

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://periodicos.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/23574>

DOI: <https://doi.org/10.5965/27644669030520230701>

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2023 by Universidade do Estado de Santa Catarina/Centro de Artes. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

FIGURINO EM RODA

Danilo Guimarães, Erika Schwarz,
Laura Gomes, Mariana Procopio, Victor Lima

Para citar este artigo:

GUIMARÃES, Danilo. SCHWARZ, Erica. GOMES, Laura.
PROCÓPIO, Mariana. LIMA, Vitor. Figurino em Roda. **A Luz em
Cena**, Florianópolis, v. 3, n. 5, jun. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669030520230701>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Figurino em Roda¹

Danilo Guimarães², Erika Schwarz³
Laura Gomes⁴, Mariana Procopio⁵, Victor Lima⁶

Resumo

Transcrição da conversa sobre os processos cenográficos realizados nos Projetos Integrados de Criação Cênica do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP no período de 2022. A partir dos relatos, são apresentadas notas sobre a metodologia *figurino em roda* – ainda em estado de pesquisa, parte do projeto “*Urgências cenográficas: ecologia, autonomia, entrecruzamentos históricos*” de Erika Schwarz. O círculo é convocado aqui tanto nas práticas de criação e ensino quanto no próprio evento da conversa em questão, em que é a oralidade que ativa a memória do corpo criador, permite a elaboração de ideias e a própria produção de conhecimento

Palavras-chave: Pedagogias de figurino. Processos cenográficos. Figurino em roda. Criação coletiva

Costume in Circle

Abstract

Transcription of the recorded conversation about the scenographic processes carried out in the Scenic Creation Integrated Projects of the Department of Performing Arts at UNICAMP during the period of 2022. Based on the reports, notes about the methodology of *costume in circle* are presented – still in a state of research, part of the project “*Scenographic urgencies: ecology, autonomy, historical intersections*” by Erika Schwarz. The circle is summoned both in the creation and teaching practices and in the actual conversation event, in which is the orality that activates the memory of the creative body, allows the elaboration of ideas and the very production of knowledge.

Keywords: Costume pedagogies. Scenographic processes. Costume in circle. Collective creation.

¹ Este texto é uma transcrição total da conversa sobre os processos cenográficos dos Projetos Integrados de Criação Cênica desenvolvidos pela turma 019 em 2022 na UNICAMP. Foi gravada em 14 de março de 2023, com duração de 75 minutos.

² Graduando em Artes Cênicas na UNICAMP.

³ Cenógrafa e Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO. Doutora em Artes Visuais pela UFRJ. Professora de Cenografia e Figurino do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP.

✉ erikavls@unicamp.br /  <http://lattes.cnpq.br/0495862348961979> /  <https://orcid.org/0000-0001-5948-3973>

⁴ Graduanda em Artes Cênicas na UNICAMP.

⁵ Graduanda em Artes Cênicas na UNICAMP.

⁶ Graduando em Artes Cênicas na UNICAMP.



Traje em Círculo

Resumen

Transcripción de la conversación sobre los procesos escenográficos realizados en los Proyectos Integrados de Creación Escénica del Departamento de Artes Escénicas de la UNICAMP en el período 2022. Con base en los relatos, se presentan notas sobre la metodología *traje en círculo* – todavía en estado de estudio, parte del proyecto “*Urgencias escenográficas: ecología, autonomía, entrecruzamientos históricos*” de Erika Schwarz. El círculo se convoca aquí tanto en las prácticas de creación y enseñanza como en el propio evento de conversación en cuestión, en que es la oralidad la que activa la memoria del cuerpo creador, permite la elaboración de ideas y la producción misma del conocimiento.

Palabras clave: Pedagogías del traje. Procesos escenográficos. Traje en círculo. Creación colectiva.



Erika: Como foi esse contato com a área [das visualidades da cena]? Por que eu acho que foi a primeira vez que vocês pegaram para fazer aqui na universidade, né? Cenografia, figurino... Como é estar em cena e estar também nas visualidades?

Laura: Eu acho que é uma riqueza no trabalho ter essa experiência. É que a gente tem muitas coisas ruins que acabam atrapalhando, como por exemplo o tempo, que é muito curto. O segundo semestre do ano é sempre um pouco mais curto do que o primeiro, e aí no primeiro já é curto. Então, a estrutura do espaço, o lance de não ter verba também. Tipo, ter que ficar indo atrás do mais barato, e às vezes o mais barato não é o que a gente queria que fosse ou que teria sentido. Mas, para além de todos os problemas, eu acho que é uma... Eu não sou muito “pirada” nas ideias de cenografia, mas eu compro muito as ideias dos outros. Então, quando alguém vem e fala: “Pô, vamos fazer isso”. Maroca veio e falou: “ó, a gente vai fazer o [fundo de papel] Kraft, vai fazer não sei o que lá”... Você falou de fazer as lantejoulas nas garrafas, não sei quem falou de costurar nas roupas e aí a gente vai. E a gente pega um apreço pelo material. Porque ele não é um terno azul qualquer, um paletó azul qualquer, ele é um paletó costurado nas cores que a gente achou que ia... esse negócio de pegar um material que até é reciclável, essas garrafas que iam ser descartadas, você a pega e transforma no seu material pra cena com muita delicadeza, né? Os trabalhos que a gente fez foram todos muito delicados, de costura, de colagem.

Victor: Eu acho que também é isso, o Brasil te exige ser esse multiartista. Claro que, enfim, você vai se especializando em uma coisa, mas principalmente quando você está em cena, você nunca está só em cena, né? Você é ator, mas você tem que entender um pouco de cada [área], porque muitas vezes o jeito que você vai começar é esse, com um grupo, mais na colaboração, então, enfim. E aí, eu acho bem interessante entender a materialidade também da cena no currículo e também até pegar o modo de pensar a cenografia e transportar para outras áreas. Sei lá, fazer decupagem para pensar na iluminação. Fiz isso numa peça que eu dirigi no semestre passado, do [programa] “Aluno-Artista”⁷, que eu estava na iluminação. E a primeira coisa que eu fiz foi fazer a decupagem da dramaturgia para ver o que lá estava de mudança de luz. Primeiro, o que é indicado de mudança de luz para depois pensar em cima. Então, acho que também a gente pensa na cenografia e figurino, mas são coisas que dá para transportar porque, enfim, está

⁷ Programa criado pela Pró-Reitoria de Graduação da Unicamp em 2010, junto ao Serviço de Apoio ao Estudante, com o objetivo de fomentar projetos artísticos vinculados a qualquer curso de graduação da universidade, nas modalidades artes corporais, música, artes cênicas, audiovisual/cinema, artes visuais e artes integradas.



tudo ligado – métodos que dá para serem transportados para outras áreas.

Danilo: Eu acho muito louco porque não sei se é uma volta, mas lembro que a gente falava que antes, não sei, ia até o sapateiro, e esse sapateiro conhecia todas as etapas de fazer aquele sapato e, quando vai avançando a coisa, às vezes essas funções começam a se dividir e cada pessoa fica com um pedacinho do processo. E aí, eu fico pensando que é legal a gente poder passar pelos domínios de cada área de um processo para poder entender melhor como aquilo funciona. E pelo menos eu sinto que mexer com visualidades – eu adoro mexer com visualidade – também tem isso muito presente no processo, eu sinto que até vira um pouco alguma chave de condução de processo mesmo. Porque eu sinto que se a gente está montando alguma coisa, aí a gente entra em um processo de idealização muito forte daquilo e parte de muitos conceitos e muitas coisas, idealizando uma coisa... não sei, são maneiras. Visualidade para mim é para isso também, mas eu sinto que às vezes a gente quebra um pouco as pernas, assim. Porque lembro até de você falando, porque ficou na minha cabeça você falando, do tempo do material. E aí, eu acho que você pode planejar o tempo, você pode planejar cor, o efeito, a textura. Você pode juntar todos os conceitos que você quiser, mas se a argila não secar daquela maneira talvez você não possa ou você tenha que mudar ou trabalhar a partir daquilo. E eu sinto que idealizar menos e trabalhar a partir daquilo que se tem, e ir descobrindo a coisa conforme ela acontece, eu sinto que é uma virada de chave de processo. Eu acho que pelo menos no [projeto integrado de criação cênica *A Tragédia do Rei*] *Christophe*⁸ a gente começou com a ideia ...

Laura: Do andaime também, né?

Danilo: ...do andaime, das lantejoulas... e aí para testar aquilo. Você testa, bate com a luz e não casa daquele jeito... E aí, você pensa um conceito, e aquilo não rola e você muda, mas pelo menos aquilo tudo está no mesmo campo semântico. Então, é menos... não sei, é menos os nichos e mais, sinto que, a essência da coisa que a visualidade vai trazendo.

Erika: Estar em um laboratório, estar experimentando, né?

Danilo: É. Eu acho que estar em observação e em escuta também, porque eu acho que as coisas vão mudando e aí você tem que mudar junto.

⁸ Montagem *A Tragédia do Rei Christophe* da disciplina AC666, dirigida pela Prof.^a Dr.^a Veronica Fabrini a partir do texto homônimo de Aimé Césaire, realizada no segundo semestre de 2022. Na disciplina concomitante AC260, a própria turma de estudantes atuantes desenvolveu os elementos de cenografia e figurino, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Erika Schwarz. O projeto foi selecionado para a Mostra de Estudantes - PQ Brasil, apresentada na Quadrienal de Praga em 2023.



Victor: E acho que convoca a gente também a pensar nisso, porque se a gente também não tivesse uma matéria de, sei lá... Tem pessoas que são mais da visualidade desde antes, só que tem pessoas que não. Aí, acho que quando a gente tem uma matéria dessas, convoca a gente a pensar nisso, porque senão a gente acaba deixando sempre em última instância e não junto com o processo. Lembro também na minha Iniciação Científica, que eu usei a maquetezinha... enfim, não sou nem um pouco da visualidade, mas eu fiz a maquete, pelo menos para eu tirar da cabeça aquilo que eu estava idealizando de cenografia na peça que eu estava dirigindo na Iniciação Científica. E foi bom ter uma noção espacial daquilo, sabe? Tipo: “vou deixar isso aqui, aqui”, “ai, nossa! aqui acho que não fica bom”. Então é isso, acho que traz essa... uma vez que a gente tem isso, passa por isso, não tem como. Sempre essa cenografia, a visualidade da cena nos convoca também a pensar nela, né?

Erika: Eu vou jogar uma provocação agora: será que não somos da visualidade? Porque vocês fizeram, vocês trabalharam. A gente teve um resultado aqui. A gente teve a experimentação do material que Danilo estava falando e... entende a provocação que eu estou trazendo aqui? Então, a partir do momento que a gente se coloca no lugar de que a gente tem autonomia, que vocês podem fazer, eu vejo vocês também como da visualidade. Até porque eu penso também no corpo como uma matéria. O corpo entra para jogo. Vocês estão em cena.

Danilo: Sim.

Erika: Então, não sei se precisa ser de uma graduação de cenografia ou de figurino para... Estou lembrando da frase do Maurício no último encontro da formatura, em que ele falou: “Eu posso fazer”. Vocês lembram?

Mariana: Aham. Eu lembro.

Erika: Que ele falou: “Me aventurei”. Sei lá, “tenho interesse pela iluminação, pela visualidade... Eu posso.”

[vozes concordando]

Erika: Porque vocês fizeram. Fizeram muito bem, né? Então, o que mede uma pessoa ser da visualidade ou não⁹?

Victor: É, eu acho que ainda tem um certo... enfim, na escola a gente sempre vem com a

⁹ Provocação acerca das especificidades de trabalho e ficha técnica, com o objetivo de destacar o desejo de fazer, o envolvimento coletivo e a experimentação processual na pesquisa artística interdisciplinar, para além das formações específicas tradicionais. Principalmente, é um objetivo estimular a autonomia do atuante junto ao grupo teatral.



aula quadradinha de artes e você é bom naquilo, né? Tem “os bons” e tem “os ruins”. Aí os ruins fazem o desenho de palitinho e os bons aquela... Enfim, a gente vem dessa exuberância artística plástica. E aí na faculdade de Artes acho que a gente quebra isso em todas as áreas. Mas eu acho que por ter essa construção antes, dessa exuberância, tipo “o que é a boa arte plástica”, né? É aquela, enfim...

Erika: Do virtuosismo, né?

Victor: É, um virtuosismo, e acho que talvez essa coisa de “acho que não sou das visualidades” vem dessa trava, sabe? De eu não sou... eu não tenho tão apurada a habilidade técnica para produzir algo de um determinado virtuosismo e aí, enfim, acho que essa construção bate nisso. Mas é essa desconstrução também, né? Eu também vira e mexe vou me fazendo de... ah! Eu tenho um certo... uma certa distância por conta disso. De artes plásticas, visuais, né? Eu fico: não, sou péssimo, mas ultimamente eu sempre venho também desenhando, tentando quebrar isso¹⁰.

Danilo: Eu acho interessante ver os primeiros anos nessa pergunta porque nos primeiros anos, pelo menos na graduação aqui, a gente começa a estudar primeiro as unidades de cena... os primeiros estudos para serem apresentados em sala de aula, e aí não tem exatamente o encarregado do figurino, o encarregado da cenografia. E eu sinto que as pessoas experimentam muito. Então, direto você vê cenas com todo mundo de branco ou todo mundo de vermelho, todo mundo com... não sei, parece que as pessoas pegam aquele traço para explorar e vão. Acho que é a ideia mais lúdica possível que tem, antes da gente tentar estruturar aquilo e dividir em áreas: cenografia, figurino, iluminação, direção. Sinto que, não sei, pensando em pessoas que são ou não são da visualidade, dá muito para ver como já é algo que nasce na própria essência da coisa. Algo vai ser apresentado e você pode escolher apresentar com a roupa cotidiana ou... a partir do momento que você escolhe trocar de roupa, acho que já é uma escolha visual que você faz também, né?

Laura: Como o próprio plano pedagógico segue essa linha também, pensando em Improvisação I e Improvisação II, né? Você vem de uma Improvisação em que você tem pequenos

¹⁰ Fundamental a percepção de uma desconstrução de qualquer espécie de virtuosismo na metodologia aplicada, pautada na mudança de paradigma artístico e pedagógico defendida por Thierry de Duve no artigo *Quando a forma se transformou em atitude – e além*, publicado no livro *The Artist and the Academy* em 1994. O que ancora o trabalho, portanto, é a própria prática imbricada na criatividade e na atitude política frente ao mundo contemporâneo.



temas ou acontecimentos, e na Improvisação II você já começa a ter um material e aí eu sinto que esse interesse pela visualidade vem aí também. Você, primeiro, está mais livre para experimentar. A gente no primeiro ano fez uma cena em que a gente trouxe um bolo de laranja, trouxe um lençol, trouxe várias coisas. Ou então, quando a gente estava experimentando para o [projeto integrado de criação cênica] *Okutá*¹¹, a gente pintou a Bruna com cores, as cores primárias, e aí tinha um significado do porquê das cores primárias e da gente vestido dessas cores. Enfim, eu acho que esse plano pedagógico é muito interessante, de como você pode vir experimentando, experimentando, experimentando e, conforme você vai chegando nos PICCs¹², é um experimento diferente, porque, por exemplo no *Christophe*, a gente estava desde o começo falando do andaime. Falando do andaime, do andaime, do andaime... de repente, a gente já estava achando que há dois meses e meio ensaiando com cubos e criando cenas com os cubos que estavam disponíveis para a gente. De repente, a gente falou: “Gente, que andaime o quê? A gente está ensaiando com os cubos há não sei quanto tempo, vamos fazer com os cubos.” E aí, como a gente transforma os cubos em algo para cena? E aí, viraram as caixas de rum e virou o caixão do Christophe... Então, assim, é muito nisso que o Dan falou também da gente ir trabalhando com o que a gente tem e como as coisas...

Erika: De forma processual, né?

Laura: De forma processual. É. As coisas vão surgindo. Não é nada que a gente... Como o Vitão falou, na situação que a gente está no Brasil, a gente não consegue ficar escolhendo tanto as coisas. A gente escolhe algumas coisas, obviamente, mas muitas das ideias surgem. Quando a gente foi apresentar o *Okutá* no CIS¹³: a iluminação de lanterna... isso surgiu. A gente queria fazer um outro tipo de iluminação, mas não ia ser possível, e isso surgiu e foi uma super linguagem da peça, muito interessante.

¹¹ Montagem não dramática *Okutá-Hiipadatiki* da disciplina AC555, dirigida pela Prof.^a Dr.^a Lucienne Guedes, realizada no primeiro semestre de 2022. Na disciplina concomitante AC160, a própria turma de estudantes atuantes desenvolveu os elementos de cenografia e figurino, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Erika Schwarz, e em diálogo com o espaço da apresentação teatral (*site specific*), o CIS-GUANABARA.

¹² O plano pedagógico do curso de Artes Cênicas da UNICAMP é dividido em duas partes: no primeiro biênio, são oferecidas disciplinas formativas, enquanto, nos últimos dois anos, cada semestre abarca disciplinas integradas e voltadas para o desenvolvimento e a apresentação de uma montagem teatral.

¹³ O CIS-GUANABARA é um Centro Cultural público e tombado, composto pela antiga arquitetura da Estação Guanabara, vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC) da UNICAMP. Durante a montagem mencionada, por conta de limitações elétricas do local, não foi possível trabalhar com refletores e mesa de luz, sendo criada uma iluminação à base de lanternas (fixadas nos figurinos dos atuantes e também operadas por estudantes contra-regras vestidos de preto).



Victor: E eu acho que isso vir, não de um lugar de uma, sei lá, romantização, tipo “Olha só!”

Erika: Da falta, né?

Figura 01: Iluminação com lanternas fixadas nos adereços de figurino no espetáculo *Okutá-Hiipadatiki*, CIS-GUANABARA, Mostra Cênica de Inverno - UNICAMP, 2022



Fonte: Fotografia de Ivan Lucca.



Imagem 2: Iluminação com lanternas fixadas nos adereços de figurino no espetáculo *Okutá-Hiipadatiki*, CIS-GUANABARA, Mostra Cênica de Inverno - UNICAMP, 2022.



Fonte: Fotografia de Ivan Lucca.

Victor: “Olha só como o artista brasileiro é capaz!”, né? Porque eu acho que a gente faz, mas é também constante luta. Mas é também se colocar no terreno que dá, porque se a gente ficar só no sonho, na idealização, a gente não sai do lugar. Acho que é difícil, e vamos lutando em diferentes frentes, mas no concreto o que a gente tem “é isso”, “é essa verba”, “esse...”, a gente tá nessa realidade do Brasil, que é essa sociedade que valoriza ou desvaloriza a arte desse jeito. Então, como a gente faz arte nisso e usando também ela para mudar essa situação. Mas acho que é esse foco na utopia, mas também na consciência da realidade.

Mariana: Mas tem uma coisa que é o cubo, ele veio como símbolo também. Lá, numa cena lá atrás ele vem como símbolo quando trouxeram pequenos cubinhos. Então, a gente começou



a trazer o cubo já naquele momento, lá nas duas primeiras semanas de cena. A gente já trouxe os cubos daqui lá para baixo, porque tem essa coisa do descaso com a arte aqui na universidade pública. No Brasil em si também tem. Mas tem uma coisa de que a gente foi e levou os cubos lá para baixo porque a gente estava sem espaço, né? No Barracão, enfim. E, eu acho que tem uma coisa muito específica do processo que a UNICAMP nos propõe para pensar cenografia que é o ator no centro. E, nesse sentido, a questão do texto também traz as suas necessidades e as suas especificidades. É um ator tocando a cenografia. É uma outra camada de sensibilidade, eu sinto. Então, eu sinto isso quando eu falo dos figurinos, quando eu falo da forma com que a gente subverteu a lógica dos materiais. Quando a gente pega, não sei, uma jaqueta de couro e transforma em uma jaqueta com as medalhas que remetem a uma época específica para falar desse rei rebelde, que fala também da independência do Haiti. Que já, por si só, já é uma super revolução. Mas, o quanto a gente se apoderou desse tema, dessa história para trazer para a materialidade coisas que vem do nosso sensível do processo. Porque essa coisa do contraste entre uma corte [européia] e uma corte haitiana estava muito latente. Então, desde o começo, quando a gente foi pensar na cenografia, quando a gente foi pensar... Lá no começo, lá, a gente pegou os tapetes de bambu, esqueci qual o nome daquele negócio. De sisal... não sei.

Laura: Ah, esqueci o nome.

Mariana: Uns tapetes de sisal.

Erika: De taboa.

Mariana: Isso!

Erika: De taboa. As esteirinhas de taboa.



Imagem 3: Detalhe da jaqueta de couro customizada utilizada por Victor Lima em A Tragédia do Rei Christophe, Mostra Cênica de Verão - UNICAMP, 2022



Fonte: Fotografia de Ivan Lucca.

Mariana: Exatamente, as esteirinhas de taboa. A gente colocou atrás das coisas e falou “Nossa, isso aqui é lindo! Dá uma temperatura para a cena”. Estamos falando do Haiti. Estamos falando de um lugar que é caloroso. Não é corte europeia. E, ao mesmo tempo, a gente lidava em si com esses imaginários. Eram os imaginários, né? Quando a gente fala corte, a primeira coisa que vem geralmente é uma coisa colonizada, do que é corte. A gente vai pensar “Corta para a corte no Haiti”. O que é isso que eles estão querendo reproduzir? Então, o material atravessou



a gente a ponto da gente conseguir pensar na materialidade como ator, pensando que a cena propunha também que a gente utilizasse os cubos pela facilidade, pelo que ele veio no processo como um símbolo, pelo o que ele se tornou durante as cenas. Mas, também, nessa relação de pensar que as coisas se constroem e desconstroem. Que o Haiti está em constante construção e desconstrução. Tem um simbolismo muito grande que eu acho que é muito perspicaz do ator nesse sentido. E isso, com cenografia e figurino. Eu consigo tanto falar desses exemplos tanto para a cenografia quanto para o figurino. Ou até mesmo a forma como a gente fez o [papel] Kraft se movimentar no meio da peça – o que foi uma coisa que a gente não imaginava o quanto seria potente. Mas que, no fim das contas, eu olhei e falei “Mano, a gente criou uma coisa que se desfizesse em cena.” Quando eu lembro dos Krafts lá no primeiro... no princípio da ideia, minha vontade é de rasgar os Krafts em cena para trazer essa força que tem o Haiti também, né? É uma força que acaba caindo em uma ruína, se a gente for pensar na lógica da história hegemônica e tal. Mas que eles fazem, tipo, das tripas o sonho, e continuam reconstruindo, reconstruindo e reconstruindo, com essa pulsão de liberdade que eles têm desde a constituição do Toussaint Louverture. Então, sei lá, a gente se apodera da história de uma forma muito diferente.

Victor: E isso, sobre o Kraft... Ontem, enfim, eu tive uma conversa com um professor que estava falando sobre algumas culturas africanas que acreditam em uma vida dos objetos. Uma vida material. E acreditam que coisas são vivas e são vivas no sentido de que elas nascem, têm um período de apogeu e morrem. E pensando no Kraft é isso. Ele teve essa... vida do Kraft, né?

Erika: E já foi árvore também.

Victor: É, é, também. Sim.

Erika: Sem querer romantizar, mas tem esse caminho nos industrializados também...

Victor: Sim! E aí ele... é isso: uma árvore que já virou um Kraft, aí ele vira um painel de projeção e depois morre. Rasgado.

Mariana: Rasgado em cena.

Victor: Rasgado. Ganha essa vida...

Danilo: É encantado.

Victor: É encantado. E aí eu fico pensando muito em como os objetos no *Christophe* tinham esse encantamento. Os cubos que depois... que eram caixas de rum que depois viravam a lápide do rei Christophe. Essa vida mesmo que os objetos possuíam, quase participando da peça mesmo



enquanto seres atuantes.

Erika: Uma energia... Quase que uma energia que a gente traz.

Victor: Aham.

Erika: Eu fico ouvindo vocês e, embora, a gente tenha começado falando da estrutura da UNICAMP, de verba e tudo, eu tive uma percepção orientando... Escuto o que vocês estão trazendo, que é muito bacana, porque em nenhum momento o grupo fraquejou por questão de verba! Até a coordenação conseguiu uma verba de extensão, lembra? Mas, enfim, o brechó... a investigação do brechó que é algo ecológico, que a gente hoje em dia está cada vez falando mais, estava no processo. Esse cubo que foi de uma montagem do ano passado. Foi do PICC orientado pela Isa [Kopelman] e que antes já era do Barracão. Antes ele era pintado de preto. Aquele outro grupo já lixou, e agora vocês se apropriam, pintam em cima... A gente vai convocando certas coisas e esses materiais vão sendo ressignificados¹⁴. O que eu estou querendo dizer: eu senti muita força de vocês. Talvez por entrega, vontade de fazer a peça. As lantejoulas, que embora tivesse a pesquisa lá com a arte local do Haiti, foi um vidro encontrado, não foi? Em uma sala aqui, abandonado? Tinha um vidro de lantejola que alguém pegou?

Mariana: Eu.

Erika: A Mari pegou, não foi? Na [sala] 00. Então, eu fico pensando também nessa capacidade de... Não sei se vocês estão entendendo. De ressignificar as coisas, de trabalhar com a criatividade e de ter um acabamento, um resultado final que foi incrível.

Laura: Acho que até os chapéus de palha, que depois a Alanis acabou comprando três novos chapéus, se não me engano. Tinha mais chapéu do que tinha de elenco. E aí, o trabalho de costurar naquele formato e, agora, como cada um tem o seu chapéu? E eram coisas que você trouxe: "Eu tinha isso aqui em casa, trouxe, vou doar para vocês." E aí, costurava em volta dos chapéus, e no caso dos ternos a mesma coisa. Comprou lá cinco paletós azuis; e agora para diferenciar esses paletós? Esses personagens? Essas cores? A costura delicadinha, que é uma

¹⁴ São citados os cubos de madeira do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, usualmente utilizados em exercícios de aulas, ensaios de cenas, etc. Desde 2022, esse material tem sido apropriado e retrabalhado nas montagens dos PICCs, sob orientação de Cenografia da Prof.^a Dr.^a Erika Schwarz. Foram lixados até chegar na madeira, depois desenhados, depois pintados novamente com diversas cores. Enfim, valorizados enquanto material que constitui um acervo da universidade, capaz de integrar, ao mesmo tempo, cada processo. Portanto, pode ser incorporado na apresentação final e reutilizado posteriormente em uma nova montagem, reduzindo tanto os gastos da produção teatral quanto os refugos cenográficos. Tal encaminhamento de material para outro projeto de cenografia, prolongando sua vida útil, é defendido por Tanja Beer em seu livro *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance* de 2021.



costura de uma rendinha na borda dos paletós e já dá uma cara de figurino para ele. Eu lembro que... eu não sei se foi você ou se foi a Lucienne [Guedes] que falou no *Okutá* para a gente... Que queria dar mais cara de figurino porque a gente já tinha chegado em uma estética. Como que a gente faz para tirar essa cara? A gente juntou o que cada um tinha, e como que a gente transforma isso em figurino? E aí, eu acho que nunca vou esquecer isso. Porque, de repente, quando a gente mandou fazer as calças... e aí tinha uns macramês, alguns macramês amarelos, outros brancos e, na roupa... E depois eu ouvi os comentários das pessoas falando que parecia que nós éramos seres que viviam lá na estação [do CIS-GUANABARA] contando aquela história.

Danilo: Porque eram as mesmas cores do espaço...

Laura: Porque eram as mesmas cores do espaço, e a gente nem tinha pensado nisso, nem tinha ido ao CIS ainda...

Erika: Só foi acontecendo.

Laura: Só foi acontecendo, é. E como as coisas acontecem meio que do jeito que tem que acontecer, e no final tudo acaba fazendo sentido.

Victor: Eu acho que essa coisa dessa transformação é o que diferencia um pouco a gente da arte no museu. Porque, enfim, nossa arte é essa arte efêmera até na materialidade, que é algo que se transforma em outra coisa. Muitas escolas de samba também têm isso. Acho que a Acadêmicos do Tatuapé é uma que sempre recicla os carros e os figurinos para transformá-los em outros, então, acho que não é algo fixo, né?

Erika: Sim, eu entendo. Porque quando eu penso aqui no nosso acervo, é um acervo para uma escola viva.

Victor: É!

Erika: Que passam diversos corpos, diversas pessoas, de alturas diferentes... Então, nosso trabalho pede um movimento, com certeza.

Laura: Que é até aquilo que a gente se questionou muito. Porque a gente não pode customizar as coisas do [acervo de] figurino [do departamento], sendo que as coisas estão mudando. São peças que vêm e vão, e pessoas que vêm e vão. Processos que acabam. Corpos diferentes. E aí, beleza, eu entendo que não é para, em uma experimentação de improvisação do primeiro ano, você pegar lá cinco vestidos e cortar todas as mangas deles, porque, senão, você começa a ter uma falta... ainda nesse pé da experimentação, que a galera chega aqui querendo



experimentar tudo. Mas, quando já vai para esses processos dos PICCs, eu acho que o nosso acervo acaba ficando limitado. A gente fica meio assim: “A gente não vai usar as coisas desse figurino, porque desse figurino tem um B.O. enorme para resolver depois, tem um B.O. enorme que você fica barrado para pegar coisas”... Você não pode pegar coisas para os outros. Aí, a gente acaba optando pelo brechó, porque a gente se sente mais à vontade para pegar o material. Lógico, isso em momento algum questionando...

Erika: Eu lembro que a gente pegou figurinos algumas vezes no *Okutá*, fez pequenos pontinhos em alguns coletes. O próprio macramê...

Laura: Sim.

Erika: ... o próprio macramê, ele não era fixo, né?

[risos]

Erika: Pode falar.

Laura: Mas eu acho que é isso. A gente acabou customizando um pouco. A roupinha que eu usava, o aventalzinho, não sei, do mestre de cerimônias no *Christophe*, ele é... tá comigo ainda, não devolvi para o figurino, mas ele está costuradinho. E aí, beleza, é só arrancar a costura e devolver. Mas, aí fica um pouco dessa coisa, que até é algo que eu ia falar. Da dificuldade de continuar um processo que é feito com tantos materiais que depois exigem que a gente descosture e devolva, sabe? No *Okutá*, a gente pegou coturno emprestado de todo mundo, ninguém tinha coturno.

[vozes concordando ao fundo]

Laura: E aí devolveu todos os coturnos. E é até mais fácil a gente querer refazer o *Okutá* porque a gente mandou fazer, as peças eram nossas, compramos de brechó e tudo mais. Mas, no caso do *Christophe*, a gente estava pensando, durante as férias, em montar no ETU¹⁵, e eu fui uma das que deu uma barradinha na ideia porque eu falei “Gente, a gente vai voltar cada um fazendo uma coisa, vai ser difícil de bater horário, a gente está em PICCs diferentes, trabalhos diferentes”. E ele tem uma preciosidade, o *Christophe*, de tanto material que já tinha sido descosturado e devolvido para o figurino. Ou já tinha sido devolvido para não sei onde. Porque, como eu falei, acho que é legal a gente apresentar, mas a gente precisaria parar e fazer um checklist de tudo o que foi usado.

¹⁵ Encontro de Teatro Universitário, produzido pelos estudantes de Artes Cênicas da UNESP, UNICAMP e USP.



Erika: Eu acho bacana o desejo de continuar. Por exemplo, tentar um edital do ProAC, e aí manter a metodologia que recicla as coisas.

Laura: Sim.

Erika: Eu queria voltar um pouquinho. Você falou algumas vezes do *Okutá*, e eu lembro que no processo do *Okutá* a gente tinha voltado de uma pandemia, ainda com a questão do uso de máscara. E aí, vocês trouxeram muita coisa de casa. Eu nunca esqueci, foi uma virada de método... como eu falei, né? De um desafio de trabalhar com figurino, orientando cenografia e figurino agora para atores. E uma estratégia que a gente fez juntas foi, não sei se vocês lembram disso, espalhar os trajes pelo chão, tomando o espaço. A gente foi meio que enfrentando aquele material. Diferente de começar pelo desenho, típico em um processo de graduação de figurino. Por isso que você chamou de “idealização” – talvez, algo de projeto... A gente foi direto para: “o que temos aqui?”.

Mariana: Aham.

Erika: Inclusive, enquanto material que a gente está trazendo para ressignificar. A gente está trazendo da nossa casa, a gente está montando de casa na pandemia. E pensando não só pelo orçamento. Isso é algo que eu tenho tentado tratar nas disciplinas porque, passa muito pelo orçamento, mas: para quê comprar tanta coisa? “Interessa”?

[risos]

Erika: Estou brincando. Estou retomando aqui uma piada, mas, entendem? Para onde essas coisas vão depois, se a peça não continua? Para onde vai o cenário? Para onde vai o figurino depois? Porque é isso, a vida: “ah, agora estou com outro trabalho, de repente não vou continuar a montagem”...

Victor: Sim.

Erika: Para onde vão essas coisas, né? Naquele momento, quando a gente volta de casa e traz as coisas de casa, foi muito interessante para mim espalhar pelo chão. E aí, veio essa imagem do *figurino em roda*¹⁶. Eu lembro de vocês vestindo e a gente começando a fazer a composição.

¹⁶ A experimentação em roda nas pedagogias de figurino têm sido experienciadas através de conversas seguidas de mapeamentos de palavras em cartazes coletivos, sensibilizações com música seguidas de desenho e, principalmente, nos exercícios de vestir algumas peças trazidas de casa, selecionadas em brechós ou no próprio acervo da universidade. A composição é trabalhada ao se colocar em determinado ponto da roda para prestar atenção na visualidade que surge em coletivo, podendo fazer depois algumas alterações, trocando peças entre si, descartando outras, selecionando a partir de cores/cortes/texturas específicas, adicionando camadas, etc. Nesse processo, voltado para estudantes atuantes, a etapa de desenho não é projetual ou inicial, e ocorre um diálogo constante, sempre em roda, para troca de ideias. O exercício



Vocês podem falar um pouquinho sobre isso? Como foi fazer essa “quase colagem” no corpo? Depois, se colocar em roda e a gente olhar pra outro, ali?

Mariana: Tinha uma coisa no *Okutá* que era o coro das individualidades, né? Acho que a gente falava disso bastante. E eu lembro também dessa experimentação que foi muito legal, porque eu lembro que teve uma que a gente trouxe a peça X. Ah, só blusa. A gente deixava vir, mas também a gente limitava: tal cor. E a gente pegava essas coisas e todo mundo colocava com a mesma cor para tentar entender melhor. Foram etapas que a gente fez, a gente não fez uma vez só, né? E a gente foi descartando os materiais com calma. Mas, quando eu comecei a ver que ao brincar disso, de pegar e colocar no corpo e fazer uma forma diferente, com uma forma que já estava pré-definida e mudar essa forma, que... Com essas coisas diferentes, cada pessoa que estava uma do lado da outra criava uma mesma linguagem, sabe?! Acho que aí que caiu a ficha para muitas pessoas do grupo também de como era importante a gente ter essa relação do todo. Eu não vou lembrar, mas eu já tive várias conversas também com a Gi, que a gente também tingiu as coisas. A gente foi tingir as coisas e tinham várias questões do tingimento. Lembro que não deu certo, e aí deu certo depois. E lá vai a gente dormir três horas da manhã tingindo roupa... Mas, essa coletividade que a gente viu de uma brincadeira que era tirar e mudar as formas, a gente no começo olhava e falava sozinha. Uma forma sozinha não fazia sentido, mas quando a gente colocava tudo junto, realmente fazia um coro bonito. E depois que a gente tingiu e tudo mais, foi muito potente esse processo também, de pensar tudo isso.

Danilo: Eu acho que essa roda do *Okutá* dos figurinos, para mim, foi o primeiro momento que me bateu o quanto a coisa é material mesmo. Eu fiquei realmente nessa coisa da idealização, que é uma maneira também, não é melhor nem pior, só é outra maneira. Mas, eu acho que isso porque eu ficava com essa frase também que você falou: “Gente, tem que ver. Tem que ver, não adianta, você pode pensar cor...” Porque eu lembro que a gente, no nosso reflexo, no que a gente tinha aprendido até o momento: “Ai, tá, vamos começar pela nossa paleta de cores, definindo o nosso projeto. Acho que isso me traz o azul, me traz o verde, me traz...” E aí, às vezes, não bate. Você olha e eu lembro que teve um... A gente estava criando essas unidades em uma dessas

processual de se ver como parte de uma imagem (deslocada do centro da cena para a periferia da roda) permite que cada atuante se perceba como um ponto integrante da imagem ao mesmo tempo em que constitui um observador dos corpos vestidos em composição. O círculo instaura, assim, um espaço democrático, em um encontro equidistante de iguais que fundamenta os processos de cocriação dos figurinos das montagens e convida o grupo a vestir e manusear diretamente os materiais.



etapas que a Mari falou, a gente tentou um negócio de todos terem algo azul no pescoço...

Erika: Era uma fita, não era?

Danilo: É, era uma fita.

Erika: Acho que era o aproveitamento de algum lençol, não? Alguma coisa azul que vocês cortaram.

Laura: Acho que era, aí botava a fita assim, uns amarravam no braço, outros colocavam na canela.

Danilo: É, e todo mundo teria aquilo, e a gente tinha várias ideias. Todas as ideias podem encaixar em vários lugares, mas o que aquilo está pedindo? Se você bota no corpo, o que encaixa na minha silhueta é diferente da silhueta dele, dela, das outras pessoas. E, pensando nesse coro de individualidades: o que veste aquele corpo também, e qual a situação daquilo? Porque, afinal, é um trabalho. É uma visualidade escolhida para um momento teatral especial. Não é exatamente uma orientação de moda pessoal, nem para uma passarela, nem nada disso. Aquela visualidade está a favor também de uma narrativa, de uma história, de um universo. E, eu não sei se posso entrar agora no Christophe.

Erika: Pode! Super. Deve.

Danilo: Para mim, foi uma coisa que quebrou as minhas pernas totalmente. Porque eu sempre fiquei na cabeça o quanto eu gostava de coisas “limpas” visualmente, seja o que fosse. Umas cores reduzidas, elementos reduzidos, signos reduzidos. E aí eu senti que no *Christophe*, a mesma coisa: “Ai, essa peça me faz pensar em tal cor, então vamos definir uma paleta”. Assim, de novo, me quebrou as pernas totalmente porque... Laura foi falando isso do figurino que vai indo de acordo com o processo, e eu sentia que ia. Foi indo. Não era: “Tá, vamos estudar uma cultura que a gente não tem conhecimento sobre, por assim dizer”. Vamos ver essa cultura. A gente está falando do país? Vamos ver as bandeiras, vamos ver a paisagem, as pessoas, o que elas fazem.

Erika: Isso vinha muito através da direção da Veronica [Fabrini] também, né?

Danilo: É.

Erika: Que é uma pessoa que tem todo esse cuidado com a imagem, com a investigação.

Danilo: Sim! Como não ferir nada culturalmente importante. E aí a gente vê. A gente descobre que na cultura do Haiti as pessoas produzem bandeiras, produzem garrafas com



lantejoulas e, na nossa concepção, a gente nunca pensou em lantejoula, a gente nunca pensou em rosa com laranja, com vermelho, com azul¹⁷. Tudo isso caminhando nesse processo para chegar na visualidade que totalmente não era minimalista, não tinha cores reduzidas, os signos estavam de acordo com o texto. E, eu sinto que quebrou as minhas pernas, no sentido de que era totalmente diferente do que eu esperava no início. E, para mim, é lindo. É uma das visualidades mais lindas, é colorido, é quente, é tropical, é cultural, tem signos religiosos transformados também, porque não estão em contexto religioso ali. Então, sinto que foi isso do processo batendo muito forte na coisa, mais do que pensar inicialmente um projeto para que aquilo se encaixasse nesse projeto.

Victor: E como a gente vai descobrindo a história das coisas através dos elementos, né? Sei lá, a lantejoula que tem uma ligação com o divino na cultura haitiana. Os *loas*, que cada *loa* tem o seu símbolo, e aí como através dessa pesquisa de visualidades a gente vai descobrindo... E também como a gente vai subvertendo essas... de forma a não fazer aquilo literal. Sei lá, a gente não vai fazer o símbolo daquele *loa* literal porque a gente está em outro espaço, só que não significa que ele não pode ser usado para nada.

Erika: Seria talvez esse caminho da pesquisa, da referência, no caso, da pesquisa cultural local? E como o local se torna referência e você retrabalha? É disso que você está falando?

Victor: Sim, sim. É usar esses símbolos como referência.

Danilo: Só completando, porque eu tinha falado “limpo” visualmente, mas *Christophe* para mim era muito cheio de muitos elementos, muitas coisas, e não era menos limpo visualmente por isso. Porque também, claro, tem escolhas visuais, estéticas, teatrais. Então, a gente passou pelo mesmo processo de testar coisas, de comparar coisas. De como aquilo bate nos nossos olhos também. Então, aquela gama de cores também é uma paleta que vai se construindo para ali.

Victor: E também acho que a gente foi se balanceando porque no começo a gente tinha bastante ideias... a gente se preocupava bastante sobre maquiagem, né? E aí, às vezes, a gente ia para coisas mais abstratas, só que a gente estava com tanto símbolo... material... que a gente falou “uai, não precisamos de maquiagem”, de uma “supermaquiagem”. É algo mais básico. Enfim, a gente foi também equilibrando as coisas. “Ah, o cenário é mais conceitual e o figurino

¹⁷ O catálogo da exposição *Haiti – Arte e Resistência*, realizada na Usina do Gasômetro em Porto Alegre em 2014, serviu de referência para a proposta cenográfica de *A Tragédia do Rei Christophe*.



não era totalmente de época, mas não era um figurino abstrato”.

Erika: Dialogava com algum lugar.

Victor: É. Dialogava com algum lugar, então a gente foi fazendo esse balanço também. “Ah nossa, já tem muita coisa. Então, maquiagem dá para ser só um lápis no olho? Dá.” Acho que a gente soube... Não ficou sujo, né? A gente, acho que, soube equalizar os elementos.

Laura: Voltando um pouco para o *Okutá*. Isso que o Dan trouxe que inicialmente a gente se apegou no azul. “Porque azul vai ser a cor e vai ter uma coisa azul”. “Não! Sobrou só uma fita azul no braço, tudo bem, não tem problema.” E aí, acho que você trouxe também um momento de falar: “Gente...”

Danilo: “Por quê?”

Laura: “...será que isso interessa? Será que não é hora de a gente deixar o azul? Tipo, está fazendo sentido ainda? Tá, beleza que ele foi muito importante para o processo, né?”

Erika: Mas ele voltou depois, né? Nos móveis, nos travesseiros... Ele voltou, não... ele sai do figurino e vai para outros elementos.

Laura: É, as fronhas dos travesseiros. Mas esse lance de fazer escolhas, de coisas que foram importantes como processo, mas chega um momento que... por exemplo, a roda com coisas que a gente trouxe de casa. As coisas que a gente trouxe de casa foram muito importantes para o processo, mas agora chegou a hora da gente pensar no figurino. A base¹⁸ é com o que a gente trouxe de casa, é isso. Mas, agora vamos mandar fazer uma calça padronizada para as pessoas, com essa cor e essa cor? E comprar o tecido, mandar fazer e tudo mais?

Erika: Mas foram poucas, né? A maioria a gente customizou. Eu lembro que eu cortei manga, muita coisa. Fiz bainha. A gente aproveitou muito dessas coisas.

Laura: Sim, a gente aproveitou das partes de cima. Aproveitou muito de terninho que a gente conseguiu, comprou os terninhos de brechós e tudo mais. E, a gente cortava. Por exemplo, as parcas¹⁹: cortaram um terno e dividiram para três pessoas. Então, eu fiquei com o lado

¹⁸ Os *figurinos-base*, investigados nas montagens do curso, buscam estabelecer alguma espécie de coro ou comunidade cênica em que as diversidades também são valorizadas. É evitada qualquer espécie de construção de uniforme, realizando uma costura visual através de cores, texturas e aplicações artesanais (renda, macramê, bordado, etc.) nas peças trabalhadas. Desse modo, esse figurino-base, ainda em processo de estudo, evidencia alguma camada pessoal de cada estudante atuante sempre potencializada no coletivo, principalmente a partir dos exercícios em roda e, claro, nos ensaios. Ao mesmo tempo, também é uma base na possibilidade de receber adereços e outras peças em momentos específicos, em que é preciso destacar alguma personagem, figura ou função cênica temporária determinada dramaturgicamente.

¹⁹ Parcas, mitologia romana.



esquerdo, a Chiara ficou com o lado direito e o Pi ficou com as mangas. E era um terninho para as três pessoas. Uma gola embaixo, um macramê que a galera tinha feito, né? Então...

Erika: Agora, isso, também, depois aparecia na cena. Porque vocês tinham uma cena juntas. Quer dizer, quando vocês entram em cena, vocês acabam voltando a recompor esse terno, né?

Laura: Sim, é. Até pela forma como a gente pára um do lado do outro.

Erika: Foi posicionado ali.

Laura: E acho que é interessante pensar, lembrando da roda que a gente fez experimentando as roupas. Uma coisa que eu acho muito interessante daquele dia foi... Porque teve um momento que eu peguei e me vesti sozinha e tal, pensando “o que eu coloco?”. Mas, eu achei muito legal quando eu peguei e eu vesti outra pessoa. Isso de “coloca isso”, “ah, esse não serve”, “ah, então, larga aí”, “coloca esse” e aí você vai montando. E eu não lembro se foi o Bruno, que eu montei de alguma forma que aí você falou assim “para mim, está um pouco samurai”, e eu olhei ele e estava tudo certo. Te chamei, aí você falou “samurai”... eu olhei e “Samurai! Ué? Como é que eu não vi isso?”. A imagem vai falar muita coisa, né? Quando a gente está nessa de...

Erika: E teve um momento depois dos monges na peça, não teve?

Laura: Teve também. E o Bruno acabou ficando com uma imagem um pouco, até porque ele prendeu o cabelo bem para trás e ele tem o cabelo comprido, então...

Erika: Ele tem ascendência, não? Nakamura?

Victor: Sim, ele se considera amarelo.

Laura: Mas, eu achei muito interessante essa roda com coisas que a gente tinha em casa e essa experimentação de vestir o outro e ser vestido. E, como a Mari falou, fez aqui, fez uma coisa, fez aqui, fez uma coisa e de repente todo mundo para de se vestir. “Vamos juntar o que combina. Ó, vocês dois estão meio parecidos, vocês dois estão meio parecidos” e aí, nisso vão surgindo coisas. “Ah, se ele trocar isso por tal coisa, ele entra com essa galera aqui”. E aí vai surgindo um coro e, como a Mari falou, o *Okutá* foi um coro de subjetividades... Não de subjetividades. Foi coro de indivíduos que você falou?

Mari: Individualidades.

Laura: Individualidades, é. Porque tinha ali os representantes de um governo, de um sistema, de um poder. E tinha essas parcas e os relógios. E a galera da guerra, então eram sempre esses seres. E, de alguma forma, tinham essas características que se juntavam nos pequenos



grupos, assim como, quando se via no todo, também estava tudo junto.

Erika: É quase que uma latência, né? Não sei se é essa palavra, mas uma capacidade de se deslocar em cena.

Laura: Sim.

Erika: De voltar para o coro. Você se destacar, fazer o relógio, fazer ali o presidente, e poder voltar também para esse estado de coro.

Laura: Muito legal. Muito, muito legal.

Mariana: Os macramês também que a Tatá ensinou a gente, a Lili ensinou a gente. E nossa! Foi um momento muito bom da gente fazer macramê. Aquele intensivão que a gente fez. A gente fez um intensivão de cenografia uma vez no *Okutá*, no finalzinho do processo, quase para estreiar, se não me engano.

Laura: Você assistiu o vídeo que a gente tem? Porque eu tenho um vídeo da gente, documentando a gente fazendo.

Erika: Eu recebi, mas tem muito tempo.

Laura: Quando a gente postou no Instagram... tem quase dez mil visualizações.

Erika: Dez mil? Nossa!

Laura: Sete mil e pouco, é.

Mariana: Foi muito legal essa relação do material, da escuta também, aprender uma coisa super manual e minimalista, que quando você vai ver o todo, cada pessoa tinha um macramê e ficava lindo no todo. Era literalmente outra ideia, com esse artesanal, desse coro, dessa subjetividade, dessa individualidade.

Laura: E o macramê que as parcas tinham feito para usar nos olhos que, por muito tempo até meses depois da gente ter apresentado, algum dia, eu, a Chiara e o Pi comentamos que não ficaram nos olhos. A gente usou aqui. E muita gente ficou desacreditado, ficou “Como assim vocês não usaram nos olhos? A gente fez para usar nos olhos”. É porque eles estavam lá no fundo para a cena da água, e a gente aqui na frente. No dia da estreia, a Lucienne pediu para a gente tirar porque perdia os olhos se ficasse coberto. E aí eles nem estavam sabendo de nada. Foi muito engraçado.

Mariana: Eu descobri isso agora.

Laura: É sério?



Erika: Mas tem uma coisa que é legal que – vê se faz sentido – a gente falou do *Christophe*, do bordar com a lantejoulas, e agora a gente falou do macramê... esse trabalho manual enriquece. Ele diferencia e é completamente diferente do industrializado. Agora, é um trabalho que toma o nosso tempo. Então, ele nos convida a um outro tempo, a uma pausa também. Exige. Aí tem esse outro fator, que vocês estão em cena e estão fazendo figurino. Então, é algo que toma o tempo, mas que diferencia. Faz sentido isso que eu estou falando?

Laura: Total.

Danilo: E eu acho diferente do comprar pronto. O fazer traz uma afetividade com o processo também. Você... porque é aquilo, ele torna muito... a materialidade torna tudo muito palpável. Acho que torna todas as ideias palpáveis ali. Para mim é muito palpável dizer que é o tempo e a energia que você está podendo dedicar àquilo, escolhendo dedicar àquilo também. Ainda mais quando você é a pessoa que vai usar depois, ou não também. Os macramês que a gente fez acabaram rotacionando entre a gente, não era a gente que fazia só para a gente. No *Christophe* mesmo, às vezes tinha a jaqueta de um que eu bordava, tinha algo do meu chapéu que era outra pessoa que fazia. Então, tem essa coisa de quebrar esse tempo também. Outra lógica de produção.

Mariana: A gente fofocava para caramba. Conversava muito.

Danilo: A gente passa o tempo junto.

Laura: Teve um dia que a gente até brincou, conversando com uma galera do Galileu, que “Pô, a Erika quando vai para sala, a gente troca ideia de religião. A gente ficou um dia conversando sobre o universo, falando de várias coisas, assim. E lá costurando”. Fazendo os bordadinhos, os ternos. E como o Dan falou, e eu concordo total, a gente acaba se apegando mais ainda pelo processo. Quando você chama uma pessoa para assistir uma peça dessa, não é só pelo conteúdo da peça, mas é por conta do trabalho que a gente teve também. Falar assim “Você não tem noção do trampo que a gente está tendo para fazer assim, sabe?”.

Danilo: Você tem que ver.



Imagem 5: As parcas em cena de *Okutá-Hiipadatiki*, CIS GUANABARA, Mostra Cênica de Inverno - UNICAMP, 2022.



Fonte: Fotografia de Ivan Lucca.

Laura: Você tem que assistir a peça. Lógico, pelo conteúdo, absurdamente importante, mas pelo carinho que a gente tem por tudo que a gente fez. O que é manual... por exemplo, eu vou lá eu compro uma garrafa e dou ela para o Danilo. Ah, beleza. Já tem um carinho super aí, mas quando a pessoa vai lá e faz uma garrafa e aí dá de presente... Pode ser uma garrafa mais torta, menos utilizável, mais de enfeite, tanto faz. Tudo que é feito tem um carinho.

Mariana: Tem uma coisa que é o limite.

Laura: Com certeza.

Mariana: Que eu acho que é uma coisa que nos dois [processos] foi muito complexo.

Danilo: Saber a hora de parar.



Imagem 6: A Tragédia do Rei Christophe, Mostra Cênica de Verão - UNICAMP, 2022



Fonte: Fotografia de Ivan Lucca.

Mariana: Saber a hora de parar. Até porque, acho que a primeira pergunta que você fez, a primeira coisa que a gente abriu falando... A Veronica falando para gente: “Eu não posso parar vocês, porque vai que vocês viram bons cenógrafos”. Porque, de fato, eu sinto que no *Okutá*, por ter vindo de uma pandemia, eu sinto que a gente se apegou muito à materialidade porque também era um lugar que a gente conseguia dar conta no interno da nossa casa, quando a gente estava no isolamento. E isso fez toda a diferença na forma como a gente veio para essa volta, do presencial, porque a gente não sabia lidar com o coletivo. Eram vinte e duas pessoas e era muito complexo lidar. Cada pessoa tinha uma ótica diferente. Algumas pessoas não gostavam de X coisa e X cena. Muita coisa para colocar na balança.

Laura: E Léo, João e Jana fazendo uma piscina na sala...

Erika: Agora, deixa eu pegar um gancho aqui. Vou falar não de um processo de ensaio, mas



do processo desse retorno da pandemia e de estar aqui na universidade. Eu vejo, orientando vocês, um salto, um crescimento – melhor dizendo – muito grande de organização de grupo, de cocriação, de divisão de tarefas do *Okutá* para o *Christophe*, por exemplo.

Victor: Com certeza.

Erika: Eu lembro, no dia de montar, tudo estava pronto. Pequenos ajustes só. Eu não me lembro, aí podem me corrigir, podem trazer, mas eu não me lembro no *Christophe*... Foi muito trabalho porque o manual nos exige muito. Aí tem que abraçar, tem que querer muito bordar o seu tênis com a lantejoulas. Mas eu não lembro de, como eu posso dizer, um problema de prazo ou coisas que ficaram muito para o final. Eu me recordo muito de a cada semana... “Chapéu”! Eu voltava e: “nossa! A coisa seguiu, vocês estão produzindo”. Eu percebi esse crescimento que você falou. A gente ficou em casa, a gente voltou e tem que ver como se organizar em coletivo. Isso tem a ver com dividir tarefas, também. Bem-estar. É entender uma cocriação²⁰. Delegar. Isso que você falou: eu bordo um terno para o meu colega.

Victor: Eu senti que com o *Christophe* a gente soube, principalmente... O *Okutá* já foi extremo em tudo. A gente estava voltando da pandemia, de um espaço individual fechado na nossa casa. De repente, a gente foi fazer uma peça em uma antiga estação de trem, ocupando um espaço imenso. Então, do indivíduo, do seu espaço pequeno, foi para algo gigantesco. E do seu indivíduo, que você trabalhava também mais no seu individual, foi para vinte e duas pessoas juntas. Aí, acho que foi também um susto, um baque. A gente aprendendo a lidar com aquilo. Acho que no *Christophe* a gente soube pegar as lições do *Okutá* e falar “como a gente usa o que foi bom e não usa o que acabou gerando ruídos”. Enfim, a gente soube melhor, real, dividir tarefas e lidar com a individualidade do outro. Às vezes, sei lá, tal pessoa não tinha tempo para fazer tal coisa, mas estava lá focando em outra coisa. Então acho que essa questão do *Christophe* acho que passou por isso, desse susto que a gente teve no *Okutá*. Tudo o oposto do que a gente estava fazendo até então...

Erika: Em casa.

Victor: Nos últimos dois anos. Enfim, aprendizados. E acho que uma coisa que fortaleceu

²⁰ A prática ecocenográfica de Tanja Beer, anteriormente mencionada, considera três premissas de trabalho: a co-criação, a celebração e a circulação. Na pesquisa do *figurino em roda*, estas se reforçam na ativação de grupos criativos e trocas humanas de modo geral, na própria vida cotidiana e na festa dos corpos indóceis enquanto resistência e também na transmutação, desdobramento e reuso dos materiais.



foi a gente ter um objetivo muito forte no *Christophe*, em comum, que era montar aquela peça que estava falando sobre aqueles assuntos super difíceis. A história pós-independência do Haiti, e como esse abraço coletivo para fazer essa peça fez a gente também se equalizar. “A gente tem o mesmo objetivo, que é montar muito bem essa peça por conta do que ela está falando”. Não era só a montagem semestral. A gente tinha esse objetivo com o Haiti, com aquela história que estava sendo contada. E aquela história que também fala sobre coletividades, isso já é uma história que convoca um outro pensamento, de se relacionar com o outro. E como a gente, então, se apropria disso. E como a gente deixa essa história conversar com a gente, modificando o nosso modo de existir no mundo.

Laura: E foi completamente diferente do *Okutá*, que a gente só descobriu a força do que a gente estava fazendo enquanto a gente estava fazendo. Que foi durante a apresentação. Porque as cenas surgiram de improvisações de grupos diferentes, e cenas que surgiram a partir de comentários respondidos com cenas das cenas... E aí, um cheiro que você gosta e não sei o que lá. Então, a sensação que a gente teve durante muito tempo foi que a Lucienne pegou tudo e juntou. E a gente demorou para...

Erika: Decantar o que era esse processo.

Laura: É. Enquanto a gente estava apresentando, que aí eu e o Pi começamos a puxar um pouco a conversa de “gente, olha a importância do que a gente está fazendo”, “o mundo vai acabar na hora que a gente terminar de apresentar”, porque a peça passa um pouco dessa conversa, né? Que o fim do mundo é inevitável, mas o que a gente pode fazer para adiar, que é até do livro do Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*. E, eu sinto que a gente demorou um pouco para cair essa ficha, e eu acho que desde o começo, no *Christophe*, até mesmo pelo semestre da Narratividade, já veio um pouco essa cabeça desde o começo – do queremos contar essa história. E como o Vitão falou, a gente queria contar muito bem, e foi até um dos pontos que eu chamei a atenção que, talvez, não fosse uma boa ideia fazer no ETU. A gente teria que fazer um pouco na correria, e desde o começo a gente não quis fazer nada que não fosse muito bem-feito, então, isso fez com que a gente se respeitasse muito, se ouvisse muito, agilizasse as coisas: “Pô eu sei que eu peguei essa função, mas eu não vou conseguir fazer. Alguém pode fazer?”, “Eu posso fazer”. Acho que isso fez com o processo caminhasse, a gente estava engajado em fazer algo acontecer. A gente estava todo mundo com o mesmo objetivo. O que foi



completamente diferente da situação do *Okutá* que, por conta dessa discrepância de... acho que até a visualidade acaba influenciando muito nisso. Porque, por exemplo, tinha a cena da água, a cena da planta, que foi de um grupo que se juntou, que é muito pirado na visualidade, em contraponto com grupos que resolveram mais no diálogo e menos na visualidade, e está tudo bem. Porque são propostas diferentes, nenhuma é melhor nem pior do que a outra. E isso fez com que, em um todo, acabasse gerando um pouco dessa sensação de: um lado uma visão de “eles não fazem nada” e, de um outro lado, “o que eles estão fazendo é *too much*”. E isso faz...

Erika: Fala mais. O que você está chamando de visualidade? Porque tem a visualidade do CIS-GUANABARA... tem a visualidade dos corpos em cena... Será que é algum recurso específico que você está chamando de visualidade?

Laura: Eu acho que é um recurso específico, uma estrutura construída. Por exemplo, nas primeiras cenas que a gente trouxe, acho que foi nas primeiras cenas... não me recordo. O pessoal fez uma cena com cortejo e falou sobre água, e teve uma música e as pessoas vestindo azul, e a cena-resposta que um grupo fez foi fazer uma piscina na sala. Eles fecharam com uma lona no chão, eles fecharam com uma madeirinha na porta, colocaram luz, e eles encharcados, e aí era uma instalação. E foi essa visualidade em contraponto com a cena que a gente fez. Acho que foi um momento que a gente fez um workshop de “tragam ideias para adiar o fim do mundo, o que você faria e o que você vai fazer... o que você não sei o quê lá... para adiar o fim do mundo”. E aí, a gente trouxe uma guerra de travesseiros. Era simplesmente um jogo. Eu, Dan e o Arthur improvisando em cima de uma estrutura que a gente criou. E, o que a gente tinha de objeto era travesseiro. A gente não tinha luz, a gente não tinha texto, a gente não tinha... era improvisado em cima de uma estrutura. Então, esses contrapontos acho que fizeram com que no *Okutá* a gente não tivesse o senso de grupo tão forte vindo de todas as partes, que eu acho que foi um diferencial do *Christophe*, porque eu acho que todas as pessoas desde os músicos até a iluminação e a sonoplastia, que só chegaram na última semana, estava todo mundo com um propósito junto: “esse trabalho é nosso”. E foi diferente do *Okutá* que, cheguei a ouvir de colegas: “eu me preocupo com a minha cena”, depois disso não...

Victor: Isso que eu quero falar. Acho que no *Okutá* ficou muito, tanto por essas cenas mais em grupo, quanto por essa volta ao presencial em que a gente estava muito no indivíduo, fez ficar muito mais “a minha cena”. Tipo: “minha cena é essa”, “minha cena é essa”, “minha cena é



essa". O que acabava fragmentando um pouco o coletivo que estava organizando a peça inteira. Acho que a gente não se via tanto, realmente, como um coletivo organizando o *Okutá-Hiipadatiki*, mas se via como o relógio, as parcas... E é isso, acho que no *Christophe*, a todo momento, não tinha nem uma coisa tipo "nossa, estou pensando no meu personagem".

Erika: Uma integração, né?

Victor: Era uma integração à peça. A gente está pensando a história, a peça. O que importa é *A Tragédia do Rei Christophe*.

Laura: Até o momento que, por exemplo, o Vitão era quem mais tinha fala, porque ele fazia o *Christophe*. Então, se em determinado ensaio, a gente tinha combinado de todo mundo fazer materialidade, mas chegava nesse ensaio e o Vitão falava "preciso decorar texto", não era uma coisa do tipo "Ah, o Vitão só está se preocupando com as...", não! É a nossa peça. Era o trabalho de todo mundo. Se ele não decorar esse texto... ele decorar o texto dele é o trabalho do grupo também, então "vai lá decorar o texto, a gente vai fazendo aqui a materialidade". E acho que no *Okutá* essa questão "essa é minha cena" e "aquela é a sua cena" acabou refletindo nas visualidades, porque não teve esse coletivo engajado em tudo, "o *Okutá* inteiro é nosso". Por exemplo, quando veio a ideia da música, lógico, tinha vinte e duas pessoas no elenco, o que acaba dificultando um pouco a divisão de ideias e tudo mais. Às vezes fica um número quase empatado de quem quer e quem não quer alguma coisa, aí fica difícil decidir. E aí vem esse lance de que eles vieram e falaram "a gente quer que tenha música". E aí, foi uma coisa e, eu até me incluo nessa que foi "ah, então vê aí quem quer fazer". Não foi uma coisa de "então vamos ver a música". Foi assim: "se vocês querem pôr música, vai lá ver música."

Erika: Eu entendo o que você está falando de alguns desejos e talvez efeitos ou linguagens de cenografia e de objetos, da própria cena que está acontecendo ali, meio que fragmentadas. Agora, eu realmente acho que o workshop de figurino, quando a gente consegue fazer esse coro que se destaca, ele ajuda na cara final do espetáculo. E, o que a gente fez também com os móveis, que foi super coletivo.

Victor: Eu acho que no final não ficou, visualmente, tão fragmentado. Até dramaturgicamente, acho que a gente foi entendendo fazendo, que nem a Laura disse. Então foi "Nossa! A dramaturgia é assim porque... hum!" E na visualidade também. Tem uma certa dramaturgia da visualidade. Então, acho que em um todo, visualmente, a gente soube ornar. O



que ficou fragmentado foi...

Danilo: E considerando as direções e as orientações do texto, né?

Victor: Sim, total.

Mariana: Tem alguma coisa, só para trazer o *upgrade* que rolou, que eu senti também esse salto que você falou. Consigo ver de *Okutá*, pensando [a turma] 019... “019 *Okutá*”... “019 *Galileu*²¹” e “019 *Christophe*”, e, agora, no Realismo, um salto de saúde também no processo de criação de... materialidade.

Danilo: De maturidade.

Mariana: É, de maturidade. De maturidade dessas pessoas, mas de saúde também no sentido de compreender a lógica organizacional do grupo. Sinto, até conversando com a galera do *Galileu*, falaram muito dessa lógica de: existe um grupo responsável por isso, outro grupo responsável por isso e, cada um vai lidar com as demandas, e é isso. Não é só demanda também. É se afetar pelo material, mas ao mesmo tempo a gente sabe se autogerir em grupo. E agora, a gente está sentindo de novo isso de estar em um novo processo. A gente está entrando no Realismo agora, a materialidade talvez seja uma coisa diferente do que a gente tinha pesquisado até então, mas conversando com todo mundo eu sinto que tem uma outra calma. Um estado de presença muito diferente para pensar isso.

Erika: E é melhor? A gente está falando aqui e eu não sei se isso já foi aparecendo, mas é melhor criar em grupo? Trabalhar em grupo?

Danilo: Ah, eu acho que sim.

Erika: Pelo menos, pensando nesse processo todo que a gente falou de cenografia, figurino. Esse cocriar, vocês acham que isso é uma potência?

Victor: Eu acho que é sempre necessária uma direção. Alguém colocando uma orientação e uma direção. Alguém que saiba: “Não gente, vamos parar aqui” ou “Não, vamos por esse caminho”. Porque eu acho que em uma criação coletiva é isso, e ainda em um grupo grande, muitos desejos acabam se sobrepondo e não tem uma hierarquia. Então, grosso modo, a minha opinião não vale mais que a sua. Não dizendo que em outro processo tem que ser assim. Mais nesse sentido. Quando tem a direção, tem uma direção, né? Tem alguém que está vendo o todo,

²¹ Montagem *A vida de Galileu Galilei* da disciplina AC666, dirigida pelo Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto a partir do texto de Bertold Brecht, no segundo semestre de 2022, com outra parte da turma. Na disciplina concomitante AC260, também os estudantes atuantes desenvolveram os elementos de cenografia e figurino, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Erika Schwarz.



guiando para certos caminhos que aquela visão acha interessante, e aí, eu acho que, sei lá, eu acredito muito nisso, nessa colaboração, mas sempre também com essa figura guiadora.

Erika: Mas você falou agora de uma coisa que é interessante. Você falou da horizontalidade das ideias. Eu fico pensando também, já falei aqui de autonomia – da gente estar fazendo – mas também quase de uma autogestão. Assim: até aqui eu vou, depois de um momento eu posso me retirar para ouvir o outro. Também não é um convite? Entende o que eu estou falando? Criar juntas não é até um exercício para a gente?

Victor: Sim, acho que tem esse lugar sim. Acho que a gente vai aprendendo também essa coisa até desse lugar da escuta. A gente vai aprendendo a cultivar a escuta.

Danilo: Acho que existem diferentes processos e características de processo. Para mim, isso de criar coletivamente tem esse traço de você... “ser obrigado” não é uma palavra legal, mas do convite a você escutar o outro também. Porque se... Depende do grupo, se o grupo entra nesse modo de “bater na mesma tecla pela minha ideia” e ignorar a escuta, a criação coletiva acaba se tornando muito frustrante. Porque acaba que tem um coro de pessoas sem ideias ouvidas, mas, se essa mediação pode até chegar em um encontro, sinto que é o que a... Ai, tinha um texto da UNESP da Béatrice Picon-Valin que falava do jogo de sentido... Porque não é uma ideia, não é uma visão que passa pelo todo, mas essa junção de mais ideias é o que vai tornar algo que aí sim é uma mistura nova. Sinto que enquanto camada de sentido isso acaba sendo muito enriquecedor. E acho que isso da escuta, para mim mesmo que com direção envolvida, ainda está...

Erika: Sempre, né?

Danilo: Ainda tem uma coletividade ali que precisa estar sendo ouvida. Senão, as coisas ficam bem desconexas entre as outras áreas também.

Erika: Para fechar, eu vou perguntar de novo se vocês são das visualidades.

Danilo: Sempre.

[risos]

Erika: Depois de tudo isso que a gente falou, vocês são das visualidades?

Victor: Eu acho que a nossa arte é visual também. E eu, sei lá, estou cada vez mais adentrando no mundo da direção e aí, quando você está dirigindo é impossível você... não é impossível, ainda tem outras formas de você... teatro cego, por exemplo. Mas, em formas



visíveis, que são feitas para serem vistas, não dá para você ignorar o que está sendo visto. Signo. Tudo é signo, né? Eu acho que, é isso, eu tenho muita trava da “arte da escola”, mas eu acho que pensando na visualidade enquanto um conceito expandido, gosto bastante de iluminação. Sou apaixonado por iluminação. Venho incorporando um pouco também o desenho nas minhas apresentações em dança. Não levando para a cena, mas sei lá, às vezes dançar e desenhar e depois dançar o desenho, sabe? Esse diálogo artístico, acho que visualidade é uma porta que não tem mais tantos cadeados para mim.

Laura: Eu não me sinto muito criativa nessa área, eu acho que é o que mais me barra quando eu estou lendo uma peça ou qualquer coisa. Eu tenho muita dificuldade em pensar, como eu poderia colocar no palco. O que poderia ser figurino. E eu vejo outras pessoas... A Mari, por exemplo, vai tendo cada ideia e eu não me sinto criativa. Mas eu compro a ideia, eu vou junto... Quer fazer? Então bora, vamos fazer. A gente aprende a costurar. Hoje em dia, lá na minha casa, eu quero ir com essa roupa aqui, vou lá dar uma costurada nela. Eu faço alguma coisa. Mas eu sinto que eu destravei muito de um “ah, não sei fazer de jeito nenhum”, “não dê na minha mão que eu não sei fazer”, mas não me sinto muito criativa. Não leio um texto e me vem ideias. Não é a primeira coisa que me chama.

Danilo: Eu gosto muito de dizer que eu gosto de trabalhar com visualidades. E por muito tempo eu ficava pensando “que tem artistas visuais e tudo isso”. Mas, eu sinto que trabalhar com questões humanas acaba sendo isso, é sempre uma aproximação que a gente vai desenvolvendo. Acho que se for para ficar mais fácil em um contexto profissional, eu diria que eu sou das visualidades porque eu tenho intenção de mexer e de trabalhar com isso. E, eu gosto de pensar que todas as pessoas são dotadas de senso visual e crítico e, tem essa capacidade criadora. E, acho que as pessoas que “são” das visualidades, talvez, escolhem dar ênfase nisso e estudar fundamentos, estudar história e se dedicar a isso. Assim como vai ter pessoas que querem se dedicar aos fundamentos e história da direção, da iluminação, da atuação em si e é um desses segmentos da arte teatral. Mas, se for em contexto profissional, não tão metafísico, eu acho que eu diria que eu sou da visualidade, ou então, que eu almejo ser das visualidades.

Mariana: É uma dúvida. Eu gosto muito. Descobri – eu não sabia disso – com o processo de *Okutá* e do *Rei Christophe*, eu descobri que eu gosto muito da cenografia e do figurino e de criar mundos e de tudo compor. Eu sinto que, no *Christophe*, eu me sentia brincando. Toquei na



iluminação também, que foi uma coisa que eu nunca tinha tocado. Fiz o rider com o TH. Aprendi muito realmente essa coisa do Maurício, sabe? “Eu posso! Eu vou! Eu vou, vamos tentar”. Foi uma potência que eu não sabia em mim e eu acho que com esse coletivo da 019, eles também acreditaram muito nas coisas que a gente propunha. Eu colocava na roda e era escutado. Foi um lugar de escuta. Eu não sei se eu vou ser um “Julio Djocsar²² da vida”, eu não acho que eu consigo chegar nesse nível.

[risos]

Danilo: Eu acho que você vai ser uma grande Maroca.

[risos]

Mariana: Uma grande Maroca? Talvez. Mas, é muito... quero continuar seguindo com esse tato para a sensibilidade da visualidade, do que se vê e do que se sente. Porque eu acho que em todo o processo a gente trabalhava nesse lugar subjetivo e com o sensitivo. E, para mim, criar esse conceito, criar o mundo, criar esse lugar tão bonito que é estar em cena, para mim é encantador e um desafio muito gostoso de beber e topar. É isso, vamos seguindo aí e vamos ver o que vai dar no futuro. Daqui a um ano, talvez eu me pergunte se eu quero seguir na cenografia e no figurino, mas com certeza eu vou querer tocar nisso aí, minimamente, por uns dois anos. É isso.

Erika: Eu acho que vocês são super. Tem uma coisa para além da gaveta, sabe? O ator pode tudo. O artista. Você falou bem: “ser multiartista”.

Recebido em: 30/09/2022

Aprovado em: 15/12/ 2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes– CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br

²² Artista, cenógrafo e grafiteiro de São Paulo. Esteve como professor especialista convidado do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP em 2019, onde ministrou, entre outros projetos, um curso sobre intervenção urbana e teatro.