



A EXPANSÃO DO FIGURINO: Da Caracterização á Performatividade

Heloísa Helena Pacheco de Sousa

Para citar este artigo:

SOUZA, Heloísa Helena Pacheco de. A EXPANSÃO DO FIGURINO: Da Caracterização á Performatividade. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.5, n.10, dez. 2025.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669051020250207>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software | iThenticate*



A EXPANSÃO DO FIGURINO: Da Caracterização á Performatividade^{1 2}

Heloísa Helena Pacheco de Sousa³

Resumo

Este artigo apresenta brevemente uma análise sobre o pensamento do figurino ao longo das mudanças históricas e expressivas do teatro ocidental que se desloca entre a transformação e a transfiguração do corpo em cena. Para organizar uma observação sistemática destas mudanças, proponho um diagrama que apresenta essas possibilidades de criação que vão da caracterização de personagens através dos objetos de figurino e adereços até o empenho dessas mesmas materialidades de modo performativo. Esse diagrama estrutura a expansão conceitual e prática do figurino em um recorte histórico, servindo como instrumento pedagógico de análise e aplicação dos procedimentos para artistas da cena em formação.

Palavras-chave: História do Figurino. Pedagogia do Figurino. Figurino em Expansão. Diagrama.

THE EXPANSION OF THE COSTUME DESIGN: From Characterization to Performativity

Abstract

This article briefly presents an analysis of costume design thinking throughout the historical and expressive changings of the western theater, which oscillates between the transformation and the transfiguration of the body on stage. To organize a systematic observation of these changes, I propose a diagram that outlines these possibilities of creation, ranging from the characterization through costume design and accessories to the performative use of these same materialities. This diagram structures the conceptual and practical expansion of costume design within a historical framework and serves as a pedagogical tool to analyze and to apply procedures for emerging artists of the scenic arts.

Keywords: History of the Costume Design; Pedagogy of the Costume Design; Costume Design in Expansion; Diagram.

¹ Texto 76% componente da Tese apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo USP, para a obtenção do grau de doutorado em Artes cênicas

² Revisão ortográfica feita por Ocirema Pacheco, licenciada em Letras - Língua Portuguesa pela UFRN.

³ Artista e pesquisadora. Licenciada em Teatro pela UFRN, mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e doutora em Artes pela USP. Desenvolve pesquisas teóricas e performativas sobre as visualidades da cena, com ênfase na criação de figurinos para a cena contemporânea, na relação entre teatro e performance e na composição de imagens para a cena. Também escreve periodicamente críticas de teatro para o site Farofa Crítica, desde 2016, e da qual é também fundadora.

heloisa_pds@hotmail.com http://lattes.cnpq.br/2679981820675426 <https://orcid.org/0000-0002-1392-3870>



LA EXPANSIÓN DEL VESTUARIO: De La Caracterización a La Performatividad

Resumen

Este artículo presenta brevemente un análisis sobre el pensamiento del vestuario a lo largo de los cambios históricos y expresivos del teatro occidental, que oscila entre la transformación y la transfiguración del cuerpo en escena. Para organizar una observación sistemática de estos cambios, propongo un diagrama que muestra estas posibilidades de creación, que van desde la caracterización de los personajes a través de los objetos de vestuario y accesorios hasta el uso de esas mismas materialidades de manera performativa. Este diagrama estructura la expansión conceptual y práctica del vestuario en un marco histórico y sirve como una herramienta pedagógica para el análisis y la aplicación de procedimientos destinados a artistas escénicos en formación.

Palabras clave: Historia del Vestuario. Pedagogía del Vestuario. Vestuario en Expansión. Diagrama.



Em 1925, o multiartista alemão Oskar Schlemmer, vinculado à Escola da Bauhaus, escreveu o manifesto *Homem e Figura Artística*⁴ onde apresentou parte de sua teoria e esboços que culminaram na criação de seu famoso *Balé Triádico* (1922)⁵, integrando as revoluções da cena moderna europeia e destacando a interação entre os figurinos e o corpo em movimento na cena. Em seu manifesto, Schlemmer escreve que: “A história do teatro é a história da transfiguração da forma humana: do humano como performer de eventos físicos e espirituais, flutuando entre a ingenuidade e a reflexão, a naturalidade e o artifício” (Schlemmer, 2020, p. 7, tradução nossa)⁶.

Para compreender a história do teatro, Schlemmer nos convoca a observar a forma humana como uma figura em transformação. Se essa transfiguração se materializa, biologicamente e culturalmente, no percurso histórico da humanidade construindo determinados entendimentos sobre a noção de sujeito em sua relação com o mundo; na arte, essa transfiguração é também manipulada e manufaturada para se constituir como matéria de criação em si. É essa potência transfigurativa que, quando exposta, torna perceptível o humano como vértice (e vórtex), sendo simultaneamente causa e consequência dos processos históricos, sociais, políticos, culturais e econômicos.

Ainda segundo o artista, forma e cor são os recursos para essa transfiguração; e se focarmos no que é possível criar sob o corpo, notaremos que é na plasticidade do figurino que esses recursos se materializam e se expressam. A transfiguração da forma humana em cena é, então, a própria composição de cores e formas em movimento sob o corpo gerando sentidos e significados para as interações fenomenológicas entre o público e a cena.

As perspectivas teóricas e as experimentações práticas desse artista alemão, em consonância com as transformações do pensamento sobre o teatro na cena moderna, trazem ênfase ao figurino como uma materialidade cênica fundamental na composição tanto das imagens quanto da cena como acontecimento, e não mais como um detalhe artístico. Ao enfatizar a história do teatro como a história da transfiguração da forma humana, ele

⁴ O título original em alemão é *Mensch und Kunstfigur* (1925).

⁵ O título original em alemão é *Das Triadische Ballet* (1922) e o registro fílmico de sua reconstituição histórica mais conhecida, dirigida por Margaret Hasting em 1976, pode ser acessado no link https://www.youtube.com/watch?v=r4pjI_bteQ

⁶ The history of the theater is the history of the transfiguration of the human form; of the man as the performer of physical and spiritual events, fluctuating between naïveté and reflection, naturalness and artifice. (Schlemmer, 2020, p. 7).



reconhece no figurino essa articulação. A partir disso, podemos pensar: é possível, então, observar a história do teatro através do figurino, identificando nele como o pensamento teatral se transforma? Pesquisas como a de Fausto Viana sobre o figurino teatral e as renovações do século XX (2010), por exemplo, demonstram que sim. E a partir dessa constatação é notável como a imagem do corpo em cena se desloca entre a transformação e a transfiguração, da ritualidade à composição de personagens desembocando na performatividade da cena contemporânea.

Indo da caracterização à performatividade, apresento neste artigo⁷ uma análise da transformação do pensamento sobre o figurino enfatizando procedimentos e proposições que o articularam como transfigurador da forma humana em cena. Proponho, então, um diagrama de observação dessas transformações, destacando um percurso histórico como um esquema de combinatórias e percebendo-o de modo radicalmente propositivo e não-linear. Essa análise teórica e histórica que culmina numa proposição diagramática de observação possui uma finalidade didática e pedagógica, articulando conhecimentos em torno do pensamento teatral sobre o figurino como conteúdo fundamental na formação de artistas da cena.

É importante destacar os conceitos de figurino que são tomados como referência para a elaboração das conclusões desta pesquisa. A pesquisadora e figurinista Amabilis da Silva, define o figurino como “aquilo que cobre a pele do ator quando está em cena” (Silva, 2005, p. 8), variando suas funções a partir das estéticas assumidas por cada encenação. Quando nos referimos ao figurino como “aquilo” junto com sua recorrente expressividade em peças de roupa, por vezes, tendemos a confundir as duas coisas, assumindo roupa e figurino como equivalentes. Entretanto, o que há de cênico no figurino e que o determina como tal não é apenas seu objeto e sua materialidade, mas é, principalmente, a sua articulação cênica. Dessa forma, ainda que a conceituação de Silva tenha coerência por destacar que essa matéria necessita estar sob um artista em cena para se manifestar como tal; sugiro uma revisão da sentença destacando que:

⁷ Esse artigo apresenta pensamentos, conclusões e trechos articulados na minha tese de doutorado, intitulada “Ensaios sobre o figurino: filosofia e teatralidade” defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP) com orientação da Prof. Dra. Elisabeth Lopes, em 2024. Essa pesquisa foi desenvolvida com financiamento da CAPES/CNPq, entre os anos de 2020 e 2024.



O figurino não é a matéria em si – seja ela qual for que esteja sob o corpo, figurino é um estado que esta matéria adquire ao se colocar em relação com o corpo em cena e a cena cobra um estado de continuidade temporal que torna o figurino uma linha de movimento (Sousa, 2024, p. 80).

Tendo isto em mente, analisaremos, brevemente, transformações no pensamento sobre o figurino, da caracterização à performatividade, para daí apresentar o diagrama de observação desse mesmo fluxo.

A transformação do pensamento sobre o figurino

As práticas ritualísticas e ancestrais que precederam os formatos cênicos atuais no Ocidente elaboraram imagens do corpo com aspectos místicos e simbólicos, assim como potencialidades transcedentais e lúdicas, como apontam as pesquisas de Adriana Vaz Ramos indicando que esses primeiros usos de trajes em rituais provocavam uma transformação corporal ao tornar aquele corpo um ente sagrado:

Nas formas pré-teatrais, utilizadas por indivíduos de diferentes sociedades arcaicas em seus rituais místicorreligiosos, vestir-se de modo diferenciado do cotidiano, valer-se de máscaras e adereços específicos e utilizar pigmentos sobre a pele do corpo formam os índices mais notáveis primordialmente usados para estabelecer comunicação com outra realidade por meio da transformação do aspecto físico. Portanto, podemos dizer que, por meio da alteração da aparência física, nossos ancestrais buscavam alcançar as esferas do sagrado e do imaginário. (Ramos, 2013, p. 16).

Com o decorrer dos tempos, a estruturação de formas cênicas desprendidas do caráter místico ou religioso apresentam outras funções sociais para isso que nomeamos como teatro, se aproximando mais da vida cotidiana e de uma lógica representativa. A partir disso, as imagens do corpo decantam numa composição de figurinos mais próxima do modo como conhecemos e passam a replicar as aparências sociais históricas e cotidianas, até retornar a outras proposições inventivas. A caracterização torna-se a prática de atribuir caráter às personagens a partir de suas aparências corporais, tendo a correspondência com a realidade e o reconhecimento de si mesmo nas figuras que habitam o palco como um dos objetivos dessa experiência cênica. É compondo essa superfície que se pode apontar para qualidades das personagens ou relações espaciais, sociais e institucionais. Quando as rupturas com os figurinos



como proposições naturalistas e realistas ou como reconstituições históricas começam a emergir, algumas estratégias passam a ser esboçadas nesse sentido, como a composição de simbologias a partir das formas e das cores, as proposições relacionais de (re)aproximação entre o eu e o outro, além da experimentação de materialidades estruturais tanto no campo físico quanto no campo discursivo da arte. Ou seja, uma expansão do figurino como prática e conceito se instaura a partir de uma reelaboração das imagens do corpo transitando da caracterização à performatividade, mas reiterando não apenas a plasticidade dessas aparências corporais, mas seu caráter cênico, rítmico, modular e interativo. Isso quer dizer que, embora todas essas relações teatrais e performativas com o figurino se operem na composição das imagens do corpo, elas só são possíveis cenicamente quando operam *no tempo* de forma simultânea e isso se expressa em ações como (de)composição, aproximação, (des)materialização, variação, entre outras possibilidades temporais e (des)contínuas.

Ao fazer uma análise da cena moderna europeia do início do século XX, do ponto de vista das transformações relativas ao figurino, a pesquisadora Aoife Monks (2010) identifica uma questão central na arte em torno da reestruturação do *self*, ou seja, da percepção do sujeito sobre si mesmo enquanto complexidade biológica, psicológica e social. Encenadores modernos refletem mais criticamente sobre os efeitos do teatro no/a espectador/a e percebem esse *self* como algo instável e fragmentado; além de entender o teatro não mais como uma imitação da realidade, mas como um espaço privilegiado para observar além. Segundo a autora:

O Romantismo do século XIX imaginava um self autêntico que poderia ser redescoberto e extraído de uma consciência alienada pela Revolução Industrial. Entretanto, no final da I Guerra Mundial passou a se acreditar que um sujeito humano coerente tinha se tornado impossível pelas brutalidades da era moderna, pelas mudanças no tempo e no espaço que trouxeram uma viagem acelerada pelas novas tecnologias, e pelos efeitos fragmentários das novas teorias sobre a psique e sobre o organismo humano (Berghaus, 2005). As pessoas não eram mais vistas como mestres de sua própria conduta. Ao invés disso, elas eram governadas pelas forças tecnológicas, biológicas, psíquicas ou econômicas que estavam além de seu controle. Algumas teorias, como as de Darwin, localizam o self na substancialidade do corpo: no seu genes, na sua condição evolutiva e no seu sistema nervoso. Outras teorias, como as de Freud, estabilizaram o self que estaria governado por uma força psíquica misteriosa e incontrolável. Entretanto, o que une essas atitudes são os caminhos pelos quais o self é imaginado através de uma série de metáforas espaciais que estabelecem um conjunto de relações imaginárias entre substância, comportamento e o interior/exterior do corpo (Monks, 2010, p. 58-59, tradução nossa)⁸.

⁸ Nineteenth-century Romanticism had imagined an authentic interior self that could be rediscovered and extracted from the alienating consciousness of the industrial revolution. However, by the end of World War I faith in a coherent human



Mesmo que no início do século XX, parte da cena moderna ainda estivesse marcada por um teatro realista e narrativo com a presença de personagens em sua estrutura dramatúrgica - ainda que se buscasse uma autonomia da encenação em relação ao texto literário - esses processos de criação dos figurinos começaram a esboçar outros significados, presenças e procedimentos. Começa a se perceber a influência da experiência e a potência do gesto de vestir-se e despir-se para a cena como marcantes no processo criativo e determinantes na mobilidade/gestualidade de um/a intérprete em cena, para além da relação com a ideia da personagem, mas também sem negá-la enquanto possibilidade criativa. O encenador russo Konstantin Stanislavski, por exemplo, é um dos que começa a notar o figurino como parte do processo de criação do ator e da atriz, e o quanto esse elemento interfere na consciência corporal de quem está em cena, assim como torna-se um caminho de descoberta para a atuação de uma personagem enquanto partitura corporal e ação física. É notável, através das pesquisas de Viana (2010) como a reestruturação do pensamento teatral está também atrelada às modificações radicais dos aspectos cenográficos, tendo grandes encenadores do século XX como Stanislavski, Appia, Craig, Brecht e Artaud, como propositores de ideias e práticas que apontam diretamente para o figurino.

As vestimentas ascendem nos processos criativos e na fruição da obra em si, compreendendo inclusive sua função simbólica e gestual; até considerar uma perspectiva de criação colaborativa que integra a percepção e os movimentos do próprio corpo que veste. Ou seja, a relação de submissão entre o figurino e as indicações dramatúrgicas é substituída pelas possibilidades de relação entre os figurinos, o processo criativo do elenco e a proposição de encenação que transformam esses trajes em algo único e concebido durante e para a cena. Junto a isso, para além de uma correspondência espaço-temporal e histórica, abre-se campo para uma proposição simbólica que amplia a experiência estética do/a artista e do público. Os atores e as atrizes se tornam também compositores daquilo que estará mais próximo de seus

subject had become unfixed by the brutalities of the modern age, the shifts in time and space brought about by new technology and accelerated travel, and the fragmentary effects of new theories of the psyche and the organism of the body (see Berghaus, 2005). People were no longer masters of their own conduct. Instead, they were governed by technological, biological, psychic or economic forces beyond their control. Some theories, such as Darwin's, located the self in the substance of the body: in its genes, its evolutionary drive and its nervous system. Other theories such as Freud's, established a self that was governed by mysterious and uncontrollable psychic forces. However, what unites these attitudes is in the ways that the self is imagined through a series of spatial metaphors that establish a set of imaginary relationships between substance, behaviour and the interior and exterior of the body. (Monks, 2010, p. 58-59).



corpos, sem eliminar a colaboração fundamental dos/as figurinistas como profissionais especializados/as na criação de objetos específicos do figurino. Essas experiências podem nos fazer pensar sobre o fato de que a criação do figurino não precisa ser consequência da criação das personagens; ao contrário, ela pode, inclusive, ser mobilizadora dessas criações em termos metodológicos.

Essas outras perspectivas modificam tanto a compreensão sobre o corpo e sobre o sujeito, quanto suas formas de representação e as relações políticas e culturais que a produção artística poderia estabelecer com a realidade. Dessa forma, as criações em figurino perpassam pelas inquietações sobre como representar esse corpo fragmentado em cena, como simbolizar e tornar sensível os estilhaços, como lidar em cena com essa configuração e que experimentações são possíveis quando a superfície corporal se torna mais do que uma planície para reprodução da paisagem social visível e categorizável do cotidiano. Essas elaborações se materializam na imagem do corpo, mas dentro do escopo cênico; logo, mantendo a teatralidade eminente, as imagens não almejam uma construção fotográfica, mas sim a instauração de uma situação. Para que essa situação esteja menos a serviço de uma observação passiva e mais disponível a uma observação crítica ou interativa.

A expansão das possibilidades práticas e investigativas em relação ao figurino nos levou a uma expansão do próprio conceito e esse esforço possui um percurso histórico. Ao longo do tempo, desde as práticas ritualísticas dos povos originários até as manifestações cênicas que se seguiram no Ocidente, a própria cena vai questionando a si mesma e propondo outros direcionamentos que nos levaram aos questionamentos conceituais sobre o *status* da cena e dos aspectos teatrais que a integra. Essa guinada experimental e conceitual em torno dos figurinos é acompanhada e mobilizada pela crescente discussão sobre a teatralidade. Centralizar o debate em torno da própria materialidade teatral, dos seus aspectos que fazem um acontecimento ser de ordem cênica, exige que os figurinos se mostrem como algo além de uma réplica das roupas cotidianas. Ou seja, escapamos da ideia de uma reprodução do mundo externo ao teatro, para o entendimento do figurino como um campo de experimentação em torno das cores, das linhas, das formas, das texturas, das sensorialidades e também de suas simbologias, e de como ele pode ser capaz de compor a gestualidade dos corpos em cena e orientar a percepção do público.



A performatividade do figurino

Na segunda metade do século XX, outras linguagens artísticas em seus hibridismos passam a entrecortar a prática teatral. O desenvolvimento do conceito de performatividade na área da linguística, orientada pelo teórico e professor norte-americano John Austin (1990), apresenta outra potência do campo verbal, quando as palavras não apenas descrevem, dialogam ou narram, mas também agem; e essa ideia finda por atravessar diretamente o campo da arte como campo expressivo. O advento da arte da performance enquanto produção artística reestrutura o conceito e as práticas em torno dos figurinos; ainda mantendo a lógica de acontecimento cênico; mas agora tensionando ainda mais o campo da representação. Nesse sentido, passamos a pensar, como os figurinos podem não apenas simbolizar ou representar; mas também agir?

É importante destacar que essa ideia de performatividade já se estruturava de modo latente desde as renovações do início do século, marcando a passagem de uma cena realista, mimética e representativa para o interesse por uma cena onde a poética simbólica poderia dar a ver em cena outras forças invisíveis.

Na observação de uma possível história da performance, algumas teóricas como a pesquisadora Roselee Goldberg (2006) citam, ao longo de seus escritos, inúmeras performances que partem da relação com o corpo vestido ou com o corpo nu, ou onde essas composições imagéticas são fundamentais para a elaboração do discurso ou da investigação da obra em si. Nesse sentido, identifico que

As performances e as intervenções urbanas assumem o corpo vestido como um corpo enunciador de discursos que trazem nas roupas expressões dos dispositivos que determinam nossos gestos e pensamentos. Compor ações estéticas com essas vestimentas indica um processo de profanação que se inicia com um vestir-se e um despir-se [...] (Sousa, 2015, p. 81).

E mesmo quando a proposição não se concentra em torno do corpo vestido, sempre há alguma escolha sobre como esse corpo irá aparecer em cena. Então, como podemos observar as roupas ou coberturas do corpo usadas nas performances, pelo viés da própria performatividade? Já que apenas a distinção entre personagem e sujeito artista não são suficientes para caracterizar essa qualidade de investigação e apresentação que o figurino



adquire, visto que o próprio foco dado à teatralidade já consegue promover essa dissociação por si.

A teórica Erika Fischer-Lichte (2011) escreve sobre a estética do performativo e tenta trazer contornos a essa qualidade, destacando as obras situadas nessa estética como algo que não simboliza outra coisa, mas apresenta algo. Esse acontecimento radical desestrutura as relações formais de recepção das obras cênicas, em que o público perde certas referências e não sabe mais se deve agir de acordo com as normas das convenções artísticas ou da vida cotidiana. As obras em performance borram as noções de realidade e de representação, tanto do ponto de vista formal da criação quanto em relação à ética de interação entre artista e público.

Vale ressaltar que, mesmo que não haja intencionalidade (puramente) simbólica na disposição dos elementos, ainda assim, pela impossibilidade de fuga das interpretações nos processos de recepção/interação, é inevitável que o público busque e crie para si inúmeras significações a partir das materialidades dispostas e de suas relações com o corpo da artista. Mas, nesses casos, as escolhas materiais são ainda mais radicais em suas relações diretas com o cotidiano, do que comumente acontece no teatro.

A questão, em torno da estética do performativo, é que as obras que se criam nesse sistema não servem apenas para contemplação e interpretação; elas elaboram uma relação mais implicada com o público e servem para que seus efeitos sejam observados em termos de sensorialidade, de provocação discursiva e de remodelamento das fronteiras institucionais; porém, tudo isso, não se opera no campo ficcional, pois a performance cria uma situação a ser vivida “de fato”. Se a performance reestrutura as discussões em torno dos conceitos e das representações dos sujeitos, dos discursos, do espaço, do tempo, dos objetos e, principalmente, dos corpos; ela, invariavelmente, vai reestruturar as possibilidades em torno do figurino, entendendo-o aqui, como “aquilo que cobre a pele do ator quando está em cena” (Silva, 2005, p.8) - mesmo que essa seja uma cena performativa.

Diante do imperativo da materialidade sugerindo afetos e uma situação concreta, mesmo que o público tente fazer interpretações, a experiência sensorial finda por se sobrepor a esses processos no momento exato da performance, tornando-se, então, autorreferenciais. “A materialidade do acontecimento não chega a adquirir o status de signo, nem desaparece nele,



mas produz um efeito próprio e independente do seu status sínico” (Fischer-Lichte, ano, p. 36, tradução nossa)⁹. Isto é, o performativo almeja acontecer na realidade da experiência, ao invés de proteger suas relações no campo do fictício ou da interpretação contemplativa; é também aí que residem seus riscos e vulnerabilidades aos que se envolvem na ação. Essa guinada que abre espaço para a confirmação das obras performativas não se restringe apenas ao âmbito da arte da performance em si, mas atravessa e se mistura com outras linguagens artísticas. Isso significa dizer que o teatro acaba por ser contaminado pela performatividade também ao buscar instaurar, de fato, uma realidade diante do acontecimento cênico, mesmo que dessa forma, afirme suas estruturas de teatralidade.

Se posicionarmos a análise para a questão dos figurinos ou das materialidades que cobrem os corpos em performance, vamos notar que sempre haverá alguma escolha nesse âmbito; mesmo que a escolha seja pela nudez, ou por vestes cotidianas com o mínimo de elaboração possível ou que haja um desejo de “neutralidade” que estaria mais próximo de um *desaparecimento* intencional da vestimenta na percepção. Uma questão importante é perceber que não há uma personagem a ser interpretada em uma base dramática ou narrativa; embora, em algumas obras, performadores e performadoras ajam como determinadas figuras sociais, políticas e culturais reconhecíveis. O que a performance põe em evidência é a percepção de que as relações que temos com as roupas no próprio cotidiano já são relações representativas e performativas simultaneamente, à medida em que provocam distinções e simbologias, ao mesmo tempo em que determinam e agem nossas corporeidades e subjetividades. Ou seja, os figurinos em performance agem intencionalmente, e por consequência, significam. Entretanto, reitero que a relação de dissociação da personagem não é suficiente para caracterizar a performatividade do figurino.

Se na concepção de teatralidade, os aspectos cênicos são expostos e evidenciados em sua própria artificialidade e potência de representação; na performatividade, há um grau exacerbado dessas qualidades a favor de um agenciamento que borra as fronteiras entre a vida e arte, talvez, justamente para apresentar como uma se transborda para a outra, não como espelhamento, mas como operação de uma composição. Se voltarmos o olhar para os figurinos, a performatividade sugere que se pense e se pratique o vestir-se como experiência seja de

⁹ La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio y independiente de su estatus sínico. (Fischer-Lichte, 2011, p. 36).



representação, de desobediência, de relação ou de virtualização. Nesse sentido, posiciona-se a roupa *em relação* ao corpo ao invés de apenas encobri-lo; e, também pode-se corporificar a vestimenta, torná-la corpo/objeto em si como uma matéria moldável para estabelecer outras ordens. A ênfase no movimento e no ritmo que o figurino pode adquirir, leva-nos a ir além da aparição e apresentação, para operar outros verbos nessa materialidade que fazem com que ele reforce sua autonomia estética.

Fisher-Lichte sintetiza essa busca em termos de investigação artística e histórica, ao dizer que:

Desde os anos sessenta se vem experimentando nas realizações cênicas teatrais e da arte da performance com distintos modos de empregar o corpo, e se vem desenvolvendo igualmente novos modos, que, no tocante a sua ênfase e à sua exposição da materialidade, encontram sem dúvida com os conceitos das vanguardas históricas e os levam além. Aqueles se distinguem, sem dúvida, destes na medida em que não pressupõem o corpo como material absolutamente moldável e controlável, mas que, de maneira consequente, partem da tensão entre ser-corpo e ter-corpo, entre corpo fenomenológico e corpo semiótico. Tais formas de empregar o corpo encontram seu fundamento e sua justificativa no físico estar-no-mundo do ator/performador (Fischer-Lichte, 2011, p. 168-169, tradução nossa)¹⁰.

Na forma teatral clássica, buscava-se que o público ignorasse as matérias teatrais - inclusive o próprio ator ou atriz como sujeito - para que se pudesse enxergar a pura imagem e seus significados que dali iriam emergir; nas renovações que seguem, são as condições físicas e presenciais das matérias consideradas fundamentais para o próprio processo da percepção que ganham ênfase. O figurino não mais esconde o corpo para tornar visível uma figura outra através dele, ao contrário, ele expõe o corpo em cena. Isso é o que a autora chama de evidenciar o corpo fenomenológico e o corpo semiótico. Se o corpo é apresentado a partir dessas condições, os figurinos pelo seu nível de proximidade com essa matéria também tendem a seguir os mesmos parâmetros. Investiga-se, portanto, a própria materialidade daquilo que cobre o corpo assim como os processos culturais que o transformam em determinados signos e objetos; o figurino pode, aqui, tornar-se assunto político e artístico. Junto a isso, importante

¹⁰ Desde los años sesenta se viene experimentando en las realizaciones escénicas teatrales y del arte de la performance con distintos modos de emplear el cuerpo, y se vienen desarrollando igualmente nuevos modos que, en lo tocante a sus énfasis y a su exposición de la materialidad, entroncan sin duda con conceptos de las vanguardias históricas y los llevan más allá. Aquéllos sin distinguir, sin embargo, de éstos en la medida en que no presuponen el cuerpo como material absolutamente moldeable y controlable, sino que, de manera consecuente, parten de la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico. Tales formas de emplear el cuerpo hallan su fundamento y su justificación en el físico estar-en-el-mundo del actor/performador. (Fischer-Lichte, 2011, p. 168-169).



destacar que:

O ator/performador não transforma seu corpo em uma obra, ele leva a cabo processos de corporização nos quais o corpo se torna outro. Se transforma, se recria, acontece. / Ao centrar a atenção do espectador no singular, individual e físico estar-no-mundo do ator, nos específicos atos performativos que geram sua corporalidade, o teatro e a arte da performance parecem dizer: “olhem nossos corpos que vocês querem fazer desaparecer em nome de outro, olhem seu sofrimento e sua luz e compreenda; que eles se parecem com aquilo que vocês queriam convertê-los: como corpos transfigurados” (Fischer-Lichte, 2011, p. 190-191, tradução nossa)¹¹.

Vale ressaltar que, frequentemente, artistas da performance tendem a recusar o uso do termo figurino para designar as roupas ou coberturas corporais usadas durante as suas ações, justamente por sua associação ao teatro narrativo e à criação de personagens; duas estratégias que se distanciam substancialmente do fazer performativo. Entretanto, ao darmos enfoque ao figurino como movimento de transformação ou transfiguração do corpo através de materialidades que interagem diretamente com ele, podemos afirmar que tão pouco essas características de narratividade e ficcionalidade determinam o figurino em si.

Resumindo o percurso até aqui, compreendemos que as roupas que cobrem um corpo, somadas aos objetos e acessórios criam uma aparência corporal com a qual interagimos no mundo e possuem uma funcionalidade identitária, onde elaboramos parte da expressão de nossa subjetividade ao mesmo tempo em que podemos nos adequar a certos espaços ou grupos. Por outro lado, também compreendemos que essa identidade não é fixa e nem imutável, e é daí que também deriva a potencialidade do figurino em se apresentar como espaço de experimentação e fluidez, transfiguramo-nos enquanto testamos combinações sobre o corpo que não dizem respeito somente ao sistema da moda, mas também a um alargamento dos contornos do corpo para alcançar algo de si ou trazer algo para a superfície como forma de revelação.

A performatividade do figurino parece reaproximá-lo da perspectiva de transformação do corpo que as práticas ritualísticas evocavam através das vestimentas. Se ele é performativo, ele não simboliza um corpo, nem representa o corpo, ele é o próprio corpo. Fischer-Lichte (2011),

¹¹ El actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece. / Al centrar la atención del espectador en el singular, individual y físico estar-en-el-mundo del actor, en los específicos actos performativos que generan su corporalidad, el teatro y el arte de la performance parecen decir “mirad esos cuerpos que queréis hacer desaparecer en nombre de otro, mirad su sufrimiento y su luz, y comprenderéis, aparecerán ya como aquello en lo que queríais convertiros: como cuerpos transfigurados. (Fischer-Lichte, 2011, p. 190-191).



ao falar da performatividade, traz essa possibilidade em que a sensação do corpo diante da ação artística é mais forte do que nossa necessidade de a traduzir em significados, no momento em que se dá a experiência estética. Ou seja, a autora fala de considerar materialidade e semioticidade simultaneamente. Pensando em corpos vestidos/despidos em cena, o status da imagem corporal enquanto materialidade pode se sobrepor a seu status de significante. A instauração da experiência de corpo mediada pela vestimenta antecede as leituras possíveis sobre aquela imagem corporal, desarticulando a tendência à caracterização. O figurino, diante dos vetores da performatividade, instaura o corpo, mas também pode ser espaço de ação.

Figurino em expansão

Ao pensar e debater sobre o figurino e suas transformações, em algum momento pensei no termo “expandido” para caracterizá-lo na contemporaneidade. Obviamente que atravessada pelo uso desse termo de modo tão recorrente quando se pensa na cena contemporânea, constatando que estamos diante de um campo expandido. Essa afirmação não poderia vir dissociada de uma análise de seu uso original, quando a crítica e pesquisadora norte-americana Rosalind Krauss escreve o artigo “A escultura no campo expandido¹²”, publicado na Revista October em 1979. O campo expandido reiterado por Krauss não é uma metáfora ou apenas um adjetivo, mas uma proposição de observação sobre um aspecto específico da arte a partir de uma abordagem estruturalista e diagramática.

No seu artigo, a autora se propõe a pensar sobre o conceito de escultura e sobre como essa palavra começou a ser difícil de ser pronunciada diante da proliferação de tantas outras formas artísticas que a ela se assemelhavam, e que, entretanto, não coincidiam. Reconhecendo os percursos históricos de transformações das artes mais tradicionais como a escultura e a pintura, a autora também reconhece o esforço de muitos teóricos, críticos e filósofos da arte em alargar as fronteiras conceituais e práticas dessas linguagens a fim de conseguir abarcar as novas proposições que surgiam. Contudo, esse esforço por alargar as fronteiras conceituais de uma determinada forma artística findava por criar uma zona nebulosa, onde a identificação

¹² Na tradução do artigo para o português brasileiro (tradução de Elizabeth Baez em 1984), optou-se por traduzir “expanded field” para “campo ampliado”, entretanto, considerando o uso do termo “expandido” em alguns artigos e pesquisas do campo das artes da cena, manterei a tradução de “expanded field” para “campo expandido” a fim de corroborar com essas discussões ao pontuar sobre o figurino.



daquela forma tornava-se uma atividade cada vez mais conflituosa.

Krauss começa, então, a questionar esse processo de alargamento infinito dos conceitos, afirmando, inclusive que estes foram criados a partir de uma noção de limite e não deveríamos lidar com eles em uma perspectiva universal. Se reconhecermos que as práticas artísticas possuem suas próprias características que normatizam suas operações, podemos questionar o excesso de mudanças em torno dessa prática sob o perigo de desestruturar completamente o eixo original. Vale ressaltar que, nesse ponto, Krauss não faz uma crítica que limite a produção artística em si, ela está se atentando para os modos como observamos, categorizamos e conceituamos essas produções.

Utilizando como referencial o quadrado semiótico de Algirdas Julien Greimas, criado para analisar estruturalmente relações entre signos, Krauss propõe o seu próprio diagrama do campo expandido para analisar a escultura e outros arranjos que estavam sendo postos em debate a partir dela. Selecionando a paisagem e a arquitetura como estruturas sígnicas fundamentais, a autora posiciona seus positivos e negativos no quadrado a fim de gerar algumas combinatórias onde ela consegue localizar a própria escultura, o *site-construction* (local-construção), o *marked sites* (locais marcados) e as estruturas axiomáticas. “O campo expandido é assim gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais se suspende a categoria modernista de escultura” (Krauss, 1979, p. 38, tradução nossa)¹³. Quando organiza o diagrama, Krauss consegue identificar que a expansão do campo em torno da escultura não é uma questão de materialidade ou de percepção, e sim uma reorganização sígnica e conceitual que apresenta posições de investigação para os/as artistas. Em termos linguísticos - palavras, frases e conceitos entram em conflito com as práticas que escapam das conjunturas nominais e verbais; mas, é também o esforço em uma operação etimológica e filosófica com critérios estabelecidos que vai construir conjuntamente uma reestruturação do pensamento na arte.

Observando isso, o ponto fundamental que trago aqui é de que a ideia de campo expandido não funciona como uma metáfora ou efeito frasal proposto por Krauss. O campo expandido é literalmente um diagrama apresentado pela autora como uma finalidade didática. Essa abordagem diagramática permite observar as relações de transformação de algum aspecto

¹³ The expanded field is thus generated by problematizing the set of oppositions between which the modernist category sculpture is suspended. (Krauss, 1979, p. 38).



da arte sem a linearidade inconsistente da história da arte que, por vezes, apresenta as transformações como puros encadeamentos sucessivos. A estrutura lógica do diagrama, ao contrário, permite uma observação sem linearidade e ordena as possibilidades de modo não-hierárquico; assim, não posiciona a escultura ou qualquer outra forma artística como ultrapassada ou avançada, mas considera as mesmas coexistindo a partir de suas relações sínscias. Um dos efeitos dessa proposição é a afirmação simultânea da expansão do campo teórico em torno daquele assunto; dessa forma, a associação entre diversas áreas de conhecimento torna-se cada vez mais urgente para se estudar e pesquisar uma área, a fim de atualizar seus próprios termos.

Quando comecei a pensar que o figurino também apresentava uma expansão, assim como já estava sendo ressaltado em relação à própria teatralidade, passei a achar interessante o diagrama proposto por Krauss para tentar não apenas afirmar, mas mostrar essa expansão, principalmente pela sua funcionalidade pedagógica. Nesse sentido, os diagramas não são esquemas universais, eles são estratégias de observação que podem - e devem - ser continuamente revisados; portanto, eles também mobilizam a análise e a pesquisa no campo designado (Friques, 2010). A própria Krauss, em determinados escritos, se propõe a revisar e modificar os diagramas que ela esquematizou em tempos anteriores. A ideia de expansão, aqui, não é aleatória e indefinida, mas sim um campo observável em suas variáveis, tendo limites e fronteiras pontuadas como parte da proposta analítica e diagramática¹⁴.

Pensemos então sobre o figurino a partir da ideia de campo expandido, enquanto estratégia diagramática de observação das transformações deste aspecto cênico durante seu percurso crítico-histórico. Porém, antes, devo pontuar que o conflito conceitual gerado em torno das esculturas não é exatamente igual ao gerado em torno do figurino. Dificilmente, deparamo-nos com um figurino que esteja sendo duvidado enquanto figurino. Como a relação da cobertura com o corpo em cena é algo imperativo, uma vestimenta passa a ser nomeada de objeto do figurino em relação a ele - o que faz com que as fronteiras que determinem esse elemento já se apresentem largas. Presenciamos muito mais uma recusa ao termo do que uma dúvida. E essa recusa está fundada na associação direta que comumente se faz entre figurino,

¹⁴ Parte do prazer que obtive ao escrever ‘Escultura no Campo Expandido’ provém da elucidação de que o aparente pluralismo vale-tudo da esfoliação da escultura em *earthworks*, performance e crítica institucional nos anos 1960 era de fato limitado pelas posições tornadas possíveis pela estrutura quádrupla e que as opções individuais disponíveis para qualquer praticante eram igualmente limitadas. (Krauss *apud* Friques, 2010, p. 22-23).

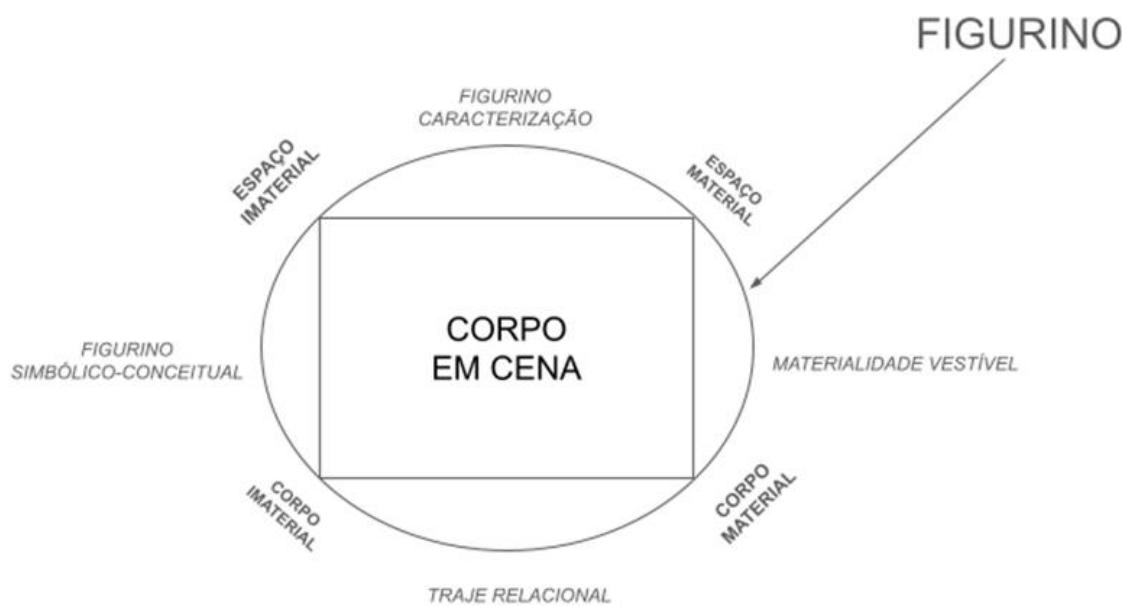


personagem e formas narrativas. As dúvidas, talvez, apareçam quando o mesmo elemento que cobre o corpo assume outros estados em cena; quando um objeto transmuta sua teatralidade dentro do próprio acontecimento, ele consegue instaurar um conflito etimológico mais radical. O que me interessa aqui é menos a definição de figurino através do diagrama e mais a organização esquemática de seus fluxos de transformação ao longo da história, como operadores da investigação e criação artística - dando destaque aos processos para além dos resultados.

Podemos tratar a expansão do figurino em alguns termos: enquanto expansão do objeto em si em torno de suas materialidades como o “Electric Dress” (1956) de Atsuko Tanaka; enquanto expansão de sua interatividade com o corpo notando os modos como essa relação transforma ou transfigura corpo, e podemos pontuar as inúmeras renovações no figurino ao longo de décadas de teatro, dança e performance; e enquanto expansão da sua interatividade com os outros elementos de cena fazendo com que o figurino possa se diluir em si mesmo, como acontece na obra coreográfica “Encantados” (2023) da Cia. Lia Rodrigues.

Proponho, então, o seguinte diagrama:

Figurino em Expansão



Fonte: Heloísa Sousa (2024).



O elemento central do diagrama é o objeto do figurino como peças/materiais que interagem com a forma do corpo em cena. Consideramos aqui, que o objeto do figurino é uma criação de expressividade material que se efetiva na sobreposição teatralizada entre os vértices do diagrama; ele media a relação entre o corpo e o espaço diante da percepção do público. Como elementos primordiais, descrevo no diagrama o corpo e o espaço. Apesar de metodologicamente e imageticamente, os figurinos parecerem ter uma relação intrínseca apenas com os corpos dos/as artistas em cena e suas pessoas como formadoras de identidades; eles, na realidade, estão diretamente relacionados ao espaço, sendo essa relação muitas vezes pontuada como uma estratégia de criação. Em resumo, a relação do corpo com a vestimenta possui uma correspondência com a relação do corpo com o espaço. Segundo a pesquisadora de moda Beatriz Pires (2019), o corpo está envolvido por três camadas: a pele, a indumentária e a arquitetura; são invólucros que mediam a relação do corpo com o seu entorno e compõem uma paisagem social mutável e repleta de simbologias. Por esta razão, considero o corpo (-sujeito) e o espaço como as duas materialidades que são postas em relação na composição dos objetos do figurino e suas imagens. Inescapáveis do campo da representação, ao lidarmos com a criação artística cênica, mesmo que a potência performativa esteja em evidência; a oposição dos elementos corpo e espaço não se dão, necessariamente, entre um e outro, mas entre suas condições materiais e imateriais. Aquilo que nomeio como imaterial ou material se diferenciam pela sua tangibilidade e fisicalidade, estamos falando do campo visível e do campo invisível. Portanto, temos tanto um espaço idealizado ou formado por paisagens discursivas, simbólicas e relacionais, quanto temos o espaço físico em si marcado pelas paisagens e arquiteturas concretas, naturais e culturais. Do mesmo modo, considero aqui o sujeito em sua dimensão física, biológica e corporal e também, em sua dimensão imaterial que seria o self em si. Desta forma, a oposição que localizei neste diagrama não diz sobre o negativo e o positivo do corpo e do espaço em si, mas sim das suas formas de expressividades a partir dos contornos pré-determinados pela vivência e cultura cotidiana ou dos contornos imaginados e essenciais que apresentariam a realidade a partir de novas organizações estéticas; em outras palavras, o que nomeamos como espaço/corpo material diz de uma representação externa (reconhecida e materialmente visível) e o que nomeamos como espaço/corpo imaterial diz de uma representação interna (forças invisíveis ou do campo imaginário ou da psiquê).



O modo como os elementos corpo/espaço, material/imaterial foram posicionados, diz respeito à percepção de uma relação de contrariedade entre corpo-material/corpo-imaterial e espaço-material/espaço-imaterial; uma relação de contraditoriedade entre corpo-material/espaço-imaterial e corpo-imaterial/espaço-material; e uma relação de complementariedade entre corpo-material/espaço-material e corpo-imaterial/espaço-imaterial.

Disposto os elementos no diagrama, torna-se possível, agora, observar as relações vetoriais que aparecem. Quando Krauss propôs seu diagrama, ela almejava tornar notável algumas possibilidades de criação, onde as binariedades opositivas parecem enfraquecer e dar espaço para a observação de elementos compositivos de algo. O espaço não se opõe ao corpo, mas no diagrama funciona como vértices de criação, no qual o objeto do figurino se apresenta materialmente entre esses dois agenciamentos.

Assim, quatro formas de composição são observáveis e posicionadas nesse diagrama. Quando o figurino se firma como caracterização, há uma descorporização do ator e da atriz, se tornando pura mídia (Fischer-Lichte, 2009) para expressão de uma personagem criada por um/uma dramaturgo/a externo/a à ele/ela, as condições subjetivas do/da ator/atriz são desconsideradas no processo de criação e suas condições físicas devem estar a serviço de algo alheio a ele/ela. Assim, os termos referenciais usados para a criação são a própria fisicalidade existente do espaço e a espacialidade dramatúrgica sugerida, que inclusive contorna os personagens em si como parte dessa paisagem fictícia - é uma reprodução da realidade visual já vivenciada pelo público que almeja esse reconhecimento, é o que vemos nos figurinos de reconstituição histórica ou de centralização no texto dramatúrgico onde o que importa é o espaço da obra e sua correspondência com o espaço histórico vivido. Somente quando o corpo-sujeito do artista, em termos semióticos e fenomenológicos, passa a ser considerado nas criações é que o figurino se posiciona em relação a isso; surgindo então, **figurinos simbólicos e/ou conceituais** que tentam enfatizar o campo afetivo e idealizado do sujeito de uma criação espacial que também considera a reorganização das linhas, formas e cores para a expressividade de paisagens internas das personagens; é o que vemos nos figurinos das obras



dirigidas por Konstantin Stanislavski e Gordon Craig¹⁵, por exemplo. É neste ponto que transformações da cena criam terreno para que a ideia de performatividade possa emergir, pois os figurinos deixam de imitar e mesmo que a simbolização não seja o foco das criações futuras, ela ainda segue como possibilidade de recepção. Quando a figura do corpo em si mesmo, com sua própria exterioridade reconhecível é mantida enquanto um modo de espacialidade, assim como sua dimensão interior, a roupa cênica tende a experimentar-se como **traje relacional** - como nos objetos relacionais de Lygia Clark ou nas instalações vestíveis de Lygia Pape, o que fica evidente é a relação do corpo com os outros corpos, gerando uma paisagem relacional marcada pela evidência de nós mesmos como seres de camadas internas e externas. Em outro movimento, a roupa cênica ao considerar a materialidade do próprio corpo e do espaço recompõe seus contornos com ênfase nas **materialidades vestíveis**; é o que vemos nas obras que experimentam materiais inusitados nos figurinos, que alcançam radicais de performatividade e que confundem as simbologias. Nesse sentido, a ação do corpo em cena é mobilizada pela matéria e devolve a ela sua atenção, expandindo as noções de tecido e a solidez dos figurinos.

Considerando uma observação mais ampla do diagrama, podemos indicar que a zona que engloba os figurinos simbólicos-conceituais, as experimentações com as materialidades vestíveis e os trajes relacionais indicam o período histórico mais curto, a cena moderna e contemporânea, em relação à zona dos figurinos que caracterizam personagens - inclusive porque esta última segue sendo uma prática reincidente ainda nos dias atuais. São as discussões sobre abstração, formalismo, simbolismo e outras possibilidades estéticas que liberam o figurino de uma correspondência totalmente verossímil; é neste momento que os conceitos de teatralidade e performatividade ganham foco nas práticas artísticas da cena.

O que vemos de modo mais estruturado no diagrama é esse fluxo de alterações na transfiguração da forma humana dentro da forma teatral reconhecida no Ocidente. As composições que antecedem esses formatos, e que também integram sua historicidade podem ser vistas neste mesmo diagrama a partir de alguns eixos transversais. Nos vetores que

¹⁵ Observando os figurinos simbólicos, embora o encenador Gordon Craig, grande expoente do Simbolismo no teatro, tenha almejado a eliminação do ator em cena, essa operação não se efetiva de fato. Craig não consegue esboçar essa desmaterialização que só será alcançada, em termos de figurino, com Oskar Schlemmer, por exemplo. Mas, o mais notório é ver que essa desmaterialização, ao invés de acabar com o corpo, o torna mais evidente ainda. Dessa forma, os figurinos abstratos de Schlemmer estariam na zona das materialidades vestíveis. (Sousa, 2024, p. 137).



poderiam atravessar o meio do quadrado, sugerindo uma relação contraditória, teríamos as relações entre espaço material/corpo imaterial ou espaço imaterial/corpo material. As práticas ritualísticas, pelo seu caráter transcendental gerando trajes simbólicos e místicos, estariam na ponta do vetor que relaciona a contradição do corpo imaterial em um espaço material ao tentar materializar entes ou relações transcendentais - ou seja, tornar visível o invisível em um espaço reconhecível. Enquanto que no outro vetor contraditório, quando o corpo material é apresentado remetendo apenas a si mesmo para que o espaço ganhe notoriedade em suas operações e composições teatrais e metateatrais, o figurino tende a ser neutralizado na percepção para que a máquina cênica seja notável; é o que acontece tanto nas propostas de Appia para a dança rítmica quanto no uso dos figurinos uniformes para as encenações de Meyerhold ou até mesmo no teatro performativo, que privilegia peças de roupas comuns para que a lógica cênica fique em evidência.

Conclusões

Apresentei neste artigo uma breve explanação sobre as mudanças na história do figurino, enfatizando os direcionamentos e operações que conduziram da transformação à transfiguração da forma humana em cena e que reverberam entre as noções de caracterização e performatividade. Para além da descrição de fatos históricos e exemplos práticos de criações que marcam esse percurso, dei ênfase ao pensamento teatral materializado no figurino e à expansão desse mesmo pensamento e suas implicações práticas. Isso é apresentado a partir de um diagrama como um esquema visual de finalidades pedagógicas e científicas que nos auxilia na observação e análise dos vetores de criação e para além das linearidades.

Importante também destacar que o cruzamento entre corpo e espaço para composição desses figurinos não os afirma como unidades imagéticas isoladas ou pura plasticidade. Considerar a dimensão cênica dos figurinos é atentar-se ao seu caráter rítmico, temporal e acontecimental que coloca o movimento do corpo - entre ações, gestos e atitudes - como princípio fundamental da criação dos figurinos.

Considero o diagrama como sendo do figurino em expansão e não do figurino expandido



para reiterar a potência de transmutação deste campo, podendo inclusive alcançar outras formas que tornem esse diagrama uma expressão insuficiente. Mesmo que sua insuficiência seja notada, ainda insisto para que possamos elaborar formas didáticas de observação e organização crítica dessas transformações dos figurinos ao longo da história; valorizando seu potencial pedagógico. É necessário considerar o figurino como uma prática do pensamento e expressão material da sobreposição teatralizada entre os vértices do diagrama; ele media as duas partes da relação. O figurino carrega em si a magia do tornar-se (evidenciar, transformar, transfigurar) um outro. Mesmo que esse outro seja absurdamente semelhante a si mesmo.

Referências

AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer: palavras e ação.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo.** Madrid: Abadae Editores, 2011.

FRIQUES, Manuel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss. In: **PÓS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 12. n. 25. p. 166-204. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/26515>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance:** do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: **October 8.** v. 8. p. 30-44. Nova York, 1979. Disponível em: https://www.academia.edu/35027418/Sculpture_in_the_Expanded_Field. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

MONKS, Aoife. **The actor in costume.** Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

PIRES, Beatriz. **O corpo como suporte da arte.** São Paulo: Editora Senac, 2019.

RAMOS, Adriana Vaz. **O designer de aparência de atores e a comunicação em cena.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

SCHLEMMER, Oskar. Man and Art Figure. In GROPIUS, Walter; MOHOLY-NAGY, Laszlo. **The theater of the Bauhaus 4.** Zurich: Lars Müller, 2020.



SILVA, Amabilisa. **Para acabar com o “costume”:** figurino-dramaturgia. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SOUZA, Heloísa. **Ensaios sobre o figurino:** filosofia e teatralidade. 2024. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

SOUZA, Heloísa. **Vestimentas em performance:** composições em modos do corpo. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

Recebido em: 15/05/2025
Aprovado em: 29/12/2025

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Arte, Design e Moda – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br