

AS RELAÇÕES ENTRE O FIGURINO DO BALÉ TRIÁDICO E O BALÉ CLÁSSICO: TRANSMUTAÇÕES CORPO-FIGURINO

THE RELATIONS BETWEEN THE COSTUME OF THE TRIADIC BALLET AND OF CLASSICAL BALLET: BODY AND COSTUME TRANSMUTATIONS

Ana Carolina de Lima Gomes¹

Luisa Angélica Paraguai Donati²

Resumo

Este artigo visa investigar os aspectos de forma, função e materialidade do figurino do Balé Triádico, conceitualizado por Oskar Schlemmer, em vista das implicações na relação corpo-espaco do bailarino, em comparação ao figurino de balé clássico. Através de revisão bibliográfica, foi investigado o processo de criação de um traje de cena, especificamente para a modalidade da dança, e realizada uma análise histórica da silhueta do figurino de balé. Essa proposta faz-se relevante na comparação com os figurinos do Balé Triádico, em função de compreender o processo não convencional em que foram idealizados, e suas silhuetas peculiares que concebem a coreografia nessa obra. Ao entender o traje de cena como um elemento indispensável para apoiar a narrativa e o corpo do bailarino, podemos analisar as possibilidades implícitas que excedem essas expectativas no Balé Triádico, tornando-se núcleo substancial para a composição da coreografia, extrapolando suas funções de suporte. Em razão destas implicações, buscamos compreender as distorções resultantes da transmutação entre corpo e figurino, e suas alterações causadas por materialidade e forma, assim como o impacto no movimento e na postura do bailarino.

Palavras-chave: Design de Moda e Arte; Figurino; Ballet Triádico; Balé Clássico.

Abstract

This article aims to investigate the aspects of form, function, and materiality of the costume at Triadic Ballet, conceptualised by Oskar Schlemmer's Triadic Ballet, in light of its implications for the dancer's body-space relationship compared to the costume of classical ballet. Through a literature review, the creative process of designing a stage costume, specific to a dance modality, and a historical analysis of ballet costume silhouettes were conducted. This investigation is relevant to compare the Triadic Ballet costumes to understand the unconventional process through which the costumes and their distinctive silhouettes were conceived, shaping the choreography in the Triadic Ballet. By considering the stage costume as an essential element in supporting the narrative and the dancer's body, it is possible to analyse the implicit possibilities that extend these expectations in the Triadic Ballet, where the costume becomes a substantial core for the choreography's composition, transcending its supportive functions. In light of these implications, this study aims to explore the distortions that arise from

1 Graduanda, PUCC – EAAD – Escola de Artes, Arquitetura e Design, Campinas, SP, Brasil. licarol647@gmail.com; ORCID: 0009-0004-9036-1789

2 Professora Doutora, PUCC – EAAD – Escola de Artes, Arquitetura e Design, Campinas, SP, Brasil. luisa.donati@puc-campinas.edu.br; ORCID: 0000-0002-3886-8118

the transmutation between body and costume, the alterations caused by material and shape, and their impact on the dancer's movement and posture

Keywords: Fashion Design and Arts; Costume; Triadic Ballet; Classical Ballet.

1. Introdução

Considerando as interlocuções entre os campos do Design de Moda e das Artes, assume-se o figurino enquanto constructo conceitual, entre os termos moda e indumentária, e projetual, quando comunica não verbalmente um personagem em determinada expressão artística, seja o teatro, o cinema ou a dança. Pode-se entender através do traje de cena o período de tempo e espaço, que a história irá se desenvolver, a identidade e características socioculturais de cada personagem, e transportar o espectador para o universo da narrativa (Costa e Castro, 2010). Assim, compreende-se o traje de cena como indispensável para a estória, como define Montanheiro (2021):

Sendo o figurino um dos elementos de cena que mais fortemente participa da linguagem visual do espetáculo, ele influencia profundamente na leitura da cena e na recepção do espectador. Cria-se boa parte da atmosfera da cena a partir do figurino, que são somados aos outros tantos elementos que com ele se comunicam, tais como: o som, a iluminação cênica, as imagens reproduzidas pelo audiovisual e principalmente a coreografia (Montanheiro, 2021, p. 7-8).

Investigando performances de dança e balé clássico, em que a trama é construída exclusivamente através de gestos e movimentos, o figurino exerce um papel ainda mais relevante, na medida em que interage constantemente com o objeto de foco do espetáculo: o corpo do bailarino no espaço cênico. Tendo essa perspectiva em evidência, podemos explorar duas abordagens no processo de criação de um figurino para espetáculo de dança – uma que prioriza a liberdade de movimento e outra que, em um certo sentido, reorganiza os gestos do bailarino.

A coreografia é o fator principal para elaborar o figurino de uma obra de dança, considerando os passos elaborados pelo coreógrafo e executados pelo bailarino. Assim, a ergonomia e o design da peça devem estar adequados às especificidades dos movimentos (Montanheiro, 2021). As questões estéticas e simbólicas são pertinentes para a comunicação da história, entretanto é evidente uma determinada hierarquia no processo de criação do figurino correspondente às exigências corporais demandadas pela performance, em que o corpo do bailarino atinge seus limites físicos (Schneider, 2013).

Em contraposição, observamos no Balé Triádico uma hierarquia invertida, explorando o potencial do traje em si, o qual limita e restringe o corpo e a movimentação do bailarino, todavia, expandindo as percepções corporais diante das experiências corpo-figurino. Nesse sentido, Schlemmer propositalmente usa o traje de cena não como uma complementação, mas como reconstrução do corpo para reinventar os movimentos no palco. O artista experimenta nas peças "a possibilidade de reorganização do movimento do corpo quando o mesmo sofre uma intervenção no seu contorno físico; neste caso o figurino exige uma outra atitude corporal e uma outra postura do performer na ocupação espacial" (Paraguai e Carvalho, 2007, p. 1460). Como define Boccara *et al.* (2007) na pesquisa de reconstituição dos figurinos originais:

Nossa pesquisa em seus aspectos de execução prática da reconstituição dos figurinos do ballet se deparou com esta progressiva conscientização de que não estávamos mais tratando de um simples recurso de figuração que se sobrepõe ao corpo para dar-lhe um caráter fantasioso e imagético, mas sim como um rígido segundo corpo que sintetiza uma elaboração conceitual

sobre o movimento no espaço e no tempo através de uma coreografia deduzida a partir das possibilidades que o figurino induz (Boccaro *et al.*, 2007, p. 8).

Diante dessa perspectiva, iremos compreender o processo de criação de um figurino para o balé clássico e suas silhuetas características, e aproximar ao Balé Triádico, em que Schlemmer subverte este processo para a criação de seus peculiares figurinos, e consequentemente a coreografia. Ele empresta estas silhuetas convencionais do balé enquanto as distorce concebendo uma obra vanguardista que não é apenas um "ballet no sentido convencional do termo, mas uma combinação entre dança, moda, pantomima e música" (Pinho, 2013). O papel do design de figurino vai além do tradicional, ele se torna a peça-chave que liga os conceitos operadores da obra, de caráter inovador.

2. A Silhueta do Balé Clássico

A obra *La Sylphide* marca o início de uma nova fase na história do balé conhecida como romantismo, e traz transformações ao figurino e aos enredos de balé (Montanheiro, 2021). Apresentado e dançado por Marie Taglioni em 1832, é uma obra de temática etérea focada na figura feminina (Frajuca, 2021). Para causar a impressão de uma criatura mística e sobrenatural, Marie dança vestindo sapatilhas de ponta e uma vestimenta que sugere leveza, como se a bailarina flutuasse no palco.

A construção desse figurino é elaborada com a intenção de causar um efeito em cena que transmita a atmosfera de um mundo intangível elaborado por Filippo Taglioni. Com sua coreografia aérea inovadora (Frajuca, 2021), ele revoluciona tanto as temáticas das obras de balé clássico a partir desse momento, quanto a figura da bailarina vestida em um figurino que tem a função expressiva de realçar a movimentação graciosa em conformidade com o estilo de dança. Este figurino vai ficar conhecido como tutu romântico, uma saia fluida feita com camadas de tule sobrepostas até o joelho, pregadas em um corpete (Figura 1). De acordo com Frajuca (2021, p. 39): "O surgimento do tutu romântico e de toda a estética tradicional atribuída à figura feminina no balé se desencadeia com a aparição da *Silphide*, o balé se torna domínio feminino e seu figurino é imediatamente transformado".

Figura 1: Marie Taglioni em *La Sylphide*, litografia colorida à mão por Edward Norton, nanquim e tinta em papel, 1845.



Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O106178/print-collection-print-chalon-alfred-edward/>. Acesso em 15 ago. 2025.

Da consolidação dessa imagem da bailarina clássica a partir do tutu romântico, o balé segue evoluindo, no seus passos e movimentos, e essa silhueta se altera a fim de adaptar-se a essas modificações. Com a justificativa de mostrar a técnica precisa dos pés e pernas, o tutu romântico vai encurtar e dar origem ao tutu clássico (Figura 2), uma saia ainda de tule, mas que irá expor toda a perna e cobrir apenas a região pélvica (Schneider, 2013). Novamente, o figurino deve atender às imposições coreográficas do balé e ser modificado apropriadamente, como enfatiza Frajuca (2021):

Desde La Camargo, bailarinas empenhadas em aperfeiçoar o trabalho de pontas, cortaram seus tutus acima do joelho, permitindo mostrar um pouco mais de seus complicados passos. Este modelo encurtado e cheio ficou conhecido como tutu clássico e foi incorporado em obras como O Lago dos Cisnes, com camadas adicionais de tarlatan, criando um efeito mais horizontal do corpo (Frajuca, 2021, p.54).

Figura 2: Carlotta Brianza Vestindo um Tutu Clássico Como Princesa Aurora para “A Bela Adormecida” de Marius Petipa, Teatro Mariinsky, 1890.



Fonte: <https://pointemagazine.com/tutus/#gsc.tab=0>. Acesso em 15 ago. 2025.

Com a evolução da arte do balé, as bailarinas extrapolam os limites físicos impostos pela dança, tornando as questões ergonômicas e estéticas ainda mais pertinentes na construção do figurino. O processo de criação dos movimentos corporais do balé alinham-se ao processo de design e ergonomia do traje, tendo em vista que roupas comuns também exigem essa relação, como todo objeto criado para o ser humano (Schneider, 2013). Nesse caso, é ainda mais evidente, pois se exige do corpo outros limites físicos.

O tutu é uma peça marcante na história do balé e essencial para sugerir a delicadeza desejada, enquanto valoriza a força do corpo dançante. Desde o século XIX, o balé preserva as

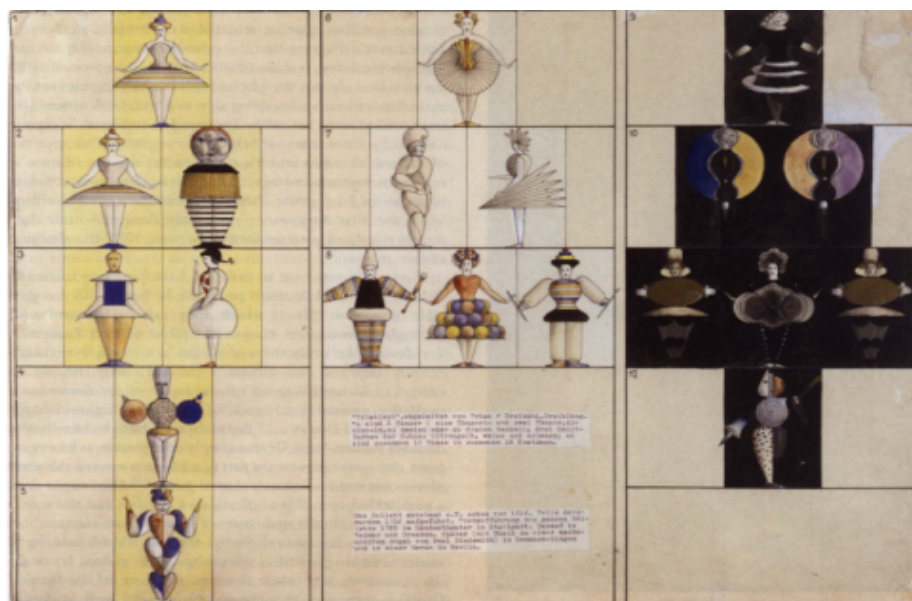
silhuetas clássicas do seu figurino, mantendo um tradicionalismo no palco que atravessa geração e é apresentado até os dias atuais (Montanheiro, 2021). Esse tradicionalismo se mantém para sustentar a função primária que configura um figurino de balé: realçar e facilitar a execução dos passos, com o intuito de criar um efeito flutuante para os movimentos; por esse motivo, as formas e silhuetas são reconhecíveis ainda hoje.

3. As Silhuetas do Balé Triádico

O Balé Triádico, ou Balé Metafísico, foi idealizado pelo multiartista Oskar Schlemmer e apresentado em 1922 (Droste, 1990), na escola de design alemã Bauhaus. Este é um tempo marcado por mudanças na dinâmica da sociedade, do homem e de sua relação com o trabalho e do espaço urbano, devido aos efeitos da Revolução Industrial. Dentro desse recorte de espaço e tempo, o ser humano se depara com a era da mecanização e passa a lidar com seus efeitos nas esferas sociais e culturais. Consequentemente, é nesse contexto que surge a Bauhaus, uma escola que traz perspectivas inovadoras para os diversos campos do conhecimento, buscando unir a arte às necessidades da indústria. A metodologia singular dessa instituição, baseada na experimentação e no conhecimento do material e da técnica (Mattara e Nascimento, 2015), influencia os processos de conceitualização de obras revolucionárias, como o Balé Triádico.

A obra é considerada o primeiro balé abstrato da história, trazendo movimentações desse gênero de dança, todavia, apresentando características singulares que a distingue de um balé clássico. O primeiro aspecto, e possivelmente o mais marcante, é o figurino excêntrico desenhado por Schlemmer (Figura 3). A obra conta com 18 peças em sua totalidade e é dividida em três atos, cada qual com uma cor correspondente que envolve e dita a atmosfera (Birringer, 2013). A estrutura é definida por formas geométricas, de maneira a desconstruir o corpo humano, associadas ao conceito de abstração, tal qual definido por Schlemmer: “Serve para desconectar componentes de uma parte inteira, tanto para forçá-las ao absurdo quanto para elevá-las ao seu maior potencial” (Schlemmer, 1961). Schlemmer então utiliza do traje para desconectar a figura humana e encaixar o corpo em um molde abstrato e geométrico.

Figura 3: Desenhos de Schlemmer dos figurinos do Ballet Triádico separados por fase, 1926.



Fonte: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/304377>. Acesso em 15 ago. 2025.

O Balé demonstra seu aspecto triádico e essencialmente matemático em toda sua estrutura, desde os três dançarinos que performam até as silhuetas e cores do figurino. Pode-se perceber a predominância de três formas geométricas que redesenham o corpo: o triângulo, o quadrado e o círculo. Os trajés esculturais de Schlemmer redesenham a estrutura corporal orgânica utilizando diversos elementos de construção do vestuário em seus trajés, como é detalhado por Birringer (2013):

A obra, dividida nas fases amarela, rosa e preta, aparenta retratar a trajetória histórica da dança, iniciando com passos mais tradicionais, reconhecíveis do balé e utilizando sapatilhas de ponta, e evolui para movimentos cada vez mais abstratos e enigmáticos (Koss, 2003). Schlemmer declara que os três pilares do ballet são “os figurinos, designs tridimensionais e coloridos, a figura humana, um ambiente de formas matemáticas básicas e os movimentos correspondentes dessa figura no espaço” (Schlemmer apud Koss, 2003, p.736, tradução nossa³).

Apesar de indiscutivelmente únicas, as silhuetas clássicas do balé são reconhecidas em alguns figurinos específicos do Balé Triádico, sugerindo inspiração do criador e do figurinista, em vista do enredo que faz referências ao mundo da dança e à sua história. Nota-se uma semelhança formal ao comparar o figurino do Balé Triádico, especificamente da primeira fase, com o figurino tradicional de balé. A saia da bailarina (Figura 4) mantém o mesmo comprimento e formato de um tutu clássico (Figura 2), acentuando os movimentos das pernas, foco da coreografia nesse trecho do Ballet Triádico.

Figura 4: Primeiro Figurino da Primeira Fase do Balé Triádico.



Fonte: https://youtu.be/mHQmnumnNgo?si=VX5n_dbOlz9fkW1w. Acesso em 15 ago. 2025.

É possível enfatizar que o design desse figurino é o que mais se assemelha a um figurino clássico na obra, em termos de contorno do traje. A semelhança faz-se presente principalmente no formato da saia, uma semiesfera ampla, semelhante ao que conhecemos como tutu clássico.

³ “[...] impede movement or shape it in very particular ways, drawing attention to the constructedness of the costumes as well as their materials” (Birringer, 2013, p. 42).

Pensando que no início da obra presenciamos uma dança mais clássica, e esta vai se tornando mais abstrata conforme o espetáculo se desenvolve até a última fase, como elabora Koss (2013):

Vindo de uma relativa dança tradicional na primeira cena do primeiro ato para uma dança de puro movimento na última cena do terceiro ato. Ela percorre, em outras palavras, do naturalismo para a abstração, em uma sequência de figurinos que procedem do quase humano para completamente artificial (Koss, 2013, p. 736, tradução nossa⁴).

Nesse sentido, o figurino acompanha esse raciocínio, trazendo essa silhueta tradicional dentro dos termos do Balé Triádico, e segue sendo distorcida até seu limite geométrico e abstrato. Schlemmer propositalmente traz um figurino com referências clássicas, para que possa contrastar os conceitos de corpo orgânico com um corpo sintético, excepcionalmente desconstruído e geometrizado.

4. O Figurino e o Movimento Corporal

No figurino tradicional, podemos entender a proposta articulada à função prática, para facilitar a movimentação do bailarino, ao mesmo tempo em que realça os movimentos técnicos da dança (Schneider, 2013). É evidente sua função simbólica, com adornos e silhuetas que trazem caráter para a personagem e constroem o enredo em que está inserida, considerando a delicadeza particular do balé. Entretanto, esses aspectos ainda são secundários à coreografia, enquanto, no Balé Triádico, a função primária do figurino é coreografar e delinear no corpo humano outra figura, consequentemente, induzindo uma atitude corporal experimental.

Schlemmer coloca os figurinos como protagonistas no processo de criação de sua obra experimental, e confirma isso quando declara “primeiro vem o figurino, depois a música que melhor se adapte a ele e finalmente a coreografia” (Schlemmer, 1971, apud Boccara e Ramos 2014, p. 28). Desta forma, ele explora ao máximo a conexão do figurino com o corpo e o movimento (Montanheiro, 2021), e podemos considerar algo além de um simples apoio ao corpo ou à cena, mas um elemento que se configura como um objeto coreográfico escultural, que deforma enquanto geometriza o corpo humano.

Toda interação entre corpo e objeto sugere uma adaptação da postura corporal às características da peça, a ponto de se tornar parte integrante do corpo e vice-versa (Gaiarsa, 1976). Neste caso, o figurino relaciona-se profundamente com o corpo que induz movimentações específicas em unidade com o objeto, concebendo a dança. Sobre a relação objeto-corpo e os fatores que influenciam a motilidade deste corpo, Gaiarsa (1976) diz:

Todo objeto solidarizado ao corpo altera a posição do centro de gravidade deste, assim como todas as suas condições de movimento, pelo seu peso, pela sua forma e pela distribuição de seu peso dentro de sua forma; e mais, pela forma que meu corpo é obrigado a assumir a fim de solidarizá-lo consigo (Gaiarsa, 1976, p. 92).

No figurino tradicional, essa interação entre objeto (figurino) e corpo também é pertinente, entretanto, não é de tal dimensão que interfira diretamente nos movimentos, tal qual o figurino do Balé Triádico. Ao analisar os figurinos (Figura 5), fica explícita a distorção da silhueta humana e levanta questionamentos em relação à influência destes na consciência corporal e no espaço que a cerca. O corpo humano é reduzido a formas geométricas e rígidas,

⁴ “leading from a relatively traditional dance in the first scene of act 1 to a dance of pure movement in the last scene of the third act. It traveled, in other words, from naturalism to abstraction, its sequence of costumes proceeding from almost human to thoroughly artificial” (Koss, 2013, p. 736).

que impulsionam movimentos espontâneos e mecanizados, inspirados em marionetes e criaturas mecânicas dos anos 1920 (Koss, 2003).

Figura 5: Figurinos do Balé Triádico, Apresentação no Teatro Metropol de Berlim na Alemanha, 1926.



Fonte: Arquivo fotográfico de C. Raman Schlemmer: <https://www.schlemmer.org/triadic-ballet> Acesso em 15 ago. 2025.

Os movimentos que surgem a partir dessa experiência oscilam entre a oposição orgânica e mecânica. Ao incorporar a forma e o peso desse traje, o centro de gravidade é alterado, provocando gestos involuntários e ocasionando ao corpo outra dinâmica espacial distinta, em razão da fusão inevitável entre objeto e corpo. O peso do objeto, assim como sua forma e materialidade são os fatores que mais interferem nessa vinculação (Gaiarsa, 1976), sendo, assim, a concretude desse objeto faz-se relevante para criar essa dinâmica espacial-corporal inerente.

4.1. O Figurino e a Materialidade

O material dos figurinos de balé tem duas intenções: trazer leveza e liberdade de movimento para as bailarinas. As saias são, em sua maioria, confeccionadas com tecidos de tule ou seda (Figura 6), devido ao seu caimento esvoaçante e à leveza para realizar os movimentos. A malha, ou tecidos com certa elasticidade, é amplamente utilizada devido à flexibilidade que possibilita ao bailarino alcançar a total dimensão corporal exigida pelos passos, enquanto abraça a forma do corpo (Schneider, 2013).

Figura 6: Processo de Confeccção de um Tutu em Tule.



Fonte: <https://balletaz.org/the-making-of-a-fairy-tale-tutu/> Acesso em 15 ago. 2025

O balé clássico é uma forma de dança expressiva que exige alta performance física e artística dos bailarinos e requer atenção ao design do figurino devido às peculiaridades da modalidade. Não deve impedir ou esconder os movimentos, em uma silhueta com um caimento que enfatize as ações do corpo (Frajuca, 2021). O figurinista deve considerar todos estes fatores ao selecionar o material, priorizar um tecido que seja respirável e fluido, e uma modelagem confortável que acomode o corpo. A relação entre coreógrafo e figurinista está inevitavelmente ligada, em razão das implicações que uma criação tem sobre a outra. Essa ligação, assim como as abordagens para conceitualizar um traje de cena para as mobilizações da dança, é evidenciada por Montanheiro (2021) de tal forma:

Para isto, é necessário que o figurinista conheça bem a coreografia para a qual criará, se aprofundando o quanto possível, nos movimentos corporais que serão executados pelos bailarinos, atendendo especificamente as ideias concebidas pelo coreógrafo, principalmente no que diz respeito a mobilidade dos bailarinos. Mobilidade e movimentos estes, que poderão ser tanto pensados pelo coreógrafo, para que sejam intencionalmente facilitados e fluidos, ou ao contrário, para que sejam dificultados e contidos através das modelagens rígidas ou incômodas (Montanheiro, 2021, p. 6-7).

Schlemmer propositalmente utilizava do material do figurino como uma forma de coreografar (Birringer, 2013), tendo em vista que o material é extremamente relevante na relação corpo-figurino. Desta maneira, o bailarino sofre interferências não apenas pela forma, mas também pela materialidade. Ao compreender essa perspectiva do uso do figurino para dificultar ou facilitar o movimento, a coreografia desta obra vai nascer de um projeto experimental e conceitual do traje de cena, propositalmente expondo o corpo a uma situação extremamente oposta ao tradicional costume na criação de figurino. A materialidade vai relacionar-se ao corpo de tal forma, que este torna-se quase que irreconhecível ao bailarino, um

campo totalmente inexplorado. O autor enfatiza esse processo experimental de criação através da/pela materialidade e suas consequências:

As ferramentas de Hardware e Software de Schlemmer, por assim dizer, era seu figurino e os acessórios usados na Bauhaustänze, permitindo uma variedade de possibilidades de alterar as relações corporais com o espaço exterior e sem dúvidas, a experiência interior egocêntrica do performer que tinha que vestir o espaço (Birringer, 2013, p. 45, tradução nossa⁵).

Os materiais dos figurinos são rígidos e/ou estendem-se muito além do corpo, como o papel machê, madeira, metal, espuma, e enchimento (Boccaro e Ramos, 2015). Materiais como madeira e metal são pesados e opostos aos materiais de figurinos de balé clássico. A saia da figura 4, cuja silhueta anteriormente comparamos à de um tutu clássico, proporciona uma percepção espacial particular em sua estrutura confeccionada em madeira (Boccaro e Ramos, 2015). Esse material é pesado e inflexível e assume uma forma ampla, criando para a bailarina um outro corpo, um novo centro de gravidade, e, para suportar essas demandas, a postura é forçada a adaptar-se, inibindo uma gama de movimentos enquanto concebe uma sequência gestual inédita e potente.

5. Considerações Finais

O Balé Clássico é uma modalidade que tem suas origens rastreadas desde o século XVI (Frajuca, 2021) e em coerência com as necessidades de movimentação e dos enredos característicos das suas obras clássicas, ele desenvolve uma estrutura própria tão marcante, que mantém formas, silhuetas e referências visuais praticamente intactas para os figurinos modernos (Frajuca, 2021). Essa estrutura tradicional serve como inspiração para outras obras, e para criações dentro do campo do Design de Moda, mas também sua rigidez levanta questões sobre o processo de criação de figurino, e como ele pode ser explorado para pensar alternativas além de criar para sustentar as percepções físicas exigidas pelo corpo.

No Balé Triádico é evidente a influência desses aspectos, mas ainda mais a intenção de distorção dos mesmos como contribuição para uma criação inovadora por Oskar Schlemmer. Ele explora as possibilidades do traje de cena e seu potencial criador da coreografia ao priorizar um design de figurino que reinventa o movimento, em uma transmutação entre figurino e o corpo. O design desse traje provoca transformações no comportamento gestual do bailarino e interfere na sua relação com o ambiente, que compõe a obra enquanto veste (Birringer e Danjoux, 2009). A performance só pode ser construída por meio dos trajes, limitando e conduzindo os movimentos. Dessa forma, o coreógrafo-figurinista concebe uma obra que une figurino e coreografia, corpo e espaço de forma singular e indivisível, evidenciando a relevância das contribuições simbólicas e práticas do traje de cena em uma narrativa visual e corpórea. Assim, a dimensão experimental de funções e significados característicos do projeto segue sendo disruptiva até a contemporaneidade

Assume-se o figurino, para além de uma caracterização de personagem e/ou um suporte facilitador dos gestos executados, como artefato vivo a ser incorporado, preenchido, vivido pelo corpo do bailarino, em uma configuração inseparável, em que um sensibiliza o outro, enquanto forma e movimento. Conforme a intenção de significação da obra, por meio do bailarino e da coreografia, o figurino intensifica esse diálogo corporal e visual (Montanheiro, 2021). Através desta compreensão, é possível expandir a definição do papel do figurino, visto que os seus

⁵ "Schlemmer's hardware and software tools, so to speak, were his costumes and the accessories he used in the Bauhaustänze, allowing him a range of possibilities to change bodily relationships to the exterior space and, arguably, also to interior "egocentric" experience of the performer who had to wear space, so to speak" (Birringer, 2013, p.45).

aspectos ergonômicos podem ser determinantes na movimentação e no processo criativo da dança, e podem ser elevados a outro patamar de funcionalidade. Ao olhar o Balé Triádico e o trabalho de Schlemmer, podemos entender a contribuição para o design de figurino, ao experimentar novos processos, materiais e silhuetas. A inovação surge de diversas formas, ao evidenciar as silhuetas clássicas do balé, porém, com materialidades opostas da leveza característica. E então é distorcida, e essas relações do corpo com o figurino são levadas ao extremo, ao delinear uma outra silhueta e potencializar uma experiência corporal inusitada ao bailarino.

Referências

BIRINGER, Johannes. Bauhaus, Constructivism, Performance. **PAJ: a journal of performance and art**, vol.35, no.2, p.39-52, 2013. Disponível em <<http://bura.brunel.ac.uk/handle/2438/7715>>. Acesso em: ago. 2025.

BIRINGER, Johannes.; DANJOUX, Michele. Wearable performance. **Digital Creativity**, vol.20, no.1-2, p.95-113, 2009. Disponível em <https://www.academia.edu/71522277/Wearable_performance>. Acesso em: ago. 2025.

BOCCARA, Ernesto; CARVALHO, Agda; LEÃO, Lucia. Ballet Triádico da Bauhaus: percurso de uma reconstituição. **Anais do III Colóquio de Moda**. Belo Horizonte: Centro Integrado de Moda; Colóquio de Moda, 2007. p.1-8. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202007/1_05.pdf>. Acesso em ago. 2025.

CASTRO, Marta; COSTA, Nara. Figurino – O Traje de Cena. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo – V.3 No.1. ago 2010 – Artigo 1. P. 79-93**. Disponível em http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/IARA_vol3_n1_Completa_2010.pdf#page=82 . Acesso em ago. 2025.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus Archiv**. Berlin: Taschen, 1990. 256 p. (série)

FRAJUCA, Cheyenne. **O Traje das Protagonistas do Ballet Clássico: História, Trajetória e Conservadorismo**. 2021. 130 p. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, 2021.

GAIARSA, José Ângelo. **A Estátua e a Bailarina: Psicologia do Movimento**. Texas: Editora Brasiliense, 1976. 301 p. (Série).

KOSS, Juliet. Bauhaus Theater of Human Dolls. **The Art Bulletin**, vol.85, no.4, dec. 2003, p.724-745. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3177367?origin=crossref>. Acesso em: ago. 2025

MATTARA, Vanessa; NASCIMENTO, Myrna. Metodologia de ensino baseada na experimentação pelas escolas Bauhaus e VKhUTEMAS. **Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística**, vol.5, no.1, Junho 2015. Disponível em: <https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/wp-content/uploads/2015/06/97_artigo_Iniciacao_ed-vol-5_n1_2015.pdf> Acesso em: ago. 2025.

MONTANHEIRO, Adriana. Entre Corpos, Dança e Figurino. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n.1, jul.2021. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/19936> Acesso em Ago. 2025.

PARAGUAI, Luisa; CARVALHO, Agda. Espaços sensoriais híbridos de experimentação. **Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**. Florianópolis: ANPAP; UDESC, 2007. p.1459-1467. Disponível em <<https://anpap.org.br/anais/2007/>>. Acesso em ago. 2025.

PINHO, Juliana. Oskar Schlemmer na Bauhaus como o Cubo de Rubik. **Performatus**, ano 2, no. 7, nov. 2013. Disponível em <<https://performatus.net/estudos/oskar-schlemmer/>>. Acesso em ago. 2025.

RAMOS, Fernando; BOCCARA, Ernesto. Pesquisa e ensino do Design: a reconstituição dos figurinos do Ballet Triádico da Bauhaus, no Brasil. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, vol. 23, no. 1, 2015, p. 25-36. Disponível em <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/download/193/170>>. Acesso em ago. 2025.

SCHLEMMER, Oskar. **The Theater of the Bauhaus**. Connecticut, USA: Wesleyan University, 1961. 110 p. (Série).

SCHNEIDER, Thaissa. Moda e ballet clássico: um estudo sobre figurinos. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, vol.6, no.11, p.128-144, 2013 Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7739>. Acesso em: ago. 2025.