

INTRODUÇÃO

FLORESCER
- ESTUDO DE
INTERFACES
CORPO/DANÇA/
FIGURINO

Dra. Ana Mery Sehbe de Carli

sdecarli@terra.com.br

Ana Mery Sehbe De Carli é doutora em Semiótica pela PUC-SP (2007) e docente do Centro de Artes e Arquitetura da UCS.

MS. Cristina Lisot

clisot@caxias.rs.gov.br

Cristina Lisoté bailarina, figurinista e gestora. Graduada pela UFRGS, é mestre em Ciências Médicas (2004) pela mesma instituição e pós-graduada em Corpo e Cultura: Ensino e Criação pela UCS (2010).

RESUMO

Este estudo se propõe a investigar as relações entre figurino, corpo e dança, já que corpo e roupa se completam de modo a significar um discurso que se move. O corpo comunica. A primeira mídia da dança é o corpo. O figurino, e mesmo a ausência completa deste, é parte importante na composição cênica. O figurino comunica e é composto por todas as roupas e acessórios, projetados e/ou escolhidos de acordo com as necessidades do que se quer simbolizar. O vestuário é a plástica que ajuda a definir características do bailarino. Por sua vez, a dança é um discurso do movimento. E as características, ou pensamentos do bailarino, estão encarnados no corpo que dança.

Palavras-chave: dança; figurino; corpo.

INTRODUÇÃO

A dança contemporânea é uma expressão cênica ampla que dá espaço à linguagem híbrida. Essa hibridização de linguagem pode lançar mão de danças com estilos definidos, técnicas de treinamento corporal diversas, teatro, canto, vídeo, artes plásticas e tantas outras linguagens sonoras, visuais e verbais que porventura venham a ser necessárias para construir uma obra. O corpo comunica. A primeira mídia da dança é o corpo.

O figurino²⁵, e mesmo a ausência completa deste, é parte importante na composição. O figurino comunica e é composto por todas as roupas²⁶ e acessórios, projetados e/ou escolhidos de acordo com as necessidades do que se quer simbolizar. O vestuário é a plástica que ajuda a definir características do bailarino. O suporte da roupa é o corpo.

Corpo e roupa se completam de modo a significar um discurso que se move.

REVISÃO DA LITERATURA E CONSIDERAÇÕES

Corpo

Como define Helena Katz (2008, p. 69), um corpo nunca existe em si mesmo, nem mesmo quando está nu. Corpo é sempre um estado provisório da coleção de informações que o constituiu como corpo. Está, todo o tempo, sendo uma coleção de dados.

O corpo é considerado o primeiro veículo de comunicação e expressão utilizado pelo ser humano para a produção, reflexão e análise do conhecimento. Gardin (2008, p. 75) nos diz que, ao adotar diferentes aspectos no setor da comunicação, o mundo contemporâneo acrescentou atividades ao corpo, tanto na sua capacidade de produção de conhecimento quanto na sua possibilidade de transmissão de mensagens.

A estudiosa de moda Kathia Castilho (2004, p. 71) corrobora, dizendo que o corpo é uma estrutura física sensível coberta pela pele que o veste, selando-o. A pele constitui a primeira versão de revestimento que o corpo traz,

²⁵ Conjunto de roupas escolhidas para uma determinada situação.

²⁶ Peças de vestuário.

naturalmente, consigo. É o ponto zero. Ponto e zero, como explana De Carli (2002, p. 151) nos seus estudos sobre moda. O corpo nu é a abstração de todos os signos das roupas. Ele potencializa a multiplicidade de imaginários, tão infinitos quanto a potência do vazio. Assim, o ponto na geometria tem a possibilidade de todas as linhas e formas. Além disso, o zero da matemática não é um número, é um vazio que contém a possibilidade de infinitos números positivos e negativos.

Corpo que se move. É este o mesmo corpo que dança. Corpo que não cria padrões, ou pelo menos não os fixa, mas os analisa, estuda: corpo-laboratório (GARDIN, 2008, p. 81). Um corpo despido de padrões únicos, de verdades absolutas, um sistema aberto, em constante estado de mutação e troca.

Moda, Figurino e Dança

É muito interessante observar que várias sociedades humanas, mesmo viventes ainda hoje, desconhecem por completo a roupa. Porém, nenhuma dessas sociedades ignora a arte de se adornar (CASTILHO, 2004, p. 87).

Em estudos sobre moda e linguagem, Kathia Castilho (2004, p. 38) afirma que, independentemente das culturas, os seres humanos valem-se de diferentes técnicas de construção e de elaboração de caráter discursivo, levando-nos a afirmar que a moda, entendida como um conjunto de trajes²⁷ e acessórios ornamentais utilizadas por um grupo, deve ser compreendida como ocorrência universal, fundada em todas as sociedades humanas. A moda é linguagem.

Para estudar e analisar a plástica da moda, é preciso conhecer, estudar e analisar a plástica do corpo. Dentro das possibilidades humanas criadas para o fenômeno da comunicação, a moda pode ser compreendida como a expressão de um conteúdo e, assim, ela pode ser lida como um texto, que, por sua vez, veicula o discurso de um grupo. E o corpo, da mesma maneira, também é a expressão de um conteúdo, isto é, veicula um discurso de uma pessoa (CASTILHO, 2004, p. 35). Ao focarmos o sujeito, falamos de suas roupas, seus adornos, sua indumentária²⁸, seu vestuário²⁹, seu figurino, seu discurso.

Dando continuidade ao pensamento, a estudiosa afirma que o discurso do corpo e o discurso da moda, apesar de manterem suas especificidades, na conjunção de um com o outro, constroem e presentificam um determinado sujeito (CASTILHO, 2004, p. 36).

²⁷ Sinônimo de roupa, vestuário, vestes.

²⁸ Sinônimo de roupa, vestuário, vestes, porém conota uma certa época, um certo grupo.

²⁹ Conjunto de roupas.

Constituído de partes encadeadas em uma totalidade, o discurso do corpo faz sentido justamente por sua movimentação e seus ritmos, suas tensões e relaxamentos, nos quais a estaticidade e o dinamismo têm um papel definidor. Já o discurso vinculado a uma roupa possui recortes específicos que possibilitam estabelecer acordos ou polêmicas com o suporte de base, que é o corpo. Reafirmando-o, deformando-o, dissimulando-o (CASTILHO, 2004, p. 36).

A linguagem da vestimenta se faz pelas linhas, formas, cores, proporções e volumes que se materializam sobre o corpo. E como um discurso não verbal, é traduzida artisticamente pela organização plástica, que pode, como explanado acima, valorizar e acentuar, dar a sua ou outra forma, pode deformar ou ainda anular o corpo.

Essas considerações sobre roupa e moda podem ser, por analogia, apropriadas para o estudo dos figurinos.

A associação entre corpo, gestualidade e os elementos de vestuário e adornos estabelece, portanto, uma multiplicidade de combinatórias e discursos.

Castilho (2004, p. 50) define que o sujeito, por intermédio do corpo como suporte e meio de expressão, revela sua necessidade latente de querer significar, de reconstruir-se e de recriar-se por meio de artificios, geradores de significações e desencadeadores de um estado de conjunção e disjunção do corpo em relação a roupa e da roupa em relação a sua cultura. Sendo assim, as transformações no/do corpo possibilitam uma leitura do sujeito, dos seus valores, de suas crenças e “estados de alma” materializáveis, tornados visíveis e declarados em seus corpos.

Essas declarações podem desviar o corpo de seu estado *in natura* (DE CARLI, 2002, p. 112). As ações de transformação plástica do corpo ocorrem desde as mais definitivas, como o exemplo das tatuagens, próteses e escarificações tribais, até a atuação da vestimenta ou adornos; sempre incorporando determinados valores de significados (CASTILHO, 2004, p. 49).

O corpo em cena recebe o acréscimo de outras linguagens, além de suas roupas.

O figurino, que é a totalidade das vestimentas e acessórios, relaciona-se com alguns sistemas de representação, tais como cenário e iluminação. Conforme Wajnman (2008, p. 207), esses sistemas estão a serviço de uma composição simbólica específica, seja ela no teatro, no cinema, na televisão e, acrescentamos nós, na dança.

A bailarina Mapi Cravo (2008, p. 164) completa, dizendo que a pele do ator, performer ou bailarino é também sua roupa. Tudo o que se conecta a ela, associa-se diretamente à informação que contém e a novas informações que evoluirão desse contato.

Na dança contemporânea, o bailarino encontra espaço para apresentar a si mesmo, o que difere da representação associada ao balé clássico. Portanto, o signo sensível da roupa que ele veste, seu figurino, é sua integração à apresentação, sua capacidade de funcionar como cenário que se move, ligado à vida (PAVIS, *apud* WAINMAN, 2008, p. 210).

Cravo (2008, p. 159) afirma que, na pós-modernidade, as peças do vestuário cotidiano passaram a fazer parte do figurino de dança, assim como os gestos, confirmando a preferência à apresentação em detrimento da representação.

A espacialidade do tecido e o ultrapassar os limites do corpo por meio do figurino, dos efeitos ilusionistas, já estavam presentes na obra de Isadora Duncan³⁰ e de Loie Fuller³¹. Além da quebra de paradigmas da dança clássica como forma de expressão, essas duas bailarinas modernas oxigenaram a estética dessa arte. Isadora Duncan permitiu-se descalçar sapatilhas, vestir longos trajes e dançar na beira do mar para sentir a energia das ondas, modificando assim o cenário, o figurino, a luz e o som a que se estava acostumado. Loie Fuller utilizou o figurino como uma parte da sua dança, imprimindo, voluntariamente, movimento aos tecidos que lhe vestiam, fazendo-os ondular, abrir-se ou fechar, agitar-se ou o que mais fosse necessário para provocar o efeito cênico que intencionasse.

Então, quando um indivíduo seleciona, entre as mais variadas cores, os mais diversos tecidos e adereços e executa sua combinatória, ele constrói seu discurso, seu texto, que é, ao mesmo tempo, um discurso moral, ético e estético. Um indivíduo expressa, portanto, uma atitude, um comportamento pela linguagem da roupa, das cores, dos adereços. Essa observação sobre roupa e subjetividade expressa por Gardin (2008, p. 76) contempla a posição do criador-intérprete na dança contemporânea e seu universo, pois o espaço dado por essa estética trata da apresentação de um indivíduo com liberdade de movimentar-se usando seus próprios códigos.

Dança, Pensamento e Sociedade

O pensador francês Roger Garaudy, em seu livro *Dançar a Vida* (1980, p. 181), endossa a corrente de pensadores que afirmam que o corpo não é uma parte do homem, um de seus componentes, sendo o outro a alma ou espírito, ou qualquer outro fantasma solitário. O corpo é o homem que se exterioriza,

30 Bailarina norte americana (1877-1927), pioneira da dança moderna, causou polêmica ao ignorar as técnicas do balé clássico e inovar no figurino e cenário.

31 Atriz e bailarina norte americana (1862-1928), combinava suas coreografias com trajes confeccionados em seda e iluminados por luzes multicoloridas. Inventora da *serpentine dance*.

é o que o liga aos outros e ao mundo, é aquilo através do que o ser humano se expressa e toma consciência de si mesmo. E a dança expõe a realidade poética do homem.

Afirma ainda que, se durante os séculos XVII, XVIII até o final do século XIX, a dança tinha se transformado em diversão, desde então ela retomou seu lugar, aquele que sempre lhe coube na vida das sociedades, como expressão condensada da vida e da cultura, no coração da vida e da cultura (GARAUDY, 1980, p. 175).

A dança não é somente uma habilidade, uma destreza, uma técnica, um jogo ou uma ginástica. É a revelação do homem para o homem, pela sugestão do que é e do que poderia ser. É a manifestação do homem presente, fruto de seu passado e promessa de seu futuro.

Helena Katz, aprofundando a noção de que a dança não se reduz ao exercício físico, de que o movimento é o abstrato concretizado no corpo, diz textualmente:

Apesar de pretenciosa, a tarefa de esculpir o corpo vivo se mostra possível. Quem esculpe é o movimento. E somente quando essa escultura de movimento se organiza, tomando a mesma forma que o pensamento molda para existir é que o corpo dança (KATZ, 2005, p. 110).

Em consonância com Katz, Garaudy (1980, p. 184) afirma que o objetivo das artes do movimento é desenvolver a criativa expressão pessoal. Possibilitar ao homem viver o mundo enquanto criador. A dança, como forma de cultura e vida, é parte de uma luta mais geral por um modo de vida, por um regime econômico e político, por um homem sempre renovado.

Estudando a contemporaneidade, Michel Maffesoli (2004, p. 25), em artigo sobre a mudança do paradigma social, nos diz que podemos pensar que a base da modernidade saturou-se, de alguma forma esgotou-se a ponto de que algo “novo” pode nascer. Uma sociedade mais sensualista substitui, aos poucos, a sociedade racionalista. O pensamento apolíneo, reto, racional, é substituído por um pensamento dionisíaco, maleável e sensual, característico da pós-modernidade na cultura (MAFFESOLI, 1996, p. 69 a 73).

Ao “novo” designa-se novas coerências, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos, conforme defende Ostrower (2003, p. 9).

Essa passagem ou fechamento de ciclo e o começo de outro é uma questão delicada.

A sociedade, o conhecimento, a ideologia, as verdades absolutas, as relações estão cada vez mais porosas (MAFFESOLI, 2004, p. 27). As fronteiras se esgarçam. As textualidades contemporâneas são assentadas na fusão, na hibridização, na diluição entre identidade e alteridade, na polifonia (COHEN, 2001, p. 41 e 44).

O homem contemporâneo é múltiplo. O esgarçamento de um sistema encerrado em si mesmo, decorrente do uso de toda a particular flexibilidade e a falta de sustentação a que chegam as verdades absolutas, permitem o aparecimento de uma abertura, de porosidade, de uma multiplicidade de verdades, cores e possibilidades individuais.

Maffesoli declara que assistimos, agora, à passagem da identidade fixa para as identificações múltiplas. É essa passagem que parece fundar o nascimento, o lugar à "outra coisa", o renascimento das formas de existência que se comunicam, que se contaminam, trocam, que não têm moldura (MAFFESOLI, 2004, p. 28). Vários autores, como Garaudy (1980), Maffesoli (1996) e Cohen (2001), concordam que essa outra maneira de ser reinveste nos elementos que haviam sido deixados de lado: o emocional e o afetual. O corpo social tem mais capacidade de viver as imagens, os sonhos. O corpo individual deixa de ser um objeto explorado e passa a ser um corpo que goza, um corpo amoroso (MAFFESOLI, 2009).

A tônica colocada sobre o sensualismo e a importância da vivência focalizam a experiência. As emoções, situações correntes, os acontecimentos excepcionais, o próprio mundo objetual são menos controlados. A pessoa é "agida" por eles. O resultado é a "não ação", liquidez, deixar fazer, relaxar, deixar rolar: inúmeras são as expressões que traduzem o hedonismo do sensível. Há aí uma viscosidade que tem sua eficácia própria (MAFFESOLI, 1996, p. 92).

Ideias análogas às manifestadas acima, e em especial à do parágrafo anterior, podem ser encontradas na dança.

Se admitirmos que a vida e a arte estão no mesmo nível na existência, podemos facilmente reconhecer a analogia de que dançar é viver.

Quanto mais disponível, organizado e instrumentalizado o ser, mais clara sua entrega e mais sua (no sentido de aquela que não poderia estar na vida de outra pessoa) coreografia se faz. Se danço minha vida, se me entrego à minha vida, então de fato estou dançando, caso contrário, executo passos. A dança é entrega ao movimento. É a visualização concreta de uma maneira de viver, de um pensamento de vida.

Observa Pereira (2008) que estar vivo não significa apenas ter o coração batendo, respirar e se locomover. Muito mais do que isso, estar vivo se

marca pela possibilidade de estar presente no mundo, de se inserir em seu movimento, de sentir, de se expressar, não se estagnando em determinados padrões ou ideias paralisantes. Corporalmente isso se manifesta por meio da mobilidade, da respiração ritmada e profunda e do fluxo de energia corporal.

Os movimentos que nos acontecem, amar, trabalhar, desamar, trocar de cidade, de amigos, odiar, voltar a amar, mudar de interesse, dar espaço às imagens no pensamento, entre infinitas possibilidades de acontecimentos em uma vida, são movimentos de uma dança. Eles podem ser forçados, controlados e resolvidos por uma racionalidade dura ou aceitos, experimentados, incorporados e metabolizados por uma razão sensível.

Existe a opção de permitir ao corpo movimentos que não busquem apenas a racionalidade. Que não busquem apenas a maneira reta/correta de agir. Que não forcem atitudes a serem tomadas. Movimentos mais livres, menos podados, cortados, inibidos. Que não insistam em precipitar uma solução. Que se eximam do movimentar-se a custo da força, da tensão. Que optem por deixar que a solução apareça naturalmente e seja fruto de amadurecimento e trabalho. Mantendo a percepção do processo, recebendo a informação e dando tempo para que essa informação encontre seu lugar no corpo. Permitindo o acontecimento.

Michel Serres, em seu excelente livro *Variações sobre o Corpo*, no qual traça um paralelo filosófico entre a escalada de uma montanha e o aprendizado corporal, esclarece a que me refiro, dizendo:

Em qualquer atividade a que nos dedicamos, o corpo é o suporte da intuição, da memória, do saber, do trabalho e sobretudo da invenção (SERRES, 2004, p. 36).

Depois de quarenta anos, compreendi o que havia aprendido de cor aos seis [...]. Aprender, compreender, esta é a ordem da aprendizagem. O corpo vai resolver a situação (Idem, 2004, p. 73-75).

Jorge Bondia (2002) afirma que “informação não é experiência”. Sentir está relacionado a perceber, experimentar, e está diretamente ligado à prática, ao exercício da informação, do conhecimento teórico. Esse mesmo autor (2002), quando diferencia o “saber” do “saber de experiência”, nos leva a entender que é necessário discernir experiência e informação. Posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é um caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido.

Quando o destino final é conhecido, controla-se o corpo para levá-lo até lá.

Esses são os caminhos retos/corretos. Requerem racionalidade. Requerem opinião. Mas neles, existe a arte de mover-se? Existe entrega?

Se forçamos o corpo a um lugar pensado, castramos a possibilidade do que naturalmente ocorreria pelo viés do sentir, pela abertura. Inibimos o florescimento da “outra coisa” que não tem moldura, que é viscosa, a que se refere Michel Maffesoli. Algo não pensado.

Novamente Michel Serres ilumina, com o parágrafo abaixo, a ideia a que me refiro:

Quanto mais penso, menos sou; quanto mais eu sou eu, menos penso e menos ajo. Não me busco como sujeito, projeto tolo; solitários, as coisas e os outros se encontram (SERRES, 2004, p. 13).

A nosso ver, a arte de mover-se está baseada no sentir. No intuir. No perceber. No farejar. No relaxamento. Na alegria. No prazer. Na volúpia. Na calma. No silêncio.

É nesse lugar de atitude positiva que está o corpo que cria. O que se move com graça. O que permite curvas.

O que fez Nicolau Copérnico³² dizer, no contrafluxo do pensamento vigente, que a Terra não era o centro do Universo? Com as informações que tinha, intuiu, percebeu, sentiu uma direção contrária, sem provas racionais ou concretas. O telescópio foi inventado cem anos após tal constatação e afirmou a teoria.

É no corpo que está a invenção!

Foi com este corpo positivo que Arquimedes³³, na banheira de sua casa, descobriu o empuxo.

A percepção sabe. A experiência gera conhecimento. Essa constatação não nega a razão, a racionalidade, a informação; somente lhe dá outro valor.

O corpo sabe! (SERRES, 2004)

E é nesse saber que a utilização de técnicas que enfatizam o alinhamento e movimento natural (RELEASE, 2009; CONTACT, 2009) em contraste com técnicas que encorajam o movimento através da força e do controle, afirmam concretamente uma maneira de ver o mundo, mover-se, dançar, viver e pensar.

³² Astrônomo polonês (1473-1543), autor de teoria heliocêntrica.

³³ Cientista, matemático, físico, filósofo, inventor e engenheiro grego (287 a.c. – 212 a.c.), contribuiu profundamente para o avanço da hidrostática com o Princípio de Arquimedes.

Permitir que as situações tomem forma, se resolvam, que a experiência gere o movimento e este conduza o corpo é a maneira sensível de dançar a vida. Construir teias em vez de linhas retas. Relaxar. Confiar. Trabalhar. Experimentar.

O ângulo que permite compreender o corpo e a socialidade pós-moderna é o sensível, o emocional, a imagem, o corpo, as coisas que brotam da experiência (MAFFESOLI, 1996, p. 122). A porosidade, a maleabilidade e os cruzamentos. Uma espécie de brandura existencial de contornos um pouco indefinidos, mas cuja solidez não deixa dúvidas (MAFFESOLI, 1996, p. 83).

Um corpo que escolhe se entregar, sentir, “deixar rolar”, ser tomado pelo movimento, reagir em vez de agir. Ser.

Para finalizar, utilizo a metáfora que também encerra o livro de Michel Serres:

Desta vez sou eu quem diz Eureka! É o teorema de Arquimedes generalizado: todo corpo verdadeiramente mergulhado na vida autêntica e na aprendizagem corajosa e direta, recebe delas uma força vertical igual a esse mesmo corpo, dirigida para a descoberta.

Quem experimenta? Quem inventa? O corpo. Quem flutua, corre e voa, em êxtase angélico quando levita banhado pela intuição bem-aventurada? O corpo, sempre ele. Inteiramente nu. (SERRES, 2004, p.141)

REFERÊNCIAS

- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. n.19, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002.
- CASTILHO, Kathia. **Moda e Linguagem**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- CRAVO, Mapi. Figurino. A Pele do Performer. In: XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra, TORRES, Vera. **Coleção Dança Cênica: Pesquisas em Dança: Volume I**. Joinville: Letradágua, 2008.
- COHEN, Renato. A Cena em Progresso – Linguagens do Contemporâneo. **Cena**. Porto Alegre, n.2, p. 39-45, 2001.
- CONTACT, Improvisation. Em http://en.wikipedia.org/wiki/Contact_improvisation. Acesso em 04.06.2009.

- DE CARLI, Ana Mery Schbe. **O Sensacional da Moda**. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 8ª ed., 1980.
- GARDIN, Carlos. O Corpo Mídia: Modos e Moda. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e Moda - Por uma Compreensão do Contemporâneo**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.
- KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 1ª ed., 2005.
- . Por Uma Teoria Crítica do Corpo. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e Moda - Por uma Compreensão do Contemporâneo**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- . Perspectivas Tribais ou a Mudança do Paradigma Social. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, n 23, p. 23-9, Abril de 2004.
- . *A cosmética transcendental*. Palestra proferida no III Simpósio nacional de moda e tecnologia. Universidade de Caxias do Sul. Campus 8 cidade das Artes, 23 de setembro de 2009.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trd. J. Gaisburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Lucia Helena Pena. Corpo e Psique: da dissociação à unificação – algumas implicações na prática pedagógica. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, n.1, vol 34, Jan/Apr. 2008. Em [http:// www.scielo.br](http://www.scielo.br). Acesso em 12.09.2009.
- RELEASE Technique. Em http://en.wikipedia.org/wiki/Release_technique. Acesso em 04.06.2009.
- SERRES, Michel. **Variações sobre o Corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- WAJNMAN, Solange. Moda, Contemporaneidade e Figurino: Emergência de Intertextualidades na Minissérie Um Só Coração. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e Moda - Por uma Compreensão do Contemporâneo**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.