

GT11: O TRAJE ENTRE O HOMEM E O BONECO

The Costume between Man and Puppet

Pereira, Dalmir Rogério. Mestre; Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo (CAC/ECA/USP),
dhalrogerio@usp.br¹

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão acerca do traje de cena no teatro de animação adotando a metáfora “deus e homem”, a partir do afresco “Criação de Adão” (1502) de Michelangelo (1475-1564), para uma possível leitura do traje na relação do ator-manipulador com o boneco. Com o propósito de identificar no aspecto mimético do traje de cena um viabilizador do fluxo de significados entre o humano e o inanimado através de sua estrutura mimética.

Palavras-chaves

Traje de cena; boneco; ator.

Abstract

This article proposes a reflection on the scene costume on puppet theater adopting the metaphor "god and man", from the fresco "Creation of Adam" (1502) by Michelangelo (1475-1564), as a possible reading provided by image puppet and actor. In order to identify the scene costume as enabler of the flow of meaning between the human and the inanimate through its mimetic structure.

Keywords

Scene costume; puppet; actor.

Introdução - Observação sobre a utilização do termo “traje de cena”

Apesar de ser um segmento de pesquisa ainda em fase inicial no Brasil, os estudos do traje de cena têm-se deparado com proposições terminológicas que visam suprir o possível esgotamento do termo “figurino”, que derivado da representação dos trajes impressos nas revistas de moda do século XIX passou a nominar a vestimenta utilizada na cena.

¹ É cenógrafo, figurinista e atua na área do teatro de animação. É Mestre e Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde pesquisa o traje de cena a partir dos estudos de caso da companhia francesa de teatro de rua Royal de Luxe e da companhia mineira de teatro de bonecos, Giramundo.

Entretanto, após os desdobramentos estéticos e transformações da cena teatral, a partir do século XX, que deslocaram a figura do humano do centro da cena e propuseram a intensificação de seus aspectos plásticos, visuais e performativos em relação a seu aspecto dramático, a vestimenta destinada à cena se deparou com composições que não derivam necessariamente da roupa social.

Podendo variar muito nas estruturas que compõem o corpo do ator e/ou do performer, como, por exemplo, trajes que sobrepõem totalmente ou parcialmente a arquitetura do corpo humano e a modificam na forma e no movimento por meio de estruturas de vestimentas; aplicação de próteses fixas ou móveis; pinturas sobre a pele e também o nu, que evidencia a relação visual e material do signo do corpo despido na cena.

Estas e outras manifestações estruturais e simbólicas do traje de cena concebidas a partir de distintas perspectivas na relação deste com o corpo do ator, inserido em um cenário expandido de linguagens, como o teatro e a performance, impulsionaram a crítica teatral em um movimento de busca por termos e adequações terminológicas operacionais que viabilizem a leitura de tais proposições.

Um dos movimentos propostos nesta busca por uma nomenclatura expandida do traje de cena parte da pesquisadora Amabilis de Jesus que em seu estudo “Figurino- Penetrante: Um Estudo Sobre a Desestabilização das Hierarquias em Cena” (2010) manteve a palavra “figurino” agregando, quando necessário, o complemento “penetrante” ao termo. Para indicar a função e o tipo de relação, específica, estabelecida com o corpo do ator/performer em determinadas propostas de caracterização cênica. Estudo que a impulsionou a publicar, no país, o primeiro texto sobre traje de cena no teatro de animação.

Diferente da pesquisadora Adriana Vaz (2013) que, a partir da leitura de Amabilis de Jesus (2010), sugere a aplicação do termo “figurino” apenas para referir-se ao processo de composição do que a autora (2013) denomina “design de aparência de atores”.

Ambos os termos buscam nomear um elemento de teatralidade de fundamental importância simbólica na cena contemporânea e ambos são

pertinentes para a construção de um percurso teórico e de um diálogo reflexivo acerca dos aspectos processuais, estruturais e simbólicos que constituem o traje de cena na sua relação expandida com a arquitetura do corpo na cena.

Entretanto a opção por manter a terminologia “traje de cena” proposta pelo pesquisador Fausto R. P. Viana, cunhada a partir da museologia para se referir aos elementos de composição cênicas no corpo do ator, do performer, do dançarino - e que neste caso do teatro de animação refere-se também ao corpo do boneco - está relacionada à etimologia da palavra traje, que tem sua origem etimológica na palavra portuguesa arcaica *trager*, do verbo trazer: que se refere a trazer algo para si.

O que justifica a utilização do termo para designar toda e qualquer composição arquitetônica do corpo destinado à cena. Além de sua correlação com o termo, que ainda prevalece em muitas línguas, como, por exemplo, na versão inglesa: *scene costume*; francesa: *costume de scène*; alemã: *szenekostüm*; na versão castelhana: *traje*. Mesmo que em muitos casos estes ainda sejam traduzidos para a língua portuguesa no Brasil pelo termo “figurino”, por se tratar de um termo ainda muito popularizado no meio das artes cênicas. Mas que neste estudo será tomado por traje de cena.

1. A constituição mimética do traje de cena no teatro de animação

Para estabelecer um possível significado do traje de cena na relação cênica entre ator e boneco, este estudo parte da imagem simbólica “deus e homem”, muito associada à composição primária da imagem do ator-manipulador e o boneco no teatro de animação, referindo-se ao texto “Sobre Teatro de Marionetes” (2012) do autor alemão Heirich von Kleist (1777-1811)².

A pesquisadora Amabilis de Jesus convoca os apontamentos de Kleist sobre marionete para fundamentar seu texto acerca do traje de cena no teatro de animação, partindo do pressuposto de uma estrutura dramática na qual ‘a arte se separa da vida’ (SILVA, 2014, p. 66), no sentido de uma delimitação clara

² Texto escrito originalmente para um diário berlinense em quatro folhetins de 12 a 15 de dezembro de 1810 e retomado com muita frequência por teóricos da área de teatro de animação.

entre ficção e realidade a autora afirma que ‘neste jogo entre o boneco e o ator quase sempre o figurino [traje de cena] cumpre a função de elo, estabelecendo o contato entre uma e outra’ (SILVA, 2014, p. 66).

Entretanto, a partir desta premissa propõem-se neste estudo a leitura do traje de cena no teatro de animação, não apenas como um elo ou um conector e sim como um elemento cênico atravessador que proporciona um fluxo contínuo de significação expandida entre ficção e realidade através de sua constituição mimética, que tem no ‘(...) *opsis* - materialidade e visualidade (...)’, conforme Ramos (2015, p.26), sua principal característica em relação ao ‘(...) *mythos* - narrativa ou trama (...)’, ainda segundo Ramos (2015, p. 26) utilizando a noção de mimesis como operador conceitual de leitura a partir da proposta de mimesis performativa desenvolvida por Luiz Fernando Ramos.

Considerando que no teatro de animação, mesmo no caso de espetáculos onde o aspecto dramático se sobrepõe à performatividade da cena, a relação ator-boneco é estruturada e regida pelo *opsis*. E nesta relação o traje de cena é um fator determinante na constituição visual e material entre ator e boneco.

2. O traje na metáfora “deus e homem” como paradigma

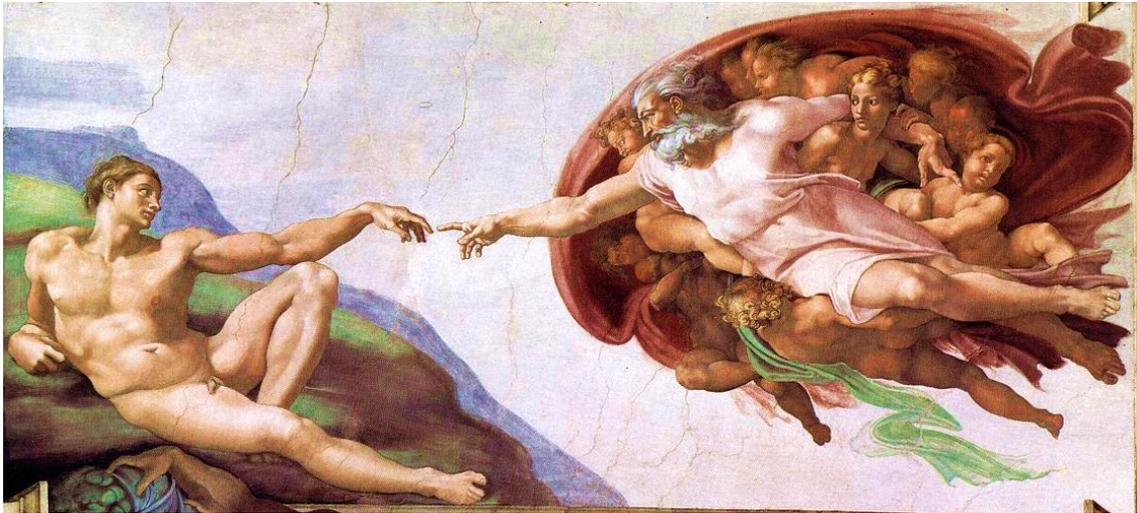
A metáfora “deus e homem” adotada neste estudo está representada por dois instantes míticos correspondentes a esta relação no imaginário coletivo ocidental Cristão. O primeiro exemplo é a partir do afresco “Criação de Adão” (1502) do pintor renascentista e maneirista Michelangelo (1475-1564) e o segundo exemplo é o mito do pecado original a partir da passagem bíblica cristã em Gênesis 3:7 e 21³.

Em relação ao primeiro exemplo, o pesquisador Felisberto da Costa estabelece no artigo “O Sopro do Divino: Animação Boneco e Dramaturgia” (2003) a partir da correspondência das figuras de deus e Adão, representadas

³ A crítica literária moderna considera o livro do Gênesis como um compilado de material escrito de diversos autores e que se trata de um texto assimilado de mitos da Suméria, da Babilônia e de Ugarit, especialmente os poemas da criação, Enuma Elish e Atrahasis, e da epopeia de Gilgamesh. E que teve, de acordo com estudos recentes, a redação final do texto por volta do século V a.C, durante o período pós-exílio judeu.

no afresco, como paradigma para a construção da correlação ator/animador-objeto/boneco.

Figura 1- “A Criação de Adão” (1502), detalhe da obra de Michelangelo no teto da Capela Sistina.
(GOMBRICH, 1999).



O autor (2003) destaca aspectos de grande relevância ao relacionar a figura de deus no afresco com a figura do ator-manipulador e a figura de Adão com o boneco, ao afirmar que ‘(...) o pintor [Michelangelo] tem nas mãos o instante em que Adão é animado por deus (...)’ (COSTA, 2003, p. 50).

Segundo Costa (2003) a relação de conflito da estrutura dramática representada no afresco se dá no encontro das mãos (ver figura 1) que designa espírito e matéria no ato de manipular (animar). Desta forma ‘(...)’. Analisada sobre a ótica do teatro de animação, a cena se ilumina. A imagem idealizada por Michelangelo demonstra a criação em seu mais amplo sentido, em particular, no próprio ato da animação. (...)’ (Idem, 2003, p. 50).

Evidenciando o gesto do encontro das mãos das figuras como ‘(...) a iluminação e a alma ali configurados (...)’ (idem, 2003, p. 50). Sugerindo que este encontro investe Adão de alma tornando-o um ser animado, dotado de alma, ‘(...) empyhon, um ser dotado de psykê- em oposição ao inanimado (...)’ (REIS apud ARISTÓTELES, 2012, p.16).

Nesta representação de Michelangelo a figura de Adão está nua e prostrado como “objeto/boneco” recém tornado dramático pela figura de deus

que está representada trajando uma túnica rosa⁴ em movimento que o difere visualmente de Adão e o torna desta perspectiva o ator, “agente do ato” (COSTA, 2003, p. 50), especificamente, ator-manipulador.

Nesta representação, a figura de deus é portadora da energia que flui para o corpo de Adão através do deslocamento de sua mão para além dos contornos do tecido vermelho estruturado de forma elíptica, que remete simbolicamente à estrutura cerebral do ator, povoada de personagens não materializados (ver figura 1). Preenchendo o corpo de Adão com o ‘sopro divino’ (COSTA, 2003, p. 54) que o anima, que dá vida, como ocorre com boneco no teatro de animação.

3. A nudez de Adão sob a ótica do teatro de animação

Este deslocamento da mão de deus para fora da região da consciência (representada pelo contorno do tecido vermelho) para chegar à figura de Adão destacada desta área demarcada remete aos apontamentos de Heinrich von Kleist acerca do boneco na qual o autor afirma que:

(...). As marionetes são o símbolo de um encanto que o homem tenta atingir na dança [e nas artes cênicas em geral], mas que lhe está vedado desde que comeu da árvore do conhecimento. Assim, o paradoxo se mostra uma parábola acerca da criação humana e da expulsão do paraíso. (...). (KEIST, 2013, p. 47).

Ou seja, o autor (2013) defende que o boneco é ferramenta ideal para as artes cênicas devido ao fato de ser um objeto liberto de emoções implícitas ao corpo consciente do ator e/ou dançarino. Este pensamento foi retomado com muito vigor durante o movimento simbolista no teatro no final do século XIX e início do século XX.

E um importante representante do desdobramento teórico e prático deste pensamento foi o cenógrafo e teatrólogo inglês Eduard Gordon Graig (1872-1966) que, como Kleist, considerava a marionete como um modelo para o ator,

⁴ Michelangelo Bournarroti Simoni (1475-1564) possivelmente utilizou o sistema simbólico de formas e cores do traje litúrgico na composição da túnica rosa que veste a figura de deus no evento da criação do homem por se tratar de uma variação do roxo. Que segundo Viana (2008) neste sistema de cores representa uma quebra na austeridade do Advento e da Quaresma, simbolizando uma alegria contida, utilizada nos ritos cristãos em domingos específicos da Quaresma. Entretanto o foco deste estudo está na relação simbólica entre a vestimenta e os corpos desta representação pictórica adotada como metáfora sob a ótica do teatro de animação.

afirmando que '(...). The puppet is the ABC of the actor. (...). The puppet is the actor's primer. (...)' (GRAIG apud JURKOWSKI, 2013, p.157).

Da mesma forma que a figura de Adão (*Adam*, do hebraico) na pintura de Michelangelo representa a origem, o primeiro homem, criado da terra (*adamah*, idem). Neste caso, esta condição pré-consciência a qual Kleist se refere está metaforizada na figura de Adão de Michelangelo, que também a representa neste momento pré-consciência.

Nesta representação pictórica o estado de pré-consciência de Adão está materializado na sua nudez em relação à figura vestida de deus.

Desta forma a nudez de Adão na pintura de Michelangelo o classifica nesta leitura sob a ótica do teatro de animação, como boneco, pois neste caso o nu representa a não consciência de Adão, trata-se de um anima projetado através das mãos da figura de deus.

E é esta premissa pensar o traje de cena no teatro de animação enfatizando em sua constituição mimética o elemento *opsis* - materialidade e visualidade - em relação ao elemento *mithus* - referente à narrativa e trama. Entretanto considerando que:

(...). De fato, tanto na leitura de Aristóteles como nas que se oferecem na contemporaneidade, *mythus* e *opsis* nunca estarão completamente dissociados e, mesmo que hegemônicos um frente ao outro, guardarão sempre um vínculo insuprível (...). (RAMOS, 2015, p 27).

Esta representação de Adão sugere através de sua nudez que no teatro de animação o traje do boneco é parte constituinte de seu corpo, é a sua pele. Ou seja, um órgão que integra a estrutura primária deste corpo (ver figura 1).

Pois, no caso do teatro de animação, o traje que veste o boneco não está sobre um corpo consciente, como é o caso desta representação de Adão que precede a tomada de consciência (ver figura 1). E sim como parte integrada à uma estrutura articulada de um objeto desenvolvido em sua totalidade material e visual para ser animado em cena por um ator-manipulador.

Este item primário que compõe a figura estrutural do corpo do boneco, diferente do corpo humano, pode ser composto por diversos materiais, como,

por exemplo: o têxtil; aplicação pictórica; o plástico; a pele animal e/ou a combinação destes e outros.

Estes elementos compõem a estrutura inanimada do boneco e a investe com um DNA epidérmico de propriedades miméticas. Diferindo-se do traje de cena que compõe a figura do ator-manipulador, metaforizado neste estudo pela figura de deus da pintura de Michelangelo.

No caso do ator-manipulador o traje de cena ressignifica a figura do indivíduo humano para a cena através da poetização de um sistema vestimentar que agrega e modifica esta arquitetura corporal consciente. Através da articulação e sobreposição de signos que deslocam este corpo para uma área expandida de significados entre ficção e realidade no ato da animação do boneco. É um elemento cênico composto sobre a pele, já existente, de um corpo humano.

No caso da pintura “O Nascimento de Adão” a túnica rosa e o tecido vermelho compõem a figura de deus dentro da “área da consciência” (dotada de alma), significada pelo têxtil através de sua representação em movimento fluido, da forma elíptica, da cor do tecido vermelho e da presença da vestimenta na figura de deus inserida em um contexto interpretativo do que o traje de cena do ator-manipulador representa em sua relação com o boneco, sob a ótica do teatro de animação.

Pois, trata-se de um elemento simbólico presente no corpo do ator, aqui representado pelo têxtil na composição da figura de deus e ausente na figura do boneco, representado aqui pela figura nua de Adão.

Certamente considera-se aqui o fato de que a pele, por se tratar de ser o órgão mais extenso do corpo humano, ocupa toda a sua extensão. E no caso do boneco no teatro de animação o traje, na maioria dos casos, não ocupa toda extensão de seu corpo.

Entretanto, esta é uma relação metafórica estabelecida com a pele da figura de Adão. E o propósito desta relação é de estabelecer o traje do boneco como um elemento que integra e imprime um DNA epidérmico à estrutura primária deste objeto cênico.

4. Quando a metáfora “deus e Adão” não mais representam o ator-manipulador e o boneco

A partir desta configuração simbólica pode-se dizer que o traje do boneco no teatro de animação está associado ao que na pintura seria a ‘veste de graça’ (AGAMBEN, 2009, p.73), da qual Adão está constituído na sua inconsciência primária representado na pintura por sua nudez.

Para Kleist, este estado de graça é inerente à materialidade (*opsis*) do boneco e representa uma condição de liberdade de movimentos a ser alcançada pelo ator/dançarino, referindo-se a sua condição de objeto.

Do ponto de vista do teatro de animação pressupõe-se que o nu da representação de Adão (figura 1) não é nudez, ou seja, simbolicamente o traje do boneco é inerente a sua estrutura corpórea, é a sua pele, pois, mesmo este se tratando de uma representação do corpo humano, tem como limite o fato de ser de um objeto articulado a ser animado de acordo com o propósito de cada cena.

Neste caso, a função do traje é compor uma representação permanente do que é o boneco em sua totalidade material e simbólica. Entretanto, essa tessitura mimética (o traje que compõe a figura do boneco) contém em si o signo da vestimenta humana e recortes específicos de sua ampla gama de significações sociais, psicológicas, antropológicas e míticas associados a este elemento comungado com o corpo humano ao longo da história e simbolicamente, do ponto de vista da mitologia cristã, desde o pecado original, que representa a tomada de consciência do homem.

E o aspecto primário e determinante deste elemento cênico que integra e se unifica à totalidade corpórea do objeto-boneco é sua dimensão material e visual (propriedades referentes ao aspecto de *opsis* da cena) na representação de figuras antropomórficas e zoomórficas no espaço extra cotidiano do teatro de animação.

O que não significa que o boneco é uma representação nua do homem. Do ponto de vista da metáfora “deus e homem” pode-se remeter ao fato de que

‘(...). Não existe, neste sentido, no cristianismo uma teologia da nudez, mas tão só uma teologia da veste (...)’ (AGAMBEN, 2009, p.74).

Neste caso, o exemplo da metáfora “deus e homem” para “ator e boneco” se desloca da representação pictórica de Michelangelo de “A Criação de Adão” para o mito do pecado original na passagem bíblica em que Adão e Eva se dão conta pela primeira vez de estarem nus: ‘(...). Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus, entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. (...) Lahweh deus fez para o homem e sua mulher túnicas de pele, e os vestiu. (...)’ (GÊNESIS 3:7 e 21, 2014).

Acerca desta passagem mitológica Agamben (2009) retoma o Gênesis para explicar a relação entre nudez e religiosidade a partir de uma ‘teologia da veste’ proposta pelo teólogo Erik Peterson que discorre sobre o significado inaugural da veste no imaginário Cristão afirmando que ‘(...) a nudez só se dá depois do pecado [tomada de consciência]. Antes só havia ausência de vestes - *Unbekleidetheit*-, mas esta não era ainda nudez-*Nacktheit* - (...)’ (PERTERSON apud AGAMBEM, 2009, p.74).

Segundo Peterson (apud AGAMBEM, 2009), a nudez, indicada no mito acima, pressupõe a ausência de vestes, sem que esta não coincida com a primeira. O autor define a nudez através de sua propriedade de ser percebida após a “abertura dos olhos”, tomada de consciência. Sugerindo uma transformação metafísica e não uma mudança moral. Essa transformação metafísica refere-se ao desnudamento, à perda do que Peterson (apud AGAMBEM, 2009, p. 74) denomina por ‘veste de graça’.

Ou seja, antes da tomada de consciência não havia ausência de vestes, pois o homem estava vestido e investido da glória de seu criador. Antes havia o Adão que representa metaforicamente o boneco no qual o traje é inerente a sua arquitetura corpórea. E é neste sentido que a figura nua de Adão simboliza de maneira efetiva a relação entre traje e boneco.

Na metáfora Cristã, a percepção da nudez está relacionada ao ato espiritual que a passagem traz como ‘(...). Então abriram-se os olhos (...)’ (GÊNESIS 3:7, 2014). Neste ponto, Adão já não representa mais a figura do

boneco e sim a do homem que segundo Kleist (2013, p.47) para atingir a condição do boneco na cena deveria retornar ao estado de inconsciência.

O conhecimento para o ator (2013) representa a condenação ao trabalho de sempre ter que conhecer e dar forma à própria existência, cujo desenvolvimento não é dado pela materialidade, como é o caso do boneco em relação ao ator-manipulador.

E é na contradição apontada por Agamben em relação ao texto do teólogo que reside a metáfora condizente ao traje do boneco.

Se já antes do pecado [tomada de consciência] era necessário cobrir com o véu da graça o corpo humano [o corpo de Adão, adotado aqui como metáfora do corpo do boneco], tal quer dizer que à bem-aventurança e inocente nudez paradisíaca preexistia uma outra nudez. (AGAMBEN, 2009, p.76).

Ou seja, sob o traje inerente ao corpo do boneco existe a sua estrutura interna de composição. Diferente do traje de cena do ator que, no teatro de animação, o significa e o insere em um contexto ficcional, sem necessariamente se tratar de um corpo destinado unicamente a este fim. Neste caso, o traje de cena do ator é um signo a serviço do boneco na composição da imagem primária do teatro de animação, composta em cena pelas figuras unificadas do ator e boneco.

O traje de cena do ator-manipulador pode ser definido a partir do paradoxo que constitui sua principal característica funcional e simbólica que é a de presentificar a figura do ator-manipulador na cena, inserindo-o em um contexto ficcional, e, simultaneamente, neutralizar a figura humana direcionando o foco do público para o boneco através de sua visualidade e materialidade (*opsis*).

5. Considerações Finais

A partir da metáfora “deus e homem” os apontamentos de Kleist foram e são de grande relevância para a compreensão da representação simbólica do traje de cena no teatro de animação.

Sobretudo a premissa na qual o autor refere-se simbolicamente ao boneco como um estado de existência do homem que precede à tomada de

consciência metaforizada na figura do Adão pré-fruto do conhecimento representado pelo nu na sua visualidade e materialidade. Que o difere do Adão pós-fruto do conhecimento representado vestido, primeiro com folhas vegetais e depois com pele animal.

A partir desta perspectiva, pode-se afirmar que o traje de cena é um elemento de teatralidade que se estabelece entre os corpos do ator e do boneco. Trata-se de um signo que proporciona um fluxo de significados entre o humano e o objeto inanimado. Seja na aproximação da figura do boneco com o humano através de seus significados sociais e mitológicos implícitos. Ou no distanciamento do mesmo através de sua relação com o corpo objeto do boneco em função de sua escala, condição de artifício, visualidade e materialidade.

O traje de cena que compõe a figura do ator manipulador tem a função de presentificar, codificar e neutralizar este corpo humano na cena, em um território ficcional. E, neste território, é no aparente paradoxo de ausência e presença da figura do ator-manipulador que está situada a essência do traje de cena do ator viabilizando a relação deste corpo humano com a visualidade e materialidade do boneco. Como na metáfora (figura 1) onde a figura de deus aponta e conduz o olhar do espectador para a figura de Adão.

A partir das observações destacadas e desenvolvidas neste estudo pode-se dizer que o traje de cena no teatro de animação pode ser visto como um elemento cênico viabilizador de um fluxo contínuo de significação entre ficção e realidade através de sua visualidade e materialidade.

Na metáfora “deus e homem” o traje representa o estado de consciência e a ausência deste, o estado de inconsciência. O que no teatro de animação se refere ao ator e boneco. Após o fruto, Adão deixa de representar o boneco adquire consciência e isso está representado na vestimenta que passa a compor sua figura mitológica.

Desta forma, como o boneco é um objeto inanimado, inconsciente, a metáfora que melhor lhe representa é a figura de Adão despida. O que sugere que a representação da vestimenta humana que compõe o boneco não é traje de cena e sim um componente de propriedade material e simbólica que constitui

a estrutura do corpo inanimado do boneco investindo-o de um DNA epidérmico através da representação da vestimenta humana.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Nudez (p.71-120). In: Nudez. Tradução Miguel Serras Pereira. Relógio D' Água Editores, Lisboa, 2010.

ARISTÓTELES. Introdução (p.15-29). In: De Anima. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. Editora 34, São Paulo, 2012.

COSTA, Felisberto Sabino da. O Sopro do Divino. In: Sala Preta, n.3, p.52-56, 2003.

DICIONÁRIO HOUAISS da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GENESIS. O Relato do Paraíso (3:7, 21). In: Bíblia de Jerusalém: Nova edição revisada e ampliada. PAULUS, São Paulo, 2014.

GOMBRICH, E.H. Realização da Harmonia (p. 312). In: A História da Arte. LTC Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, 1999.

JURKOWSKI, Henryk. Craig and Puppets (p.154-164).In: Aspects of Puppet Theatre. Edited by Penny Francis. Palgrave Macmillan. New York, Second edition, 2013.

KLEIST, Heinrich von. Sobre o Teatro de Marionetes. Tradução e posfácio de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2013.

RAMOS, Adriana Vaz. Design de aparências de atores e figurino: dois modos de trabalhar a linguagem caracterização visual de atores. (p.40-48) In: O Design de Aparências de Atores e a Comunicação em Cena. Editora Senac, São Paulo, 2013.

RAMOS, Luiz Fernando. Mimesis Como Poesis Espetacular (p. 20 -32). In: Mimesis Performativa: A Margem de Invenção Possível. São Paulo, Anhamblume, 2015.

SILVA, Amabilis de Jesus da. Figurinos, ou Sobre a Pele e os seus Modos de Existência (p.62-76). In: Móin-móin- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano10, nº 12. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2014.

_____, Amabilis de Jesus da. Sobre a Terminologia “Figurino” (p. 163). In: Figurino- Penetrante: Um Estudo Sobre a Desestabilização das Hierarquias em Cena. Tese de doutoramento, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.

VIANA, Fausto. Entre o humano e o divino: As Vestes da Igreja Católica (p.66-74). In: D'Obras, vol.02, Estação das Letras, 2008.