



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**MARIA EDUARDA LINS BARROS**

**O FIGURINO ENQUANTO ELEMENTO QUE ATRAVESSA  
A ATUAÇÃO NA PEÇA *MÁQUINA-HAMLET***

**BRASÍLIA/DF**

**2021**

MARIA EDUARDA LINS BARROS

**O FIGURINO ENQUANTO ELEMENTO QUE ATRAVESSA  
A ATUAÇÃO NA PEÇA *MÁQUINA-HAMLET***

Trabalho de conclusão de curso de Graduação, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas/Ida/UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

**Orientação:** Prof. Me. Agamenon Bomfim de Abreu

BRASÍLIA/DF

2021

Monografia apresentada aos professores:

Professor Me. Agamenon Bomfim de Abreu (UnB)

Orientador

Professor Dr. Tiago Elias Mundim (UnB)

Membro da banca

Professor Dr. Alisson Araújo de Almeida (UnB)

Membro da banca

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente ao meu maravilhoso orientador Agamenon Bomfim de Abreu, que acreditou e me incentivou a concluir este trabalho apesar desse momento conturbado em que estamos todos presentes.

Aos meus amigos Alexandre El Afouni e Gabriel Gouvêa e à professora, também amiga, Sulian Vieira Pacheco, que dividiram comigo um momento muito importante de criação, de grupo, de companheirismo e crescimento artístico enquanto trabalhamos juntos na peça Máquina-Hamlet.

Minha avó Antônia Corrêa, meu primeiro exemplo de força, família e minha maior inspiração.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo do figurino quando relacionado ao meu trabalho de atriz, além de sua capacidade de integrar e influenciar a atuação, de forma que o traje das personagens seja um dos elementos que possibilitem a história da peça a ser contada. Num primeiro momento são analisadas as transformações feitas por alguns artistas encenadores do Sec. XX na forma de se trabalhar os elementos cênicos com destaque no figurino, e como essas transformações influenciaram a forma de atuação, onde o texto e o corpo não são mais os únicos protagonistas em cena e, portanto, a importância em trabalhar com o figurino enquanto um elemento que funcione além da função de caracterização. Também é apontada a proposta de Amabilis de Jesus da Silva, de trabalhar o figurino com a nova característica de “figurino dramaturgia”, servindo de aporte teórico para possíveis análises dos trajes da peça “Máquina-Hamlet”, realizada entre 2018 e julho de 2019, enquanto um elemento cênico que possui funções além das imaginadas pelo elenco, sobretudo, durante a realização e apresentação do espetáculo, o que foi preponderante para atuação e dramaturgia da peça. Por fim, há ainda uma análise sobre a minha relação, enquanto atriz, com o figurino e como impactou no meu processo criativo e na funcionalidade do próprio figurino em cena.

**PALAVRAS-CHAVE:** Figurino, Trabalho de atriz, Teatro contemporâneo

## Sumário

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2. O FIGURINO E SEUS SIGNOS E SIGNIFICADOS.....</b>	<b>11</b>
2.1. O que é o figurino então? .....	12
<b>3. FIGURINO X PERSONAGEM.....</b>	<b>17</b>
3.1 Atriz/Ator x figurino x plateia.....	19
<b>4. MÁQUINA DE FAZER FIGURINO: Um foco na “Máquina-Hamlet” ...</b>	<b>20</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>30</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>32</b>

**LISTA DE FIGURAS**

---

<b>FIGURA 1:</b> Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2018.....	20
<b>FIGURA 2:</b> Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2018.....	22
<b>FIGURA 3:</b> Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2018.....	22
<b>FIGURA 4:</b> Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2018.....	24
<b>FIGURA 5:</b> Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019.....	26
<b>FIGURA 6:</b> Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019.....	27
<b>FIGURA 7:</b> Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019.....	27
<b>FIGURA 8:</b> Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019.....	28
<b>FIGURA 9:</b> Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019.....	29

## 1. INTRODUÇÃO

Acredito que, mesmo de forma indireta, o figurino esteve, desde a infância, presente na minha vida. Segundo Agamenon B. de Abreu (2017) o figurino faz parte da Engenharia do Espetáculo, mas antes mesmo de entender a profundidade desse elemento artístico, a roupa fez parte, sobretudo, do meu crescimento pessoal.

Desde bebê, sempre estive ao lado da minha avó Antônia. Ela, uma mulher forte e esforçada, que veio do interior do Ceará à Brasília. Para dar aos filhos uma condição de vida melhor, precisou, desde pequena, trabalhar para ajudar também os seus pais a colocarem comida dentro da casa deles. Ela conta que, ainda criança, trabalhou na casa de uma costureira, cuidando dos filhos dela, e que, quando estes estavam dormindo, ela corria para ver a moça costurar e tentar aprender com ela.

A pequena Antônia conseguia reproduzir algumas coisas com os restos de tecidos que a mulher deixava ela treinar em sua máquina, e, aos poucos, foi aprendendo a fazer consertos, a costurar saias, camisas, vestidos, roupas que seriam dela ou de algum irmão, até que ela começou a vender algumas peças.

Minha avó cresceu costurando e sempre fez questão de contar como foi, a partir da costura, que ela conseguiu se alimentar por muito tempo, além de ter criado os seus filhos. Ela nunca deixou de costurar, fez roupas para seus filhos, para seus netos e para meus brinquedos.

Tendo sempre esta matriaca como a minha referência, minha super-heroína (pois eu acreditava, de verdade, que ela tinha superpoderes), um dos meus grandes desejos de infância era poder fazer o mesmo que ela, e comecei a criar roupas de bonecas. Rapidamente, minha atenção em filmes foi perceber os figurinos e, mesmo que eu não tivesse noção do que eles eram, ainda assim, eu os entendia como roupas que eu gostaria de reproduzir para mim mesma (as roupas da guerreira Xena<sup>1</sup>, vestidos gigantes e rodados de princesas, etc.).

Não é difícil imaginar que, durante o curso de artes cênicas, uma das coisas que mais me encantou foi o mundo do figurino. Assim como Desirée

---

<sup>1</sup> Xena é uma personagem do seriado de TV americano "Xena, a princesa guerreira" de 1995. A série foi exibida no Brasil pela emissora Record nos anos 2000.

Bastos de Almeida (2010, p. 30) afirma em sua tese ter percebido, durante seus trabalhos, a influência que sua criação, enquanto figurinista, teve, a partir de suas brincadeiras de infância nos guarda-roupas de sua casa; do mesmo modo, vejo também nas minhas brincadeiras de criar roupinhas, na infância, desenhar vestidos de princesas e pedir que minha vó as costurasse para as bonecas, se transformando num despertar para a criação de figurinos.

Cada vez que penso na costura, na construção da roupa ou na construção de alguma personagem que me proponho viver, reconecto-me com esta mulher avó tão influente em minha trajetória. Assim, encaro hoje o figurino como o passo decisivo nas minhas poéticas, nas quais mergulho também na visualidade e, em particular, no figurino, quase como uma continuação ao que minha avó iniciou.

Foi lembrando as brincadeiras infantis que descobri o melhor combustível para as engrenagens que movem o ato da criação. A criança não tem medo de errar, ela é a inventividade de uma mente sem limites. (Almeida, 2010, p. 31).

Enquanto criança, minha inventividade para as roupas criadas não parecia ser possível de ser colocada em prática, pois não se podia construir roupas com flores de verdade, ou peças muito diferenciadas como as que se via em animações. Anos depois descobri que essa imaginação poderia ser o pontapé para se construir um figurino.

A partir disso, penso que esta pesquisa procura compreender os diversos significados do figurino, sobretudo ao se pensar a influência de encenadores e encenadoras do século XX, bem como a minha percepção deste elemento da cena no meu trabalho de criação enquanto atriz; pensando-se ainda, como um corpo dissidente, rico de significados, conectados às questões tão pulsantes nos dias atuais, século XXI.

Em *Máquina de fazer figurino*, busco entender como o figurino - que teve a contribuição de várias mãos, pensadoras e pensadores, como professores, colegas atores de cena e colegas técnicos - me instigou a pesquisar a relação criada entre ele e seus atores e meu trabalho de atriz, bem como o efeito que causou na atuação. Também em como tudo isso impactou o contar da história para a plateia. Nestes termos, pretendo também discorrer sobre a relação atriz/figurino, assim como a relação figurino/personagem, que

influencia a forma de ver e trabalhar o figurino em cena, além de impactar a forma da atuação e da encenação.

## 2. O FIGURINO E SEUS SIGNOS E SIGNIFICADOS

Figurino, para mim, pode ser diferente do que conhecemos por roupas que usamos no nosso cotidiano, pode significar algo muito mais amplo. O nu, por exemplo, a própria pele do ator e da atriz pode ser a primeira e/ou única camada de vestes de uma personagem. A máscara, por outro lado, pode fazer as vezes do figurino, porém é um universo à parte e demasiado extenso que prefiro deixar para a possibilidade de uma próxima pesquisa. As roupas, que surgiram na pré-história, feitas de couro dos animais da caça e da pesca, tinham como objetivo a proteção do frio, no entanto, ao passar do tempo, se vestir virou, entre tantas outras questões, uma forma de expressão.

O modo como as pessoas se vestiram em diferentes épocas está bastante relacionado com os aspectos sociais e culturais do período, assim, a maneira de pensar determina nossas escolhas estéticas. (Pollini, 2007, p.16).

Considero importante fazer essa diferenciação entre roupa e figurino pois, apesar de utilizarmos o conceito da moda com o figurino em cena, ele não precisa ser pensado apenas como um elemento que simule as vestimentas da personagem dependendo de suas características econômicas, sociais, políticas e psicológicas.

Vejo que, em recorrentes trabalhos que acontecem dentro do departamento de artes cênicas, como alguns projetos pessoais dos alunos e outros, parte de disciplinas, algumas encenações, optam por traduzir o figurino com a finalidade de trazer verossimilhança apenas, ou vestindo as personagens com uma malha, como forma de “neutralizar” as caracterizações dos atores e atrizes. Entretanto, esta opção não necessariamente neutraliza, uma vez que a própria malha/textura, forma e cor, ainda que preta, como neutro, traz consigo um significado dentro do contexto.

O figurino é uma das linguagens artísticas que estão englobadas ao teatro. Por dizer que o figurino faz parte do espetáculo, não quero aqui mencionar que ele é um elemento acrescentado ao espetáculo, mas sim que um espetáculo é construído por muitos elementos, dentre eles, o figurino e, portanto, é preciso trabalhá-lo com tal importância. Patrice Pavis (2005, p. 168) diz que “na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais

importante e variado, tornando-se verdadeiramente a 'segunda pele do ator', e que ao vesti-la, ele se transforma em personagem”.

## 2.1. O que é o figurino então?

Passando por várias funções, a roupa/ figurino pode se tornar pele, corpo, espaço e metacorpo. (Silva, 2005, p.59).

Temos conhecimentos de algumas noções de como se trabalhar o figurino dentro de uma peça teatral. Dentre elas, algumas encenações preferem dar destaque ao texto ou à interpretação, colocando-as como figuras centrais e subestimando os outros elementos que fazem parte da cena, sem dispensar a estes, algum protagonismo.

O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. (Pavis, 2005, p.168)

Quando analiso as peças produzidas por meus colegas dentro do cenário universitário, me parece que o figurino em cena é trabalhado com a intenção de “enfeitar”, dando as personagens uma certa aparência. Quando esse figurino é um pouco mais elaborado, geralmente é inspirado numa estética mais naturalista e busca representar através de seus trajes, a identidade da personagem, suas origens, idade e sociedade na qual está inserida. Às vezes, esta busca da expressão do figurino tenta dar conta da personalidade da personagem que se quer comunicar. Acontece que o figurino trata de um elemento de enorme versatilidade, tanto para caracterizar quanto como elemento teatral em si.

No universo da representação, o figurino tem um papel peculiar, por ser o elemento que, mais que vestir a personagem ou executar uma função meramente decorativa, traduz a mesma de forma mais imediata para o público. (Almeida, 2010, p.13).

Pavis (p. 168, apud Abreu, 2017, p. 46) fala que “hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica

suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos”. Hoje também, já existe uma maior quantidade de estudos relacionados ao figurino, assim como uma produção de espetáculos que se preocupa com os elementos de forma igual, e procura explorar suas possibilidades dentro das peças, mas não é das realizações teatrais mais recentes que essa busca se iniciou.

O século XX é entendido como um período de várias realizações que buscaram inovar no âmbito teatral. Uma das heranças dos encenadores dessa época, foi o aprofundamento na pesquisa e no trabalho do figurino e da visualidade em suas peças. Mesmo Stanislavski, que associamos erroneamente ao trabalho com estética unicamente naturalista, não usava o figurino apenas como representação da verossimilhança.

Existe uma crença no Brasil de que Stanislavski se ateu aos espetáculos naturalista/ realistas. Essa afirmação não se comprova quando confrontada com a realidade. Sua incursão pelo simbolismo deixa claro que o pesquisador estava sempre em ação e atento ao que acontecia em termos teatrais em toda parte do mundo (Viana, 2010, p.89)

Stanislavski, conhecido também por usar um psicologismo na atuação, parece também ter aplicado essa técnica ao criar um figurino. Em seu livro “A construção da personagem” (1983), ele narra o momento em que busca o figurino do seu personagem, de forma que a vestimenta daquelas peças fizesse o personagem vir à tona, quase como um ritual. Fica clara, aqui, a importância que é dada, por ele, ao figurino, como parte do processo de criação da personagem, de forma que o ator se transformasse física e psicologicamente no momento que o veste.

Com um breve passeio pelas renovações cênicas que foram feitas no século XX, é possível entender que uma das preocupações dos encenadores da época era que o figurino não fosse algo a se encaixar nas peças, mas que ele, assim como cenário e iluminação, formasse um conjunto.

Adolphe Appia (1862-1928) foi um dos grandes renovadores cenográficos do início do século XX. Amabilis de Jesus da Silva (2005, p. 25) diz que “ao que parece, para Appia, o figurino segue os preceitos da escultura e depende da movimentação do corpo, ou de outro dispositivo”. Ela diz ainda

que o encenador coloca o corpo como ponto que concilia as linguagens em cena, e que, dessa forma, o figurino acaba por servir ao propósito de favorecer o corpo do ator e da atriz em cena.

Appia trabalha o teatro como um todo, figurino, cenário, iluminação e atuação, tudo mais integrado o possível em suas encenações, algo muito à frente da época em que propunha isto, pensando-se no final do século XIX e início do século XX (Viana, 2010).

Já Gordon Craig, objetiva criar uma encenação que tenha unidade entre todos os elementos teatrais, o espetáculo é feito de todos. Ele adota também o preto enquanto cor expressiva, não como neutralizante, ou um contorno.

Craig usa seu figurino como forma de modificar o corpo do ator, quase no sentido de neutralizar o humano nesse corpo. Sua mais famosa teoria é a da supermarionete.

Excluam a árvore real, excluam a realidade da expressão, excluam a realidade da ação, e se caminhará para a exclusão do ator. Isto é o que irá acontecer algum dia, e gosto de ver alguns diretores apoiando desde já esta idéia. Excluam o ator e excluirão os meios pelos quais esse aviltante realismo de palco é produzido e floresce. Não mais se terá a figura humana para nos confundir conectando a realidade e a arte. Não mais a figura viva, na qual as fraquezas e tremores da carne são tão perceptíveis. O ator deve sair e em seu lugar surgir a figura inanimada, a Supermarionete (Craig, 2012, p.16)

O encenador Oskar Schlemmer busca por um figurino plástico e pesquisava a visualidade cênica. Almeida (2010) afirma que:

Schlemmer coloca o homem no cerne de toda a criação artística: o organismo humano no centro do espaço cúbico do palco. Ele trabalha com a ideia de que o homem e o espaço se completam e se modificam. Com um estudo em que coloca linhas partindo do corpo humano rebatendo no espaço, ele exemplifica as tensões criadas a partir do movimento. (Almeida, 2010, p.21)

Ela diz ainda que Schlemmer tem como ideia criar um corpo artificial que tenha a mesma eficácia de um figurino oriental, onde o figurino é independente de quem o veste, pois ele possui sua própria narrativa sendo possível identificá-la a partir de seus símbolos e elementos. Ao mesmo tempo, esse figurino deve ser capaz de limitar o corpo do ator, de forma que seja ele que impõe a esse ator seus movimentos.

Para Schlemmer, o figurino tem que fazer desaparecer o corpo dos dançarinos. Seus figurinos buscavam extrair novas possibilidades perceptivas do corpo do ator-dançarino, ao ponto de transformarem seres humanos em seres geométricos, abstratos: uma profusão de cores e formas. (Almeida, 2010, p. 23)

Antonin Artaud procura trabalhar o horror, o grotesco. Seu figurino traz em si a ideia de uma máscara que “neutraliza o ator” para que ele seja inteiramente a personagem. Flerta com o surrealismo e com o expressionismo que vem principalmente do pintor Paul Klee, no qual os símbolos tem um “significado vivo de transmitir uma ideia e comunicar algo”. (Viana, 2010, p. 166).

Artaud teve muita inspiração de pinturas em suas encenações: além de uma busca pelo retorno ao teatro primitivo, tinha a intenção de exagerar o realismo. Tinha também imensa admiração pelo teatro de bali e, sobretudo, pelo traje, o que o inspirou a buscar por um “uniforme/ritual para o teatro”, e percebendo a impossibilidade de se criar algo parecido a isso no teatro ocidental, ele se apega a roupas de época e antigas, por terem em si alguma tradição e por se distanciarem das roupas modernas evitando identificação por parte da plateia.

De um rito sagrado ele (o espetáculo de bali) toma solenidade, o hieratismo<sup>2</sup> das roupas dá a cada ator como que um duplo corpo, duplos membros- e em sua roupa embrulhado o artista parece ser apenas a esfinge de si mesmo. (Artaud, 1999, p. 61, apud Viana, 2010, pp.178-179.)

Bertolt Brecht buscou pela síntese, pela simplicidade para que toda a encenação esteja a serviço do intérprete, pelo essencial para a encenação. Acredita ainda que o importante no figurino está nos pequenos detalhes, tinha figurinos simples e complexos. Viana (2010) afirma que, para Brecht, “[...] em cena, deveria estar apenas o que era fundamental para que o ator pudesse realizar seu trabalho, e os figurinos que ele usou ou desejou não saíram desse esquema” (p. 186). Os trajes, feitos geralmente com material barato. Ainda para Viana, “o processo colaborativo de criação nos seus trabalhos criou

---

<sup>2</sup> Hierático é a qualidade relativa às coisas sacerdotais, sagradas ou religiosas. Na arte, o *hieratismo* é estilo que obedece aos parâmetros religiosos do tema sempre com acentuada majestade e rigidez. - Olinto, Antônio, 1919, minidicionário Antônio Olinto da – 2. Ed. Ver. E ampl. São Paulo, Editora moderna 2001.

chances para que a cenografia e os figurinos interferissem diretamente na realização dos espetáculos, inclusive do ponto de vista dramaturgico. (VIANA, 2010, pp.184-185).

Uma referência para mim, a pesquisadora Amabilis de Jesus da Silva (2005) me chama a atenção ao acrescentar ao figurino a “difícil tarefa de dramaturgia”. Em sua dissertação para a pós-graduação ela afirma ter um “novo papel que se coloca como desafio para o figurino: de colaborar para a construção da dramaturgia” (p.99).

Amabilis faz uma análise sobre o “comportamento” do figurino nas encenações dos artistas do século XX e afirma que, assim como esses encenadores trabalhavam o figurino com propostas além das que se entende por estética naturalista, acredita que também “é possível expandir as funções do figurino na cena contemporânea, podendo-se chegar à função de dramaturgia” e que se pode “investigar o figurino como parte da escritura cênica, e portanto, como colaborador de dramaturgia” (2005, p. 99).

A pesquisadora aponta que os estudos ainda são tímidos ao explorarem a dramaturgia relacionada aos outros elementos cênicos além do texto e do corpo, mesmo que já seja mais comum na prática que vários espetáculos contribuam em dar ao figurino a função de dramaturgia.

Assim, diante de todas essas transformações, crescimos, e singularidade de cada artista para ver o figurino, que mergulho mais na minha pesquisa para entender a minha relação com o figurino em cena, de forma que ele se tornou tão importante na encenação do espetáculo “Máquina Hamlet” e a sua influência no meu trabalho de atriz.

### 3. FIGURINO X PERSONAGEM

O figurino trabalhado na peça de Heiner Müller é encarado por mim, de forma semelhante à máscara. É como se ele fosse o canal para encarnar as personagens e, cada uma delas, está ligada a um elemento próprio do figurino. Sendo assim, não é protagonismo da interpretação apenas o dever de dar vida às personagens. Essa vida está entranhada naquelas peças, enquanto os atores em cena são brincantes<sup>3</sup> que passeiam por entre as histórias.

As relações criadas com o figurino em cena permitem que ele se transforme de figurino da personagem para a personagem em si.

Os objetos relacionam-se com os indivíduos de maneira transversal. Tanto os indivíduos agem e transformam os objetos na forma e na simbologia, como os objetos agem e transformam os indivíduos também. (Jr. Tuhtenhagen, 2019, p. 1).

O caráter simbólico do figurino aqui, evidencia as figuras que aparecem em cena. O pai de Hamlet é evocado por um chapéu com um buraco a mais na cabeça, enquanto de Gertrudes vem a partir de seu vestido de luto. Já Ofélia se apresenta como uma coroa de flores; a personagem não é representada pela atriz ou o ator que o interpreta, mas por essa atriz/ator com o figurino da personagem. Essa evocação da personagem a partir de um traje específico que a represente é o que talvez se assemelhe a forma como a máscara evoca seus arquétipos em quem a veste.

A máscara opera fora e dentro dos limites de representação. É um objeto de ruptura que religa. O usuário da máscara deve “desaparecer”, subtraindo sua humanidade e a religando a um outro estado. Um estado de disponibilidade criativa, que permite a chegada do “deus”, do ser mítico, ou do personagem que será representado durante a cerimônia ou espetáculo (Almeida, A. A, 2013 p.24)

A máscara basicamente é como uma condutora, e a atriz ou o ator tornam-se receptáculos de um espírito. O uso da máscara tem um caráter ritualístico e místico muito presente, tanto no palco como fora dele. O teatro

---

<sup>3</sup> O termo brincante é definido pelo “[...] próprio modo de se expressar das pessoas que pertencem a esse universo [da cultura popular] por se autodenominarem brincantes e utilizarem expressões [por exemplo] como ‘vamos brincar Cavalinho’” (Lewinsohn, 2008, p. 26, apud Moreira, 2015, p. 59). Para a referida encenação de “Máquina Hamlet”, convocamos o brincante no sentido daquele que convoca o público a participar da atuação.

conseguiu manter e trazer com a máscara esse misticismo que ela já possuía, e quando o ator ou a atriz está de máscara, eles não são mais ator e atriz, eles encarnam a persona que máscara representa.

No espaço do ritual, o manipulador torna-se um médium, que ao esconder seu rosto, se ornamentar com os figurinos e assumir a gestualidade da divindade, religa-se com o sagrado, com seus ancestrais e seus deuses. O indivíduo metamorfoseia a “persona” em algo sagrado. (Almeida, A. A, 2013 p.24)

Diferente de quando se trabalha com a máscara no teatro, esse caráter ritualístico nem sempre é trazido na hora de se trabalhar com o figurino. Mas, se com a máscara é possível que ocorra essa transformação imediata da atriz em outra persona, seria possível ter um efeito parecido com um figurino?

Meses depois da realização da peça máquina Hamlet, me encontro pensando nas relações com o figurino da peça, e por que alguns de seus trajes me remetiam à máscara, pois os encarávamos como detentores das personas às quais esses trajes representavam no espetáculo. O vestir desses trajes, por exemplo, a coroa de flores, significava que à partir daquele momento, eu estaria representando a Ofélia, mas não vestir o traje não impedia que ele evocasse uma persona, de forma que, por vezes, nos referíamos a algum personagem indicando seu figurino, parecendo que ele era o suficiente para que a personagem estivesse em cena. Um exemplo disso é a cena em que Hamlet diz correr para os braços do pai e corre em direção ao chapéu que o representa, com vísceras saindo do topo.

Existe aqui uma grande diferença em relação a máscara, no ponto em que fazíamos questão de que o vestir do traje acontecesse em cena, e o figurino é colocado, trocado ou tirado diante do público. Claro que o texto em si já traz consigo a ideia da fragmentação, e a possibilidade dos atores e atrizes se colocarem enquanto brincantes que atuam diante da plateia e, por isso, o “se vestir” diante do público funciona até como um convite, a quem assiste, para participar da brincadeira. “Olhe, agora eu sou Macbeth, mas daqui a pouco eu voltarei a ser Ofélia”. O público se torna nosso cúmplice no faz de contas, e o tirar e colocar o figurino em frente a ele reforça essa brincadeira.

Concernente à relação figurino-espectador, o vestuário adquire a característica de elemento significativo visual não-linguístico. Ou seja, neste tipo de relação, o figurino age sobre o espectador através de seus significados e simbologias, não exercendo força material, mas influenciando no campo das percepções e ideias ao contar uma narrativa ao espectador e ao estimulá-lo a desenvolver sua própria narrativa da cena” (Jr.Tuhtenhagen, p. 8)

### **3.1 Atriz/Ator x figurino x plateia**

Juntamente com a grande capacidade do figurino de contar ao público a história da personagem está a relação que se dá entre o figurino e os atores em cena. Uma das grandes diferenças em relação as apresentações do primeiro e do segundo momento em “Máquina Hamlet”, está justamente no nosso entendimento sobre isto.

Assistindo aos vídeos dos dois momentos de apresentação, estávamos “tímidos” em acreditar no potencial que o figurino tinha de comunicar mesmo que, para isso, não precisasse de palavras, isso em um texto que, apesar de ter poucas páginas, oito e em formato A5, para ser mais precisa, ainda assim, é de uma profundidade extremamente complexa, tanto que, mesmo dois anos depois de estudá-lo profundamente, tenho certeza que não fui capaz de esgotar seus significados e interpretações.

O que buscamos por tamanho trabalho era entender e explicitar sobre o texto, a partir da interpretação e das cenas. Esta tarefa se tornou mais completa quando entendemos que o figurino estava ali para agregar também à narrativa da peça, mesmo que isso não tenha acontecido de forma consciente naquele momento. Ao analisar o trabalho e perceber essa função do figurino, tenho certeza que ele foi de fundamental importância para a nossa encenação.

#### 4. MÁQUINA DE FAZER FIGURINO: Um foco na “Máquina-Hamlet”

A peça *Hamlet-Máquina*, de Heiner Müller (1987), se divide em cinco cenas que transitam da história de Hamlet, príncipe da Dinamarca e o contexto político-social vivido por seu autor na Alemanha. A peça que é caracterizada como texto fragmentado, possui cenas que não seguem uma linha padrão e convencional onde algumas delas tem toda uma construção de história específica que novos personagens são inseridos.

“Um figurino pode ser costurado, colado, pintado, programado digitalmente – inúmeros são os processos de construção do figurino para a cena, o que depende da expertise e sapiência de quem o cria” (Abreu, 2017<sup>4</sup>). De maneira aproximada, em “Máquina Hamlet” ... a construção do figurino se deu em diferentes momentos.

Vou chamar de primeiro momento o período inicial de apresentações que ocorreu durante a disciplina de Direção. Nesse momento, estávamos juntos desenvolvendo todos os detalhes da peça eu, Alexandre e Gabriel<sup>5</sup>. A ideia que tivemos da peça como um todo era muito carregada, pesada, mas também continha um tom jocoso, grotesco. O grotesco, para Pavis, “é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma” (2005, p.188).

Com a primeira experimentação do “*cortejo fúnebre*”, como diz Hamlet<sup>6</sup>, chegamos a construção de uma cena que era narrada por ele que, como coveiro, leva os defuntos Gertrudes e Cláudio para suas covas (FIGURA 1).

Partimos, então, das ruínas da Europa, onde “*Os sinos anunciavam os funerais nacionais*”, E da ideia de uma Ofélia, que apesar de ter morrido afogada, “*o rio não conservou*”. Tudo era muito sombrio e decadente, gótico, desencantador.

---

<sup>4</sup> Depoimento de Agamenon de Abreu, junho de 2021.

<sup>5</sup> Alexandre El Afoune e Gabriel Gouvêa, atores de “Máquina Hamlet” ingressaram comigo, na turma de 2015, no curso de Artes Cênicas da UNB.

<sup>6</sup> Alguns trechos da peça “Máquina Hamlet” (MÜLLER, 1987), inseridos no corpo deste trabalho, terão suas formatações marcadas por “aspas” e em corpo itálico, para diferenciação do demais elementos textuais.



**FIGURA 1:** Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2018. Em cena: Alexandre El Afioni, Maria Eduarda Lins, Gabriel Gouvêa. Arquivo pessoal.

Aqui, descortino algumas opções visuais que reforçam as ideias suscitadas em ensaios, bem como de decisões que intuíamos enquanto atores e atriz, bem como direção:

- I. Uma coroa de mortas flores que mais lembravam musgos e algas (FIGURA 2)
- II. O vestido de uma rainha que estava aos farrapos, uma bandeira do Brasil que, em 2019, já trazia uma conotação negativa, ligada ao presidente Bolsonaro<sup>7</sup> e seus apoiadores (FIGURA 3);
- III. Os calçados, que tinham um aspecto sujo, desgastado, um pé com o salto faltando;
- IV. Adereços outros como faixa que cobre o rosto, os óculos com lentes quebradas, o esqueleto do guarda chuva;

Até o cenário e a iluminação seguiam um conceito caótico que reforçavam a áurea sombria do espetáculo.

<sup>7</sup> O **Governo Jair Bolsonaro** teve início no dia 1 de janeiro de 2019 e está previsto terminar no dia 31 de dezembro de 2022. O militar reformado Jair Bolsonaro foi eleito o 38.º presidente do Brasil no dia 28 de outubro de 2018, com 55,13% dos votos válidos no segundo turno das eleições presidenciais, derrotando o candidato do PT, Fernando Haddad, que obteve 44,87% dos votos válidos. Ao fim do mandato, o presidente poderá candidatar-se novamente a uma reeleição para o cargo. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Governo\\_Jair\\_Bolsonaro](https://pt.wikipedia.org/wiki/Governo_Jair_Bolsonaro), acessado em 09/2021.



**FIGURA 2:** Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2018. Em cena: Maria Eduarda Lins, Gabriel Gouvêa. Arquivo pessoal.



**FIGURA 3:** Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2018. Bandeira do Brasil dobrada com um salto vermelho por cima. Arquivo pessoal

Sobre o jogo dos atores com os figurinos, a terceira cena traz exemplos em que, sutilmente muda-se a personagem, e isso acontece a partir da

interpretação somada à dinâmica de trocas de figurinos, mesmo que seja uma única peça, como o personagem Cláudio, por exemplo, que sai do caixão, logo mais a diante, ele é referido como “*Cláudio, agora pai de Hamlet*”. Há também um momento específico que, apesar da troca de figurinos entre dois personagens, é explícito que os atores permanecem com seus personagens - Hamlet veste as roupas de Ofélia, Ofélia pinta nele uma máscara de puta, Hamlet em pose de puta - É interessante como a própria cena parece propor esse jogo:

*“3 SCHERZO (UNIVERSIDADE DOS MORTOS. Sussurros e murmúros. Das suas tumbas (cátedras), os filósofos mortos atiram os seus livros sobre Hamlet. Galeria (balé) das mulheres mortas. A mulher na forca. A mulher coa as veias cortadas. Etc. Hamlet contempla-as com a postura de um visitante de museu.(teatro). As mulheres mortas rasgam-lhe as roupas do corpo. De um caixão erecto com a epígrafe HAMLET 1 saem Cláudio e, vestida e caracterizada de puta, Ofélia. Strep-tease de Ofélia.)*

**Ofélia**

*Queres comer meu coração Hamlet? (ri)*

**Hamlet** *(as mãos diante do rosto)*

*Quero ser uma mulher.*

*(Hamlet veste as roupas de Ofélia, Ofélia pinta nele sua máscara de puta. Cláudio, agora pai de Hamlet, ri sem ruído. Ofélia joga para Hamlet um beijo com a mão e retoma com Cláudio/ pai de Hamlet para dentro do caixão. Hamlet em pose de puta. O rosto sobre a nuca: Horácio. Dança com Hamlet).*

**Voz(es)** *(vindas do caixão)*

*Aquilo que mataste tens também de amar.*

*(a dança torna-se cada vez mais rápida e mais selvagem. Gargalhadas saem do caixão. Numa cadeira e balanço, a madona com câncer no seio. Horácio abre um guarda chuva, abraça Hamlet. Paralisam-se no abraço debaixo do guarda chuva. O câncer no seio brilha como um sol.)” (Müller, 1987, p. 27)*

Podemos perceber, sem perder também a importância do texto, como ideias interessantes para a visualidade podem partir, inclusive do próprio texto. Não foi diferente, ao partirmos de um trecho do espetáculo para nosso figurino. Primeiro, essa brincadeira da troca entre Ofélia e Hamlet, que nos permitiu literalmente colocar esse Hamlet no lugar da Ofélia e de todas as mulheres por quem ela fala quando diz “*eu sou Ofélia, aquela que o rio não conservou, aquela na forca, a mulher com a cabeça no fogão a gás*” Em alguns dos nossos experimentos, durante essa cena, Hamlet vestia as roupas de Ofélia e ela vestia as roupas dele. O ato de Hamlet colocar as roupas de Ofélia funcionou como metáfora “estar no lugar dela” e ver pelo seu ponto de vista (FIGURA 4). No entanto, entendemos que o mesmo não cabia à Ofélia, pois, estando em

um lugar de força na cena, ao colocar as roupas de Hamlet para se sentir forte e com um poder que historicamente pertence ao homem, afirmaria erroneamente, que uma mulher precisa se colocar como homem para não ser inferior. Aqui, vendo o que o figurino comunicaria ao público, optamos por não utilizá-lo desta maneira e optamos por ir em outra vertente.



**FIGURA 4:** Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2018. Em cena: Maria Eduarda Lins, Gabriel Gouvêa. Arquivo pessoal

Mesmo considerando que nesse primeiro momento de apresentação, não tivéssemos amadurecido a maioria das ideias como viríamos a fazer mais tarde, já é possível perceber o potencial do figurino nessa peça. Aqui o próprio texto acaba trazendo algumas sugestões que nós achamos pertinente experimentar á partir das nossas relações com esse elemento. Em cena, é possível perceber ele se transformando de figurino da personagem para a personagem em si.

Os atores se portavam como brincantes em cena, o que os transformam em dado personagem, seja ele Ofélia, Hamlet, fantasma do pai, o pedestre na rua, ou a pessoa na multidão é o figurino.

Tuhtenhagen Jr (2019), defende que objeto e corpo se completam, se transformam, não estando um inerte esperando a ação do outro. Aqui, ele

coloca também o figurino como objeto, pois parece partir da perspectiva de figurino como roupa e, portanto, como objeto.

Os materiais não estão inertes à espera da ação dos indivíduos para dar-lhes forma, mas, através da sua densidade, forma, da sua textura e do conjunto de características físicas eles vão também limitar e direcionar a ação dos indivíduos” (Jr. Tuhtnhagen, 2019, p. 5).

Nesse sentido, o figurino e o corpo do ator e da atriz são responsáveis por transformar um ao outro em cena. O figurino não está lá para simplesmente ser “usado” pela atriz ou ator, pois, como um jogo, ele próprio define e interfere na atuação dos mesmos. Cabe então a coletivo, o trabalho de dar vida às personagens, e desse modo, tanto a relação atriz/ator x figurino é essencial para o espetáculo, quanto o resultado dessa relação deve se manter em troca constante com a plateia.

Voltando ao caso do “*Máquina Hamlet*”, alguns figurinos, no entanto, não foram tão bem desenvolvidos de forma técnica ou criativa. Naquele momento nos faltou maturidade para aprofundar em algumas personagens, assim como em algumas passagens do texto. Não tivemos também a expertise para a maquiagem, mas a continuidade deste projeto nos deu possibilidade de desenvolver e trabalhar, o que ainda não havíamos conseguido, além da participação de colegas como Monique e Rachel, que apesar de estarem nas funções técnica, estiveram sempre presentes nas criações, a professora Súlían - diretora de atores-, professor Agamenon – Maquiagem-, e professor Pedro – iluminação-, que passaram a fazer parte do projeto, abrindo um leque de novas possibilidades a serem exploradas.

Sulian, desde o início nos apontava o quanto evidenciamos o grotesco no texto, o que nos deixava longe das várias interpretações que o texto de Heiner Muller é capaz de trazer. Ela nos propõe a encarar o texto com maior veracidade, diminuindo as ironias, pois a própria ironia era tratar com seriedade as situações da peça. Mudando o tom da interpretação, coisa tão intrínseca a ela, como o figurino, não poderia permanecer como estava, pois, a relação atriz/figurino era bem presente, e vimos que poderia ser ainda mais utilizada.

Deste modo, o figurino de Hamlet (FIGURA 5), um casaco europeu, uma roupa mais social e óculos escuros que se manteve do figurino anterior,

apesar de Hamlet ter antes um figurino todo rasgado, maltratado e sujo, aqui ele aparentava estar mais formal, elegante, com exceção dos óculos sem uma das lentes, expondo a falsidade de toda sua graça. A rainha também perdeu sua imagem desgastada e morta para algo mais vivido. Gertrudes, agora estava em seu vestido de noite, sofisticada, fina, mas acaba sendo desmontada pelo próprio filho:

*“Agora lambuzo os farrapos do teu vestido de noiva com a terra em que meu pai se transformou, com estes farrapos o teu rosto, o teu ventre, os teus seios”.* (Müller, 1987, p.26)



**FIGURA 5:** Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019. Em cena: Maria Eduarda Lins, Gabriel Gouvêa. Arquivo pessoal

Ofélia recebeu aqui, uma coroa de flores mais meiga, mais romântica (FIGURA 6). As flores em sua cabeça são grandes e coloridas. Em contrapartida, suas vestes (FIGURA 7), uma cinta modeladora de corpo, é utilizada para moldar um corpo com padrão que é entendido pela sociedade como feminino, mas traz em si palavras de ordem, exigências que buscam ir contra essas convenções de feminilidade e beleza. Uma faixa vermelha que se

juntava ao batom vermelho da personagem descia por toda a peça, parecendo integrá-la a boca, e proferia sua mensagem através dela.



**FIGURA 6:** Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019. Em cena: Maria Eduarda Lins. Arquivo pessoal



**FIGURA 7:** Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019. Em cena: Maria Eduarda Lins. Arquivo pessoal

Um dos figurinos mais intrigantes para mim, era o do “ser” (FIGURA 8). Diferente dos outros, esse é um personagem sem identidade definida e, portanto, fica num limbo. Essa figura tem o rosto coberto por faixas cirúrgicas,

se veste com adereços que o associam tanto ao gênero masculino quanto ao feminino. Ele tem tufos de cabelo que saem dos espaços que as faixas não cobrem na cabeça, uma blusa social masculina, meia arrastão preta, um salto alto em um dos pés.

O pai de Hamlet (FIGURA 8), é simplesmente um chapéu preto com um furo a mais, onde ele teria levado a machadinha, e ainda é possível ver vísceras e sangue saindo do chapéu.



**FIGURA 8:** Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019. Em cena: Alexandre El Afiouni. Arquivo pessoal

A cena 4 “PESTE EM BUDA / BATALHA PELA GROELÂNDIA”, começa com um se despindo dos figurinos, como quem diz, aqui não existe mais personagem, ou ao menos, aqui esses personagens são ordinários, sem nenhuma caracterização que se destaque, e poderia ser eu ou você. Nesse sentido, eu, Alexandre e Gabriel nos descaracterizávamos em cena, tirando a maior quantidade de trajes possíveis ressaltando que éramos atores.

A última cena “ESPERA FERROZ / NA TERRÍVEL ARMADURA / MILÊNIO” nos apresenta uma ideia de silenciamento. Diferente de outros momentos em algum personagem quebra as barreiras para dizer quem é ou deixa de ser, aqui Electra (FIGURA 9), apesar de sua fúria e rebeldia, vai sendo calada, segurada recolhida e apagada aos poucos. É colocada em sua boca uma maçã, como se fosse um porco abatido e servido para o jantar<sup>8</sup>. O figurino de Electra, é também o de Ofélia, depois dessa jogar para longe sua coroa e seus óculos com lentes que a deixava ver alguma esperança. A cinta modeladora possui uma abertura na parte de baixo, no entanto, ela não está nua. O que se encontra no meio de suas pernas é um buraco negro. “*Renego o mundo que pari. Sufoco o mundo que pari entre as minhas coxas. Eu o enterro na minha buceta*”. (Müller ,1987, p.32)



**FIGURA 9:** Foto do espetáculo “Máquina Hamlet”, 2019. Em cena: Maria Eduarda Lins, Gabriel Gouvêa e Alexandre El Afiouni. Arquivo pessoal

---

<sup>8</sup> Segundo sites de receitas como “<https://serrademinas.blogspot.com/2008/11/aniversariante-do-dia-parabns-o-domingo.html>” A maçã é uma forma atraente de preencher a boca do porco que ao assar se abre devido ao calor. Ao colocar a maçã vai parecer que o porco está feliz por estar comendo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pesquisa, por mais embasada e volumosa que ela seja, há sempre espaço para continuação, maiores aberturas de abordagens e continuação – eis aqui, uma premissa básica, creio, necessária a todo conhecimento: possibilidade de ser continuado e evoluído como contribuição para o crescimento de todos nós. Esta pesquisa segue a mesma natureza, sinto que tenha sido uma sensibilização, uma abertura para outras buscas de saberes, sobretudo dentro da Engenharia do Espetáculo, o que não foi possível alcançar dentro do tempo-espaço cabível numa pesquisa-escrita de trabalho de conclusão de curso.

Durante a realização desse trabalho, uma das principais intenções era pesquisar e entender as diversas formas de interpretação de personagem, principalmente quando se coloca os elementos cênicos como o figurino em evidência.

Foi possível para mim entender as novas dinâmicas em cena ao trabalhar com o figurino, além de vários significados que ele pode ter como o de dramaturgia. Portanto o trabalho de Amabilis foi fundamental para que eu entendesse a importância do figurino ao se contar histórias. A autora, ao fazer uma análise da funcionalidade do figurino no palco de alguns dos mais reconhecidos encenadores do século XX no ocidente, também trás exemplos de espetáculos atuais contemporâneos, onde ela detalha e explicita o papel dramático que esses trajes apresentam em cena. Sua pesquisa me instigou a olhar o figurino de “Máquina Hamlet” com esse mesmo potencial, e, mesmo dois anos depois da realização da peça, tendo em vista que na época eu não tinha noção dessa potência, ainda assim, o figurino me dá indícios de que ele teve extrema importância na montagem. Consigo, portanto, perceber o quanto ele ainda poderia ser explorado nesse sentido. Com certeza, minhas próximas participações enquanto atriz não deixarão passar a oportunidade de trabalhá-lo com maior intensidade.

Outro ponto importante para mim foi entender que, parte do resultado que o figurino teve na peça se dá ao trabalho dos atores em cena e suas respectivas relações com esse figurino. Nesse ponto, Tuhtenhagen foi

igualmente importante na minha pesquisa, ao defender que os objetos não são inanimados, e que não apenas nós interagimos com eles, como eles interferem no nosso modo de agir. Sendo assim, com o figurino não seria diferente. O tecido, a cor, a textura, a forma e o objeto de cena, devido ao significado que este tem diante a sociedade, nos dão “instruções” sobre como nos relacionarmos com eles, portanto, fica clara para mim, a importância da relação atriz X figurino, e que essa relação não se dá por meio apenas do trabalho dessa atriz, mas também por influência dos trajes que ela veste para construir a personagem, tirando assim o protagonismo do corpo dessa atriz e do texto e abrindo espaço para que o figurino esteja em conjunto com estes.

Essa relação de atriz com figurino que compõe a personagem, me remeteu ao trabalho com a máscara e me fez pensar, se seria possível aplicar o mesmo ritualismo, que existe, ao trabalhar com ela, enquanto trabalharmos figurino. Entretanto, dei-me conta que o universo da máscara é extenso e profundo, portanto, não consegui aprofundar nesse assunto pela sua densidade, mas ele me instigou a uma futura pesquisa sobre o assunto.

Por fim, encerro este trabalho entendendo que ele permitiu encontrar novas possibilidades de encarar o figurino, mas também novos questionamentos em relação a importância dos atores e atrizes de se conectarem, cada vez mais, ao processo de criação do figurino, de forma que ele não seja apenas um adereço adicionado ao todo, e portanto, que seja trabalhado em todo seu potencial.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, A. B. de (2017). **Gaveta de ideias: um ponto de vista de processos criativos em figurino no teatro em Salvador**. Dissertação (mestrado na Universidade Federal da Bahia); Orientação de Eliene Benício Amâncio Costa, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ALMEIDA, Alisson Araujo de (2013). **MÁSCARA: Estratégia de composição física em texto de representação**. Dissertação (mestrado na Universidade de Brasília), Distrito Federal: Universidade de Brasília.

ALMEIDA, Desirée Bastos de. **Cena para um Figurino**. Dissertação (mestrado em Teoria e experimentações da Arte: Poéticas Interdisciplinares). – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010

CRAIG, E. G. (1907). **O ator e a supermarionete (versão integral)**. Sala preta. vol. 12, n.1, jun. 2012, p. 101-124. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57551/60596/73091>>, acessado em 12/10/2021.

JR. Francisco Tuhtenhagen. **A ROUPA COMO OBJETO-AGENTE TRANSFORMADOR DO CORPO HUMANO: AS RELAÇÕES INDIVÍDUOS-OBJETOS E A AÇÃO DOS FIGURINOS SOBRE ATORES E ESPECTADORES NAS ARTES CÊNICAS**. Dissertação (mestrado em Antropologia: objetos, identidades e culturas). – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: Portugal, 2019.

MÜLLER, Heiner. **Quatro textos para teatro: Mauser. Hamlet-máquina**. A missão. Quarteto. Tradução Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1987.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed.: Perspectiva; São Paulo, 2005.

POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. ED. Claridade; São Paulo, 2007

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.

URTIGA, Andressa Moreira (2015). **Brincante é um estado de graça: sentidos do brincar na cultura popular**. Dissertação (mestrado na Universidade de Brasília), Instituto de Psicologia; Orientação de Daniele Nunes Henrique Silva, Brasília: DF.

