A CRIAÇÃO DO FIGURINO NO TEATRO

Renata Zandomenico Perito (Bacharelado em Moda, UDESC)
Sandra Regina Rech (Doutorado em Engenharia de Produção, UDESC)

Resumo

O presente artigo investiga os métodos utilizados na criação de figurino para o teatro através da revisão bibliográfica. Analisa-se, inicialmente, a história do figurino teatral e suas funções. Na sequência, descreve-se o exame do processo criativo, suas etapas, o processo de trabalho do figurinista e o entrelaçamento com a metodologia projetual do design. Atualmente, a pluralidade de estilos imagináveis aumenta as possibilidades criativas e requer um profissional especializado e flexível.

Palavras-chave: Teatro, Processo Criativo, Figurino.

Abstract

This article is an investigation on the methods of creating costumes for theater based on bibliographical revision. Firstly it analyses the history of theatrical costumes and its functions. On a second act, the creative process is reviewed, as its stages, the process of the costume designer work and its interrelation with design project methodology. The plurality of styles of today expands the realm for creativity whilst demanding an even more specialized and flexible costume designer.

Key-words: *Theater, Creative Process, Theatrical Costume.*

1. Introdução

Desde os primórdios da encenação, o homem se veste para viver uma personagem. Nos rituais pré-históricos, ao usar as peles dos animais capturados e máscaras que representavam seus espíritos, o homem praticava um ato teatral. Ao endossá-los, ele não só ativava sua força, como também, por um espaço de tempo, incorporava os próprios animais e passava a representá-los. Essa transformação só era possível

por meio dessa vestimenta, que tinha poderes mágicos. Sem ela não havia transformação, não existia representação (GHISLERI, 2001; LEITE, 2002).

Dentro do conjunto do espetáculo, o figurino é essencial para o espectador à medida que complementa e guia a sua compreensão e, igualmente, capital para o ator, pois tem efeito semelhante ao da caracterização, considerada por alguns como um prolongamento do próprio vestuário (GIRARD, 1980). “É a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela, pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe” (STANISLAVSKI, 1983, p.53).

Com o objetivo de rever os métodos utilizados na construção da personagem cênica, questões específicas ao figurino, como funções e evolução histórica, são aqui investigadas em conjunto com o depoimento de profissionais da área sobre o seu trabalho.

2. O Figurino e suas Funções

Girard e Ouellet (1980, p.69) explicam o figurino com base na sua existência material, que é a de elementos concretos, roupas e acessórios que vestem o corpo. Essa faceta é completada por Silva (2005), quando afirma que figurino é aquilo que cobre a pele do ator enquanto este está em cena e suas funções variam de acordo com a ideia da encenação a que estão submetidas. Contudo, muito além do aspecto material, o figurino pode ser visto como um símbolo, um instrumento e elemento essencial da narração. Ghisleri (2001, p.13) aponta que o espaço emoldura o personagem e o figurino, enquanto elemento visual, estabelecendo um essencial elo de significação entre o personagem e o contexto do espetáculo. O figurino, além de permitir essa ligação entre a figura dramática e o espetáculo, é parte fundamental da própria construção do personagem. Leite e Guerra (2002) corroboram com essa ideia ao comparar o figurino às vestimentas rituais. Nas cerimônias religiosas ou místicas, a vestimenta dos participantes cumpre o papel de fio condutor por onde passa o transcendente. O traje induz à incorporação de “personagens” dentro do círculo ritual.

No teatro, o figurino tem uma função específica: a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator e constituir, também, um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo e devem, portanto, integrar-se a ele (ROUBINE, 1998). Caminhando neste sentido, Pedrosa (*apud* Bernardes, 2006) enfatiza essa

função comparando-a a comunicativa da roupa. No teatro, esse diálogo vem por meio do figurino e, assim, permite ao espectador identificar as personagens. Holt (2001), exemplificando a importância do figurino, assevera que quando os atores entram em cena, mesmo antes de falarem, o público já terá apreendido uma boa quantidade de informação. De acordo com o autor, a imagem toda é composta de sinais aos quais os espectadores reagirão, e o figurino ainda assessora o ator por ser uma espécie de disfarce. Girard e Ouellet (1980) também discorrem sobre esses aspectos: o que chamam de "indumentária" pode servir de símbolo ao recorrer aos tipos que remetem a uma forma de teatro (metatexto); pode ainda informar a idade, estado civil, classe social e sexo ou então dissimulá-los (disfarce); pode manter relações dialéticas com outras personagens e adquirir função espaço-temporal.

Por fazer parte importante dos signos de que dispõe o espetáculo, tudo aquilo de que se cobre o ator ainda interfere na história desenrolada. "O figurino é uma forma específica de ficção. Ele está a serviço de uma narrativa" (DUNCAN, 2002, p. 212). Dentro desse contexto, Holt (2001) aponta o efeito do figurino em localizar a peça num determinado contexto histórico e social e de representar a mudança desses durante a ação. O autor, além disso, atribui ao figurino à função de "espetáculo", pois o mesmo é capaz de descrever coisas que as palavras não conseguem.

3. Figurino Teatral

3.1. Especificidades

Por constituir ferramenta de transformação da história e formação da personagem, cada tipo de espetáculo exige um vestuário específico que atenda às suas necessidades particulares. No teatro, a cena é vista em sua totalidade e tridimensionalidade, ao contrário dos meios filmados. Muitas vezes, é encontrada grande distância entre o palco e o público. Por consequência, o figurino teatral deve apresentar-se bem marcado, como argumentam Leite e Guerra (2002), para que possa ser enxergado com clareza. Segundo as autoras, a dramaticidade específica ainda impõe, frequentemente, um tratamento exagerado aos trajes. Como resultado, o figurino teatral, geralmente, apresenta-se muito contrastado, com estampas e detalhes aumentados. Como pequenos detalhes não são vistos, os acabamentos não precisam estar perfeitos, pode-se aproveitar para usar tecidos mais baratos, e deve-se preocupar mais com o que produz efeito à distância. Ghisleri (2001)

adiciona a isso a limitação do orçamento, que é muitas vezes pequeno e requer o uso do improviso e da adaptação. Além disso, lembra que deve ser analisado o efeito das luzes sobre as cores utilizadas, além da harmonia destas umas com as outras e com o cenário (Figura 1).

Figura 1. *As Luas de Galileu*
Fonte: <http://asluasdegalileugalilei.blogspot.com/>. Acesso em: 12 maio 2012.

3.2. Histórico do Figurino Cênico

As evidências da história do teatro mostram que, desde o seu princípio, o figurino era essencial para a sua existência, já que sem ele não há a transmutação do corpo físico do ator em personagem. O teatro surgiu por volta do século VI a.C., mas desde a prática dos rituais pré-históricos pode-se considerar a existência de atos teatrais em que já se usavam peles e máscaras para incorporar a força dos animais (CUNNINGHAN, CIVITA *apud* GHISLERI, 2001).

Na Grécia antiga, a dança era um dos espetáculos mais importantes por sua força mitológica como culto dionisíaco. Além do ditirambo (dança com mímica), nos rituais praticava-se a poesia coral, de onde vem a palavra coreografia. Nesses espetáculos,

os participantes se vestiam com guirlandas de folhas de vinha, pele de bode e máscaras. Estas foram introduzidas por Thespis, o primeiro ator, em 560 a.C. A poesia coral originou o teatro que, a partir da especialização das suas linguagens, fez surgir gêneros distintos de espetáculos: a dança, a música, o canto e o texto. No teatro grego, os atores se vestiam com máscaras e túnicas como as do povo, mas em tamanhos maiores para aumentar os atores. Em Roma, o teatro tinha caráter de divertimento, era uma sátira cheia de obscenidades apresentada com visual cômico ou dramático. A cena era dominada por jogos circenses, acrobacias e pantomimas, em que apenas um ator representava todos os papéis com a troca de máscaras (GHISLERI, 2001; FLORES, 2006).

Com o catolicismo como religião obrigatória, na Idade Média, o teatro era proibido, com exceção de sua versão eclesiástica. Os vestígios do teatro europeu foram conjugados numa nova forma de arte: a representação nas igrejas. Durante esse período, a igreja estendeu sua autoridade às cidades e aldeias e a representação litúrgica saiu à rua. A partir de então, os figurinos tornaram-se muito ricos, exuberantes e coloridos (BARTHOLD, 2004). Consoante Bernardes (2006), no teatro medieval, a roupa era levada da rua aos palcos sem nenhum tratamento cênico, mas, no Renascimento, ganha dimensões de obras artísticas. Ghisleri (2001) e Barthold (2004) apontam a transformação do teatro nessa época. Com o crescente individualismo, a arte se desvincula da igreja. No século XV, o teatro passa a sofrer forte influência dos círculos humanistas romanos e latinos. Existe um desejo de alcançar uma síntese harmoniosa entre a Antiguidade e o Cristianismo, e o teatro antigo é revivido. Tinha como espectadores a corte dos monarcas. Era a época de Shakespeare e as mulheres não atuavam, com exceção dos espetáculos de dança - bailes que faziam parte da educação, da etiqueta e da sociedade. Nessas representações, os movimentos de dança eram dificultados pelo uso de trajes muito pesados.

Roubine (1998) discorre que, até o século XVIII, o figurino não se integrava ao espetáculo e representava um tipo catalogado, facilmente assimilado pelo público. Segundo Bernardes (2006), até essa época, é utilizado o figurino ilusionista, extravagante e excessivo. Essas vestimentas eram doadas aos atores por membros da corte e eram contemporâneas, representando as tendências atuais em vez das características das personagens retratadas.

A cenógrafa Ana Mantovani (1989) expressa uma opinião diferente sobre o teatro ilusionista, ratificando que, a partir do século XIX se busca maior unidade dos elementos do espetáculo e o advento da luz elétrica possibilitou a visão de todas as suas partes. O teatro de então, representado por Richard Wagner, têm seu caráter ilusionista intensificado pela arquitetura e pela iluminação que podia ser direcionada ao palco e concentrava a atenção do público. Os detalhes eram mais facilmente enxergados e os cenários, por não serem baseados historicamente, eram ricos e anedóticos. A autora afirma que era ilusionismo, pois o público era levado a ver algo que parecia verdadeiro, mas não era.

O século XIX, também, testemunha o surgimento, com influência do positivismo e do contexto social, do teatro naturalista, de ideais contrários aos ilusionistas. Seu objetivo era descrever exatamente os fatos, fazer a obra como se fosse uma fatia da vida (MANTOVANI, 1989). Os signos nele presentes acabavam sendo potencializados em relação a seu uso na realidade, pois colocava o teatro frente a frente com a questão da teatralidade. A partir do naturalismo, surge a preocupação com a adequação do figurino ao personagem, pois deve considerar seus aspectos psicológicos e condição social. O figurino torna-se um apêndice para a interpretação e, assim, assume a sua função de identificar a personagem. Visualmente, nesse teatro representado pelos dramaturgos André Antoine e Konstantin Stanislavski, se viam cenários dignos de museus e realismo extremo na caracterização dos trajes, ou seja, uma réplica da realidade (SILVA, 2005; ROUBINE, 1982). Segundo o próprio Stanislavski (*apud* Mantovani, 1989), o cenário não representa, ele é a realidade.

No final do século XIX, em oposição ao realismo naturalista, surge uma linha mais subjetiva que defende que o que sustenta o espetáculo é o irreal. A intenção era instigar o espectador a utilizar a própria imaginação ao completar as peças do que estava assistindo (GHISLERI, 2001). Sob o ponto de vista de Roubine (1998), a cenografia do simbolismo exigia a integração total entre o figurino e o cenário e que esta era obtida por meio do trabalho de um único profissional. Um artista plástico, ou seja, um pintor, aplicava a estes os mesmos princípios de estilização: a utilização das mesmas gamas e das mesmas composições de cores que aos cenários, a fim de garantir a coerência visual da imagem cênica. Para Roubine (1998), na concepção dos dramaturgos Appia e Craig, o figurino devia libertar-se do realismo e do decorativismo.

4. Criação de Figurinos

4.1. O Papel do Criador

O prazer e a responsabilidade de construir uma atmosfera no espetáculo por meio da articulação dos signos visuais é responsabilidade do cenógrafo, do profissional da iluminação e do figurinista. Esses três profissionais desenvolvem-na juntos, cada um contribuindo com sua parte na construção do grande espetáculo. Pedrosa (*apud* Bernardes, 2006) descreve que, nesse trabalho conjunto, o figurinista está vulnerável aos desejos do diretor, às novidades, e, ao mesmo tempo, tem no seu trabalho um meio de unificar-se e apresentar-se ao mundo. Para completar a tarefa, o figurinista tem seu papel específico. De acordo com Holt (2001, p.8), o coração do trabalho do figurinista é intensificar, através das possibilidades dramáticas da roupa, os efeitos almejados pelos atores, por meio da descrição da sua personalidade, condição social e desenvolvimento psicológico das personagens.

O figurinista deve ser habilidoso no controle do impacto, do efeito dramático e da psicologia dos signos, bem como saber destacar os acontecimentos da narração. O profissional precisa ser um bom conhecedor da história da moda, da construção do vestuário, além de ser capaz de reconhecer e descrever a psicologia do personagem por meio da roupa, de ter um olhar aguçado para cor e forma, de ser hábil de passar para o papel a sua ideia e ter a capacidade de trabalhar em equipe, de comunicar-se bem com ela e de encorajá-la a dar o seu melhor (HOLT, 2001). A técnica, organização dos recursos, do tempo e o planejamento cuidadoso do figurinista são, muitas vezes, mais importantes e eficientes que sua inspiração e criatividade.

Ao descrever os diferentes tipos de figurinos, fica claro o papel criativo do figurinista quando o mesmo deve criar formas abstratas e simbólicas para a vestimenta de determinada personagem, ainda que os figurinos históricos também exijam a atividade criativa. Ao figurinista não cabe apenas reproduzir indumentária de forma a tornar os atores reconhecíveis como personagens. A função de transformar os estereótipos em busca da originalidade é comentada por Leite e Guerra (2002), ao explicar que determinados personagens já possuem uma imagem clássica e se utilizam de signos com significado predeterminado. O papel do figurinista frente a esses estereótipos é transformar essa imagem pronta em uma nova, sob forma de releitura. As autoras ainda comparam essas habilidades com as de um designer: “o verdadeiro figurinista deve ser capaz de conjugar o saber intuitivo com o acadêmico

ao planejar e executar um projeto. É ao planejar que o profissional em questão apresenta afinidades com o profissional de design" (*ibidem*, p.226). Serve-se de idêntico rigor ao designer: cronogramas, satisfação ao nível do texto e do público. Contudo, nesse caso, a originalidade deve sobrepor-se à indústria.

Pedrosa (*apud* Bernardes, 2006) ressalta a importância do conhecimento variado para o bom trabalho nessa área. É necessário ter noções de sociologia, história das civilizações, política, artes plásticas, cênicas, psicologia, moda, entre outros, além de ser competente como pesquisador, artista plástico e artesão. Sobre as habilidades do criador de figurinos, Ghisleri (2001, p.19) aponta que este profissional tem obrigação de conhecer os significados das cores e elementos característicos de diversas culturas, para que saiba o que pode e o que não pode adaptar a fim de manter uma simbologia importante. Ainda precisa ter conhecimento de espaço, cenografia, iluminação e expressão corporal para que possa fazer um trabalho realmente integrado.

Pecktal (1999) relata o depoimento de profissionais da área com décadas de experiência nas artes do espetáculo, onde alguns deles listam as habilidades necessárias àqueles que almejam abraçar a profissão. Jane Greenwood (*ibid*) alega que o aspirante a figurinista tem que ser um historiador e ser bom em leitura de peças e histórias. Precisa gostar de observar pessoas, de usar a imaginação, saber analisar fotografias e obras de arte, além de ter domínio no trabalho com cores, mais a capacidade de adquirir referências visuais para a criação (PECKTAL, 1999). Patrícia Zipprodt (*apud* Pecktal, 1999) previne os estudantes de que eles precisam saber desenhar, confeccionar uma roupa, ler uma peça e analisá-la, ou seja, pensar em termos de personagem. Necessitam lembrar, enquanto criam, que um ator vestirá aquela peça quando passar a ser 3D, que faz parte de uma tríade de design: cenário, luzes e figurino.

4.2. Etapas e Processos de Criação de Figurino

A referência ao design cabe aqui, novamente, devido à natureza projetual no processo de criação de figurinos e das necessidades do espetáculo que devem ser supridas pelo mesmo. Ghisleri (2001) conta que, apesar de os métodos alternarem entre os profissionais, existem algumas etapas fundamentais que devem ser seguidas: *briefing*, estudo da peça, estudo histórico, croquis, estudo de materiais e

adereços, desenho técnico, modelagem, confecção, ensaio geral, etc. Aqui, cabe descrever apenas as etapas que se referem à criação. A fase de *briefing* consiste em uma reunião de pré-produção com o diretor e os responsáveis pela cenografia, iluminação, coreografia, para que ele explique o que quer da peça, o estilo visual e, por conseguinte, o tipo de figurino. São esclarecidas todas as dúvidas possíveis e também o cronograma (GHISLERI, 2001).

O figurinista e o diretor trabalham em cooperação, a tarefa deste último é decidir o estilo e a ênfase do espetáculo. Os dois profissionais podem, neste momento e em próximas reuniões, fazer um intercâmbio de ideias. É na fase de pré-produção que todos os problemas devem ser eliminados (HOLT, 2001). Depois da primeira reunião com o diretor, o figurinista começa a estudar a peça. Segundo Holt (2001), as primeiras leituras do texto permitirão perceber com que tipo de peça se está trabalhando, e a seguinte servirá para desvendar as personagens individualmente: os humores, a função de cada um na cena, as mudanças de personalidade, os relacionamentos com outras personagens, sua importância, e principalmente sua função dramática.

O figurinista Zack Brown comenta o estudo de referências e mostra a importância de ampliar o conhecimento da obra além do texto (PECKTAL, 1999). No caso, ele discursa, especificamente, sobre óperas, mas, para o teatro, a ideia pode ser adaptada. Primeiramente, o figurinista estuda a peça através do *libretto*, da partitura, de fontes originais do autor da peça e descrições ou fotos de produções anteriores. A partir da leitura desses materiais, ele faz uma lista de perguntas para o diretor, com quem se encontra mais tarde para discussão da peça. Na reunião, eles resolvem questões como o estilo do período, necessidade de troca de roupas, detalhes como, por exemplo, o número de jantares e o significado que a peça deve ter para o público. Em seguida, ele pode então começar uma pesquisa mais específica. Durante essa fase, o figurinista deve, também, assistir aos ensaios para conhecer melhor a peça, os movimentos que serão executados pelos atores e seus tipos físicos (GHISLERI, 2001). Holt (2001) sugere a construção de uma tabela de figurinos, em que na direita entram os personagens e em cima as cenas. As intersecções devem conter o número exato de figurinos e sua descrição. As roupas devem ser contadas cuidadosamente na leitura do texto, pois, muitas vezes, não são indicadas diretamente.

A próxima etapa, e uma das mais importantes, é o estudo de referências para a peça. Frequentemente, considera-se apenas o estudo histórico, muito útil para peças naturalistas, embora, do mesmo modo, pode ser usado como a base para a invenção. As escolhas de estilo devem levar em conta não só a precisão histórica, mas a personalidade individual das personagens (HOLT, 2001). Bernardes (2006) aponta alguns meios de pesquisa utilizados para a criação de figurinos: filmes, centros de informações e bibliotecas. Se a obra for atual, considera-se a observação de pessoas, os materiais de moda e os pesquisadores de história com enfoque no vestuário.

Um método de pesquisa muito utilizado entre profissionais, como Jane Greenwood, Ann Hould-Ward e William Ivey Long é a colagem. São produzidos grandes painéis com imagens recortadas de revistas, livros, desenhos e fotografias para imersão no tema, na época e no local onde se passa a história (PECKTAL, 1999). Jose Varona (*ibid*) atenta para o fato de que, com a experiência no trabalho histórico, chega-se a um ponto em que a pesquisa não é mais tão necessária, pois se conhece muito bem as épocas.

Assim, depois de toda a pesquisa feita e aprovada pelo diretor, o figurinista começa a esboçar as roupas com que se vestirão os atores. Quando a criação é necessária, o profissional elabora múltiplos desenhos para cada personagem, com o objetivo de desenvolver suas ideias. Os esboços escolhidos devem, em seguida, ser redesenhados de forma inteligível para mostrar os detalhes da roupa e todos os ângulos necessários, em proporção real. O *croquis* deve refletir a personalidade através da linguagem corporal e posição do corpo. Frequentemente, podem ser usadas imagens de livros ou revistas para deixar mais evidente o caimento de uma peça ou como se constrói certo detalhe.

As entrevistas realizadas por Pecktal (1999) mostram alguns métodos particulares de criar figurino, como o de Patton Campell, que, em alguns casos, fez os desenhos a partir de roupas reais de museu, enquanto as atrizes as vestiam e atuavam à sua frente. Campell fazia pequenos esboços coloridos sem detalhes e os espalhava pela mesa para mostrar ao diretor. Carrie Robbins, depois de ler o *script*, tratava de cercar-se de imagens de referência. Quando faz esboços, começa desenhando, numa mesma folha, figuras claras, escurecendo o traço à medida que adquire certeza do desejado. A figurinista ressalta a importância de desenhar pensando na roupa quando a mesma estiver pronta. Miles White conta que costuma fazer

moulage das roupas em um manequim pequeno e, a partir daí, executar os desenhos, pois assim as costas, por decorrência, também são detalhadas.

5. Considerações Finais

Observa-se, por meio da comparação entre os paradigmas revisados, grande mudança no modo de fazer figurino ao longo das etapas evolutivas da história do teatro. Leite e Guerra (2002) contribuem para uma visão geral das transformações no figurino. Anteriormente, o trabalho no teatro era vertical e cada artista desenvolvia sua parte independentemente dos demais. Agora, as diversas partes que constroem o espetáculo, como cenografia, iluminação e figurino, trabalham unidas, em interdependência. De acordo com as autoras, essa nova forma de trabalho conflui para os pensamentos construtivistas e racionalistas, emergentes no início do século XX, que propiciaram o surgimento das escolas de design. Estas, por sua vez, implantaram uma nova maneira de pensar e projetar a forma. O figurino, então, passa a ser considerado digno de projetos.

As variadas visões na história contribuíram para a pluralidade de estilos possíveis na contemporaneidade e, portanto, para o aumento das possibilidades criativas, o que rende ao figurinista ainda mais responsabilidade, pois no bom aproveitamento dessa habilidade, muitas vezes obscurecida, reside a diferenciação e o destaque de uma montagem com relação às outras. Roubine (1998) observa que a principal característica do figurino teatral contemporâneo é que o encenador prefere trabalhar com um profissional especializado, capaz de resolver problemas técnicos na confecção do vestuário e por apresentar uma personalidade criadora mais flexível, ao invés de trabalhar com um artista plástico.

“É sem dúvida através do figurino que o espetáculo moderno instaura da maneira mais profunda a sua relação com a realidade” (ROUBINE, 1998, p.130). O figurinista recebe a tarefa de conjugar suas habilidades específicas na execução livre de metodologias flexíveis que resultam em textos formados por símbolos visuais completamente adaptados a concepções originais. Quanto mais audaciosa a cenografia, mais abstrata e simbólica ela é, então, cabe ao figurino e aos acessórios orientar a visão, a leitura e a interpretação do espetáculo.

Referências

BARTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Perspectiva: São Paulo, 2004.

BERNARDES, A. **Figurino para o teatro: criação e produção em Florianópolis na década de 1980.** Florianópolis, 2006. Monografia (graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina.

DUNCAN, E. Corpo e Personagem. In: CASTILHO, K. GALVÃO, D. (org.). **A Moda do Corpo, o Corpo da Moda.** São Paulo: Esfera, 2002.

FLORES, M. O Teatro Grego. In: FLORES, Moacyr. (Org.) **Mundo Greco-Romano, o Sagrado e o Profano.** EDIPUCRS: Porto Alegre, 2006.

GHISLERI, J. M. **Figurinos para espetáculos.** Florianópolis 2001. Monografia (Graduação), UDESC, Centro de Artes.

GIRARD, G; OUELLET, R. **O Universo do Teatro.** Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

HOLT, M. ***Costume and Make-up***. London: Phaidon, 2001.

LEITE, A. GUERRA, L. **Figurino:** uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MUNIZ, R. **Vestindo os Nus:** o figurino em cena. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

PECKTAL, L. ***Costume Design:*** *techniques of modern masters.* New York: Back Stage Books, 1999.

ROUBINE, J. J. **A Linguagem da Encenação Teatral.** Rio de Janeiro: ZAHAR, 1998.

SILVA, A. J. **Para Evitar o Costume:** figurino-dramaturgia. Florianópolis, 2005. Dissertação (Mestrado), UDESC, Centro de Artes.

STANISLAVSKI, K. **A Construção da Personagem.** 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.