

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Curso de Graduação em Teatro - Bacharelado

Thalis Eduardo Bispo da Silva

ENTRE A IMAGEM E O CORPO:

a composição cênica a partir do conceito de *tableau vivant* na encenação de *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre.

Belo Horizonte

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Parte Teórica: "ENTRE A IMAGEM E O CORPO: a composição cênica a partir do conceito de *tableau vivant* na encenação de *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre" e na parte Prática: "Entre Quatro Paredes"

THALIS EDUARDO BISPO DA SILVA

Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro EBA/UFMG, submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Teatro, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Teatro, aprovado em 03/07/2025 pela banca constituída pelos membros:

Professora Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga)
– Orientadora

Professor Eduardo Santos Andrade
– Membro

Professora Maria Clara Lemos dos Santos
– Membro

Belo Horizonte, 03 de julho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonca, Professor(a)**, em 07/07/2025, às 12:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo dos Santos Andrade, Professor(a)**, em 07/07/2025, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Clara Lemos dos Santos, Professora Ensino Básico Técnico Tecnológico**, em 07/07/2025, às 21:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4341030** e o código CRC **B7363D5F**.

Thalis Eduardo Bispo da Silva

ENTRE A IMAGEM E O CORPO:

a composição cênica a partir do conceito de *tableau vivant* na encenação de *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre

Trabalho de Conclusão de Curso na forma de artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro – Bacharelado – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para o grau de bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça)

Belo Horizonte

2025

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional, amor e paciência nos momentos mais difíceis. Em especial aos meus pais, que sempre acreditaram nesse sonho.

A minha orientadora, Bya Braga, pela paciência, orientação e dedicação durante todo o processo de desenvolvimento deste trabalho.

À equipe incrível que esteve comigo na construção deste experimento cênico. A cada um que colaborou. Minha gratidão por embarcarem comigo nesse processo criativo e a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, fizeram parte dessa conquista. Este trabalho também é de vocês.

Aos amigos que estiveram ao meu lado nessa caminhada, dividindo alegrias, estresses e madrugadas de estudo em nosso “escritório”. Vocês foram fundamentais.

Em especial a Bárbara, meu amor, por ter sido meu porto seguro e ajudado a manter a calma quando tudo parecia perdido.

À banca avaliadora, Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade e a Prof^a. Ma. Maria Clara Lemos dos Santos, pela disponibilidade e contribuições que serão feitas neste trabalho.

Por fim, gostaria de agradecer à Universidade Federal de Minas Gerais, ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes.

RESUMO

Este artigo aborda o conceito de *tableau vivant* (quadros vivos), trazendo reflexões a respeito da visualidade cênica na cena contemporânea, sobretudo na relação da imagem do corpo do ator e sua potência expressiva em um contexto artístico para criação e experimentação de um espetáculo cênico. O objetivo foi investigar como esse conceito pode ser mobilizado como um modo de composição, por meio de investigação inspirada na revisão bibliográfica e em processos criativos artísticos cênicos, com uma equipe artística composta por estudantes da Escola de Belas Artes da UFMG. A pesquisa bibliográfica atendeu aos estudos conceituais de Patrice Pavis, Margot Berthold, além de referências à obra de Bob Wilson e às discussões sobre visualidades da cena, dando bases teóricas para o desenvolvimento prático-artístico cênico do espetáculo *Entre Quatro Paredes*. A prática cênica resultante emergiu de um processo experimental, em que foram explorados estados de presença, gestualidades, composição corporal e visual, cenografia, figurino e iluminação em diálogo com a ideia de quadros vivos. Nas considerações finais, destaco a importância da investigação sobre a visualidade do corpo na cena. Mostro, ainda, o quanto um espetáculo cênico criado com apoio em procedimentos de uma pesquisa prática-teórica gera conhecimentos cênicos práticos experimentais revelados na própria expressão cênica mostrada ao vivo, como também teóricos para as questões levantadas.

Palavras-chave: Tableau vivant; Quadro vivo; Visualidade cênica; Atuação física; Encenação.

ABSTRACT

This article addresses the concept of *tableau vivant*, offering reflections on stage visuality in contemporary theatre, especially regarding the image of the actor's body and its potential within an artistic context for the creation and experimentation of a theatrical performance. The objective was to investigate how this concept can be mobilized as a compositional tool through research inspired by bibliographic review and artistic-creative processes developed by an artistic team composed of students from the School of Fine Arts at UFMG. The bibliographic research included conceptual studies by Patrice Pavis and Margot Berthold, as well as references to the work of Bob Wilson and discussions on stage visualities, providing theoretical foundations for the practical-artistic development of the play *Entre Quatro Paredes*. The resulting theatrical practice emerged from an experimental process that explored states of presence, gestures, body and visual composition, scenography, costumes, and lighting in dialogue with the idea of living pictures. In the final considerations, the importance of investigating the visuality of the body on stage is highlighted. Furthermore, it shows how a theatrical performance created through theoretical-practical research procedures can not only produce theoretical knowledge but also generate an artistic production that, in itself, presents both the development and the outcomes of the questions raised.

Keywords: Tableau vivant; Living picture; Stage visuality; Body representation.

Sumário

INTRODUÇÃO	7
ANTES DO QUADRO: olhares e começos	10
ENTRE A IMAGEM E O CORPO: ação de se deixar ver	18
A CENA COMO QUADRO: processos criativos	22
UM QUADRO SEM MOLDURA: conclusões provisórias e caminhos abertos	29
REFERÊNCIAS	30

INTRODUÇÃO

O presente texto traz uma reflexão acerca das provocações vivenciadas ao longo da minha trajetória formativa enquanto ator na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tanto no Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes, quanto no Teatro Universitário (T.U.), da Escola de Educação Básica e Profissional. Essa trajetória foi marcada por um crescente interesse pelas visualidades da cena, este campo de pesquisa, no qual, parto do pressuposto de que a visualidade não se restringe ao espaço da caixa cênica composta pela iluminação, cenografia ou do figurino, mas que se manifesta e emerge do próprio ator ou atriz em cena, da forma como um gesto pode tensionar e sustentar o tempo da ação e da imobilidade, de modo que o corpo pode compor imagens que falam por si.

Foi a partir dessa sensibilidade que me aproximei do conceito de *tableau vivant*, ou “quadro vivo”. Conhecido historicamente por sua origem em práticas durante a Idade Média, nas quais as imagens de pessoas eram organizadas e expostas artisticamente em composições inspiradas por obras pictóricas, o *tableau vivant* envolve a criação de uma imagem estática com corpos vivos, ou seja, trata-se de uma cena criada que, ao invés de narrar, utiliza da imagem corporal de uma ação, da pausa e de um tempo que parece ser mais dilatado. O que me interessa, no entanto, é investigar como esse conceito pode ser realizado na cena contemporânea, deslocando-se de uma função ilustrativa e estética para se tornar um modo de composição a fim de auxiliar na construção de sentidos de uma visualidade da cena.

É o caso, por exemplo, do encenador Bob Wilson¹, cuja obra cênica e visual é marcada pela suspensão do tempo, pelo uso rigoroso da luz e da composição imagética, criando também figuras² corpóreas intensamente plásticas. Em seus trabalhos, o corpo do ator em cena é, ao mesmo tempo, imagem e fluxo, movimento e pausa. Nesse sentido, sua aproximação com um teatro que evidência uma fisicalidade, com ênfase no gesto, estabelece profundamente uma sinergia com o conceito de *tableau vivant*, tornando um pilar para pensar

¹ Robert Wilson, também conhecido como Bob Wilson, nasceu em Waco, no Texas, em 04 de outubro de 1941. É encenador, cenógrafo, coreógrafo, dramaturgo, iluminador e sonoplasta. É considerado pela mídia como um dos artistas de teatro mais *avant-garde* do mundo.

² A ideia de figura pode corresponder a uma noção de personagem, mas no caso da teatralidade física, de atuações físicas, do teatro de máscaras ou mesmo na cultura popular brasileira, pode se referir, especialmente, à imagem criada por um ator ou uma atriz de uma expressividade criada, já conhecida por meio de personagens-tipo, arquétipos ou não. No livro de Bya Braga sobre a arte do teatro físico de Étienne Decroux a noção de figura é mostrada neste sentido (BRAGA, 2013). Na exposição *Video Portraits* (vídeorretratos) de Bob Wilson, que transita entre a arte visual e cênica, ideias de figura podem ser vistas (Luersen, 2011).

e aproximar a imagem do corpo de atores em cena, explorando a diluição da primazia da palavra.

Durante essa fase final de minha Graduação em Teatro, fui apresentado à dramaturgia de texto *Entre Quatro Paredes*, do escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre³, por intermédio de Athos Ferreira⁴, que me sugeriu realizar a encenação de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) a partir dela. De fato, fiquei encantado com esta peça da literatura teatral e com os conceitos que o autor apresenta no decorrer dela. Escrita em 1944, em meio às dificuldades causadas pela Segunda Guerra Mundial, Sartre adaptou a peça para um formato mais simples e enxuto, tanto na encenação quanto nos custos, justamente por conta das limitações da época. Sendo um texto denso e verborrágico, encenar *Entre Quatro Paredes* traz consigo um desafio ainda maior, visto que a obra é marcada pelas questões filosóficas do existencialismo, pelo conflito psicológico e pela subversão do conceito de inferno.

Por se tratar de uma obra-prima da literatura, *Entre Quatro Paredes* já teve inúmeras montagens cênicas ao longo dos anos. Porém, mesmo assim, a peça me pareceu oferecer um terreno fértil para explorar os conceitos de *tableau vivant*. Isso porque a obra traz situações que, ao lê-la, comecei a visualizar ações pausadas, e a composição de quadros que evidenciam essa diferenciação de planos presente no texto teatral, principalmente nos momentos em que as personagens tem um lampejo de visão sobre os acontecimentos do terra, uma vez que, elas estão mortas, e o texto brinca com essas contracenias, além de um tipo de composição específico para a criação do espaço cênico. Percebi, assim, que havia ali um campo possível de pesquisa: como pensar a composição cênica de forma mais aprofundada utilizando-se da via corpórea, das imagens, sentidos e discursos do corpo? Como o corpo do ator ou da atriz pode se relacionar como parte de uma imagem expressiva artística, e não apenas como veículo da palavra?

Diante disso, este artigo traz resultados da investigação cênica realizada ressaltando a questão: de que maneira o conceito de *tableau vivant* pode ser mobilizado como princípio e meio de composição cênica na encenação contemporânea? Como explorar, na prática da atuação e da encenação, possibilidades de composição corporal e visual que criem imagens

³ Jean-Paul Sartre é um grande pensador da filosofia existencialista do século XX.

⁴ Athos Ferreira é ator e diretor, formado em Teatro no Bacharelado da Escola de Belas Artes da UFMG, fundador do Grupo Cigarras. Agradeço a ele pela apresentação do texto de Sartre.

vivas a partir dos corpos em cena? E, sobretudo, como refletir sobre a noção de visualidade cênica, propondo sua expansão conceitual para incluir a imagem do ator ou da atriz como elemento estruturante da cena.⁵

As bases metodológicas que me inspirei para a compreensão e realização deste estudo foram duas: a pesquisa bibliográfica, no sentido de se compreender melhor sobre a noção de *tableau vivant* e o que por meio disso surgiu à investigação, e a pesquisa performativa que as autoras Nailanita Prette e Bya Braga explicitam no artigo “Pesquisa performativa: o corpo como meio de investigação”(2020). Nele a pesquisa performativa é trazida como uma proposta de metodologia de pesquisa-criação, para se buscar resultados artísticos cênicos, com um caráter criativo-investigativo apoiado na experimentação de técnicas artísticas. Ela pode ser utilizada tanto para investigações acadêmicas em artes cênicas, enfatizando procedimentos corporais técnicos artísticos como principal meio de estudo, quanto para processos criativos cênicos, ou outros, que desejem se ancorar em um processo de investigação artística com procedimentos que incluam perguntas e experimentos no processo.⁶

Portanto, este trabalho se estrutura em quatro partes principais. Na primeira, apresento o percurso que me levou ao tema da pesquisa e os conceitos centrais à respeito das visualidades da cena e do *tableau vivant*, explorando como essas noções atravessam o meu olhar como artista-ator, amparada mediante aos fundamentos teóricos apresentados ao longo da pesquisa. Em seguida, durante a segunda parte, apresento um recorte que busca aproximar o conceito de *tableau vivant* direcionando o olhar para artistas que utilizam dessa prática cênica, com ênfase nas contribuições do encenador Bob Wilson, buscando articular um possível diálogo entre os aspectos visuais e corporais da cena. Já na terceira parte busco me aprofundar no entendimento do texto teatral *Entre Quatro Paredes*, bem como nas decisões sobre a atuação e encenação realizadas de maneira experimental, desenvolvidas ao longo do

⁵ Esta última questão foi levantada pela Prof^a Bya Braga (nome artístico de Maria Beatriz Braga Mendonça, professora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG), minha orientadora de TCC, nas atividades de orientação. Ela expõe a favor de pensarmos hoje a ideia de visualidade da cena valorizando também a expressividade imagética, corpórea e figural produzida na atuação, na ação de quem atua, na relação com aquela que é produzida por elementos cênicos de cenografia, iluminação, figurino, máscara, por exemplo. Ela indaga, ainda, o quanto a noção de visualidade poderia guardar certa nostalgia de um modo de se pensar a composição teatral em divisões entre autor, diretor, cenógrafo, ator, sugerindo expandirmos o entendimento para tais funções e noções, em casos específicos, como nos ensina o trabalho artístico de Bob Wilson, Tadeusz Kantor, por exemplo.

⁶ Caminhos metodológicos neste TCC são, assim, experimentações iniciais dentro das referências trazidas.

processo prático da criação. Por fim, na última parte, tecerei uma reflexão considerando as percepções sensíveis e estéticas vivenciadas no decorrer da experimentação prática-teórica.

Por fim, esse artigo pretende contribuir para uma reflexão que sugere a ampliação do conceito de visualidade cênica, especialmente no que se refere à imagem do corpo em cena como eixo central da composição teatral, por meio das referências estudadas, propondo que ela não se restrinja ao que é externo ao corpo, mas o inclua como um dos centros importantes de irradiação de imagem cênica.

ANTES DO QUADRO: olhares e começos

Em 2019, durante o primeiro semestre da Graduação em Teatro, cursei a disciplina “Teorias do Texto Dramático e do Texto Espetacular”, ministrada pela professora Elen de Medeiros⁷ da Faculdade de Letras da UFMG. Logo nas aulas iniciais, a docente apresentou a sua proposta pedagógica introduzindo o “teatro grego”, com ênfase na etimologia da palavra teatro: “theatron”. Neste processo, ela apresentou e reiterou que o termo vem do grego *θέατρον*, que, segundo Pavis (2003, p. 409), significa “[...] lugar onde se vê o espetáculo, o espaço dos espectadores”. Posteriormente, conforme o mesmo autor, o termo dá origem à palavra “teatro”, ao ser associado tanto ao espaço físico da prática cênica quanto, sucessivamente, à prática da arte teatral.

Em que pesem as discussões no ensino do teatro que problematizam as referências do mundo grego clássico para se criar definições sobre o que é teatro ou sobre como esta arte surgiu no Ocidente⁸, entendendo-se cada vez mais que algumas referências são pertinentes ao mundo grego clássico, mas especialmente à cidade de Atenas, e não necessariamente para todas as manifestações de teatralidades existentes, trouxe aqui a menção à etimologia da

⁷ Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG. Doutora (2010) e Mestre (2005) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Realizou pesquisas de pós-doutorado na USP (2010-2012/2014) e na Université Sorbonne Nouvelle (2021-2022). Coordena o NED – Núcleo Experimental de Dramaturgia. É também editora da Aletria: Revista de Estudos de Literatura. Tem experiência nas áreas de teatro e dramaturgia, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro brasileiro, teoria do teatro, drama moderno e história do teatro. Autora do livro *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues* (Editora UFMG). É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

⁸ Estas informações e problematizações foram trazidas por minha orientadora, Prof^a Bya Braga, nas atividades de orientação.

palavra teatro porque, ao conhecê-la, compreendi a possibilidade de perceber a arte teatral em perspectivas diferentes, mais visuais.

Quando assisto a uma peça de teatro, a primeira coisa que me chama atenção nela como espectador é a visualidade da cena. Observo a cenografia, com suas texturas, formas e estruturas; a iluminação, que define o espaço e cria atmosferas; o figurino, o cabelo da pessoa artista e a maquiagem, ou seja, a visualidade de seu corpo, tudo isso articulado por um conceito pensado especificamente para aquela obra. Mas o que mais me impacta é a forma como os corpos dos atores e atrizes estão dispostos no palco, trazendo suas imagens artísticas próprias. Ver como as suas personagens (ou figuras) se posicionam e como elas se organizam no espaço me fascina. É como se, por um instante, a narrativa literária, quando há também texto teatral no espetáculo, fosse suspensa e a cena se revelasse como uma imagem viva, quase pictórica, que mesmo em movimento carrega uma força engendradora a partir do congelamento, como um quadro.

Um exemplo marcante dessa relação entre imagem, presença cênica e gesto ocorreu em 2016, quando eu ainda era estudante do Curso Técnico de Teatro da UFMG, o Teatro Universitário (T.U.), da Escola de Educação Básica e Profissional. Naquele ano, assisti ao espetáculo *Os Cadernos de Kindzu*, da companhia Amok Teatro (RJ)⁹. Em uma das cenas, a atriz Graciana Valladares e o ator Gustavo Damasceno, atuavam em uma situação de violência sem qualquer contato físico direto. Graciana estava deitada sobre uma estrutura que simbolizava uma cama, enquanto Gustavo permanecia no chão, em movimento. Dois refletores elipsoidais delimitavam, com precisão, o espaço cênico da cama. Apesar da brutalidade sugerida pela cena, a ausência de toque físico não reduziu a sua força expressiva. Pelo contrário, essa escolha da direção me impactou profundamente. Considerei, portanto, uma solução sensível e criativa, que, além de preservar o conforto dos atores, revelou uma potência estética e teatral que unia a visualidade dos corpos e de outros elementos cênicos, permanecendo viva em minha memória até hoje.

⁹ Esta companhia teatral desenvolve seus processos criativos de atuação e encenação ancorados em duas referências principais, de acordo com o que divulgam em seus programas de espetáculo e sobre o próprio trabalho em redes sociais: os trabalhos cênicos e teóricos de A. Artaud e a técnica de atuação e de composição de cena de Étienne Decroux, que criou a arte cênica Mímica Corpórea.

Figura 1 – Cena do espetáculo *Os Cadernos de Kindzu*, da companhia Amok Teatro (RJ)



Fonte: Registro fotográfico de Daniel Barboza retirado do site do grupo AMOK Teatro (2016).¹⁰

Inspirado pelo que eu acabara de ter visto no palco, me peguei cada vez mais próximo as noções da gestualidade e de um teatro voltado mais à expressividade corpórea, um teatro físico e mais gestual. Esta é uma noção que também está presente no *Dicionário do Teatro* de Patrice Pavis (2003, p. 391), no qual o autor diz que, o corpo do ator torna-se o ponto de partida para a encenação e privilegia tanto o gesto, quanto a expressão corporal, sem necessariamente excluir o uso da fala ou de outros recursos cênicos. Entretanto, no que diz respeito às práticas do teatro físico, Lúcia Romano aponta no livro *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, a sua percepção referente a essa linguagem, dizendo que:

É em meio a esses e outros cruzamentos que o assim chamado “teatro físico” se faz “linguagem/gens”. Nessa forma teatral, o corpo é dissecado em toda a sua gama de possibilidades, da sua maior opacidade à sua mais perceptível transparência. [...] pois materializa muitos dos seus pressupostos em suas práticas, tais como a não-centralidade do texto dramático, estruturas narrativas não-lineares etc. (Romano, 2005, p. 253).

¹⁰ Disponível em: <https://www.amokteatro.com.br/> Acesso em: 25 de Jun. 2025

Ainda que nem sempre nomeado com esse termo, o trabalho de muitos grupos e encenadores investe na criação de imagens que emergem da relação entre o corpo e o espaço. Portanto o uso do *tableau vivant* me parece também atravessar e dialogar com essa linguagem cênica.

Historicamente, diversos artistas e pedagogos teatrais se apoiaram nesse princípio para desenvolver suas práticas: desde V. Meyerhold (Rússia), que se tornou bastante conhecido por meio de sua “Biomecânica”, passando por Étienne Decroux (França) com a “Mímica Corpórea”¹¹, Luís Otávio Burnier (Brasil), ex-aluno de Decroux, com a “Mimesis Corpórea”; e até o grupo DV8 Physical Theatre (Reino Unido), com seu trabalho pautado no Teatro Físico. Também em 2016, participei da criação da cena *Material*, com o grupo *Vertente... Corpo-es’passo*, inspirada no texto *Medeamaterial*, do dramaturgo alemão Heiner Müller, bem como bastante influenciado por trabalhos do DV8 Physical Theatre que assisti em vídeos.

Logo, para a composição da cena *Material*, o grupo de artistas uniu teatro físico e a dança, buscando explorar o universo feminino e os percalços que atravessam a protagonista da obra. A criação dessa cena representou um marco na minha trajetória cênica, pois foi a primeira vez que utilizei o corpo como principal mote, ou fonte, para a criação/composição cênica. A cena foi apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), integrando a programação da *A-Mostra.Lab #5*. A direção foi assinada por Dê Jota Torres e Hewrison Ken e no elenco contou com Helena Marques, Ismael Soares, Letícia de Cássia, Lohanye Garcia, Marco Túlio Pessoa e eu, Thalís Vilas Dama.

¹¹ Atualmente, segundo a minha orientadora, esta é a melhor tradução para a arte criada por Étienne Decroux, ainda que possa continuar a ser difundida como Mímica Corporal Dramática. A prof^a Bya é autora do livro “Étienne Decroux e a artesanía da atuação. Caminhadas para a soberania” (Ed. UFMG, 2013) e vários artigos sobre sua experiência com esta arte como na relação com trabalhos de outros atores (Braga, 2025).

Figura 2 – Cena Material, do grupo *Vertente... Corpo-es'passo*



Fonte: Arquivo pessoal

Posso dizer que, ao longo dos anos, fui sendo cada vez mais atraído por cenas organizadas de forma plástica, por composições que me afetaram mais pelo olhar do que necessariamente pelo discurso oral. Em outras palavras, isso se tornou uma espécie de motor do meu desejo criativo. Além disso, no artigo *Visualidades da cena: um encontro entre cenógrafos e figurinistas de Belo Horizonte* (Revista Subtexto, 2019), no qual foram convidados profissionais atuantes da cidade de Belo Horizonte/MG, envolvidos com aquilo que se tem denominado como “visualidades da cena” nas palavras de Branca Peixoto, ao ser questionada por Cristiano Cezarino, diz:

O trabalho “Reflexos de um Corpespaço: um experimento arquitetônico dançante” possuía o objetivo de explorar possibilidades do principal link existente entre dança e arquitetura: o espaço como meio de interpretação criativa. A proposta foi questionar o papel do corpo no processo de entendimento e exploração do espaço. Assim, em uma corrente de reflexos e interpretações, a arquitetura se apresentava como ponto de partida; o corpo, como fio condutor; e o espaço, como objeto a ser interpretado. (Peixoto apud Revista Subtexto, 2019, p.225)

A fala de Branca Peixoto evidencia como a visualidade da cena apresenta uma concepção em que o corpo não é apenas um executante, mas um elemento ativo na construção do espaço e da imagem complexa de uma encenação, articulando dinâmicas entre corpo, espaço e percepção. O corpo, nesse sentido, não apenas ocupa o espaço cênico, mas o interpreta, o traduz e o transforma.

Essa abordagem ressoa diretamente com o meu percurso artístico, no qual a visualidade passou a se afirmar não apenas como complemento da cena, mas como ponto de partida para a criação. Antes de adentrar o conceito de *tableau vivant*, é necessário, portanto, delinear com mais clareza o que compreendo por essa visualidade e como ela pode operar na construção estética da cena contemporânea.

Esse interesse crescente pelo visual e pelo plástico encontra eco em discussões teóricas contemporâneas que buscam delimitar com maior precisão o conceito de visualidade da cena. Como aponta Tereza Bruzzi em sua tese de doutorado, ao refletir sobre os múltiplos aspectos que a compõem:

Os termos visualidade, plasticidade ou materialidade acabaram por aparecer, na contemporaneidade, em uma tentativa de abarcar os diversos aspectos que compõem a cena. Thais Lorena, em seu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado As visualidades da cena como instrumento de práticas pedagógicas (2023, p. 17), tenta abordar esses termos. A partir de Patrice Pavis, no Dicionário de espetáculos (2005), ela faz um quadro no qual estabelece uma relação entre o visual e o textual. A referida relação somada à materialidade que, como é defendido pela autora, tem uma interação de imagens e narrativa que é a parte visual do espetáculo (para além dos atores), pode evocar no público algo que é tanto empírico quanto simbólico. (Bruzzi, 2024, p. 20)

Diante dos conceitos apresentados, volto minha atenção ao *tableau vivant*, cujo termo em francês significa “quadros vivos”, adotado no português e em outras línguas, como o inglês, sem ser traduzido, para se referir a um modo de fazer cênico e que pode também ser considerado como um gênero dramático (Cruz, 2021). Em alguns textos como de Joanna Barck (2008) ou Volker Frech (1999) por exemplo, também é encontrado o termo em alemão *Lebende Bilder*, que significa “imagens vivas”.

Segundo Patrice Pavis, essa prática é descrita como: “encenação de um ou vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou uma pintura”

(2008, p. 315). Já Hans-Thies Lehmann, ao tratar dele no livro *Teatro Pós-Dramático*, remonta às origens dessa prática no século XVIII, quando “as damas e os senhores da sociedade tinham o hábito de se divertir imitando pinturas, imobilizando-se com as poses e as vestimentas correspondentes”. (2007, p. 272). Por outro lado, o pesquisador Eduardo Jorge de Oliveira, aborda o conceito de *tableau vivant* em sua tese de doutorado ao se referir a pintura *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt. Descrevendo essa obra como um “*tableau vivant* científico” que é atravessado pela ideia do “triunfo da Sapientia sobre a Malitia”. Essa associação é feita por Hekscher, conforme citado por Middelkoop. A dimensão da tela e a exposição explícita da carne em um contexto de aspiração científica remetem a essa ideia de um quadro vivo e científico (2014 p.130)

Figura 3 – A lição de Anatomia do Dr. Tulp, de Rembrandt



Fonte: Disponível em: < https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Anatomy_Lesson.jpg > Acesso em 25 de Jun. de 2025

Entretanto, a origem dessa prática cênica remonta, historicamente à Idade Média na Europa, sendo bastante comum durante procissões e encenações bíblicas, especialmente aquelas que reconstituíam cenas do nascimento de Cristo. Margot Berthold aponta que: “em

locais especialmente preparados, erguiam-se plataformas e tabladros de madeira, *tableaux vivants* eram carregados em procissões e encenados em estações pré-determinadas” (2007, p. 186). Em outras palavras, as cenas eram apresentadas na famosa “roca”, carregadas em procissão de uma estação a outra. Nos arquivos da Catedral de Sevilha (Espanha), a roca é descrita como: “uma plataforma transportada por doze homens e sobre o cenário era organizado como *tableau*. Quando a procissão chegava ao local apropriado, o tableau ganhava vida com a representação teatral” (Berthold, 2007, p. 209).

Figura 4 – Representação de teatro medieval



Fonte: Banco de imagens internet

No entanto, embora suas raízes remontam à tradição medieval, a sistematização estética e a popularização do *tableau vivant* enquanto prática cênica consolidada ocorreram sobretudo a partir do século XVIII. “Mas a moda e a ‘teorização’ remontam sobretudo ao século XVIII (C. Bertinazzi é considerado um dos inventores desta prática cênica: ele compôs um quadro reconstituindo a pintura de Greuze, *A Nubente da Aldeia*)” (Pavis, 1996, p. 315). Tal referência demonstra como, nesse período, o *tableau vivant* passa a ser valorizado não apenas como recurso dramático, mas como forma artística autônoma, em diálogo direto com a pintura e com os ideais estéticos da época.

A tradição do *tableau vivant* também se fortaleceu com as concepções estéticas do Iluminismo. “A exigente concepção de Diderot pressupunha atores nos quais se poderia esperar isto tivesse algum eco – protagonistas capazes de formar estilo, como por exemplo o célebre intérprete de Voltaire, Le Kain, que se tornou renomado por sua impressionante interpretação gestual e que, como diretor, aspirava a uma *peinture animée* (pintura animada)” (Berthold, 2007, p. 395). Essa aproximação entre teatro, pintura e gesto remete a uma concepção antiga da arte como linguagem intersemiótica. Segundo uma citação atribuída a Plutarco e Simonides, “a poesia é uma pintura falada, e a pintura, um poema silencioso” (Berthold, 2007, p. 194). Essa formulação nos ajuda a compreender o *tableau vivant* como um espaço de convergência entre o visual e o discursivo: ainda que silenciosa e estática, a imagem encenada possui uma força poética e simbólica capaz de comunicar sentidos complexos.

Mesmo quando em silêncio, a imagem cênica se converte em discurso, evocando narrativas e emoções no espectador. O *tableau*, portanto, é a corporificação dessa antiga ideia de fusão entre as artes: ele faz a pintura falar e a poesia tomar forma. Mais do que uma simples ilustração, trata-se de uma poética visual que articula, símbolo e linguagem.

ENTRE A IMAGEM E O CORPO: ação de se deixar ver

Na tentativa de construir um pensamento visual sobre a cena, é fundamental entender que a imagem não está dissociada do corpo, pelo contrário, quando tratamos de um modo de fazer teatro com pessoas atuando. O corpo em cena é, antes de tudo, imagem em movimento. E, por vezes, imagem suspensa, pausada. A noção do *tableau*, atua justamente nesse ponto de fricção entre a plasticidade da imagem e a presença viva do corpo. Destaco aqui o trabalho de Bob Wilson, diretor e encenador norte-americano cuja obra se constrói no entrecruzamento da visualidade plástica, da musicalidade e do gesto como afirma Lucas Pinheiro; Isa Kopelman e Thais D’Abronzio: “Este contato do corpo com um espaço-tempo dilatado é a chamada “câmara lenta” tão presente nas encenações de Wilson, e que, esteticamente, pode-se dizer que seja sinônimo de seu estilo teatral.” (2016, p.353). Wilson nos convida a pensar o teatro como um espaço de composição imagética. Suas encenações flertam com a lentidão,

com o silêncio e com a repetição, aproximando-se do *tableau vivant* como forma de se deixar ver.

Figura 5 – *The Tempest* (2021)



Fonte: Disponível em: <https://robertwilson.com/the-tempest> Acesso em 25 de Jun. 2025

Em muitos de seus trabalhos, como em *Einstein on the Beach* (1976), criado em parceria com Philip Glass, ou em *Letter to a Man* (2015), com Mikhail Baryshnikov, Wilson constrói verdadeiros quadros vivos cênicos que revelam uma dramaturgia da imagem. O gesto é elevado à sua essência, a luz, o figurino, a cenografia e o corpo coexistem numa mesma lógica plástica. Laura Maria de Figueiredo, Lívia Maria Villela de Mello Motta e Jefferson Fernandes Alves, ao tratar do teatro visual de Bob Wilson, no artigo publicado na Revista Sala Preta (2024), destrincham todos esses elementos nas obras de Wilson, na palavra dos autores:

Portanto, nas descrições que apresentamos a seguir, procuramos demonstrar a distribuição espacial dos elementos de cenários, figurinos, luzes, os quais são minuciosamente estruturados como enunciados visuais no teatro de Wilson. Articulamos a descrição das formas de corpos, objetos, planos, volumes e cores com palavras que sintetizem aspectos alegóricos ou simbólicos que se façam necessários

para a melhor compreensão das imagens. As alegorias e/ou os símbolos presentes no teatro imagético de Robert Wilson são amplamente encontradas no musical Sonetos de Shakespeare, bem como em toda a tradição renascentista e barroca do teatro de William Shakespeare (1564-1616). (Figueiredo; Motta; Alves, 2024, p. 197)

Nesse contexto, o ator se transforma em figura, em signo, em imagem a ser percebida, sentida ou mesmo lida pelo espectador. Mas não é uma imagem morta, é uma imagem viva, é nesse ponto que o *tableau vivant* ganha força como conceito operatório para a cena.

Historicamente associado à prática de imitar pinturas famosas com corpos vivos, o *tableau*, na cena contemporânea, pode suspender o tempo, deslocar o olhar, e convidar o espectador a contemplar a plasticidade dos corpos em cena. Essa suspensão do tempo também é explorada por artistas como Romeo Castellucci, Jan Fabre e Christian Boltanski, que colocam os corpos em situações-limite, entre o vivo e o inerte, o presente e o representado.

Figura 6 – *The power of theatrical madness* (2013)



Fonte: Disponível em <https://kaaitheater.be/en/agenda/12-13/power-theatrical-madness#gallery-1> Acesso em 25 de Jun. 2025

No Brasil, conforme destacado por Staehler (2017) ao constatar logo na introdução do artigo que Bob Wilson tem sido uma grande influência no país, marcando a carreira de profissionais da área, como Luiz Roberto Galizia e Renato Cohen, e reitera dizendo que a constante vinda de Wilson para o Brasil tem permitido disseminar suas técnicas para o grande público. Principalmente se considerarmos o trabalho de André Guerreiro Lopes¹², que atuou como assistente de direção do diretor Bob Wilson nas montagens de *Garrincha - a street opera* (2016) e *Lady from the Sea* (2013).

Figura 7 – *Garrincha - a street opera* (2016)



Fonte: Disponível em <<https://robertwilson.com/garrincha>>. Acesso em: 25 de Jun de 2025

A *Trilogia Bíblica* do grupo Tratro da Vertigem (SP), onde tensionado por espaços não convencionais e pela necessidade de adaptação física às arquiteturas urbanas e simbólicas nas quais as cenas se apresentavam, como observa Gabriela Mafra Barreto (2008, p. 136)

¹² Este artista foi a minha orientadora quem me apresentou, comentando também sobre a importância da formação dele em *Mímica Corpórea*, como ator, e o quanto isso pode também ter contribuído para uma percepção mais imagética na composição cênica quando ele trabalha como diretor, exigindo também de atores um modo de atuação mais física.

“[...] a questão principal e latente era a relação da física no movimento do corpo do artista” revelando como o corpo do artista era atravessado por forças espaciais e materiais na representação. O que há de potente nessas experiências é justamente a articulação entre o corpo como presença e a imagem como construção. Ou seja, a imagem não é só o que se vê, mas também o que pulsa no corpo que a habita. o gesto e a fisicalidade e sua homogeneidade com o espaço, tornando-se uma mesma coisa.

ENQUADRAR A CENA: processos criativos da encenação.

Criar uma encenação a partir do texto teatral *Entre Quatro Paredes*, partindo dos conceitos do *tableau vivant*, permitindo que este estudo dê bases também para uma composição de atuação foi, desde o início, um gesto de investigação ousado, para o pouco tempo de desenvolvimento no âmbito de um TCC. Mesmo assim, queria estudar sobre como o corpo pode ocupar o espaço cênico durante a encenação, compondo imagens, criando um modo de figuração que se influenciasse por estas questões. O texto de Sartre, conforme já mencionado na introdução, se apresenta para o leitor como sendo completamente verborrágico. Diante disso, a proposta da direção, assinada por Dê Jota¹³, foi a de contrapor esse excesso de texto verbal com uma abordagem mais “leve” na encenação, explorando no grupo de atores e atrizes aspectos ligados ao estilo cômico e, assim, gerando um contraste entre texto e a prática da encenação. Válido ressaltar que minha orientadora esteve presente em um dos ensaios, apresentando a seguinte provocação: “e o estudo do *tableau*, como vem sendo experimentado, de fato, na atuação e na encenação, para além da criação cenográfica e de luz?”.

Dentro deste contexto, uma das provocações da direção foi: “O que existe para além deste quarto, ou dessas quatro paredes?” ou então “quero que vocês (atrizes e atores) despiciologizem o texto, menos cabeça e mais corpo”. Ou seja, a direção queria, por sua vez, despertar no elenco reflexões que contribuíssem para uma prática de atuação que fosse mais voltada para a fisicalidade do corpo e que, desta forma, pudesse convidar o público a

¹³ Lucas de Jesus Torres (Dê Jota), graduando em Teatro (Bacharelado) pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Ator formado pelo Teatro Universitário T.U/EBAP – UFMG (2017). Atua no espetáculo *Auto da Compadecida*, do Grupo Maria Cutia, sob direção e concepção geral de Gabriel Villela.

embarcar nessa história por meio da ação, do gesto, da imagem e até mesmo de outros elementos cênicos. Como o próprio texto já carrega uma subversão do inferno, deixando de propor para este um local de tortura física para se tornar um inferno psicológico, a proposta de uma atuação com foco mais corporal poderia ser percebida como uma ironia para a abordagem da dramaturgia textual. Mas é justamente nessa ironia, nesse contraste, que queríamos chegar, ao abordar os conceitos de *tableau vivant* como forma de transmitir ao público essas reflexões do texto e da psique das personagens por meio da gestualidade do corpo e na composição de imagens para ressaltar ainda mais tais questões psicológicas.

Ao buscar “fugir” de uma apresentação cênica ancorada no estilo teatral realista-naturalista, o processo de ensaio passou a explorar esses contrastes não apenas no uso do corpo mas também em uma compreensão central da obra que articulasse sua dramaturgia com o tema principal do trabalho. Thiago Queiroz¹⁴ e Glauco Pulvirenti¹⁵, que assinam a assistência de direção e adaptação dramática, respectivamente, tiveram o trabalho de fazer isso dentro de uma linguagem e jeito de falar mais coloquial, uma vez que a tradução para a língua portuguesa, de Guilherme de Almeida, parte da 33ª edição de *Théâtre* de Jean-Paul Sartre (NRF, Librairie Gallimard), objetivando preservar a estrutura original e literária da obra francesa. Em linhas gerais, adentrando no que diz respeito sobre o entendimento do texto, a estrutura dramática da peça *Entre Quatro Paredes* consiste em uma história que transcorre em um único ato, evocando uma noção de atemporalidade, como observam Botoso e Fanti em seu artigo (2024, p.98). As personagens, ao adentrar nesse espaço que inicialmente sugere ser um quarto no estilo Segundo Império¹⁶, o autor, subverte a visão tradicional de um inferno cristão. Nas palavras dos autores, o texto de Sartre:

[...] apresenta o inferno de uma forma pouco convencional, em uma visão sartreana, na qual substitui o fogo, o enxofre e a tortura pelo convívio social. Recheada de metáforas, a peça ocorre em um ambiente que remete a um salão no estilo do Segundo Império Francês e cada detalhe do cenário tem a finalidade de provocar reflexão em seus habitantes.” (Botoso; Fanti, 2024, p. 98)

¹⁴ Thiago Hudson Queiroz Silva, graduando em Teatro (Bacharelado) – UFMG. Ator formado pelo Teatro Universitário T.U/EBAP – UFMG (2016). Atua no espetáculo Auto da Compadecida, do Grupo Maria Cutia, sob direção e concepção geral de Gabriel Villela.

¹⁵ Glauco Pulvirenti Marques, graduando em Teatro (Licenciatura) – UFMG. Técnico em atuação e produção teatral pela ETEC de Artes de São Paulo e bolsista do projeto de extensão Contos de Mitologia (FALE-UFMG).

¹⁶ Refere-se ao estilo arquitetônico e de decoração que floresceu durante o reinado de Napoleão III na França (1852-1870), também conhecido como estilo Napoleão III ou estilo Haussmann

Ou seja, essas personagens estão fadadas a enfrentarem seus próprios demônios sob a perspectiva do olhar do outro. Logo, a presença constante do outro como espelho e julgamento, instaura um jogo de relações em que a identidade de cada um só se revela a partir da mediação do olhar alheio. Nesse sentido, o olhar carrega consigo uma simbologia que busca reforçar uma atmosfera de angústia que se sustenta não pela violência física, mas pela exposição contínua e inescapável do crivo do outro. Essa dimensão é explorada no diálogo entre as personagens Estelle e Inês:

ESTELLE – Mas será que a senhora tem bom gosto? O "meu" gosto? Como é desagradável, como é desagradável!

INÊS – Tenho, sim, o seu gosto, porque você me agrada. Olhe bem para mim. Sorria. Eu também não sou feia. Será que eu não valho mais do que um espelho?

ESTELLE – Não sei. A senhora me intimida. Minha imagem, nos espelhos, era domesticada. Eu a conhecia tão bem! Eu vou sorrir; meu sorriso irá até o fundo das suas pupilas, e Deus sabe o que será dele! (Sartre, 1977 p.48)

Nesse fragmento, A fala de Estelle revela a inquietação diante de um reflexo que escapa do seu controle, pois agora é o olhar de Inês que devolve a sua imagem. Como afirma Flávio Rocha de Deus:

Essa ideia do espelho serve como uma metáfora para a questão da reflexão, que significa, na teoria sartreana, o movimento da consciência de voltar-se para si, ou seja, o ato de posicionar a própria consciência. [...] Meu rosto pertence ao mundo e não a mim [...] o olhar do outro reflete minha existência objetiva, e, se não consigo refletir por mim, preciso que alguém o faça (Deus, 2019, p. 326).

A cena, portanto, expõe o jogo de dependência entre o eu e o outro, onde a identidade deixa de ser construída internamente e passa a depender do reflexo devolvido pelo olhar alheio. Carolina Oliveira, em seu trabalho *A psicanálise existencial de Jean-Paul Sartre na peça “Entre Quatro Paredes”*, destaca que a questão do olhar também é um dos temas centrais da obra *O Ser e o Nada* de Sartre, onde o filósofo afirma que o modo de ser da consciência é, simultaneamente, “para-si” e “para-outro”. Segundo ela:

A abordagem do tema tem início na simples constatação que faço quando observo uma pessoa. Segundo Sartre, tendo a tomá-la como objeto: ‘esta mulher que vejo andando em minha direção, este homem que passa na rua, esse mendigo que ouço cantar de minha janela são objetos para mim sem a menor dúvida (Oliveira, 2021, p. 3, apud Sartre, 2001, p. 326).

Diante disso, a questão do olhar está fortemente presente no texto, seja na relação entre as próprias personagens, com os objetos ou com o espaço em que estão enclausuradas.

Uns dos elementos que sintetiza essa ideia seria o Bronze Barbedienne, uma estátua, que para a personagem de Garcin, não será somente uma armadilha ou instrumento de tortura, mas um símbolo de tudo aquilo que ele lutou para ser: um corajoso herói. Porém, no fim morreu como um covarde (Botoso; Fanti, 2024, p. 101). Além é claro de servir, como um tipo de reconhecimento de si da personagem no clímax da peça, quando ele começa a se dar conta de sua condição e profere a célebre frase: “O inferno... são os outros” (Sartre, 1977, p. 98).

Resumidamente a questão do olhar é apresentada de forma recorrente no texto em diferentes aspectos. Essa temática foi fundamental para compreender a visualidade da cena de maneira transversal, e consequentemente refletir também sobre o olhar na relação com a noção de *tableau vivant*, permitindo pensar as composições e disposições do elenco no espaço da encenação como mote de criação de nossos próprios quadros vivos.

“O que estará diante dos olhos do público? Como nos comportaremos, enquanto atores e atrizes, para que seja visto, em um tipo de imagem do todo ou em um recorte ou fragmento de nós?”, foram outras questões trazidas pela professora Bya Braga para nos incentivar e nos fazer pensar na relação com o estudo do *tableau vivant*, mas não como mera aplicação de um conceito, mas para experimentarmos a pesquisa cênica em curso por meio da prática da arte.

A fim de transportar essas ideias para a cenografia, aparentemente um modo de composição cênica mais evidente de operacionalizar esteticamente uma ideia de *tableau vivant*, foi feito um trabalho por Paulo Victor¹⁷, juntamente com a orientação do Daniel Ducato¹⁸. Nesta experimentação, foram discutidas algumas formas de transpor a ideia do *tableau vivant* na prática da encenação/cenografia. Assim, foi usada uma referência visual de uma propaganda da Polaroid, disponível na plataformas de vídeos *YouTube*. O vídeo se inicia com um grande plano geral (termo utilizado no meio audiovisual) até que as paredes laterais começam a se fechar, limitando o espaço e congelando o *frame* (termo que significa

¹⁷ Paulo Victor é estudante da Graduação em Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG.

¹⁸ Daniel Marcos Pereira Mendes (Daniel Ducato) Nome artístico Daniel Ducato. Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes UFMG. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas) da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP (2016). Graduado em Artes Visuais - Bacharel em Escultura pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2005). Na UFMG atua enquanto Técnico de Laboratório na realização Plástica e Técnica da Cena junto aos laboratórios: LIC – Laboratório de Iluminação e Cenografia; LAPA – Laboratório de Pesquisa em Atuação; e do LECA – Laboratório de Experimentação em Artes Cênicas.

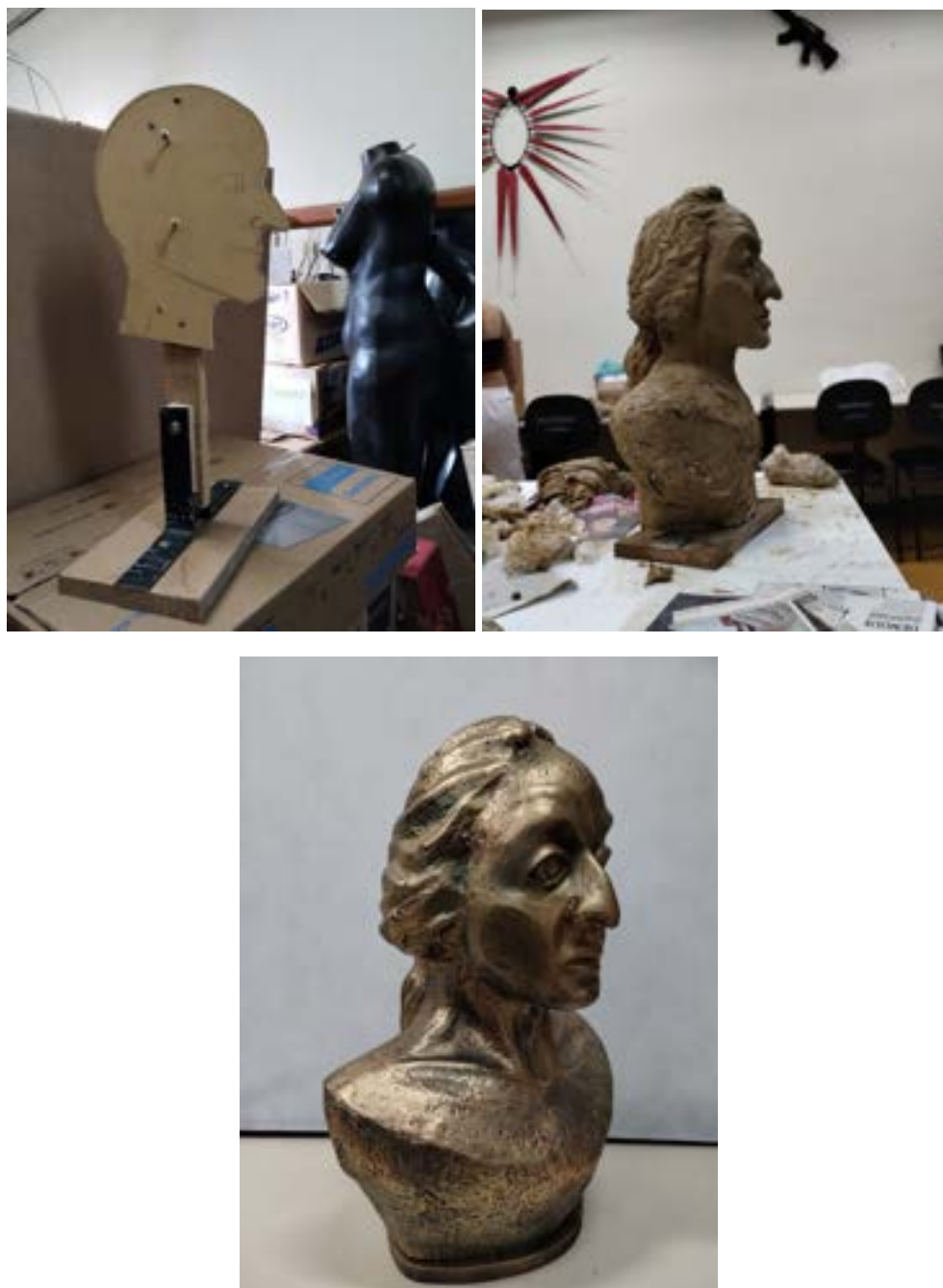
"moldura"), revelando os recortes das margens da foto no estilo Polaroid. Essa referência inspirou a ideia de criar uma estrutura cenográfica que funcionasse como margem ou moldura para a encenação/atuação, limitando o espaço cênico e, também, reforçando a sensação de claustrofobia, para além da presença visual de um quarto fechado.

Essa estrutura passou a ser a nossa “tela em branco” para criarmos cenicamente, na qual realizamos os jogos teatrais de composição das cenas em um espaço limitado. Outro elemento visual que foi pensado de maneira proposital para reforçar o sentimento de desconforto e, ao mesmo tempo, uma criação visual limitada, tanto para a visão do público, quanto para atrizes e atores, foi o revestimento da estrutura com uma película de tule preto, que serve para delimitar as paredes do quarto e, ao mesmo tempo, simbolizar a tela do quadro.

Em suma, nosso experimento cênico nos permitiu criar por meio do uso do corpo, das relações das imagens que este faz surgir, por si só ou com outros elementos cênicos, relacionando-nos com o espaço, com o uso de planos, com a disposição dos objetos no cenário, e também com marcações de cena definidas com maior precisão, ou próximo disso, buscando uma gestualidade em cena com maior atenção em sua expressão.

Para ilustrar essa criação visual, apresento abaixo registros fotográficos do processo, nos quais é possível observar como os elementos cênicos foram utilizados para reforçar os temas da peça e apoiar a atuação em sua dimensão imagética e corporal.

Figura 8 – Processo de criação e confecção do Bronze de Barbedienne



Fotos: Daniel Ducato (2025)

Figura 10 – Ensaio com a estrutura cenográfica do quarto



Fotos: Dê Jota (2025)

UM QUADRO SEM MOLDURA? Conclusões provisórias e caminhos abertos

Por fim, ao longo deste trabalho, busquei investigar o conceito de *tableau vivant* e sua relação com o processo de encenação e atuação, em decorrência da execução do experimento cênico do TCC, por meio do texto teatral *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre. O que me movia desde o início era a vontade de pensar a cena como imagem, como composição plástica e expressiva, onde o corpo do ator e da atriz pudesse ser visto não apenas como veículo de um modo interpretação mais próximo do estilo realista-naturalista, mas como elemento visual signifiante para além disso. O processo de composição da atuação se mostrou mais difícil do que o esperado em razão de vários percalços que ocorreram durante o desenvolvimento da encenação, dificuldades que, talvez, possam fazer parte de um trabalho de TCC.

Apesar disso, a experiência reforçou o pensamento sobre poder criar um teatro que convida o olhar do público à contemplação e, ao mesmo tempo, brinca com a estaticidade, com o gesto contido e com o tempo suspenso. Um teatro que, assim como os quadros vivos do século XVIII, pode jogar cenicamente com a imobilidade da “pintura” (quadro) e a pulsação do corpo presente.

Entre as potências cênicas reveladas no processo e diante dos limites e das complexidades impostas, chego até aqui com um desejo de pesquisar mais. Trabalhar com o conceito do *tableau vivant* me exigiu encontrar um equilíbrio entre a formalização das imagens e a organicidade da atuação, fazendo-me, por outro lado, mais curioso quanto à possível continuidade desta investigação na prática da cena. Compreendi que não se tratava, de fato, de ilustrar conceitos e nem de “encaixar” os corpos em molduras fixas, mas de criar um campo de experimentação no qual a imagem surgisse como consequência da relação entre presença, composição e sentido. Logo, percebi que nem sempre as ideias que nortearam a pesquisa aparecem de forma direta ou evidente na cena. Elas estão ali, muitas vezes, de maneira sutil, atravessando os modos de compor, de se mover, de se posicionar no espaço.

Sigo desejando continuar essa pesquisa, ao olhar para o que foi construído, investigando o corpo e a imagem como elementos centrais da cena contemporânea, sem a pretensão de afirmar verdades ou propor modelos. O que começou aqui talvez se desdobre

em outros projetos, outras atuações, dramaturgias da imagem, dramaturgias corporais, outras experimentações. Um quadro sem moldura, talvez, paradoxalmente, seja então a minha melhor imagem para este momento.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Gabriela Mafra. **A cidade como cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrux e do Teatro da Vertigem**. 2008. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.16.2008.tde-05032010-142422. Acesso em: 2025-06-22.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

BOTOSO, Altamir; DE OLIVEIRA FANTI, Andrews Luis. A construção das personagens e a simbologia dos objetos na peça entre quatro paredes, de Jean-Paul Sartre. **Revista diálogo e interação**, v. 18, n. 1, p. 89-113, 2024.

BRAGA, Bya. El actor Carlos Simioni y su jardín de flores raras. **Conjunto**. Revista de teatro latinoamericano y caribeño, enero-junio, n. 214-215. La Habana, Casa de Las Americas. P. 84-93.

_____. **Étienne Decroux e a artesanía de ator**. Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

CRUZ, Nina Velasco e. O dispositivo do Tableau vivant e o gesto em *Faz que Vai* (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. **Galáxia (São Paulo)**, n. 46, p. e 46910, 2021.

DE CARVALHO, Tereza Bruzzi et al. **Cenografias (re) imaginadas: a visualidade da cena através do desenho de cenografia e figurino**. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2024.

DE DEUS, Flávio Rocha. A tortura do olhar no inferno de Sartre: a função do outro na peça *Huis Clos*. **Palimpsesto**. Literatura e arte: escritos de artistas. V. 23. N. 45. UERJ. 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/81976> Acesso em 15/06/2025.

LUERSEN, Paula Cristina. Informação e Experiência: relações entre obra e público nos vídeorretratos de Bob Wilson. Acesso em 18/06/2025. **Revista Valise**. V. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/19849> Acesso em 15/06/2025.

OLIVEIRA, Carolina Mendes Campos. A psicanálise existencial de Jean-Paul Sartre na peça “Entre Quatro Paredes”: O jogo de espelhos no encontro com o Outro. **Anais do I Simpósio de Psicologia Fenomenológico-Existencial**, p. 19, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. Perspectiva, 2005.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya. Pesquisa performativa: o corpo como meio de investigação. **DA Pesquisa**, v. 15, n. esp., p. 01-18, 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962> Acesso em 17/06/2025.

SCIALOM, Melina et al. Dramaturgia em seu campo expandido: estudos de processos dramáticos na dança, teatro e performance. **Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas-LUME e PPG Artes da Cena**, n. 5, 2020.

VASCONCELOS, Branca Peixoto et al. Visualidades da cena: um encontro entre cenógrafos e figurinistas de Belo Horizonte. **Subtexto—Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, 2019.