectos visuais dos desenhos de Leon Bakst¹²¹ e difere do trabalho posterior de Exter para *Salomé*, com linhas mais retas. Além da ênfase nas formas do corpo através do gesto sinuoso, Exter pintou o contorno dos músculos e articulações dos personagens, a criar a ilusão de “esculturas em relevo”¹²². A partir de *Salomé*, Exter começou a aplicar nos figurinos os preceitos vanguardistas e o dinamismo das formas que utilizava na pintura de maneira mais evidente, desenhou trajes volumosos, compostos por blocos geométricos, e atenuou o desnudamento de partes do corpo.



Alexandra Exter, desenho para *Famira Kifared*, 1916. Fonte: <http://teatrpushkin.ru/plays/famira-kifared>, acesso em 12-12-2016.



Alexandra Exter, desenho para *Famira Kifared*, 1916. Fonte: HUNT, 2011, p. 55.

¹²⁰ Ver HUNT, 2011, p. 44.

¹²¹ Ver no Capítulo 1, figuras 21, 22 e 23.

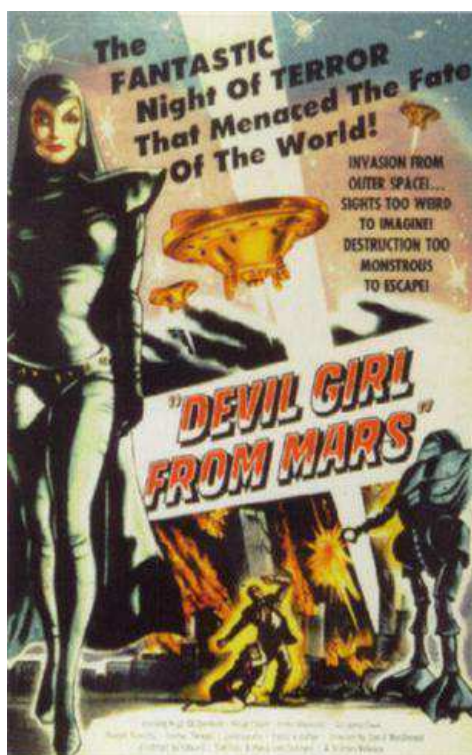
¹²² HUNT, 2011, p. 45.



Alexandra Exter, desenho para *Famira Kifared*, 1916. Fonte: HUNT, 2011, p. 56.

APÊNDICE B – Imagens complementares a *Aelita* (1924)

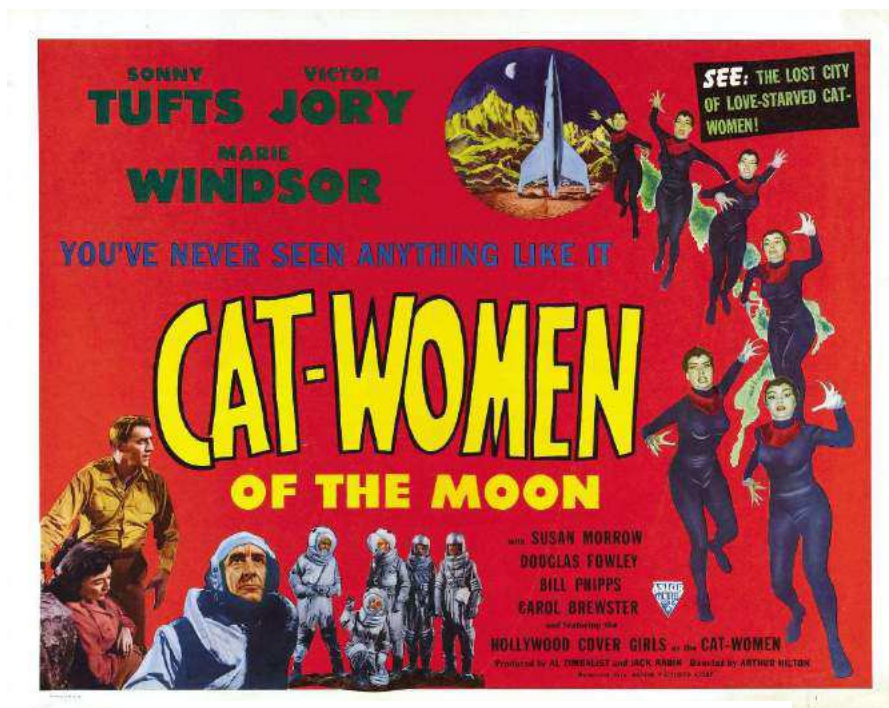
Diversos filmes lançados nas décadas posteriores a *Aelita* apresentam a reincidência da figura feminina entre os principais personagens extraterrestres ou sobre-humanos, por exemplo *Devil Girl from Mars*, de 1954, *Cat-Women of the Moon*, de 1953, e *Star Wars*, de 1977. Vale notar que os figurinos criados para os personagens de ficção científica, além de refletirem em obras cinematográficas contemporâneas, ainda ressoam vigorosamente no âmbito da moda. Estilistas como Thierry Mugler e Junya Watanabe, para citar somente alguns, utilizam materiais diversos e figurações que rememoram aquelas projetadas desde o início do século XX, a evidenciar a sobrevivência e atemporalidade das soluções visuais idealizadas sobre o imaginário futurista e espacial.



Pôster do filme *Devil Girl from Mars*, 1954. Fonte: <http://www.scifi-movies.com>, acesso em 02-12-2016.



Cena do filme *Devil Girl from Mars*, 1954. Fonte: <http://www.scifi-movies.com>, acesso em 02-12-2016.



Pôster do filme *Cat-Women of the Moon*, 1953. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Cat-Women_of_the_Moon_%281953%29_poster_1.jpg, acesso em 02-12-2016.



Personagem C-3PO em cena do filme *Star Wars*. Fonte: Website The New York Times.

Na coleção de Thierry Mugler, de 1995, os trajes rígidos, estruturados em metal, são muito semelhantes ao robô de *Metropolis* (1927) e à C-3PO, de *Star Wars*.



Thierry Mugler, *Robot Suit*, 1995.
 Fonte: <http://theredlist.com>, acesso em 02-12-2016.



Thierry Mugler, *Robot Suit*, 1995.
 Fonte: <http://theredlist.com>, acesso em 02-12-2016.

Junya Watanabe, na coleção de verão 2015, elaborou modelagens semelhantes aos figurinos do *Triadic Ballet* e *Aelita*, modificando o volume do corpo através do traje e aplicando materiais industriais, como o plástico.



Junya Watanabe, coleção verão 2015. Fonte: www.vogue.com, acesso em 02-12-2016.



Fotografia de Anthony Maule para editorial *Dazed & Confused*, 2011. Fonte: <http://www.thefashionisto.com>, acesso em 02-12-2016.



Fotografia de Anthony Maule para editorial *Dazed & Confused*, 2011. Fonte: <http://www.thefashionisto.com>, acesso em 02-12-2016.

Na coleção de 1997-98, inspirada em figurações animais, Mugler aplicou artifícios visuais que rememoram as “escamas” do figurino de *Just Imagine* (1930), confeccionadas em material brilhante e aspecto metálico.



Thierry Mugler, coleção outono inverno, 1997-98. Fonte: www.mugler.com, acesso em 02-12-2016.



Thierry Mugler, coleção outono inverno, 1997-98. Fonte: Website Vogue.

Alguns estilistas contemporâneos, como Iris van Herpen, trabalham o volume da roupa como extensão física de quem a veste. Por meio de contornos orgânicos, texturas e materiais inovadores, os trajes são elaborados com aspecto escultural e atribuem outras formas ao corpo.



Iris van Herpen, Semana de Alta Costura de Paris, julho de 2011. Fonte: Website Iris van Herpen.



Iris van Herpen, Semana de Alta Costura de Paris, janeiro de 2011. Fonte: Website Iris van Herpen.

APÊNDICE C – Projeto inicial de pesquisa de mestrado

O projeto inicial para a pesquisa de mestrado consistia em abordar a relação entre a arte e a roupa nos movimentos de vanguarda, sendo o Futurismo um dos movimentos de maior interesse. Com a intenção de atingir as diversas áreas do conhecimento e o âmbito social, os artistas do movimento Futurista encontraram no vestuário um suporte de expressão capaz de propagar de seus ideais. Por isso, dentre as diversas áreas artísticas e literárias nas quais o movimento atuou, o vestuário foi um meio fundamental.

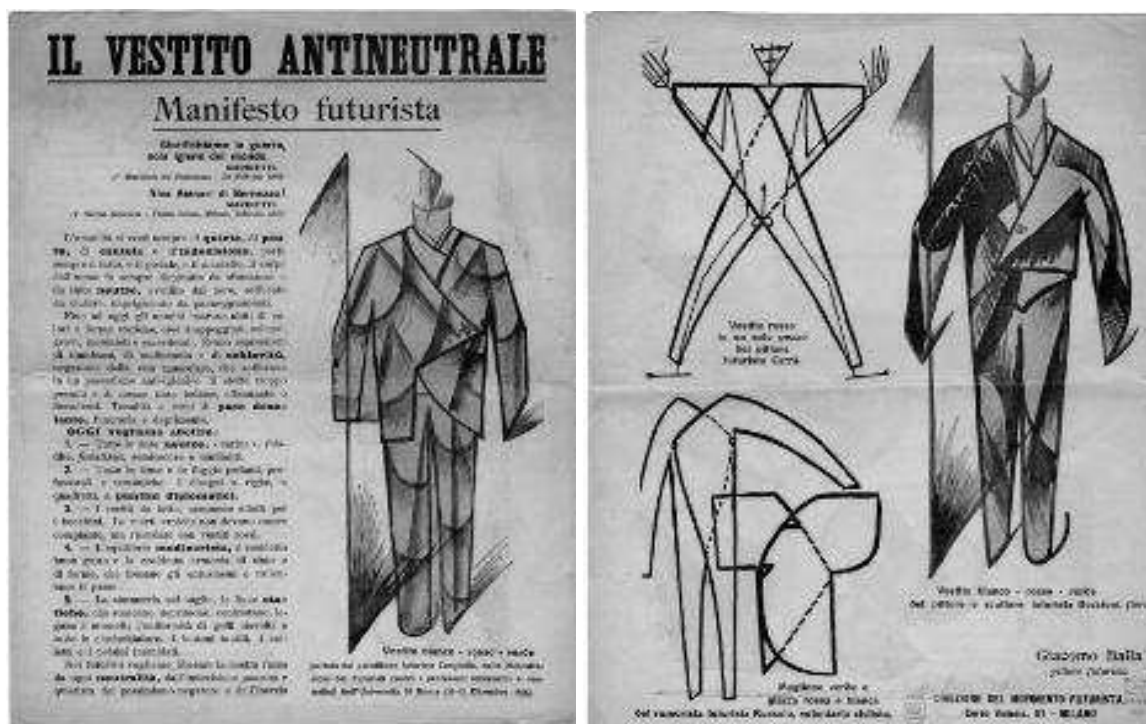


Giacomo Balla, sapatos bicolores masculinos, 1916-1918.
Fonte: Website Revista Época.

Ao analisar a trajetória do processo criativo na arte na transição do século XIX para o século XX, do impressionismo aos artistas modernos, observa-se a busca por novas experimentações e possibilidades para a arte como os principais ideais que motivaram o surgimento das vanguardas artísticas. O instinto inovador, os questionamentos em torno da arte clássica e o desejo de romper com as práticas artísticas convencionais foram as questões que conduziram os artistas daquele período a explorar novos suportes e novas formas de se praticar arte, bem como permitir a construção de um novo conceito sobre a obra de arte em si.

Dentre os diversos movimentos de vanguarda que surgiram nesse período, certamente o Futurismo foi um dos mais revolucionários. Foi fundado pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti em 1909 através de um manifesto publicado no jornal *Le Figaro*, e tinha como principal objetivo a renovação da Itália e o abandono das tradições e heranças culturais

tradicionais. Através de manifestos publicados em jornais e revistas da época, os integrantes do Futurismo divulgaram suas propostas radicais que atingiram não apenas o campo das artes e da literatura, como também a arquitetura, a música, os costumes e o vestuário, e o consolidaram como um importante movimento italiano.



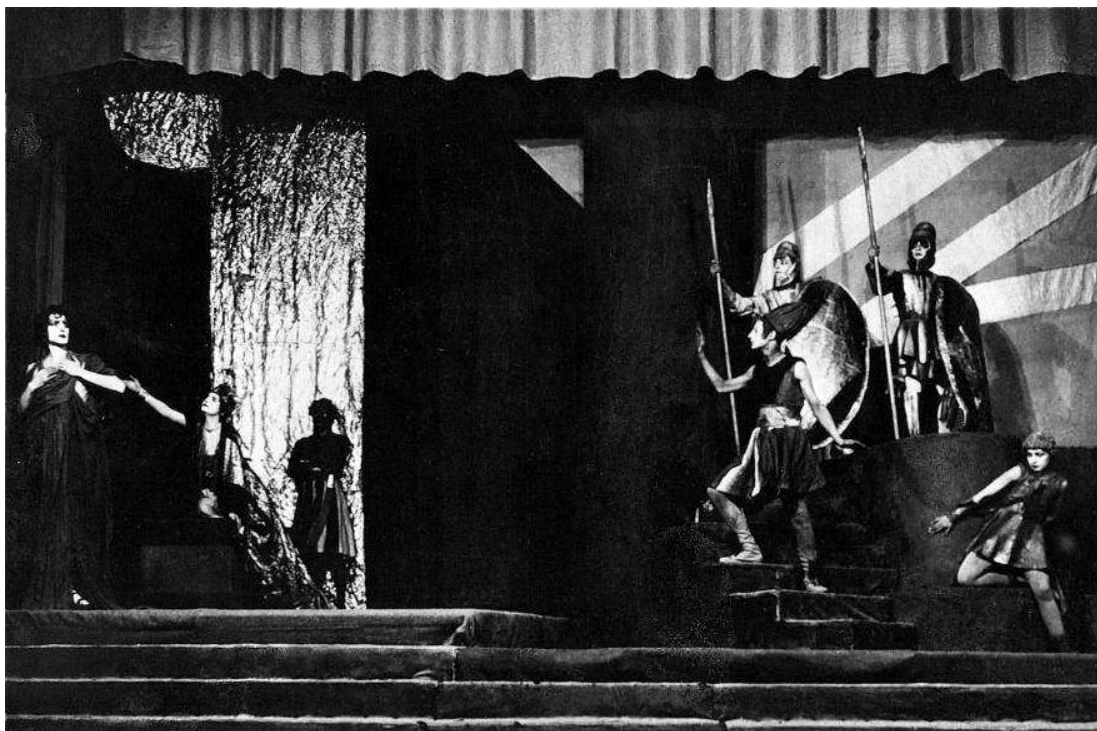
Giacomo Balla, *Manifesto futurista da roupa antineutral*, 1914.

O objetivo, então, seria fazer um levantamento histórico das mudanças que ocorreram na arte do século XIX para o XX, analisar e identificar como os artistas de vanguarda aplicaram no vestuário seus ideais de exaltação à velocidade, à industrialização e modernização daquele período. Compreender por que os artistas adotaram a roupa como suporte e como construíram soluções visuais para as questões da vida moderna. Por fim, através da análise da relação dos documentos escritos com as características aplicadas nas obras desses artistas, sobretudo nas roupas, a pretensão seria abarcar a maneira como representaram questões da vida política e tecnológica em objetos artísticos.



Fortunato Depero, colete futurista, 1923. Fonte: http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/futurist_reconstruction_of_the_universe/, acesso em 12-12-2016.

ANEXO A – Registros fotográficos de *Salomé* (1917)



Registro fotográfico da peça *Salomé*, de Oscar Wilde, dirigida por Alexander Tairov, 1917. Figurinos de Alexandra Exter. Fonte: www.teatrpushkin.ru, acesso em 12-05-2016.



Registro fotográfico da peça *Salomé*, de Oscar Wilde, dirigida por Alexander Tairov, 1917. Figurinos de Alexandra Exter. Fonte: www.teatrpushkin.ru, acesso em 12-05-2016.



Alisa Koonen como Salomé, de Oscar Wilde, 1917, no Teatro Kamerny, Moscou. Fonte: www.teatrpushkin.ru, acesso em 12-05-2016.

ANEXO B - Registros fotográficos de *Romeu e Julieta* (1921)



Registro fotográfico da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Alexander Tairov, 1921. Figurinos de Alexandra Exter. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xD62VQ0tmTA>. Acesso em 10-05-2016.



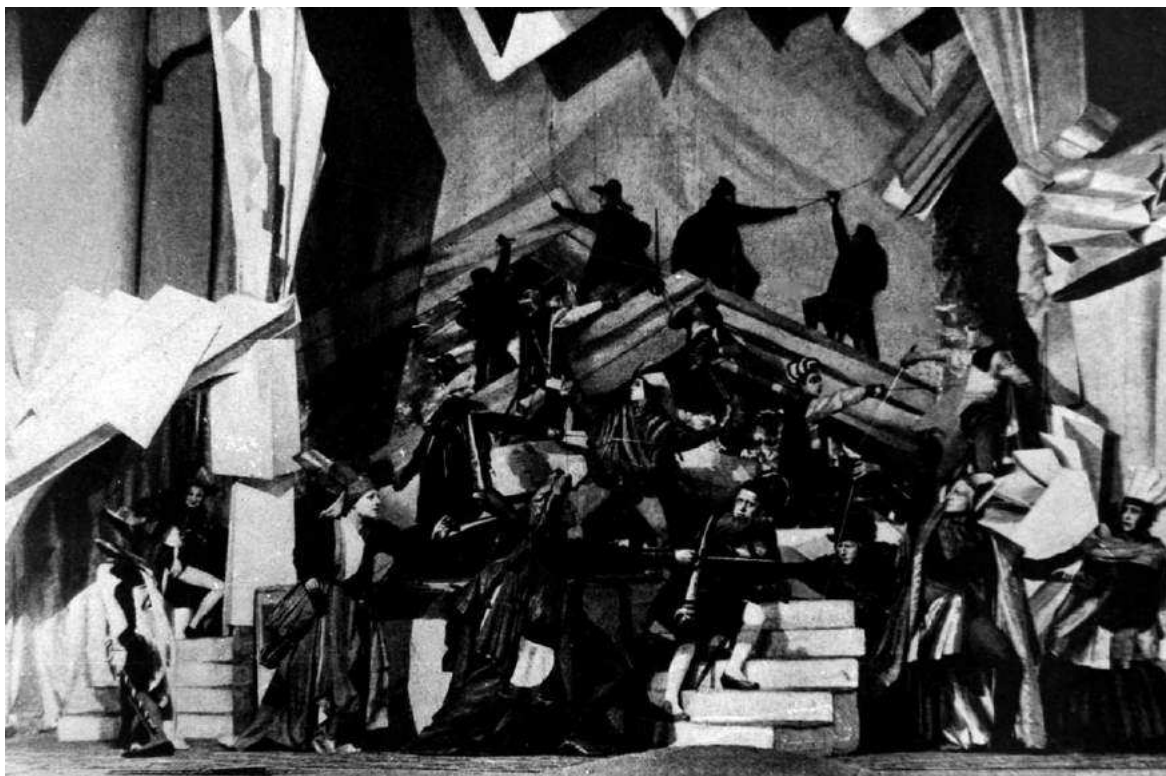
Registro fotográfico da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Alexander Tairov, 1921. Figurinos de Alexandra Exter. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xD62VQ0tmTA>. Acesso em 10-05-2016.



Registro fotográfico da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Alexander Tairov, 1921. Figurinos de Alexandra Exter. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xD62VQ0tmTA>. Acesso em 10-05-2016.



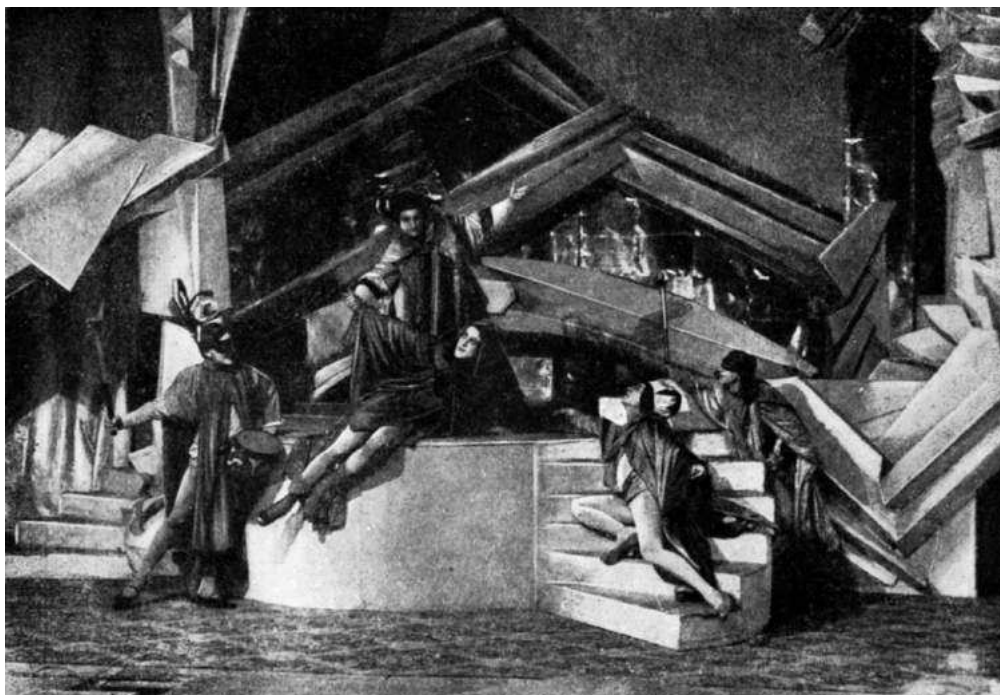
Registro fotográfico da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Alexander Tairov no Teatro Kamerny, 1921. Figurinos de Alexandra Exter. Fonte: www.teatrpushkin.ru, acesso em 12-05-2016.



Registro fotográfico da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Alexander Tairov no Teatro Kamerny, 1921. Figurinos de Alexandra Exter. Fonte: www.teatrpushkin.ru, acesso em 12-05-2016.



Registro fotográfico da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Alexander Tairov no Teatro Kamerny, 1921. Figurinos de Alexandra Exter. Fonte: www.teatrpushkin.ru, acesso em 12-05-2016.



Registro fotográfico da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Alexander Tairov no Teatro Kamerny, 1921. Figurinos de Alexandra Exter. Fonte: www.teatrpushkin.ru, acesso em 12-05-2016.



Registro fotográfico da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Alexander Tairov no Teatro Kamerny, 1921. Figurinos de Alexandra Exter. Fonte: www.teatrpushkin.ru, acesso em 12-05-2016.