

LUME TEATRO: TEATRALIZAÇÃO DE ESPAÇOS NÃO CONVENCIONAIS E SEUS TRAJES DE CENA

Lume Teatro: Theater in non-conventional spaces and its costumes

Françoza, Laura de Campos. Mestre pelo programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.
lcfrancozo@gmail.com¹

Resumo

Este trabalho trata de parte da pesquisa “Lume teatro: trajes de cena e processo de criação”, concentrando-se nos espetáculos da linha de pesquisa *Teatralização e poetização de espaços não convencionais*. A pesquisa procura apontar o que os figurinos destes espetáculos têm em comum e por que há reutilização de trajes entre eles.

Palavras-chave: Lume teatro, trajes de cena, processo de criação.

Abstract

This paper stems from the research “Lume teatro: costume and creative process”. It focuses on the theatrical productions that result from Lume’s research line: theatricalization and poetics in non-conventional spaces. This paper aims to show what these theatrical productions have in common and why is costume reused.

Key words: Lume Teatro, costume, creative process.

1. Introdução

Neste trabalho, trataremos dos trajes de cena de espetáculos do Lume teatro que pertencem à linha de pesquisa *Teatralização e Poetização de espaços não convencionais*.

Primeiro trataremos da origem da linha de pesquisa *Teatralização e Poetização de espaços não convencionais*. A seguir, será descrito o processo de criação dos figurinos dos quatro espetáculos que compõem a presente linha. São eles: “Parada de rua” (1998); “Sonho de Ícaro” (2005); “Oficina-montagem “Abre-alas” (2006) e “Perch – uma celebração de voos e quedas” (2013/2014).

¹ Laura de Campos Françoza é bacharel e licenciada em artes visuais pela Unicamp (2011). Foi bolsista FAPESP TT3 no Lume Teatro, onde foi responsável por auxiliar na organização do arquivo documental do grupo.

Ao final deste trabalho, analisaremos se existe alguma característica em comum entre os trajes dos espetáculos e se há uma justificativa para o fenômeno da reutilização de trajes de cena entre os espetáculos descritos.

2. A origem da linha de pesquisa

A linha de pesquisa *Teatralização e Poetização de espaços não convencionais* começou a ser desenvolvida pelo Lume em 1995, três anos antes da estreia do primeiro espetáculo deste estudo: “Parada de rua”. Com Kai Bredtholt (ator e músico do Odin Teatret²), o Lume Teatro começou a trabalhar com a música e o teatro em espaços não convencionais. O que nem Bredtholt, nem o Lume, então, imaginavam, é que esses estudos se desdobrassem em espetáculos (e uma oficina-montagem), que abarcariam outros grupos de teatro e artistas para além dos sete atores-pesquisadores. É quase certo que esse perfil de espetáculo, que agrega outros artistas ao Lume, tenha surgido do *trueque*, um procedimento desenvolvido pelo Odin Teatret.

Este grupo dinamarquês criou um evento de troca para quando seus atores fossem recebidos em uma nova comunidade; em um dia previamente agendado, estes apresentavam seu trabalho artístico à sociedade que os recebia e, em troca, os habitantes locais demonstravam danças e músicas típicas da localidade. Segundo consta no site do Odin Teatret:

A "troca" é uma espécie de permuta, ou escambo, de manifestações culturais, e não só oferece uma compreensão das formas expressivas alheias como também dá início a uma interação social que desafia preconceitos, dificuldades linguísticas e divergências de pensamento, juízo e comportamento.³

3. O espetáculo “Parada de rua” (1998)

“Parada de rua” teve sua estreia em 1998 e, desde então, circulou por várias cidades de vários países, entre eles: Brasil, Bolívia, México, França, Itália, Dinamarca, Noruega, Israel, Egito.

Antes de circular pelo mundo, o Lume e o diretor do espetáculo tiveram um longo processo de criação. Kai Bredtholt (diretor do espetáculo) e atores só

² Odin Teatret é uma companhia de Teatro fundada em 1964 na Noruega, e que, desde 1966, é sediada na Dinamarca. Seu fundador é o italiano Eugenio Barba.

³ Trecho retirado da página: <http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---in-portuguese.aspx> (acesso: 13/09/14).

se encontravam uma vez ao ano e o trabalho se deu da seguinte forma: durante o período de ausência de Bredtholt, os atores trabalhavam os exercícios propostos por ele e testavam “saídas”, ou seja, indo para ruas de Campinas, interagindo com os transeuntes. Quando Kai Bredtholt retornava ao Brasil, eles então mostravam o resultado dos exercícios e das saídas. Assim, muito aos poucos, foram-se estabelecendo pequenos jogos e cenas que viriam a formar “Parada de rua”.

Neste caso, o processo de criação é, por si só, um espelho do espetáculo: uma colagem de jogos com o público, músicas e cenas executadas por um grupo de excêntricos, ou, nas palavras do próprio Lume: ‘Uma procissão de fanáticos, uma banda militar, um grupo de ciganos, ou simplesmente atores-músicos que tocam e cantam melodias tradicionais brasileiras e outras coletadas de diversas culturas do mundo.’ (Trecho retirado da sinopse do espetáculo disponível no site do Lume Teatro).

O processo de criação dos trajes de cena desta *procissão de fanáticos* é bastante parecido com o do próprio espetáculo: gradual e a partir de experiências práticas, de tentativa e erro. Renato Ferracini, em entrevista, começou a recontar a história de “Parada de rua” com a seguinte afirmação: ‘*Parada de rua*’ é a *história do figurino dela, praticamente*. De fato, este foi um espetáculo com um processo de criação dos trajes de cena em muitas etapas. Segundo Ferracini, já nas primeiras “saídas”, Kai Bredtholt orientou os atores a usarem roupas chiques, elegantes, de festa, o que, de acordo com vários dos atores entrevistados, foi bastante difícil, pois eles não tinham roupas pessoais, nem do guarda-roupa do Lume, que se encaixassem nesse perfil.

Após algumas saídas com tentativas de “roupas chiques”, o grupo resolveu tentar inserir elementos da cultura brasileira no figurino. A forma encontrada foi utilizar-se de um conjunto de macacões de chita que Renato Ferracini adquiriu em Óbidos (Pará), onde os trajes são utilizados em um folguedo chamado de “Mascarado Fobó”. No folguedo, os participantes usam esses macacões de chita com capuz e uma máscara de papel machê. Vários dos atores relataram não gostarem desse figurino (fig. 1), pois este criava uma unidade muito forte entre seis dos atores e, ao mesmo tempo, um contraste muito

grande com o sétimo ator (Ricardo Puccetti), que já usava uma roupa mais formal de maestro do grupo.

Figura 1 – “Parada de rua” realizada dentro da Unicamp em 1995. (Fonte: Arquivo do Lume teatro, Foto: Yael Karavan).



Em 1998, o grupo se deparou com a necessidade de voltar para a ideia de “trajes chiques”. Nesse ano, houve o lançamento da primeira edição da revista do Lume e, na festa de lançamento, ocorreria uma apresentação de “Parada de rua”. Dada a natureza do evento, o grupo decidiu utilizar os figurinos de “Afastem-se vacas que a vida é curta”. Essa escolha de reutilizar os figurinos de “Afastem-se” foi bastante coerente, uma vez que, estes trajes eram bonitos, pouco usados e, acima de tudo, tinham características de trajes europeus históricos que criavam, ao mesmo tempo, a imagem de “roupas chiques” e certo estranhamento por serem roupas históricas. A partir dessa apresentação, alguns itens do figurino de “Afastem-se” foram permanentemente incorporados ao figurino de “Parada de rua”.

Na última etapa de desenvolvimento dos trajes de cena de “Parada de rua”, os atores retornam para a ideia de roupas “chiques”, dessa vez, passam a buscá-las intensamente em brechós (no Brasil e na Dinamarca). O que norteou essa nova procura foi, principalmente, a paleta de cores: ‘A gente foi testando

(...) lembro que testamos cores, até encontrar o que queríamos. Era uma questão de acerto e erro mesmo' conta Renato Ferracini em entrevista. Segundo Raquel Scotti Hirson, quem definiu cores quentes (amarelos, vermelhos e laranjas) como diretriz dos figurinos foi o diretor Kai Bredtholt. Ele fez essa escolha para haver contraste com as roupas pretas, de inverno, que os atores usavam quando foram à Dinamarca.

Na figura 2, podemos ver a forma final dos figurinos, como eles se mantêm até o presente.

Figura 2 – atores do Lume Teatro trajando os figurinos de “Parada de rua”, na sede do Lume em 1999 (Fonte: Arquivo do Lume teatro, Foto: Abel Saavedra).



4. O espetáculo “Sonho de Ícaro” (2010)

Como celebração dos 25 anos do Lume Teatro, o grupo elaborou um grande espetáculo com artistas e grupos teatrais convidados. O “Sonho de Ícaro” foi apresentado em um galpão do SESC Campinas e nos seus arredores. Vários dos artistas e grupos convidados já participavam de *trueques*. “Sonho de Ícaro”, no entanto, foi o primeiro espetáculo de grande porte do Lume. Também foi o primeiro espetáculo do grupo a incluir outros atores e artistas que não faziam parte do núcleo de pesquisa de modo sistemático.

Para este espetáculo, os mais de 80 artistas participantes foram divididos em grupo temáticos e em alas. A seguir, descreveremos as alas, seu significado para a trama do espetáculo e alguns personagens especiais.

- **Ala das musas** – figuras decadentes que aparecem no início do espetáculo para receber o público;
- **Poetas** – duas figuras que narram em forma lírica o que está acontecendo em cena. Usam calça, camisa, colete e casaco, todos desgastados;
- **Ala dos ternos** – homens e mulheres vestidos com ternos escuros e maquiagem com olheiras fundas. Representam o mundo dos negócios e a padronização;
- **Ala dos minotauros** – atores vestindo coletes em tons marrons e pretos. Usam máscaras de soldagem ou maquiagem preta no rosto e chifres de plástico retorcido. Alguns andam em pernas de pau. São violentos e representam a repressão;
- **Ala dos operários e engenheiros** – figuras que ajudam Dédalos a construir as asas, usam capacete de construção civil, macacão azul e capacete amarelo ou jalecos;
- **Dédalos** – Pai de Ícaro, construtor do labirinto do Minotauro. Cria asas para ele e seu filho poderem escapar da ilha de Creta. Usa calça escura, camisa branca, grava e um sobretudo comprido;
- **Ícaro** – filho de Dédalos, ganha asas para escapar da ilha Creta, mas se aproxima demais do Sol, a cera que prendia as penas em suas asas derrete e Ícaro cai no mar e morre. No espetáculo, ele é representado por atores distintos em diferentes cenas. A jaqueta de Ícaro é que o identifica para o público;
- **Carpideiras** – as três atrizes do lume trajando apenas uma saia branca e grandes leques vermelhos.

A realização dos figurinos de “Sonho de Ícaro” foi de Juliana Pfeifer e Warner Reis. Em entrevista, Reis relatou que os dois só tiveram uma semana para executar os trajés. Havia um grupo de pessoas que auxiliaram na produção dos itens, que eram todos atores a estar em cena no espetáculo. Apenas Pfeifer e Reis tinham experiência prévia com figurino. Além do tempo restrito, a verba também era pequena, considerando a quantidade de atores a serem trajados. Por isso, muito material reciclável e de equipamento eletrônico foi utilizado. As asas de Dédalos e Ícaro também foram criadas com materiais muito simples e baratos: tela de galinheiro e tiras de plástico de saco de lixo.

A seguir, trataremos de uma oficina-espetáculo cujos figurinos vieram de “Sonho de Ícaro” e seguiram até “Perch”.

5. A oficina-montagem “Abre-alas” (2011)

Como o próprio título desta seção indica, “Abre-alas” é uma oficina-montagem, ou seja, é uma oficina teatral de uma semana, cujo resultado é um espetáculo em forma de cortejo, encenado nas ruas e praças da cidade que está sediando a oficina.

Criada a partir da experiência de trabalho de “Parada de rua” e “Sonho de Ícaro”, a oficina “Abre-alas” foi pensada para grandes grupos. A estrutura da oficina parte do repertório técnico e artístico do Lume, mas sempre incorpora conhecimentos e habilidades dos participantes, bem como questões e histórias locais, à dramaturgia da cena. Sempre que o Lume teatro realiza a oficina-montagem “Abre-alas”, a equipe leva materiais para serem utilizados nos treinamentos, em cena, e como trajes de cena. Muitos dos trajes de cena que viajam com o Lume são provenientes dos figurinos de “Sonho de Ícaro”.

Abaixo, explicitamos a divisão de alas mais comum para o cortejo “Abre-alas”.

- **Anjos** (atores do Lume Teatro) – São os sete atores em cena, usando asas, que orientam espacialmente as alas e o desenvolvimento do espetáculo;
- **Leques** – mulheres usando saias e blusas brancas e leques vermelhos em cena. Baseado nas carpideiras de “Sonho de Ícaro”;
- **Panos** – atores vestidos de blusa e calça brancas e panos azuis ou vermelhos usados em cena. Usam o mesmo figurino da cena do voo, de “Sonho de Ícaro”;
- **Minotauros** – usam o mesmo figurino de “Sonho de Ícaro”;
- **Ternos** – usam o mesmo figurino do espetáculo recentemente citado;
- **Furiosos** – quase como bufões, são figuras à margem da sociedade que dizem o que ninguém quer ouvir. Vestem-se de mendigos. Essa ala não existia em “Sonho de Ícaro”.

No cortejo “Abre-alas” não foram reutilizados apenas os trajes; a característica de movimento de cada grupo também foi mantida: os Ternos andam em linha reta e se viram em ângulos bruscos. Os atores dos leques usam o corpo todo para movimentar o objeto, fazendo movimentos amplos, curvos e lentos. Os Panos correm e fazem movimentos rápidos e ágeis com os tecidos vermelhos e azuis. Os Minotauros andam com as pernas afastadas e joelhos flexionados, sempre agressivos. É importante notar que a reutilização de figurinos aqui implica na reutilização de materiais cênicos.

A seguir trataremos do espetáculo “Perch”, que mantém algumas características similares a da oficina montagem cortejo “Abre-alas”.

6. O espetáculo “Perch, uma celebração de voos e quedas” (2013/2014)

“Perch – uma celebração de voos e quedas” é o mais recente espetáculo de grande porte do Lume Teatro. A ideia do espetáculo partiu de uma proposta de trabalho conjunto feita por Alan Richardson diretor do Conflux – cooperativa escocesa de teatro físico. A proposta consistia em criar um espetáculo de rua que acontecesse simultaneamente em Glasgow, Escócia (sede do Conflux), Brasil e Austrália. Em visita ao Brasil, Richardson procurou grupos teatrais que tivessem experiência em teatro de rua com grandes grupos e relatou ter sido indicado por mais de uma pessoa ao Lume Teatro.

O grupo campineiro logo aceitou o convite e, cerca de um ano depois, (em Outubro de 2013⁴) foi feita em Campinas uma primeira versão do Perch, um “espetáculo-piloto”.

A proposta de Alan Richardson era que a temática do espetáculo girasse em torno de pássaros, que observam o mundo de uma perspectiva diferente da nossa perspectiva cotidiana, e, por isso, espetáculo se chama Perch- “poleiro” ou “empoleirar-se” em inglês. O espetáculo contou com a participação de artistas de acrobacia aérea e projeções de vídeos, que ajudaram a direcionar o olhar do espectador para o alto, para lugares que normalmente não olhamos.

O espetáculo-piloto de 2013 foi uma conjugação entre a estrutura do cortejo “Abre-alas” com a nova temática e os novos elementos associados a ela. A divisão de alas seguiu a divisão da oficina montagem “Abre-alas”, mantendo, assim, muito do figurino utilizado na oficina. Entraram para o roteiro alguns personagens extras, já conhecidos do público teatral de Barão Geraldo, e que também tinham seus próprios figurinos.

Em relato informal, Ricardo Puccetti narrou como foi o processo de criação do espetáculo e dos trajes na metade escocesa do “Perch”. Primeiro, foram feitas audições com jovens atores e artistas aéreos. Foram escolhidas cerca de 30

⁴ “Pude acompanhar de perto o trabalho desenvolvido no Perch de Outubro de 2013, pois atuava no Lume como bolsista Treinamento Técnico nível 3 da FAPESP. Meu trabalho no Lume era na organização do Fonte: Arquivo setorial, mas durante este mês atuei como tradutora dos artistas estrangeiros. No ‘Perch’ de 2014 participei como assistente de figurino a convite do Núcleo”.

peessoas para atuarem no espetáculo, que, em seguida, já começaram a ensaiar. Nesse mesmo período, Annie Hiner, a figurinista do Perch da Escócia, já estava trabalhando nos figurinos e pôde fazer as medidas dos 30 atores.

Para a edição final do PERCH (2014), em Campinas, foi chamada a atriz e figurinista Sandra Pestana para idealizar e realizar os novos figurinos, baseados em um roteiro escrito por Ricardo Puccetti e Alan Richardson, após o espetáculo-piloto.

Uma das diferenças entre o processo de criação do “Perch Campinas” e do “Perch Escócia” foi o tempo. Enquanto na Escócia já havia atores definidos desde meados do primeiro semestre, no Brasil, o grupo de atores só foi definido um mês antes das datas de apresentação. Isso anulou a chance de os trajes serem feitos sob medida, ou seja, Pestana teve que pensar em figurinos que pudessem ser feitos de modo a servir em qualquer tamanho e tipo de corpo.

A forma como foi organizado todo o “Perch” brasileiro foi em um tempo mais curto, porém, mais intenso de trabalho. Foram organizadas “oficinas” de duas semanas de duração: oficina de atuação; oficina de produção; oficina de atuação-produção; e a oficina de figurinos que contou com cerca de 20 pessoas de diferentes formações e níveis de experiência com figurinos, que ajudaram na execução e organização dos trajes de cena do “Perch”.

Pestana também relata como em entrevista como trabalhou a partir das imagens de referência e de fotos dos figurinos de cada ala do “Perch Glasgow”:

Quando a gente começou a trabalhar de fato, chegaram as fotos e os figurinos de Glasgow. Algumas eu consegui identificar o que era, outras não. (...) eram muito sintéticos, muitos claros, as silhuetas muito definidas, cores muito claras de cada uma das alas; muito limpo!
(Sandra Pestana, entrevista concedida à autora)

Ao notar a clareza das silhuetas de cada ala do “Perch Glasgow”, a figurinista entendeu que a mesma limpeza seria necessária tanto para criar coesão entre os figurinos de ambos os países, quanto para promover um melhor entendimento de cada ala. É importante ressaltar que, embora os dois países seguissem o mesmo roteiro e a mesma divisão de alas, cada um tinha a liberdade de criar ações cênicas e figurinos diferentes para uma mesma ala, uma vez que a ideia era de os criadores de cada país terem a liberdade de inserir referências locais.

O espetáculo “Perch: uma celebração de voos e quedas” foi apresentado nos dias 19 e 20 de julho, de 2014. No Brasil, ele ocorreu no Largo do Rosário, praça grande e famosa do centro de Campinas. Segundo estimativas oficiais da EMDEC⁵, o público no primeiro dia de apresentação foi de 12 mil pessoas e, no segundo, de 8 mil. Na figura 3 vemos uma foto do espetáculo feita do alto de um dos prédios, onde acontecia uma das cenas aéreas.

Figura 3 - foto aérea do espetáculo “Perch: uma celebração de voos e quedas” (Foto: Arthur Amaral. Fonte: <<http://www.loscircolos.com.br/en/blog-en/los-circo-los-participa-perch.html>> Acesso em 15 fev 2015).



7. Considerações finais

Através da descrição dos quatro espetáculos, que compõem a linha de pesquisa *Teatralização e poetização de espaços não convencionais*, foi possível estabelecer uma linhagem direta entre três deles: “Sonho de Ícaro”; oficina-montagem “Abre-alas”; e “Perch”. Esse enquadramento reaproveitou tanto materiais cênicos quanto trajes de cena (exceto no caso de “Perch”).

Se, por um lado, “Parada de rua” não está dentro dessa “linhagem”, por outro, a concepção dos figurinos desta montagem também passou pela reutilização e reincorporação de trajes de cena de outras encenações. O que então haveria de comum nestas reutilizações?

⁵ Empresa Municipal de Desenvolvimento de Campinas, responsável por executar as atividades técnicas da Secretaria Municipal de Transportes (Setransp), sendo o Secretário de Transportes também o presidente da Empresa.

Uma possível explicação pode ser pensada a partir da própria proposta de ocupar espaços não convencionais, pois se considerarmos que o espaço da rua é saturado de sons, imagens e pessoas, o traje adequado para esses espetáculos deveria ser algo que fuja de tudo aquilo que pode ser comumente visto ali. As cores, materiais, silhuetas e signos dos figurinos de espetáculo de rua devem ser escolhidos, especificamente, para este ambiente.

Talvez, isso explique o porquê de as “roupas chiques” pessoais não funcionarem nas primeiras saídas do “Parada de rua”; seriam próximas demais do cotidiano dos transeuntes. Cabe aqui um paralelo com a crença de Artaud de que “o figurino deve ser o menos atual possível” (VIANA, 2010, p178). Para o encenador francês, isso seria necessário para que o espectador pudesse ter a experiência de afastamento e identificação que promove mudança almejada por seu Teatro da Crueldade. No caso de “Parada de rua” não há a intenção de se aproximar deste conceito, mas ao construírem um conjunto de trajes que não faz referência a nenhum lugar ou a nenhuma época específicos, o grupo consegue criar o estranhamento necessário para capturar o olhar do transeunte, que se torna espectador.

Isso poderia explicar também porque alguns trajes de “Afastem-se vacas” foram incorporados e outros não: os trajes masculinos deste espetáculo remetiam claramente a uma época (nobreza europeia do século XVIII), portanto, passíveis de emitir signos alheios às intenções dos atores. Da necessidade de destacar as excêntricas figuras em procissão, surge a escolha pelas cores quentes, uma forma de unificar o grupo e, ao mesmo tempo, distingui-lo dos espectadores e transeuntes.

Essa mesma chave analítica poderia explicar por que os trajes de “Sonho de Ícaro” foram incorporados ao “Abre-alas”: os trajes foram criados para um espetáculo, que acontecia num galpão e não na rua, porém, possuía características formais (cor, silhueta, textura, signo) que garantiam o destaque do ator na rua.

Se podemos explicar o porquê da reutilização dos trajes pelas suas características formais, como podemos explicar a reutilização dos materiais cênicos associados a cada ala? Sobre esta relação é possível analisar a situação sob a ótica do figurino como *living partner* (parceiro vivo) do ator.

Eugenio Barba (1991) descreve esta como sendo uma relação em que o traje auxilia o performer a esconder, transformar e dilatar o próprio corpo, numa relação recíproca entre o corpo do ator e o traje. De fato, a união de traje e material cênico de cada ala é tão forte que caminha junto: não há o movimento dissociado do traje, pois é o traje que completa o sentido gesto e vice-versa. O movimento desenvolvido para cada ala é “casado” com o figurino específico e não faria sentido fora dele. Portanto, a característica mais forte desta oficina-montagem, as alas, é fruto de uma relação de reciprocidade entre traje e movimento.

No espetáculo “Perch”, mais uma vez reaparecem a formação de alas e de novo retornamos à importância das características formais dos trajes: a concepção da figurinista Sandra Pestana foca em silhuetas e cores muito distintas, para poder destacar os atores do público, ao mesmo tempo, que cria coesão interna à ala e ao espetáculo.

Com ou sem figurinistas, a importância da coesão dentro de um grupo e as características formais (silhueta, cor, textura, signo) é o caminho por onde passa a criação de todos os trajes dos espetáculos apresentados aqui.

Por último, vale ressaltar uma situação análoga na história do teatro: durante o período medieval, o teatro contava com o figurino para manter a coesão entre diferentes apresentações e espetáculos. Certos signos eram repetidos e figurinos mantidos em uso por anos a fio para que o espectador pudesse facilmente identificar o tipo apresentado. Sobre essa relação entre traje e encenação, Monks diz:

We might say that the actors and the texts served the costumes, as Anne Hollander argues of ritualized and religious performance: ‘ the costumes are the drama, the characters are known by what they wear and any accompanying words support the clothes rather than the other way around’ (Hollander, 1993, p.238). It was less important for theatre costumes to vary or be fashionable therefore, than to retain the continuity of representation between performances and between the audience and the belief systems set forward by the texts and repertoire of religious performance. (MONKS, capítulo 2, item “Variety and novelty”).

Essa ideia de que o ator e o texto em certas situações podem servir ao traje de cena é algo que não se vê com tanta frequência, muito menos refletimos

sobre ela. Ainda que ignorada, a dinâmica entre traje e ator acontece, inclusive, no Lume Teatro.

Referências Bibliográficas

Site do Lume < www.lumeteatro.com.br > Acesso 27 ago 14

Site do Odin Teatret < <http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret.aspx> > Acesso 13 set 14.

BARBA, E. SAVARESE, N. The secret art of the performer. Nova Iorque: Ed. Routledge, 1991.

VIANA, F. O figurino Teatral e as renovações do século XX. Ed. Estação das Letras e Cores, São Paulo, 2010.