UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Beatriz Souza Silva

PROCESSO DE CRIAÇÃO DE FIGURINOS A PARTIR DA ICONOGRAFIA CIRCENSE

São Paulo - SP

2024

Beatriz Souza Silva

PROCESSO DE CRIAÇÃO DE FIGURINOS A PARTIR DA ICONOGRAFIA CIRCENSE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta.

São Paulo - SP

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S586p Silva, Beatriz Souza, 1998-
Processo de criação de figurinos a partir da iconografia circense / Beatriz Souza Silva. -- São Paulo, 2024.
75 f. : il. color. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta.
Coorientadora: Ma. Yasmin Alexandre Có.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Figurinos. 3. Artistas circenses. 4. Personagens e características. 5. Artes cênicas. I. Motta, Gustavo (Gustavo de Moura Valença Motta). II. Có, Yasmin Alexandre, 1988-. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 792.026

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

Beatriz Souza Silva

PROCESSO DE CRIAÇÃO DE FIGURINOS A PARTIR DA ICONOGRAFIA CIRCENSE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Defesa realizada em: 28/11/2024.

Banca Examinador

Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Orientador

---

Ma. Yasmin Alexandre Có

Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo - Coorientador

Para Francisca,
que nunca deixou de me levar ao circo
assim que ele chegava à cidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em um primeiro momento, ao meu orientador Gustavo Motta, por toda paciência e por me ensinar a forma correta de se usar *a priori*. Agradeço também a minha coorientadora Yasmin Có, que além de ser uma das minhas referências pessoais, me trouxe outras referências que guiaram este projeto.

Agradeço à minha mãe, dona Maria, que sonhou este sonho comigo e que me ensinou meus primeiros alinhavos. À minha tia Francisca, a quem dedico este trabalho, mas que cabe ser mencionada aqui mais uma vez, por sempre me incentivar a continuar os meus estudos, sejam eles acadêmicos, espirituais ou têxteis. Às minhas duas pequenas inspirações diárias, Lara Clarisse e Maria Eduarda, que me permitem enxergar o mundo através dos seus olhares e percebê-lo de um jeitinho mais bonito.

Agradeço aos meus amigos que me acompanharam ao longo destes anos, em especial aos que se prontificaram a me ajudar com este trabalho: Jéssica, Igor, Bruno e Amanda.

Agradeço ao meu amigo felino, Don, por estar ao meu lado enquanto escrevia cada uma das sentenças deste trabalho.

E por fim, agradeço imensuravelmente a Ana, que sem seu apoio, amizade e carinho este trabalho nem sequer existiria.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso, *Processo de Criação de Figurinos a partir da Iconografia Circense,* tem como objetivo relatar as etapas realizadas para a elaboração e estruturação de uma série de figurinos autorais. O trabalho parte inicialmente de uma pesquisa sobre signos estéticos e características psicológicas de personagens já enraizados numa imagética comum acerca do circo – como o Palhaço, o Mímico, o Mágico e demais ícones circenses –, e trabalha referências ligadas à Commedia Dell'Arte, tendo em foco a peça musical brasileira *O Grande Circo Místico* de Chico Buarque e Edu Lobo. A partir desses elementos, o processo de criação envolveu o desenvolvimento de croquis – desenhos subjetivos dos figurinos que visam usar de signos estéticos a fim não somente de caracterizar os personagens, como também de demonstrar a forma como estes podem ou não alterar a leitura proposta ao público. Em seguida, pensou-se na materialidade para a produção de cada uma das peças de figurino, bem como para a execução dos moldes a partir das intenções apontadas nos desenhos – etapa que também envolveu refletir sobre as possibilidades de tecidos e aplicações que possam causar o efeito desejado para cada um dos personagens desenvolvidos no âmbito deste trabalho.

Palavras-chave: circo; figurino; signos; personagem.

ABSTRACT

This thesis, titled The Process of Costume Creation Based on Circus Iconography, aims to describe the stages involved in the development and structuring of a series of original costumes. The work initially begins with research on aesthetic signs and psychological characteristics of characters already rooted in a common imagery of the circus—such as the Clown, the Mime, the Magician, and other circus icons—and draws references related to Commedia Dell'Arte, focusing on the Brazilian musical O Grande Circo Místico by Chico Buarque and Edu Lobo. Based on these elements, the creative process involved the development of sketches—subjective drawings of the costumes that seek to use aesthetic signs not only to characterize the characters but also to demonstrate how they may or may not alter the proposed interpretation to the audience. Following this, the focus turned to the materiality for the production of each costume piece, as well as the creation of patterns based on the intentions outlined in the sketches—an additional stage that also involved reflecting on fabric possibilities and applications that could achieve the desired effect for each character developed within the scope of this work.

Keywords: circus; costumes; sings, character.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Croqui do figurino Mestre de Cena.....31
FIGURA 2 - Desenho - Mestre de Cena.....35
FIGURA 3 - Croqui do figurino do Palhaço…….....37
FIGURA 4 - Desenho técnico - Palhaço…….....38
FIGURA 5 - Molde do figurino do Palhaço…….....40
FIGURA 6 - Croqui do figurino da Bailarina…..…….....43
FIGURA 7 - Desenho técnico - Bailarina…..…….....46
FIGURA 8 - Croqui do figurino do Mágico…….....49
FIGURA 9 - Desenho técnico - Mágico…….....50
FIGURA 10 - Desenho técnico - Mágico…….....52
FIGURA 11 - Croqui do figurino do Acrobata...…….....55
FIGURA 12 - Desenho técnico - Acrobata...…….....56
FIGURA 13 - Croqui do figurino do Mímico…..…….....61
FIGURA 14 - Desenho técnico - Mímico…..…….....62
FIGURA 15 - Desenho técnico - Mímico…..…….....63

SUMÁRIO

1. **RESPEITÁVEL PÚBLICO**.....17

2. **O CIRCO**.....21

3. **O FIGURINO**.....25

4. **PERSONAGENS**.....29

4.1. **O MESTRE DE CENA**.....30

4.2. **O PALHAÇO**.....36

4.3. **A BAILARINA**.....42

4.4. **O MÁGICO**.....49

4.5. **CONTORCIONISTAS, EQUILIBRISTAS, TRAPEZISTAS…**.....54

4.6. **O MÍMICO**.....60

5. **CONSIDERAÇÕES FINAIS**.....66

REFERÊNCIAS.....69

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES.....72

1. **RESPEITÁVEL PÚBLICO**

Acredito que quase toda criança já brincou de boneca um dia. Há quem diga que crianças se comunicam através das histórias que desenvolvem entre os seus brinquedos. Ao criarem diálogos, mostram reflexos das suas personalidades e suas visões de mundo. Dentro desse pensamento, fui uma criança que, apesar de ter bonecas com as quais brincava frequentemente, não se interessava propriamente por elas. O que me encantava de fato nesse pequeno universo, eram os objetos em miniatura que eu podia manipular para inventar as mais variadas histórias, incluindo suas roupas.

Muito cedo percebi que as vestimentas das pequenas figuras em minhas mãos poderiam criar lugares que eu habitava apenas no mundo das ideias – desde castelos de contos de fadas até cenários de animações que passavam na televisão pela manhã. Com elas eu poderia também imaginar situações das quais eu só ouvia falar e nem entendia muito bem o que realmente significava, por exemplo: ir trabalhar – seja em um escritório como advogada, como médica, uma astronauta, engenheira, bióloga etc. Não por acaso, isso se dá exatamente como no slogan "Você pode ser o que quiser" da boneca Barbie – que ao simplesmente trocar de figurino se tornava seja lá o que a criatividade sugerisse.

E apesar de ter sido uma criança com o privilégio de ter diversas bonecas devidamente vestidas – incluindo Barbies –, chegou um momento da minha infância em que passei a sentir que aquilo não era o suficiente. Estava cansada de me prender apenas às opções que começava a ver como monótonas e sem personalidade nas lojas. Queria poder vestir as minhas bonecas da maneira que eu bem entendesse e transformá-las em muito mais do que a embalagem dizia que elas eram. E influenciada justamente pelo slogan já citado, senti que realmente poderia ser e fazer o que eu quisesse. A partir desse momento, uni o pouco do que minha mãe havia me ensinado de costura, com as minhas pouquíssimas habilidades manuais da época e, com muita criatividade e ousadia – e nenhum medo de morrer – passei a cortar todas as minhas próprias roupas para torná-las roupas de bonecas.

Essa fase durou alguns bons anos e, em algum momento minha mãe, cansada de ver buracos nas minhas camisetas, passou a me presentear com tecidos que pudessem ter novos destinos. Ela também me incentivou a planejar as roupas que eu gostaria de criar, me ensinando o que eram croquis. O curioso é que em algum momento desse trajeto, os croquis me pareceram muito mais atrativos do que costurar as roupinhas – minhas habilidades com agulha e linha ainda não eram apuradas, mas, mesmo assim, eu conseguia deixar a imaginação me levar para longe dentro do papel.

Hoje, não sobrou nenhum resquício material dessa fase. Muito provavelmente os desenhos foram para o lixo, as bonecas e as roupas devem estar nas mãos de outras crianças. O que ficou, entretanto, é tão significativo e real quanto os objetos: este anseio por criar algo material que possa contar histórias.

*

Neste trabalho, me reencontro com a pequena Beatriz. Faço isso a partir dos estudos e da elaboração de figurinos de personagens que me encantaram ao longo dos anos: as figuras circenses.

Não consigo apontar um momento único de deslumbre que fez surgir esse interesse, mas posso dizer que desde muito nova fui cativada por alguns personagens de filmes infantis: os mais clichês deles sendo com certeza Dumbo – o Elefante filhote que nasceu em um circo – e a personagem Esmeralda – de *O Corcunda de Notre Dame* – que faz parte de uma trupe circense. Todavia, não eram apenas os personagens que me encantavam, era toda aquela aura que ambientava o espaço circense, quase materializando um sonho com as suas cores vibrantes nos tecidos, a caracterização dos personagens, as músicas contagiantes, as falas provocantes, os mistério, as magias, os truques, os enredos e tudo que referenciava essa vivência.

Me lembro com nitidez do dia que esse encantamento saiu da televisão e se tornou ainda mais real: o dia que fui pela primeira vez ao circo. Lá me deparei com palhaços que iam até a plateia e interagiam diretamente com o público, malabaristas domando o fogo como se aquilo não significasse perigo algum, acrobatas descendo e rodopiando pelo ar em suas liras. Tudo aquilo que sempre me pareceu tão distante, uma mentira bidimensional dos desenhos animados, estava ali na minha frente. Depois desse dia o circo se tornou, de fato, um espaço que me é muito caro, um lugar que sempre me deixou com brilho nos olhos ao retornar.

Ao longo dos anos me reencontrei diversas vezes com o picadeiro – a mais feliz destas vezes certamente foi a surpresa que me trouxe até este trabalho. Foi no final de 2023, justamente no dia do meu aniversário, quando prestigiei a montagem de *O Grande Circo Místico* realizada pelo grupo de teatro musical TeatrIA. Nessa peça me reencontrei com uma outra Beatriz, desta vez a bailarina que intitula a música de Chico Buarque e Edu Lobo (na voz de Milton Nascimento) e que me acompanha a vida toda. Nos seus versos, Beatriz é uma infinidade de possibilidades:

Olha
Será que é uma estrela
Será que é mentira
Será que é comédia
Será que é divina
A sina da atriz[1]

Motivada pelo meu recente encontro com o teatro e a música como integrante do projeto de Extensão Fábrica de Óperas, onde descobri e aprendi sobre a importância da visualidade dentro de espetáculos ao fazer parte da equipe de cenografia, visagismo e figurino, entendi ser possível a união destes universos do meu interesse com a realização desse trabalho.

Neste trabalho, apresento, no capítulo 2, uma reflexão panorâmica sobre o tema do circo, e, no capítulo 3, uma discussão sobre a importância dos figurinos nesse contexto. Quanto à abertura das possibilidades, comentada acima, desta vez a respeito das formas de leituras e interpretações de um personagem a partir do desenvolvimento de seu figurino, sendo este pensado e projetado a partir de suas narrativas e contextos, o capítulo 4 se dedica a esta tarefa. Neste sentido, os personagens circenses são ideias para discutir uma infinidade de caminhos, afinal não estão presos a uma só época e cabem em diversos contextos, podendo assumir múltiplas facetas, características e poéticas.

[1] BEATRIZ. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. In: *O Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 LP/CD, faixa 2.

2. **O CIRCO**

Encaro o circo como um espaço de possibilidades, um apêndice do teatro, um lugar de magias e apoteoses onde todas as histórias podem ser contadas, com seus mistérios, heroísmos, deslumbres e extravagâncias – cujo intuito é encantar o público. O circo carrega seu público para lugares inimagináveis e ao mesmo tempo próximos à realidade. Conforme diz o antropólogo Gilmar Rocha,

> Um espetáculo de circo é sempre um passaporte para o mundo imaginário, nem por isso menos real, de seres alados, animais exóticos, acrobacias insólitas que invadem nossos sentidos, pensamentos e corpos. Se, por um lado, o "mundo mágico" do circo povoa nosso imaginário nos transportando para as alturas, para terras distantes, em companhia de seres extraordinários, por outro lado, e por isso mesmo, nos lembra nossa condição de pobres seres mortais destinados a uma visão trágica da vida.[2]

E talvez essa seja uma das razões para esta tradição perdurar até hoje, a proximidade com a vida de maneira que qualquer pessoa na plateia possa se conectar e ao mesmo tempo enxergar novos caminhos. Cabe lembrar que essa proximidade com a vida ordinária ocorre, na realidade, porque o circo é construído por pessoas comuns, um saber prático que perpassa gerações de artistas que colocaram o suor de seus trabalhos para criarem o que conhecemos hoje.

> A vida é dura, sempre foi. Sobreviver é uma arte: exige perícia, destreza, habilidade e, muitas vezes, malícia e malandragem para arrancar "algum" dos trouxas e garantir o leite das crianças.[3]

Em resumo, o picadeiro é reflexo de toda uma tradição milenar de trabalhadores, que por acaso também são artistas. Artistas de diversos tipos que, juntos, construíram o que é o circo hoje – abrangendo artes, habilidades múltiplas e tecnologias –, sempre com acréscimo de inovações a esse repertório coletivo que reúne teatro, dança, música, narrativa à necessidade e à vontade de viver materialmente desta arte. O picadeiro não é apenas uma forma fixa, tal como vemos o circo hoje – ele foi e é ainda mutável, é um presente para a geração atual e uma herança para gerações futuras.

A história do circo não vem de um marco único no tempo. O que conhecemos hoje como tal é uma junção de elementos com longo passado, que decorrem da tradição que é viver a partir da arte: no Egito e na China, séculos antes do calendário cristão, já haviam malabaristas; nas arenas da Grécia e de Roma Antiga, acrobatas, lutadores, domadores demonstraram sua força, destreza e coragem para multidões. Durante a Idade Média os chamados "saltimbancos"

---

[2] ROCHA, Gilmar. Anjos e pernas: a "moça de circo" no imaginário artístico brasileiro. *Visualidades*, v. 14, n. 1, 2016. p. 221

[3] DE CASTRO, Alice Viveiros. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Família Bastos Editora. 2005. p. 50

podem ser considerados os antepassados mais diretos das formas modernas do circo – artistas nômades que se apresentavam em feiras fazendo exibições. Na Itália do século XVI surgiu aquilo que conhecemos como *Commedia dell' Arte,* improvisações desenvolvidas para personagens cômicos mascarados (como o Arlequim, o Pierrô e a Colombina), similares à figura do palhaço, que criavam narrativas a partir das características desses personagens, baseados no teatro literário.

A união destes trabalhadores/artistas com as mais variadas habilidades e técnicas em um único lugar culminou no circo. O responsável por esta faceta foi o inglês Philip Astley, que entre 1776 e 1777 conseguiu unir talentos e criar um verdadeiro espetáculo que saltasse aos olhos de pagantes, inclusive da burguesia:

> Ele deu a estrutura que o circo tem hoje. Montou-a em um ano, ao organizar um espetáculo equestre ao qual juntou saltimbancos, funâmbulos, saltadores, palhaços. Philip Astley teve um saque de gênio, ao perceber que é mais fácil manter-se em pé, sobre um cavalo, a galope, dentro de um círculo perfeito. Questão de lei física: força centrífuga. [...] O que fez o charme do circo naquele momento foi o fato de a equitação ser um esporte nobre, numa época em que os direitos à nobreza eram rígidos.[4]

Contudo, é preciso notar que estes são apenas alguns dos momentos pelo qual o circo já passou. Há ainda outras várias atividades e vertentes práticas que fizeram o circo se modernizar e se tornar o que ele é – e ainda existirão outras, já que o circo está sempre se reconstruindo a partir das pessoas que o fazem. Afinal, de forma romântica, levando em consideração os caminhos tortuosos da prática circense e de sua viabilidade econômica, o que o caracteriza realmente o circo, nesta perspectiva, é ser este lugar onde habitam a magia e a coragem das pessoas em cena, com o simples fim de celebrar, causar alguma felicidade nos que estão assistindo e perpetuar esta tradição.

> Para os diferentes lugares para os quais os saltimbancos e circenses migraram, [a formação da prática circense] foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar esta forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral.[5]

Apesar de todas as diferenças e particularidades das tradições circenses locais, com todas as transformações que ocorreram ao longo dos anos, chegou-se a um formato característico do circo, mais ou menos universal, hoje enraizado no imaginário convencional, composto principalmente pela lona circular, em que a plateia se posiciona ao redor do palco. No centro, os atuantes do circo: mágicos, equilibristas, contorcionistas, palhaços, dançarinos, narradores, atletas, comediantes, atores, ginastas, saltadores e até mesmo motociclistas. Dentro da lona nos deparamos com um mundo único em que todas estas variedades se unem para fazer um único

---

[4] TORRES, Antônio. *O circo no Brasil.* Funarte. Rio de Janeiro, 1998. p. 16 - 17.

[5] SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes - circo no Brasil do final do Século XIX a meados do Século XX*. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. p.1.

espetáculo – os atos são atrelados um ao outro por um narrador que encaminha cada uma das ações, guiando o público e criando uma ponte entre a diversidade em cena e a continuidade do show.

Parte do encanto em cena vem também dos figurinos chamativos, que além de prenderem o olhar no indivíduo à frente do palco, caracterizam cada um dos agentes em cena, de forma que cada um possua sua própria presença, seu momento de brilhar e um combinado de símbolos que facilitem a leitura do público sobre o personagem em foco. Por exemplo: o mágico que utiliza cartola e roupas longas que fazem parte de seus truques ilusórios, contorcionistas que usam colãs a fim de explicitar as formas e distorções do corpo, palhaços que geralmente usam roupas mais espalhafatosas e expansivas, fazendo gozo com a naturalidade da forma humana e assim por diante. É importante ressaltar que estas roupas, além de causar impacto visual, precisam fazer parte de todo um show composto de outros fatores, como iluminação (a forma como elas precisam ou não brilhar variam com os atos), e num sentido funcional, precisam permitir a transpiração – afinal a luz do holofote é demasiadamente quente. As roupas precisam, além disso, ser também confortáveis e possibilitar a movimentação completa do corpo do artista no palco, não podendo limitar a execução de seu trabalho (há exceções, como algumas roupas de palhaço, em que a limitação do movimento pode ter um efeito cômico intencional). Estas características que compõem a leitura do personagem por parte da plateia através de ícones e tecnologias no figurino são os principais pontos para o desenvolvimento deste trabalho.

3. **O FIGURINO**

A princípio as roupas têm um papel de proteção – ao nos vestir, separam o corpo de intempéries climáticas, protegem partes sensíveis, tornando-se assim uma camada ainda mais externa do ser humano, justamente a primeira que é vista. E por conta disso, apesar das roupas terem, sim, este papel de segurança, elas foram ressignificadas através do tempo e da história da moda, passando a abarcar um papel social ainda maior: que é o de externalizar a figura que existe por baixo das vestes. Por meio dos costumes utilizados há a possibilidade de identificar diversos fatores sociais ligados ao indivíduo: sua cultura, idade, gênero, classe social, profissão, posição política, gostos pessoais, time de futebol etc.

> Em relação à moda, o termo "costume", na acepção de "hábito constante e permanente que determina o comportamento, a conduta, o modo de ser" de uma comunidade, de um grupo social, remete ao conceito de sistema, de estrutura, ou seja, um conjunto de vários elementos relacionados entre si.[6]

E da mesma forma que se pode identificar cotidianamente características pessoais por meio das vestes, pode-se também fazer isto dentro do palco, por meio dos trajes de cena – comumente chamados de figurinos. Contudo, tal identificação ocorre de forma proposital e ainda mais acentuada, uma vez que, em cena, se faz a necessidade de reconhecer o ator, cantor, dançarino, intérprete até por aqueles que estão sentados nas cadeiras mais altas. Sendo assim, os figurinos podem ser expansivos, para que seja mais fácil de ser visto de longe, ou pode ser justamente o contrário, algo singelo e pequeno para colocar o personagem em contraste com os demais, de maneira a possibilitar um reconhecimento simples e fácil dos personagens. As possibilidades de apresentação da personagem variam a partir daquilo que se quer transmitir. O figurinista e cenógrafo Fausto Viana diz:

> No fim do séc. XIX novos pesquisadores começam a encarar o traje como fundamental na cena no sentido da adequação do traje a personagem. Não é mais qualquer roupa que serve, muito menos importa se ela é só bonita. Ela tem que servir ao ator na elaboração de sua personagem. O traje de cena começa a ser reconhecido como um importante elemento de ligação entre o palco e plateia, entre o ator e o espectador.[7]

E para além da identificação da pessoa enquanto o personagem, existe a identificação de quem é e do que se trata a história deste personagem a partir dos figurinos. Por exemplo, se o personagem usar como acessório uma cartola, esta pode significar o registro de uma época específica, pode também configurar uma representação de status. Ou o contrário pode acontecer, caso o personagem apareça em cena usando roupagens já gastas, pode simbolizar que ali, naquele contexto, ele é humilde, ou então um trabalhador. Os trajes de cena ampliam

---

[6] CALANCA, Daniela, *História Social da Moda* [2008]. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac, 2011, p. 11

[7] VIANA, Fausto, Dalmir Rogério Pereira. *Figurino e Cenografia para Iniciantes.* São Paulo, ECA/USP, 2021, p. 7

possibilidades narrativas e possibilitam que o espectador tenha suas próprias leituras a partir de suas assimilações dos códigos visuais apresentados.

Outra possibilidade de realizar uma leitura acerca das significações apresentadas por meio do figurino é a partir da forma das roupas, dos seus movimentos, de suas materialidades, de suas texturas, e suas cores. As formas preenchem ou não o espaço, evidenciando o que se quer destacar ali no meio. Os movimentos relacionados aos tecidos que compõem o figurino juntamente ao movimento do artista podem também dizer respeito a algo que quer ser destacado – no sentido de ser algo mais fluido e expansivo, gerando uma sensação de suavidade e graça. Ou então pode destacar um limite, gerando a sensação de rigidez e elasticidade. Já as cores podem abarcar inúmeras significações e simbologias, dependendo da cultura, local e época na qual a narrativa se passa (e também onde ela se dá concretamente, no presente), assim sinalizando paixões, medo, raiva, inveja, luxúria e muito mais.

Um exemplo de alguém que trabalhou a fundo com a significação das cores (e sua potencial simbologia) foi Oskar Schlemmer, professor da Bauhaus. Sua pesquisa a partir da abstração figurativa resultou na concepção do *Ballet Triádico, de 1922*: uma peça composta por três fases, cada uma delas representada por uma cor que traz uma carga simbólica: “à medida que se associam às manifestações variadas de temperamentos humanos, são respectivamente o amarelo, o rosa e o negro que dizem respeito à primeira fase, alegre, à segunda que traz um clima solene, e a final, mítico-heroica.”[8] Dessa maneira a criação de Schlemmer não é apenas um auxiliar na trama, mas constituinte dramatúrgico do todo.

Estas são algumas possibilidades de criar e ler histórias a partir do olhar. Há ainda outras várias formas de interpretação, construção e diálogo. O teatro, o ballet, a ópera, o circo e até mesmo o dia a dia são suportes para estas leituras.

[8] BOCCARA G, Ernesto, CARVALHO R, Agda, LEÃO, Lúcia [2007l] apud JÚNIOR, Geraldo Coelho Lima. Oskar Schlemmer e o Balé Triádico: um estudo, algumas reflexões. *Transverso*, ano 7, n. 7, outubro 2019, p. 14.

4. PERSONAGENS

4.1. O MESTRE DE CENA

Impor respeito ao respeitável público
não é pra qualquer um
Tem que entrar no picadeiro de peito aberto
pra fazer o céu chegar mais perto[9]

[9] BRITO, Alexandre. *Circo mágico: poemas circenses para gente pequena, média e grande*. Editora Projeto EIRELI-EPP, 2017.

Fig. 1 – Croqui do figurino do Mestre de Cena

O Mestre de Cerimônias, Mestre da Pista, Mestre de Cena, ou apenas o “MC” – leia-se "emicí", como é chamado hoje em dia, principalmente no hip-hop – é encontrado em diversos ambientes, culturas e períodos. Sua origem data de séculos atrás, quando seu sentido nada mais era do que o de reverenciar o patrocinador ou mecenas por trás da organização do rito, cerimônia, espetáculo ou celebração.

No contexto dos espetáculos circenses, a imagem do Mestre de Cena, não sem alta dose de paródia e ironia, representa uma figura de autoridade. Por isso, fazem uso de trajes que remetem a fardas militares, aludindo a este papel ditatorial dentro do picadeiro, mas que tem função cômica de ordenar a alegria, logo fazendo sarro dos símbolos militares. O seu papel fundamental no picadeiro é o de garantir o diálogo entre a variedade de atos, usando assim essa representação de autoridade como um papel na realidade de narrador.

> O circo moderno nasceu com a mística de ser um espetáculo diferente, onde o público veria o inusitado das feiras, com o requinte e a classe de um espetáculo de teatro e a organização e a grandiosidade de um desfile militar.”[10]

Esta figura de apresentador era assumida pelo próprio dono do circo, ou até mesmo por adestradores de cavalos que ali trabalhavam – ambos figuras masculinas que, por seu posto, já simbolizavam, mesmo que de modo deslocado ou parodicamente exagerado, uma posição de poder. Assim, para além da imagem de autoridade, o seu papel assumido reforça aquela dualidade entre seriedade e humor, uma vez que a premissa do próprio espetáculo é a de trazer a alegria à plateia. Portanto, apesar das vestes e da percepção social de suas funções demonstrarem inicialmente esse caráter – que pode ser lido como austero e mesmo autoritário –, a sua postura diante dos espectadores é calorosa, muitas vezes exagerando certos aspectos da autoridade (a voz grave, ou o tom dramático, por exemplo, em contraste com a indumentária muito colorida ou com o excesso de maquiagem), de modo a gerar curiosidade e interesse.

Para citar um exemplo, na versão do filme de *O Grande Circo Místico*,[11] que se passa num período que abarca da 2° Guerra Mundial até o início do século XXI, o Mestre de Cena é representado pelo personagem Celavi. O nome, não por acaso, opera uma homofonia, de modo que pode ser lido também como a expressão que vem do francês “*c´est la vie”,* que ao ser traduzida para o português significa “é a vida”. Dentro do contexto histórico da trama:

> Celavi é uma figura curiosa pois, visualmente, jamais envelhece [..], mas seus figurinos e maquiagem vão se modificando a cada reaparição: é através dele que se marca a passagem do tempo. Celavi torna-se, assim, a figura que unifica toda a narrativa, pois lhe dá unidade e

---

[10] DE CASTRO, Alice Viveiros. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Família Bastos Editora, 2005. p 64

[11] O GRANDE CIRCO MÍSTICO. Direção: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Globo Filmes/ Luz Mágica, 2018. Cor, 105’.

> sentido, ainda que este sentido seja a pura e simples aceitação das coisas casuais da vida que atravessam as experiências de cada personagem[12]

Logo, a função do Mestre de Cena como narrador na versão de Celavi ultrapassa seu papel original, saindo dos palcos e tomando o lugar da trama inteira, em uma exploração metalinguística da sua função.

Por meio dessas características, foi possível, no contexto deste trabalho, o desenvolvimento de um novo figurino para o personagem do Mestre de Cerimônias que atravessasse a dimensão imagética do personagem descrito acima. Inicialmente, quis criar um contraponto de gênero com a figura – que é historicamente masculina –, desenvolvendo assim um croqui que se direcionasse ao feminino. Contudo, ao final percebi que nenhuma das características atribuídas às peças realmente operavam uma distinção entre os gêneros. Assim, busquei ir além da minha proposição inicial, colocando o Mestre de Cerimônias como o responsável por guiar a fantasia do show, seja lá quem este for.

Inspirada pelo termo já mencionado *c'est la vie,* quis aludir à simplicidade ambígua da vida ao qual o termo se refere, de modo que há uma síntese no quesito da quantidade de elementos neste figurino, mas que ao mesmo tempo carrega um sentido planejado maior do que aparenta inicialmente. Portanto o traje em si também é *simples,* composto somente por uma camisa e uma bermuda. Contudo, para falar deste local de foco central em que o Mestre de Cena se coloca, ambas as peças têm em suas estruturas inúmeras pregas e babados que as tornam volumosas e esvoaçantes, modificando espacialmente o corpo do apresentador e possibilitando um efeito visual de maior impacto, justamente para colocá-lo em posição de destaque no centro do palco, relacionando-se assim com a posição de poder que o personagem possui dentro de seu contexto circense. E para elucidar ainda mais essa posição de poder, mas agora voltando à sua origem histórica nos moldes militares, acrescentei um único símbolo que diferencia esta de outras figuras: as ombreiras – que contornam e adicionam ainda mais volume ao traje.

Para poder gerar este volume no tecido das peças, os trajes foram desenhados com moldes complexos. Todavia a materialidade pensada para os tecidos é comum: para a bermuda apenas algodão cru, tecido plano que é fácil de se trabalhar e que tem um caimento mais pesado – essencial para conseguir suportar o atrito de uso da peça. Para a camisa, um tecido mais leve e fluido, como o voil ou a organza, que apresentam, afora a leveza, uma transparência e um certo brilho, e que, mesmo com essas características ditas *elegantes,* ainda assim são fáceis de se encontrar.

---

[12] HOHLFELDT, Antônio. Transmidiações do poema "O grande circo místico*". Letras de hoje.* Porto Alegre v. 55, n. 1, jan. - mar. 2020. p. 128

Estas características do material impregnam no figurino outras camadas de leituras, para além de seu formato junto ao corpo, afinal não são materiais considerados nobres – atrelando a isso novos valores às roupas, agora efetivamente econômicos. E justamente por serem materiais de menor valor, criam uma fricção com a forma proposta, gerando um sentido duplo, por tais materiais "baratos" estarem associados a proposições mais audaciosas. Quando esta escolha poética foi feita, no planejamento, o intuito por trás da materialidade era o de facilitar a execução do trabalho – mas agora, na prática, pode ser lido também como um questionamento relativo à pergunta: a quem este figurino pertence? Afinal, como refletiu a figurinista e aderecista Marie Louise Nery:

> A indumentária sempre foi reflexo do gesto contemporâneo, retratando de certa forma o desenvolvimento econômico, cultural e político. a roupa diferenciada identificava camadas sociais, profissoes, idade ou sexo.[13]

[13] NERY, Marie Louise. *A Evolução da Indumentária: Subsídios para criação de figurino.* 3. reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009. p. 9

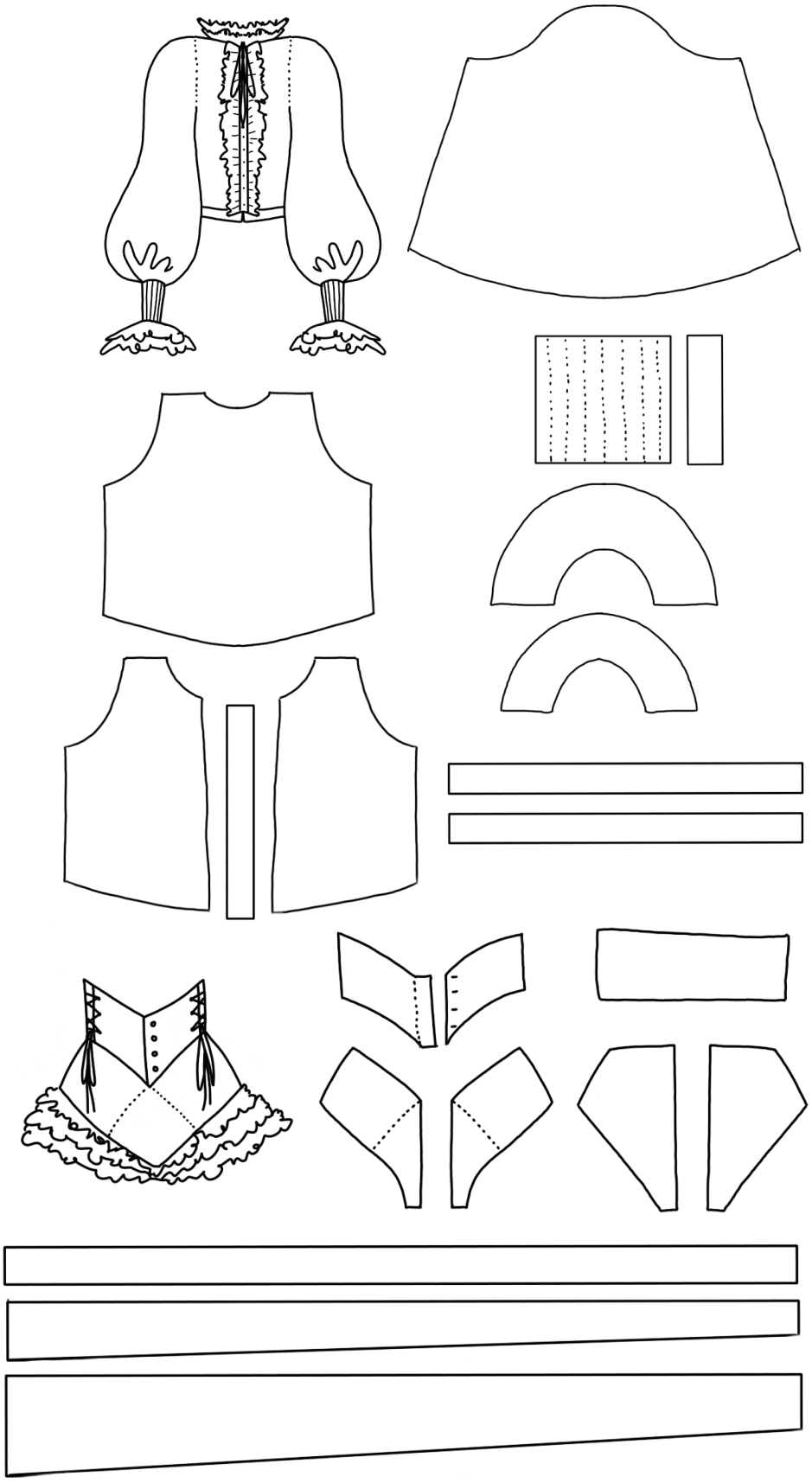


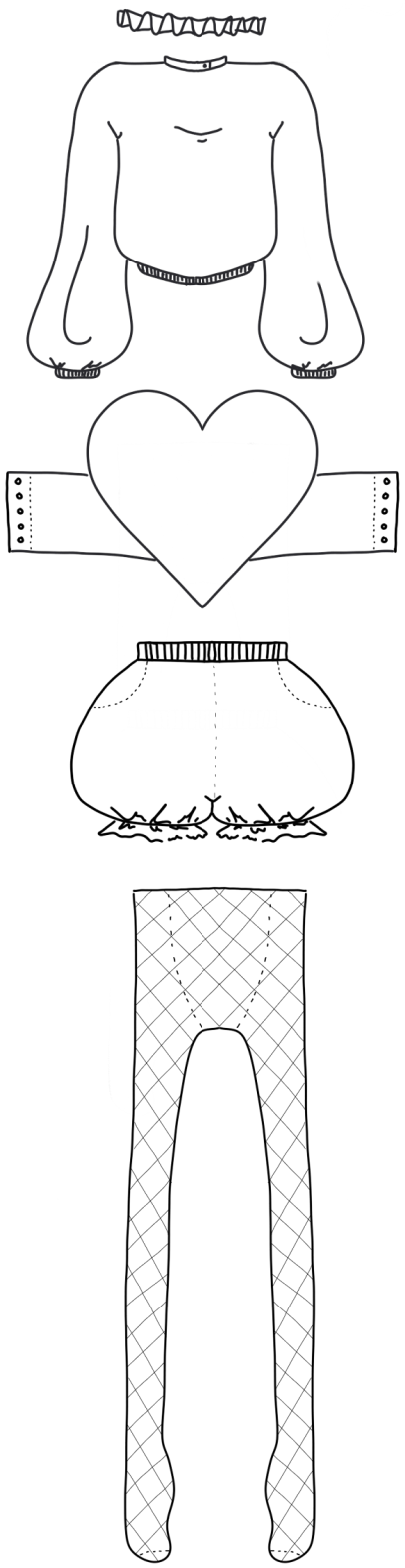
Fig. 2 – Desenho técnico - Mestre de Cena

4.2. O PALHAÇO

Em toda canção
O palhaço é um charlatão
Esparrama tanta gargalhada da boca pra fora
Dizem que seu coração pintado
Toda tarde de domingo chora[14]

[14] VALSA DOS CLOWNS. Intérprete: Jane Duboc. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. In: *O Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 LP/CD, faixa 3.

Fig. 3 - Croqui do figurino do Palhaço



O palhaço é um personagem já enraizado no imaginário coletivo que não pertence exclusivamente ao circo, mas está presente em inúmeras culturas, com diversos nomes, características e roupagens. É complicado até mesmo rastrear sua origem devido às diversas formas que possui e aos diversos nomes pelos quais é chamado: clown, grotesco, bobo, excêntrico, joker, bufão etc. Há registros de figuras similares ao que entendemos por palhaço hoje nos teatros da Grécia antiga; no Egito, servindo aos faraós; na China, ao lado de imperadores etc. O que une todas as identidades do palhaço espalhadas pelo globo é a catarse por meio do riso. A sua capacidade de gerar a mais singela reação humana através do espanto, da estupidez, do óbvio, do ridículo, do exagero.

As características atreladas ao longo de centenas, mesmo milhares de anos, por essa personagem, apesar de serem predominantemente negativas – como a do grotesco ou do tolo – passam por uma inversão de valores que agrega a ele características também positivas. Por exemplo: o tolo que, por ser tão tolo, não vê o perigo, tornando-se assim o corajoso. Ou então o grotesco que, por ser tão exagerado, não aparenta ser real, por isso não causa medo. A ambiguidade estrutural do palhaço é uma das razões para ele ser uma figura tão comum – afinal ele é apenas uma satira ao ser humano, que como qualquer um de nós sente vergonha, ama, erra, tem curiosidade, se contradiz. Mas, diferentemente da maioria, o palhaço não se importa se os outros vão caçoar dele, afinal o intuito do personagem é este.

Fig. 4 - Desenho técnico - Palhaço

Por conta disso, as múltiplas facetas do palhaço podem colocá-lo para representar inúmeras situações: ele pode ser o herói romântico que corre atrás de seu grande amor, pode ser também aquele que tem seu coração partido, pode ser a pessoa sagaz que, por pensar rápido, tira proveito das situações, ou ainda pode ser o inocente em quem facilmente outros passam a perna. As possibilidades são infinitas, justamente por ser alguém tão ordinário.

Assim, o palhaço caiu nas graças do mundo. Por muitos anos passou até mesmo a ser sinal de status: durante a Idade Média onde houvesse um senhor de terras, um nobre, um membro do alto clero, havia um "bobo da corte" para entretê-los. Muitas características dos costumes usados naquela época moldaram parte do imagético que temos hoje ao pensar em um palhaço:

> Na cabeça, um chapéu cheio de longas pontas com guizos em cada uma delas. Na mão, um cetro – a marotte –, símbolo da loucura. A roupa é colorida, com triângulos de cores diferentes (...) usavam, preferencialmente, verde e amarelo - e essas cores não eram aleatórias. O verde era a cor do chapéu colocado sobre a cabeça dos devedores expostos no pelourinho, no meio da praça. Verde era também a cor do solidéu dos condenados às galés. Já o amarelo era a cor da traição, da felonia.[15]

Muito similar à descrição anterior, é também a descrição do Arlequim, personagem que representa o palhaço cômico dentro da Commedia dell'Arte:

> A roupa branca do pobre Arlequim, de tanto ser consertada com remendos de cores diferentes, cada vez mais numerosos, acabou desaparecendo por debaixo dos remendos… que foram sendo dispostos em combinações simétricas, em quadrados, trapézios e losangos.[16]

Há ainda outros vários desmembramentos destas características estéticas que nos fazem reconhecer o personagem como sendo um palhaço – como as roupas bufantes, cores vibrantes, o nariz vermelho e a maquiagem que acentua as feições do rosto. Contudo, estas características fazem parte apenas da imagem estereotipada que temos do personagem; há ainda outras possibilidades de reverberar esta imagem. Um exemplo interessante de como isto pode ocorrer é encontrado na dramaturgia e nas HQs com o vilão Joker (Coringa) – seu próprio nome em inglês já o caracteriza como um palhaço, ou alguém que faz piadas. Contudo, seu figurino composto geralmente pelo terno roxo, o cabelo verde e a maquiagem borrada não reproduzem diretamente um estereótipo da figura do palhaço. No que diz respeito aos trajes, a associação do personagem com a figura do palhaço não é direta, ela ocorre, na realidade, pelo estranhamento causado pela junção destas informações: a vibração de cores sólidas opostas (roxo, verde

---

[15] DE CASTRO, Alice Viveiros. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. 2005 Família Bastos Editora, 2005. p. 36

[16] POSTAL, Ricardo. A Commedia dell'arte e seus Influxos. *Kalíope*, São Paulo, ano 7, n. 13, jan. - jul. 2011, p. 100

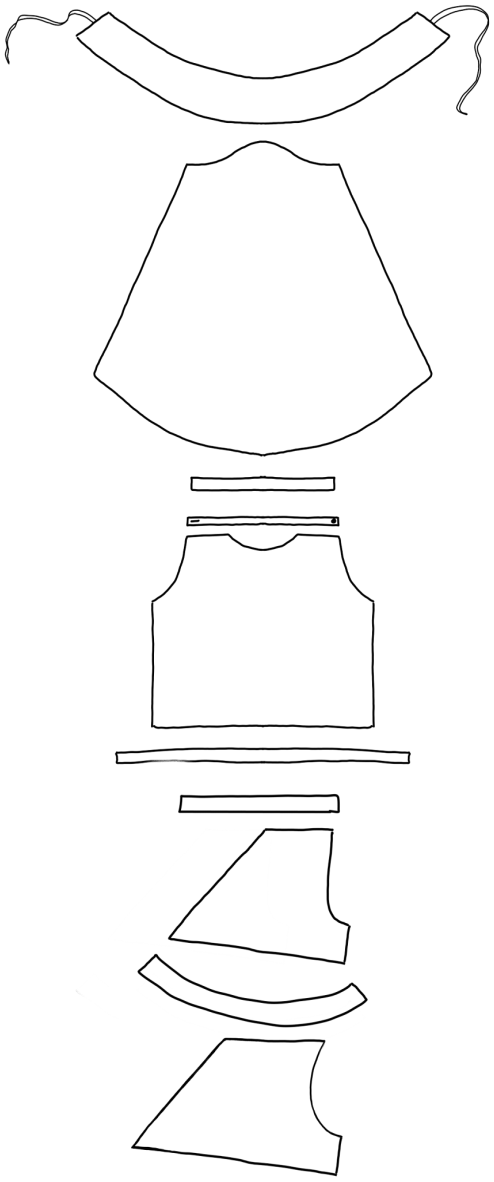


Fig. 5 - Moldes do figurino - Palhaço

e laranja), a expansividade do sorriso, a cor não natural do cabelo (verde) e da pele (maquiada). Em suma, características vibrantes, marcantes, que em conjunto tendem ao exagero e ao contraste, e por isso causam um certo estranhamento. E estas sensações sim, são as que se aproximam o personagem das HQs à descrição habitual de um palhaço.

Dessa mesma maneira, para o desenvolvimento deste figurino, optei por fazê-lo a partir de um outro estranhamento, porém mais semelhante à imagética comum de um palhaço. Propus um estranhamento a ser causado pelo volume nas roupas, que se voltam para uma expansividade não natural dos formatos do corpo humano. Essa expansividade aparece no short e nas mangas bufantes, dando a impressão de amplitude nos braços e no quadril. O mesmo se dá também por meio do rufo, a gola engomada que cria um novo volume na região do pescoço e que é amplamente vista em imagens de Bobos da Corte – dado ao fato de que foi um adereço característico das cortes europeias do século XVI.[17] O material pensado para a execução desta parte da peça é a viscose, que, assim como o algodão cru, é também de fácil acesso e tem cor e textura próximos do primeiro tecido, ao mesmo tempo que proporciona um caimento mais leve, possibilitando brincadeiras com seus recortes.

[17] Nery, Marie Louise. *A Evolução da Indumentária: Subsídios para criação de figurino.* 3. reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009. p. 113

O croqui também faz referência ao uso de formas geométricas: losangos dispostos lado a lado formando uma estampa na composição da calça que está sobreposta pelas outras vestes. A calça, pensada para ser mais justa e de malha, faz parecer que a própria perna do personagem é estampada, trazendo mais uma vez algo que não é natural. Dos elementos ainda não citados, há ainda um corset em formato de coração, que simboliza de modo intencionalmente piegas a imagem do palhaço como um personagem romântico. Ao mesmo tempo faz uma alusão ao naipe de copas dos baralhos, não apenas pelo formato, mas também pelas cores preto, branco e vermelho usadas na composição, incluindo os losangos, que também simbolizam o naipe de ouros. A ideia de que o figurino lembrasse um baralho surgiu pelo fato de que o palhaço é a imagem que ilustra a carta Coringa nos baralhos, uma carta que é mutável, assim como o personagem. A pesquisadora Kamyla Lemes diz que "[...] o coringa foi inspirado na carta 22ª do Tarô o il matto" (o "louco" em italiano), que representava a liberdade."[18]. Há ainda outra leitura simbólica acerca do naipe, uma vez que, desde o final do século XIX, ao menos na cultura ocidental, não há como se falar do naipe de copas em um figurino sem associá-lo à Rainha de Copas de *Alice No País das Maravilhas*, esta figura complexa que ao mesmo tempo é vilã e vítima, sendo portanto maleável e contrastante tal qual o palhaço, um espelhamento da realidade.

Os teatros são… Alice. O outro lado do espelho [...][19]

[18] LEMES, Kamyla. A Iconografia das Cartas e Baralho. *Projetica*, v. 7, n. 1, 2016. p. 31
[19] LACROIX, Christian. *Christian Lacroix : trajes de cena*. São Paulo: FAAP, 2009. p. 19

4.3 **A BAILARINA**

Confessando bem
Todo mundo faz pecado
Logo assim que a missa termina
Todo mundo tem um primeiro namorado
Só a bailarina que não tem[20]

[20] CIRANDA DA BAILARINA. Intérprete: Coro infantil. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. In: *O Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 LP/CD, faixa 9.

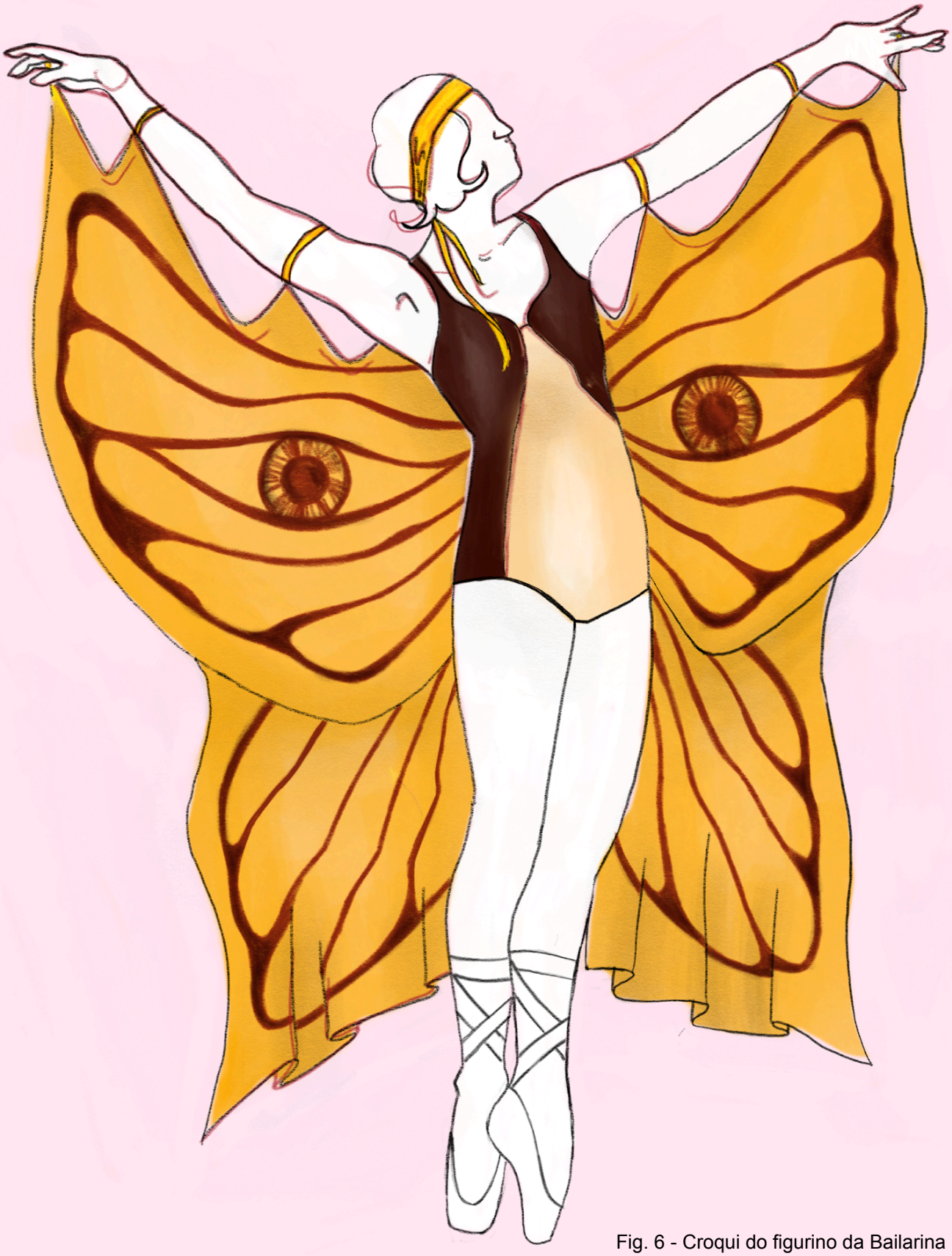


Fig. 6 - Croqui do figurino da Bailarina

Quando pensamos em um picadeiro, a figura da bailarina ou de outras mulheres não são as primeiras a nos vir à mente. É comum atrelarmos o circo a um ambiente majoritariamente masculinizado, onde homens fazem suas exibições de força, poder e habilidades, enquanto mulheres estão ali apenas como auxiliares. Nesta posição os holofotes geralmente não são voltados para elas – o que, de certa forma, espelha a realidade da nossa sociedade. E também como nossa sociedade, o foco só é voltado para as mulheres quando elas cumprem um papel voltado a um olhar masculinizado: ser bonita, seduzir o público, ser carismática, charmosa e misteriosa.

E por conta disto é comum encontrar vários relatos que representam as mulheres do circo por olhares majoritariamente masculinos. Gilmar Rocha inclusive realiza, em seu artigo "Anjos e pernas: a 'moça do circo' no imaginário artístico brasileiro", comparações entre esses olhares e diz ainda que as "moças do circo" seduzem porque já não são mais representações, mas incorporações de um imaginário mítico.[21] Segundo esta imagem, a mulher à frente do picadeiro não é apenas uma pessoa ali presente, mas uma espécie de ser mágico. Em *Ciranda da Bailarina*[22], Chico Buarque inclusive brinca ao compará-la com "todo mundo", dizendo que não há nada fora da curva ou de errado com ela (a não ser, justamente, a suposta ausência de imperfeições). E a partir deste imaginário são encontradas demais representações que não apenas colocam a bailarina como esta mulher perfeita, mas como um ser que nem sequer é uma mulher, de forma que a imagem da metamorfose se torna comum. Rocha explica que

> No centro do picadeiro, vistas de longe e de baixo para cima, parecem voar, seus corpos viram sonhos e desejos dos homens e espelho das meninas e mulheres; como estrelas de muitas pontas, seus membros parecem não fazer parte do corpo, quando retornam ao chão, de novo se metamorfoseiam, agora, na forma de mulher[23].

É curioso que o termo metamorfose seja recorrente quando se fala do semblante feminino, tanto para se falar da menina que se torna mulher, da mulher que se torna fera ou das múltiplas facetas que a feminilidade pode tomar. Como se essa maleabilidade do ser mulher fosse parte de um fenômeno concreto a respeito da feminilidade.

Essa leitura proporciona na realidade espaço para cada vez mais novas representações do feminino, tendo em vista a forma como os tempos têm mudado

---

[21] ROCHA, Gilmar. Anjos e pernas: a "moça de circo" no imaginário artístico brasileiro. *Visualidades*, v. 14, n. 1, 2016. p. 228

[22] CIRANDA DA BAILARINA. Intérprete: Coro infantil. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. In: *O Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 LP/CD, faixa 9.

[23] ROCHA, Gilmar. Op. cit. p. 234 - 235

essa visão do que é ser mulher. A atriz Daniele Pimenta acrescenta que “Há quem logo associe ‘feminino’ a força, determinação, luta, independência, resistência, autonomia, seguindo tendências associadas à urgência de um movimento de renovação ou, melhor, de transformação ética de nossa sociedade.”[24]

E, dito isto, dentro do circo há ainda, na contracorrente ante essas representações ditas “mágicas”, a realidade por trás da estrutura de trabalho: “Embora desejada e invejada, a ‘moça de circo’ é também portadora de uma condição extramundana, extra-humana.”[25] Uma condição que é referenciada até mesmo pela pergunta da canção “Beatriz”, na voz de Milton Nascimento (“E se ela só decora o seu papel”?[26]), lembrando que apesar de toda a sua beleza, coragem, força, destreza, ela ainda assim é uma trabalhadora, assim como todos os demais circenses a frente da plateia.

Por isso, para a concepção de um figurino que pudesse falar um pouco a respeito dessas características do imaginário da bailarina, optei por trazer principalmente o que seria a representação visual de uma metamorfose: através de uma capa que sugere em sua forma serem as asas de uma borboleta. As asas levam as cores de uma Monarca, espécie de borboleta que faz longas migrações, assim dizendo um pouco sobre a vida nômade do circo. Contudo, a representação fenotípica nas asas apenas se assemelha a esta espécie pelas cores, de modo que a representação dos olhos no tecido diz respeito a outras espécies, que utilizam desta padronagem como forma de proteção, para espantar predadores.

Dos demais elementos, há ainda um colã, peça comum no vestuário da bailarina, bem como a sapatilha de ponta. Estes elementos são os que a criam leitura acerca de sua personagem logo de cara, explicitando ao público seu papel. Ademais, há ainda a testeira, peça comum nos palcos por auxiliar com o cabelo durante a movimentação em cena, servindo como complemento prático na realidade. As cores de todos estes elementos seguem a mesma lógica de coloração das asas.

Este croqui da bailarina foi o primeiro realizado para a produção deste trabalho, antes mesmo de sua elaboração mais concreta. Acredito que por isso suas formalidades nem sequer se assemelham aos demais – contudo ele foi o marco inicial para a visualidade dos outros.

---

[24] PIMENTA, Daniele. O corpo Cômico Femino: Convenções, Renovações e Paradoxos. *Revista*. Moringa. Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 9, n. 2, 2018. p. 18

[25] ROCHA, Gilmar. Anjos e pernas: a “moça de circo” no imaginário artístico brasileiro. *Visualidades*, v. 14, n. 1, 2016. p. 234

[26] BEATRIZ. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. In: *O Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 LP/CD, faixa 2.

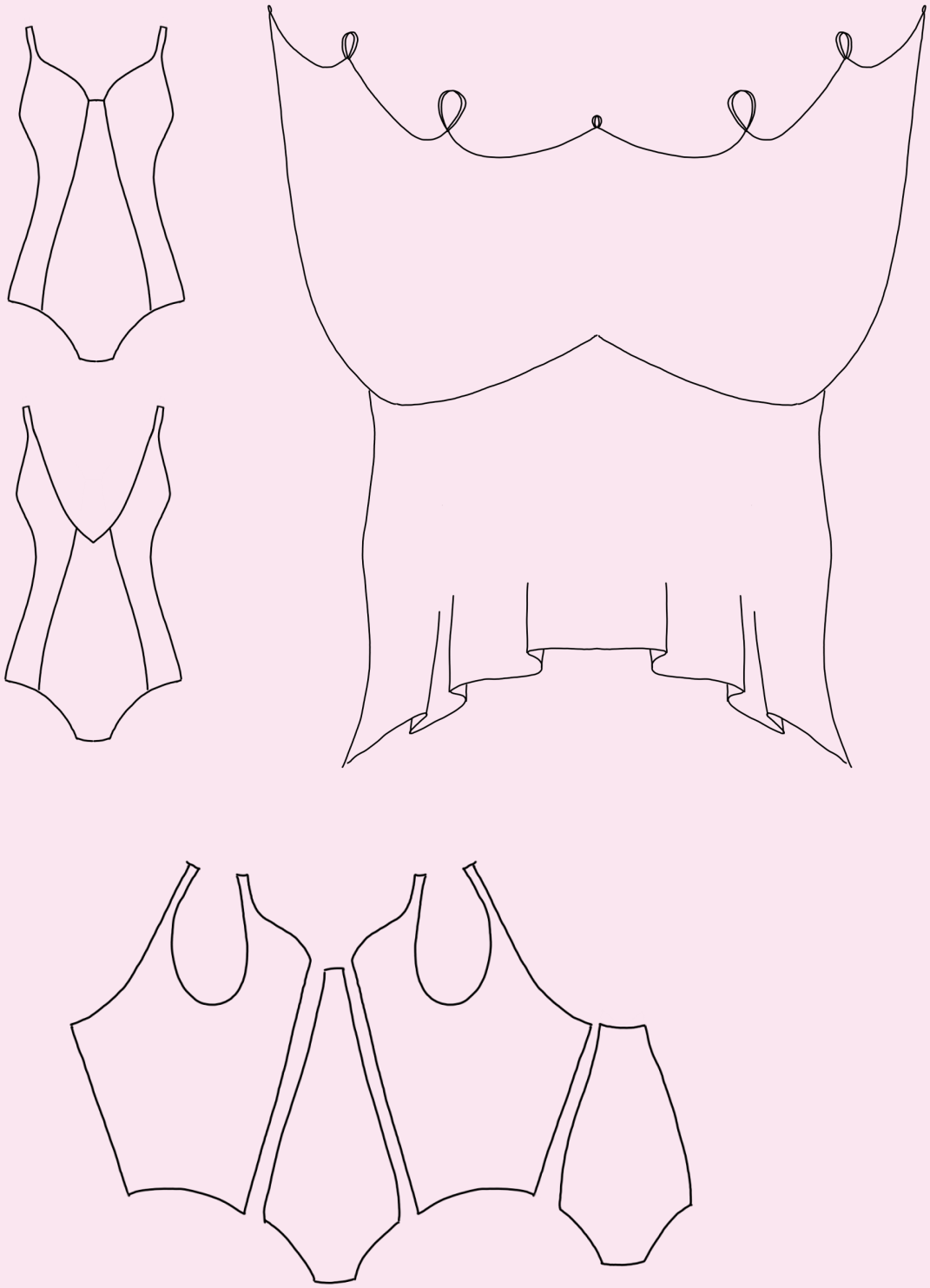


Fig. 7 - Desenho técnico - Bailarina

4.4. **O MÁGICO**

Com um pé na frente mas outro atrás
E as magias ancestrais
Sigo desviando do perigo
Por acaso ou por iluminação[27]

[27] ESPÍRITO SELVAGEM. Intérprete: Maglore. Compositores: Teago Oliveira. In: V. Belo Horizonte: Ilha do Corvo, 2022. 1 LP/CD, faixa 3.

Fig. 8 - Croqui do Mágico

Falar de magia é algo potente, controverso e desafiador. Afinal, estamos falando de práticas milenares presentes em diversas localidades e culturas, com diferentes representações que atravessam gerações. Há quem acredite a fundo na existência da magia e de suas práticas, há quem trate a magia como apenas práticas que deram início ao que conhecemos hoje como ciência, da mesma forma que também existem aqueles descrentes que veem a magia como meros truques e ilusões. Em *A História da Magia*, Éliphas Levi afirma que "Ela concilia perfeita e incontestavelmente estes dois termos que à primeira vista parecem tão opostos: fé e razão, ciência e crença, autoridade e liberdade."[28]

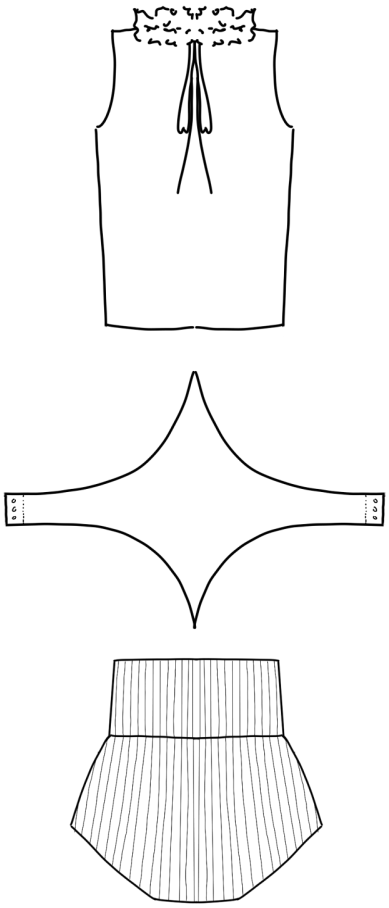


Fig. 9 - Desenho técnico - Mágico

O que não se pode negar é a potência, sabedoria e habilidades das pessoas que faziam e fazem uso da magia. Afinal, a imagem de mágicos, ilusionistas, feiticeiros, alquimistas, cartomantes, curandeiros etc. é algo presente no nosso imaginário. Sejam estes reais ou não, estas figuras que falam de magia, e que hoje ilustram histórias, já tiveram alta importância social (para o bem e para o mal) por fazerem uso de seus saberes: foram perseguidas, mas também reverenciadas, taxadas como criminosas ao mesmo tempo que vistas com bons olhos e tidas como profetas.

[28] LEVI, Eliphas. *História Da Magia* [1859]. Trad. Rosabis Camaysar. Brasil: Editora Pensamento, 2019.

Por conta de seus caminhos tortuosos, o avanço da ciência, junto ao crescimento constante dessa descrença, as pessoas que trabalham com o que hoje seria esta magia, na realidade em sua maioria são atores ou ilusionistas – e muitos inclusive aderem ao circo como lar. Apesar das inúmeras representações possíveis para este trabalho, aqui trarei apenas a visão atual de um ilusionista e trabalhador, possibilitando uma leitura sintética do figurino desenvolvido, sem entrar no mérito do que realmente é ou não magia.

Dessa maneira, o primeiro elemento que quis abordar antes mesmo de entrar nos objetos ou nas roupas, foi o impacto das cores: o uso de apenas cores primárias ao meu ver descreve não só a totalidade deste trabalho, mas também o cerne deste personagem: ao sugerir uma brincadeira com as possibilidades de misturas entre estas cores, que podem criar todas as outras – um tipo de transformação que por muito tempo poderia ser tratado como magia, mas que hoje entendemos como física e química.

Além disso, fazendo uso majoritariamente de roupas azuis, sugiro a representação de um céu noturno com bordados de estrelas – o que também faz referência indireta a outras ciências/magias: a astronomia e a astrologia. A ligação entre os astros e a vida terrena sempre foi de muita proximidade para os humanos, não à toa nosso calendário surge com a catalogação das estrelas, proporcionando a leitura das estações climáticas, das fases da lua e das marés. Se esta leitura é tida por muitos como algo espiritual, é também possível entender que se trata, na realidade, apenas de corpos celestes de tamanhos imensuráveis dançando no espaço.

Sobre a roupagem propriamente: o conjunto composto por um sobretudo e um short de cintura alta em risca de giz, faz alusão a trajes mais elegantes, mesmo que propositalmente controversos. Deste modo o traje é criado para um corpo feminino – assim como na ideia já abordada para o personagem do Mestre de Cerimônias, a intenção é a da subversão dos papéis. Afinal, entendemos a palavra no masculino “Mágico” como o título do personagem, enquanto a palavra no feminino “Mágica” é um adjetivo.

Além disso, o figurino de mangas e capa longa causam um impacto visual pelo seu volume em cena, e, ao mesmo tempo, é também um artifício para a execução e eficácia de truques ilusórios, criando esconderijos para objetos que serão manuseados pela personagem. A cartola serve ao mesmo motivo, com fundo falso ou não, proporciona espaço para trabalhar objetos até mesmo maiores – não por acaso é um adereço recorrentemente usado dentro deste âmbito e ilustra a imagética comum que temos acerca do personagem. É comum até mesmo associarmos a figura que usa do chapéu em suas brincadeiras com o ilustre personagem que é o Chapeleiro Maluco de *Alice no País das Maravilhas*, obra já

citada anteriormente. Por fim, o cajado, que tem em uma de suas extremidades um globo, foi pensado para evocar os astros celestes bordados no casaco – mas que assim como as demais peças serve na realidade como um compartimento dentro de seu cumprimento. Há ainda outras várias maneiras de criar esconderijos, cavidades e apetrechos para as artimanhas de um ilusionista, estes são apenas alguns dos quais eu me baseei para criar esta proposta.

Das partes não citadas ainda, há a camisa branca com babados, semelhante também à do mestre de cerimônias, mas desta vez em um tom cru e sem transparência. Ademais, há um corset amarelo em formato que representa também uma estrela, buscando coerência com o resto da proposta.

Dos símbolos menores, usados para compor com a ideia de que o personagem trabalha com objetos pequenos em mãos para distrair a mente, estão dispostas cartas de baralho e flores. O intuito do Mágico dentro do picadeiro é o de seduzir o olhar, enganar a mente, criar dúvida e curiosidade sobre a verdade – assim como mencionado anteriormente na fala de Éliphas criando uma dualidade entre fé e razão. Os elementos citados aqui são maneiras de criar uma narrativa para a essência do Mágico.

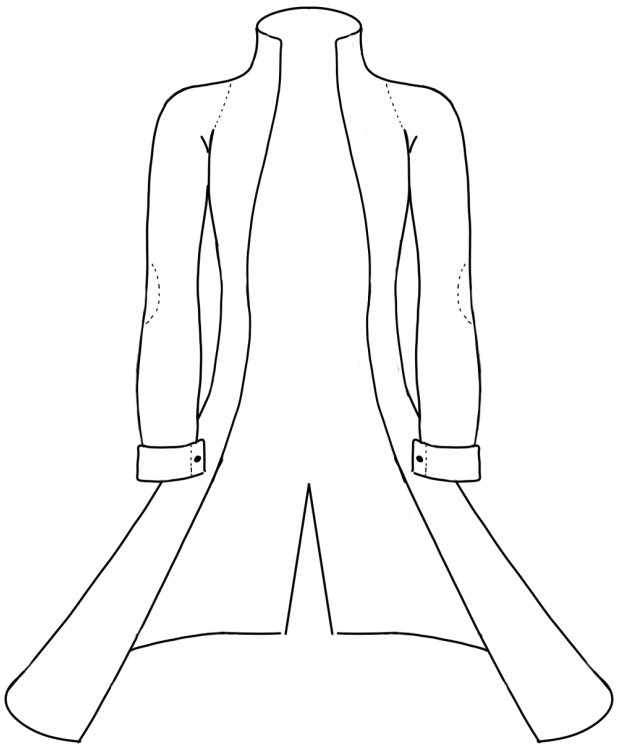


Fig. 10 - Desenho técnico - Mágico

4.5. **CONTORCIONISTAS, EQUILIBRISTAS, TRAPEZISTAS…**

Pra mim é um grande artista
Adoro ver o trapezista
Foi um espetáculo de verdade
Tomara que o circo passe na sua cidade[29]

[29] CIDA, Meira. *Coisas de circo*. São Paulo: Ícone; 1ª ed., 2017

Fig. 11 - Croqui figurino do Acrobata

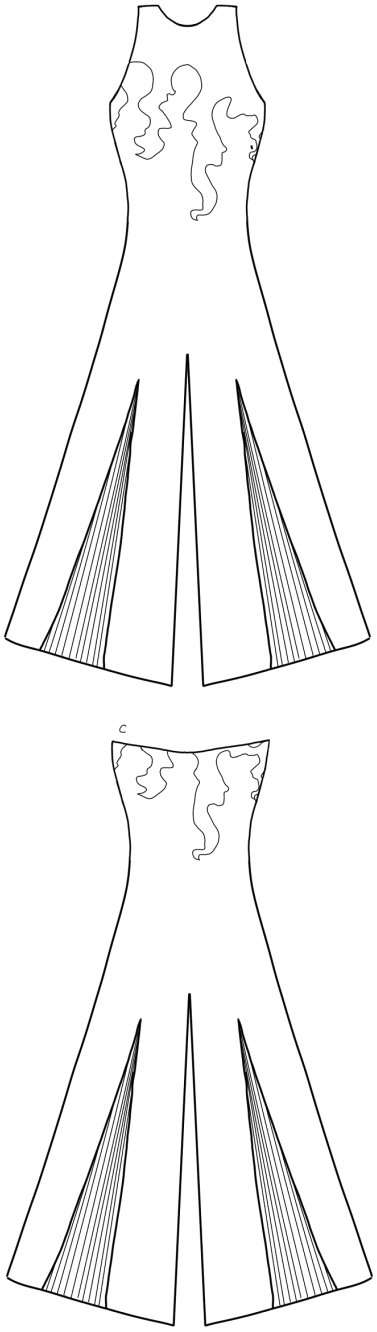


Fig. 12 - Desenho técnico - Acrobata

Acrobata é um dos nomes utilizados para caracterizar um grupo de artistas diversos. Outros nomes podem aparecer também: contorcionistas, malabaristas, equilibristas, pirofagistas, trapezistas etc. Todos estes utilizam de suas capacidades extremas sobre o corpo, como velocidade, reflexo, equilíbrio, agilidade, destreza, elasticidade para criar os atos mais improváveis vistos aos meros olhos mundanos. Antonio Torres, em *O Circo no Brasil*, nos conta que esta arte começou na China, com apresentações durante celebrações de exercícios de batalha. A performance se consolidou de uma forma tão surpreendente que este tipo de apresentação se tornou um espetáculo à parte. Ele ainda acrescenta que "De ano em ano os programas foram enriquecidos com novos números: equilíbrio sobre a corda bamba, sobre as mãos e sobre percha, Jogo de pelota. Dança da espada. Magia. Tragar espadas. Engolir fogo."[30] E da mesma forma que os atos cresciam no passado, continuam crescendo hoje, se transformando cada vez mais em espetáculos improváveis, a variar dependendo das habilidades, vontades, treinamento e cultura do artista.

> A itinerância dos circos viabilizou contato e trocas constantes com diversos lugares, sua situação política e social, recebendo influências da arte local e agregando elementos e artistas. Esses fatores são grandes responsáveis pela pluralidade da linguagem artística dos espetáculos circenses.[31]

[30] TORRES, Antônio. *O circo no Brasil.* Funarte. Rio de Janeiro, 1998. p. 15 - 16.

[31] ILKIU, Elisângela Carvalho. Respeitável público, o circo chegou: trajetórias e malabarismos de um espetáculo. *Temporalidades*, v. 3, n. 1, p. 86, 2011.

Esta variedade está atrelada diretamente à pluralidade do performer, que inclusive torna complicado caracterizar o artista só por um nome. Uma mesma pessoa pode ser acrobata, e também ator, dançarino, equilibrista etc.

Essa pluralidade do artista possibilita a criação dos atos mais diversos, de forma que sua performance segue ao estilo de sua vontade e habilidade, com o objetivo de torná-la rica, única e inesquecível ao público. Isto pode acontecer de maneira que o número pode ser reproduzido com ou sem objetos, interpretando ou não um personagem, em conjunto com outros artistas, ou então fazendo mais de um truque ao mesmo tempo. As possibilidades são infinitas, conforme a criatividade de quem o faz.

Além disso, para o desenvolvimento do trabalho há ainda uma variável imensa de objetos que podem ser colocados em cena pelo artista: bambolês, fitas, massas e bolas são elementos comuns e que inclusive são os mesmos objetos usados na ginástica rítmica. Mas, para além do viés esportivo, podem ser usados objetos mais inusitados e ousados como facas, cordas, pratos cerâmicos e até mesmo claves em chamas. Isso sem antes mesmo começar a falar dos tipos de suportes em que o artista pode se apresentar, como aros, liras, trapézios, bicicletas, monociclos e afins. A diversidade e a surpresa do que está por vir é um dos elementos que garante o olhar curioso da plateia.

Mas o que de fato me impressiona são as habilidades extremas do artista: a forma como demonstra se equilibrar de cabeça para baixo em uma mão só como se fosse fácil e leve, ou então a maneira como rodopia no ar como se isso não dependesse de anos e anos de treinamento, da mesma forma o jeito como equilibra na palma de suas mãos objetos que claramente não foram feitos para serem equilibrados, entre outras habilidades que ele domina com tamanha minuciosidade que faz parecer simples aquilo que claramente não é. E seguindo este pensamento, é também impressionante a forma como o artista parece flutuar mesmo que sobre as condições mais improváveis, a maneira como seus movimentos precisos e fluidos parecem dançar enquanto tiram sarro das limitações do corpo, tornando o impossível possível ali abaixo dos holofotes. Esse gozo com a capacidade humana é o que se relaciona com o espetáculo como um todo, o suspiro que se arranca é igualmente contagiante a gargalhada que o palhaço gera. A maneira como o corpo lembra uma pena leve ao ar, faz quem está fora se questionar e se apaixonar.

> À noite, ao entrar no circo, a menina mergulha num mágico êxtase, assistindo a tudo endurecida e paralisada. Na hora dos cavalinhos, a visão de Rosinha, a artista, é surpreendente. A pequena assistente não podia aceitar o caráter humano da atriz, que ficava de pé sobre o cavalo, jogando roupas para os lados, pulando e atravessando arcos, com cabelos ao vento. Confundindo o maiô cor-de-rosa que a atriz usava com sua pele, a menina pergunta à mãe de onde vinha Rosinha, por que tinha o corpo todo rosado e fazia aquelas maravilhas. Quando a mãe lhe explica que as piruetas da moça eram-lhe ensinadas pelo pai

> diretor do circo, e que ela vestia um maiô cor-de-rosa, a menina desejou, prontamente, ser como ela, e pediu a seu próprio pai que se tornasse diretor de circo. [32]

Neste sentido, o figurino aos olhos da menina faziam de Rosinha uma pessoa inteiramente rosa. Isso acontece nestes casos porque o figurino que geralmente caracteriza este tipo de artista delimita as formas do corpo, causando um impacto ainda maior no público quando percebe-se as capacidades do corpo do ator.

Contudo, o figurino projetado neste trabalho para este personagem tem como intuito ampliar as dimensões do corpo e proporcionar uma nova camada de leitura sobre a movimentação do artista, visto que o tecido fluido dança junto com o personagem. A peça escolhida para delimitar as curvas do corpo é um macacão, justo no busto e na cintura para não limitar a movimentação dos braços, mas largo e longo nas pernas, não só para acompanhar o movimento do acrobata, mas para voar ao seu lado. Da mesma forma, o elemento do fogo foi o sugerido para ilustrar a estampa da peça, visto que é um elemento recorrente em cena e que salta aos olhos do público. Assim, suas chamas também dançam ao vento junto com o artista, respondendo ao seus movimentos, mas ao mesmo tempo livre pelo ar queimando oxigênio à sua volta e reluzindo de forma orgânica, quase como um segundo artista em palco.

Por baixo há ainda uma camisa de mangas longas e uma calça de malha em listras verticais que acompanham a direção dos membros do personagem, alongando ainda mais o corpo ao mesmo tempo que delimitam e contornam o espaço em que o artista se encontra. Para garantir a estabilidade do figurino no corpo, foram usados pequenos ganchos nos dedos da mão e na sala do pé para que o tecido não saia do lugar atrapalhando o número. E por fim, o aro foi objeto escolhido entre tantos outros para elucidar a imagem do personagem no ar, mas voltando ao que já foi mencionado antes, ele poderia estar inserido em diversos outros espaços, já que ele não se limita ao uso de um só objeto.

---

[32] DUARTE, Regina [1995] apud ROCHA, Gilmar. O Circo Chegou! Memórias Social e Circularidade Cultural. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 9, n. 2, 2012. p. 71.

4.6. **O MÍMICO**

Eu sou a vela que acende
Eu sou a luz que se apaga
Eu sou a beira do abismo
Eu sou o tudo e o nada[33]

[33] GÎTÂ. Intérprete: Raul Seixas. Compositor: Paulo Coelho In: Gîtâ. São Paulo: Universal Music, 1974. 1 LP, faixa 6 Lado B.

Fig. 13 - Croqui do figurino do Mímico

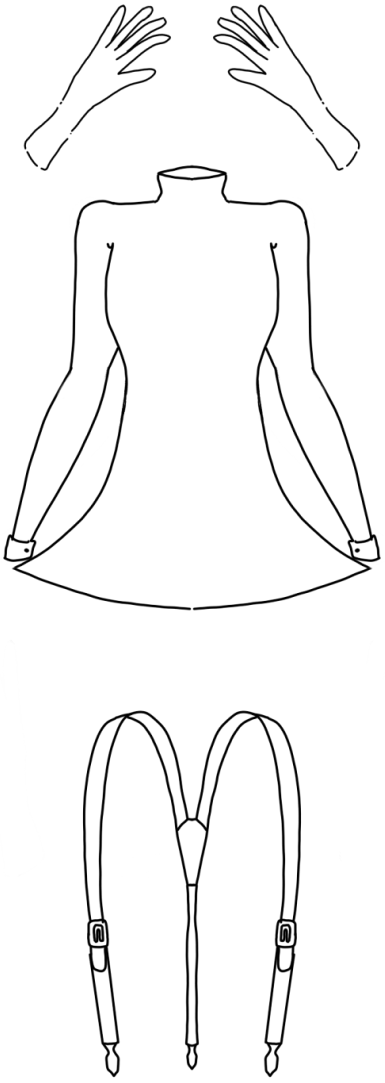


Fig. 14 - Desenho técnico - Mímico

A arte milenar do Mímico, segundo Margot Berthold teve seu início na Sicília por volta de 430 a.C com a mimese[34] de animais antropomórficos[35]. E diferentemente do que associamos hoje em dia com o personagem, os mimos eram conhecidos por fazer humor inclusive com palavras. Além disso, os Mimos eram vistos como um gênero de palhaço, especialistas em imitar tipos característicos e as personalidades da sociedade, de modo que fossem facilmente reconhecidos, assim como uma caricatura.

Já a referência que temos hoje é na realidade chamada de mímica pantomima, que não faz uso de palavras. E a figura estereotipada que assimilamos ao personagem, que se veste de preto e branco, com maquiagem pálida e que faz uso da manipulação de objetos para sugerir sua narrativa, surgiu na França apenas do século XX, através da representação de um palhaço nos cinemas:

> Foi a imagem farsesca e macabra do Pierrô pálido de Deburau, interpretado por Jean-Louis Barrault no filme de Carné, que se tornou a base para a criação do Bip de Marcel Marceau, responsável pela popularização do estilo no mundo no século XX, com sua camiseta listrada e o rosto melancólico pintado de branco. Explorando a tradição lírica de Deburau e, mais frequentemente, o caráter cômico despertado pelo ilusionismo a partir da manipulação de objetos "invisíveis".[36]

[34] "A mimese é a imitação ou representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém esta "pessoa" podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus." Pavis [1999] apud BARRETO, César Andrade*. A Mímica no teatro e Construção De Um Personagem Mímico.* Natal. 2015. p. 13.

[35] BERTHOLD, Margot [1972] apud César Andrade Barreto*. A Mímica no teatro e Construção De Um Personagem Mímico.* Natal. 2015. p. 14.

[36] MASCARENHAS, George. O espírito travesso na mímica corporal dramática de Etienne Decroux. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 11, 2008. p. 81.

E atualmente, o que temos de principal característica do personagem é justamente essa sua habilidade de contar histórias sem mesmo dizer um “A”, evidenciando sua narrativa a partir da gestualidade com precisão e fluidez de seus movimentos.

Para isso, desenvolvi nesta série um figurino que conversasse com a imagem que comumente associamos, mas explorando a amplitude do figurino para evidenciar seus gestos. Então da mesma forma que no contorcionista, as listras da camisa, que já são características do personagem, acompanham a curvatura do corpo, alongando não apenas seu tronco e colo, mas seus movimentos. O mesmo ocorre com a utilização das luvas, que desenham ainda mais os contornos do corpo.

A saia em camadas tem como intuito brincar com o volume da forma humana, ampliando seu quadril e garantindo novos movimentos ao ator, que pode inclusive brincar com o seu manuseamento. O bloco escuro em meio ao dia garante olhares interessados – o ator César Andrade inclusive diz que

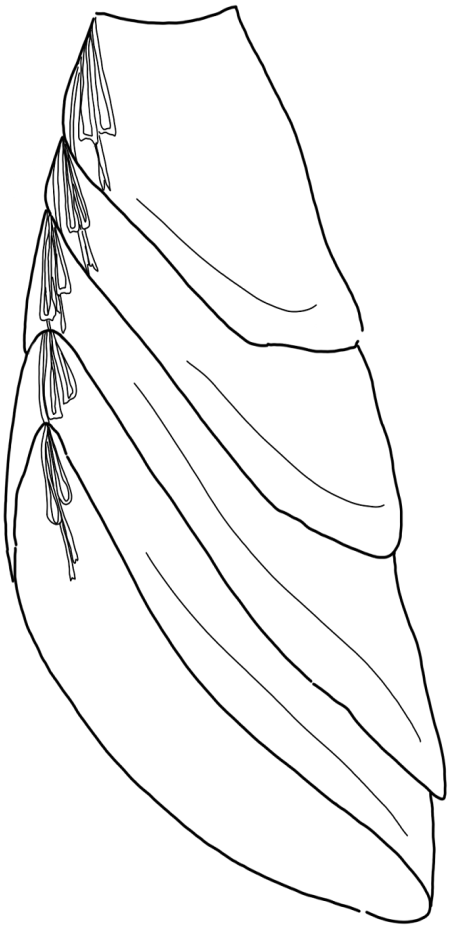


Fig. 15 - Desenho técnico - Mímico

> [...] os usos específicos das cores pretos e brancos servem para ajudar o mímico a se destacar em qualquer lugar que esteja, pode ser em um jardim, parque, praça, ou então no meio da rua. Como todos esses lugares são repletos de várias cores diferentes, desde paredes, calçadas, pisos, azulejos, plantas ou então as roupas dos pedestres, o preto e branco ajudam o artista a ser mais percebido.[37]

[37] BARRETO, César Andrade. *A Mímica no teatro e Construção De Um Personagem Mímico.* Natal. 2015. p. 20

Da mesma maneira, o uso do vermelho vivo é comum ao personagem, para destacá-lo de longe. Dessa maneira optei por usar suspensórios, mesmo que sem servir ao seu uso original, apenas para compor o figurino e mais uma vez possibilitar o seu uso em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Criar este trabalho não foi apenas um retorno às minhas primeiras percepções estéticas, mas uma viagem no tempo sobre esta cultura circense que surgiu muito antes de mim. Esta pesquisa me permitiu saciar dúvidas antigas que nem ao menos me lembrava de ter – como de onde surgiu o palhaço e os porquês dos mímicos fazerem o que eles fazem. Me mostrou também suas inúmeras origens na China, na Grécia, na França etc. Mas principalmente, me deixou com uma pulguinha atrás da orelha para procurar saber mais sobre o circo. Concluo então que esta pesquisa cumpriu com o seu principal propósito, que ao meu ver é o de criar caminhos para um futuro mais curioso e engajado.

Além disso, este trabalho foi também a realização de um projeto que esteve em minhas vontades pessoais desde o primeiro dia que entrei na Universidade: exploração de possibilidades para a contação de histórias. E poder falar disso através de figurinos foi inclusive foi a ponte entre as artes visuais e minha recente descoberta de interesse pelo teatro, um lugar que passei a habitar de fato somente nos últimos dois anos.

Ao fim deste trabalho, percebo que de fato me reencontrei com aquela pequena Beatriz mencionada no começo – a que gostava de criar roupinhas – ao projetar saias, camisas, calça, casacos que aos cinco, seis, sete anos ela nem imaginava como construir. Aprender a modelar e entender as costuras certamente para ela seria a realização de um sonho e a confirmação de que suas bonecas seriam sempre as mais bem vestidas.

E ao me encontrar com ela, percebo que me encontrei também com a criança que teve seu primeiro contato com a arte através do circo. Assim como a grande maioria das pessoas que nasceram no interior, o contato que tive com os teatros, cinemas, museus e galerias sempre foi escasso. Logo, ir ao circo quando ele chegava à cidade não era apenas um passeio, era um evento, uma novidade, um novo mundo. Hoje entendo que essa é a razão para que este tema tenha se tornado o meu trabalho de conclusão de curso, afinal as minhas memórias de infância mais coloridas habitam neste lugar.

“O circo é a casa da infância. E, por isso mesmo, a casa da poesia”
Hélio Pellegrino

Da primeira vez que fui ao circo.
Com Rafinha, Henrique, Bruna e Tia Francisca.

REFERÊNCIAS

BARRETO, César Andrade. **A mímica no teatro e construção de um personagem mímico.** 2015. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

BEATRIZ**.** Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. In: O Grande Circo Místico. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 LP/CD, faixa 2.

BRITO, Alexandre. **Circo mágico: poemas circenses para gente pequena, média e grande.** Editora Projeto EIRELI-EPP, 2017.

CALANCA, Daniela et al. **História social da moda**. Editora Senac, 2008.

CIRANDA DA BAILARINA. Intérprete: Coro infantil. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. In: O Grande Circo Místico. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 LP/CD, faixa 9.

DE CASTRO, Alice Viveiros. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo.** Família Bastos Editora, 2005.

ESPÍRITO SELVAGEM. Intérprete: Maglore. Compositores: Teago Oliveira. In: V. Belo Horizonte: Ilha do Corvo, 2022. 1 LP/CD, faixa 3.

GÎTÂ. Intérprete: Raul Seixas. Compositor: Paulo Coelho In: Gîtâ. São Paulo: Universal Music, 1974. 1 LP, faixa 6 Lado B.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. Transmidiações do poema - O grande circo místico. **Letras de hoje,** 2020.

ILKIU, Elisângela Carvalho. Respeitável público, o circo chegou: trajetórias e malabarismos de um espetáculo. **Temporalidades,** v. 3, n. 1, p. 81-103, 2011.

JÚNIOR, Geraldo Coelho Lima. Oskar Schlemmer e o Balé Triádico: um estudo, algumas reflexões. **Transverso,** ano 7, n. 7, outubro 2019

Lacroix, CHRISTIAN. **Christian Lacroix : trajes de cena**. São Paulo: FAAP, 2009.
LEVI, Eliphas. História da magia. Editora Pensamento, 2019.

MASCARENHAS, George. O espírito travesso na mímica corporal dramática de Etienne Decroux. Urdimento: **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 11, p. 079-088, 2008.

MEIRA, Cida Meira. Coisas de circo. São Paulo: **Ícone;** 1ª ed., 2017

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para a criação de figurino.** 3. reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

O GRANDE CIRCO MÍSTICO**.** Direção: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Globo Filmes/ Luz Mágica, 2018. Cor 105'.

PIMENTA, Daniele. O corpo cômico feminino: convenções, renovações e paradoxos. Revista Moringa. **Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 9, n. 2, 2018.

POSTAL, Ricardo. A Commedia dell'arte e seus influxos. Kalíope. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, v. 7, n. 13, 2011.

ROCHA, Gilmar. Anjos e pernas: a "moça de circo" no imaginário artístico brasileiro. **Visualidades,** v. 14, n. 1, 2016.

ROCHA, Gilmar. O CIRCO CHEGOU!: MEMÓRIA SOCIAL E CIRCULARIDADE CULTURAL. **Textos escolhidos de cultura e arte populares,** v. 9, n. 2, 2012.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX.** 1996. Tese de Doutorado. [sn].

SOARES, Kamyla Lemes. A iconografia das cartas de baralho. **Projetica,** v. 7, n. 1, p. 25-36, 2016.

TORRES, Antônio. **O circo no Brasil.** Funarte. Rio de Janeiro, 1998.

VALSA DOS CLOWNS**.** Intérprete: Jane Duboc. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. In: O Grande Circo Místico. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 LP/CD, faixa 3.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e cenografia para iniciantes.** 2021.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1
Croqui do figurino do Mestre de Cena, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 31.

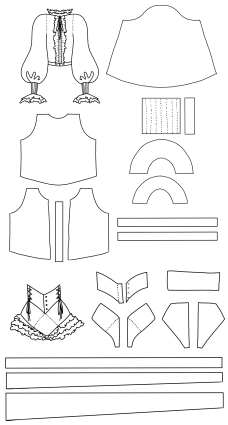


Figura 2
Desenho técnico - Mestre de Cena, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 35.

Figura 3
Croqui do figurino do Palhaço, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 37.

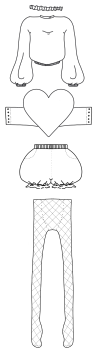


Figura 4
Desenho técnico - Palhaço, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 38.

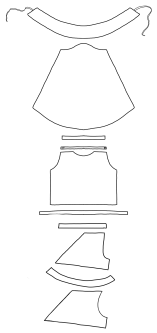


Figura 5
Molde do figurino Palhaço, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 40.

Figura 6
Croqui do figurino da Bailarina, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 43.

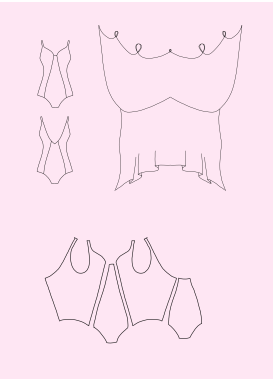


Figura 7
Desenho técnico - Bailarina, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 46.

Figura 8
Croqui do figurino do Mágico, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 49.

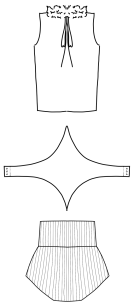


Figura 9
Desenho técnico - Mágico, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 50.

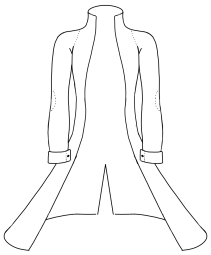


Figura 10
Desenho técnico - Mágico, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 52.

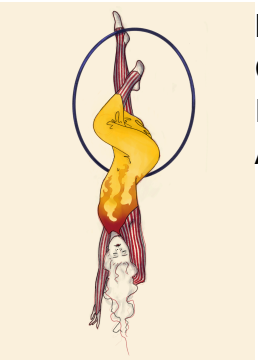


Figura 11
Croqui do figurino do Acrobata, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 55.

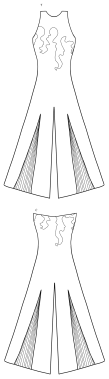


Figura 12
Desenho técnico - Acrobata, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 56.

Figura 13
Croqui do figurino do Mímico, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 61.

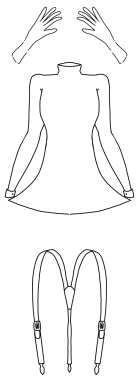


Figura 14
Desenho técnico - Mímico, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 62.

Figura 15
Desenho técnico - Mímico, 2024.
Ilustração Digital: Beatriz Souza.
Acervo Pessoal. p. 63.