

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
GRADUAÇÃO EM TEATRO**

AMANDA FUCHS DE CARVALHO

**A CONSTRUÇÃO DOS DISPOSITIVOS CENOGRÁFICOS DO ESPETÁCULO
“EMARANHADO” ATRAVÉS DO DESDOBRAMENTO DO PEIXE-IMAGEM**

Belo Horizonte, Minas Gerais
2025

AMANDA FUCHS DE CARVALHO

**A CONSTRUÇÃO DOS DISPOSITIVOS CENOGRÁFICOS DO ESPETÁCULO
“EMARANHADO” ATRAVÉS DO DESDOBRAMENTO DO PEIXE-IMAGEM**

Trabalho de Conclusão de Curso da
Graduação em Teatro pela Universidade
Federal de Minas Gerais.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo dos Santos
Andrade

Belo Horizonte, Minas Gerais
2025



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

Folha de Aprovação

Teórico: "A construção dos dispositivos cenográficos do espetáculo "Emaranhado" através do desdobramento do Peixe-Imagem"

Prático: "Emaranhado"

AMANDA FUCHS DE CARVALO

Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro EBA/UFGM, submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Teatro, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Teatro, aprovada em 6(seis) de dezembro de 2025 pela banca constituída pelos membros:

Eduardo dos Santos Andrade– Orientador

Antônio Barreto Hildebrando– Membro

Daniel Marcos Pereira Mendes – Membro

Belo Horizonte, 06 de dezembro de 2025.

	Documento assinado eletronicamente por Eduardo dos Santos Andrade, Professor(a), em 10/12/2025, às 16:47, 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 Daniel Marcos Pereira Mendes, Técnico de Laboratório, em 10/12/2025, às 17:10, 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 Antonio Barreto Hildebrando, Subchefe de departamento, em 11/12/2025, às 05:46, 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?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4795453 e o código CRC A71A0442.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar a construção de dispositivos cenográficos a partir do desdobramento do método de processo criativo denominado “Peixe-Imagem”, concebido pelo professor e pesquisador Otávio Neto (2021). Pretende-se pesquisar a aplicação desta metodologia junto ao processo de criação do espetáculo “Emaranhado”, desenvolvido como parte prática deste Trabalho de Conclusão de Curso. O termo *desdobramento* é empregado uma vez que o método, em sua formulação original, é aplicado por meio da análise dramatúrgica. No caso de *Emaranhado* — cuja apresentação está prevista para dezembro de 2025 —, a investigação do Peixe-Imagem precedeu a elaboração do texto dramatúrgico, tomando como referência apenas a proposição temática inicial que orienta os fundamentos conceituais da obra. Como instrumentalização para desenvolvimento do projeto, se faz presente o uso de referências bibliográficas sobre o Peixe-Imagem, a concepção de cenografia como dispositivo, a exploração do desdobramento proposto, os aspectos relacionados ao processo criativo e cenotécnico da proposta cenográfica. Através disso, essa pesquisa investiga a possibilidade da utilização dessa metodologia em trabalhos nos quais o texto dramatúrgico é criado durante o processo. Além disso, busca-se realizar um relato do processo de execução da cenografia em questão, levantando-se reflexões sobre o modo como o processo de construção cenotécnica influencia na concepção do dispositivo.

Palavras-chave: Cenografia; Peixe-Imagem; Dispositivo Cenográfico; Cenotécnica; Processo Criativo.

ABSTRACT

This research aims to present the construction of scenographic devices derived from the unfolding of the creative process method known as the “Fish-Image,” conceived by professor and researcher Otávio Neto (2021). The study seeks to examine the application of this methodology within the creative process of the performance *Emaranhado*, developed as the practical component of this Undergraduate Thesis. The term *unfolding* is employed because the method, in its original formulation, is applied through dramaturgical analysis. In the case of *Emaranhado*—scheduled for presentation in December 2025—the investigation of the Fish-Image preceded the development of the dramaturgical text, relying solely on the initial thematic proposition that guides the conceptual foundations of the work. As methodological support for the development of the project, the research draws on bibliographic references concerning the Fish-Image, the conceptualization of scenography as a device, the exploration of the proposed unfolding, and the theoretical and practical aspects related to both the creative and scenotechnical processes of the scenographic proposal. Through this framework, the study investigates the possibility of employing this methodology in creative processes in which the dramaturgical text is generated during the course of development. Furthermore, it seeks to provide an account of the scenographic execution of the work, offering reflections on how the scenotechnical construction process influences the conception of the device.

Keywords: Scenography; Fish-Image; Scenographic Device; Scenotechnics; Creative Process.

APRESENTAÇÃO

Na presente pesquisa, desenvolvida para o meu Trabalho de Conclusão de Curso, busco desdobrar o método de processo criativo denominado *Peixe-Imagem*, que foi apresentado durante a minha mobilidade acadêmica realizada na UFBA (Universidade Federal da Bahia), na disciplina de Cenografia, ministrada pelo professor Otávio José Correia Neto.

Esse interesse pela cenografia e cenotecnia começou antes, lá em 2022, durante o processo do espetáculo “Teatro à Venda: Comédias Populares”, montagem de 4º período, dirigida pela professora Bya Braga. Naquele momento, comecei a frequentar o Cenotécnico, espaço que faz parte do LIC - Laboratório de Iluminação e Cenografia do Curso de Graduação em Teatro da UFMG. O que surgiu como objetivo de auxiliar na confecção dos materiais cênicos, tornou-se uma descoberta a respeito das visualidades da cena. Ali, antes da cenografia, eu descobri que gostava de colocar a mão na massa, ver como os objetos ganhavam forma e posteriormente vida no espetáculo. Em meio a muito papelão, madeira, cola e pincéis, me perguntei como se dava a concepção de uma cenografia? Foi então que surgiu o desejo de compreender todo o caminho do cenário, desde a criação até a sua materialização.

Depois desse período de descobertas, continuei inserida no campo da produção técnica e executiva, auxiliiei diversas montagens realizadas no curso de Teatro, seja em disciplinas obrigatórias ou optativas, mas sempre dando um jeito de frequentar ainda mais o Espaço Cenotécnico. O meu percurso acadêmico como bacharel em Interpretação Teatral fez com que eu buscasse expandir meus horizontes para realizar a mobilidade citada. Na UFBA, junto a Cenografia, fiz também as disciplinas de Iluminação e Artes Visuais, com o mesmo professor, o que me fez aprender sobre a evolução histórica dessas áreas, composição cênica e, sobretudo, processo criativo. Fui para a Bahia sabendo que a minha pesquisa seria sobre Cenografia e voltei decidida a explorar de outra forma o uso do *Peixe-Imagem* como metodologia de processo criativo. Assim, neste trabalho, tenho o objetivo de apresentar de que modo o desdobramento do *Peixe-Imagem* pode ser utilizado como pontapé inicial na construção de um espetáculo, mais precisamente, desejo expor como se deu a concepção da cenografia do espetáculo “Emaranhado”. Em seguida, apresento um relato do processo de execução da cenografia em questão, levantando reflexões sobre a construção

cenotécnica, buscando entender como os caminhos do processo de execução são, em si, um processo de criação.

SOBRE O PEIXE-IMAGEM

O método de processo criativo denominado “*Peixe-Imagem*”, faz parte da dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, do professor Otávio José Correia Neto. Sua pesquisa, intitulada: *A luz na dramaturgia: a iluminação cênica como narrativa a partir da fisicalização de imagens poéticas*” (2021), procura observar a relação da iluminação cênica com o discurso do espetáculo, levando em consideração os princípios do drama. Seu principal objetivo é defender a natureza poética da iluminação, ressaltando sua importância para a construção da narrativa, desvinculando a associação somente a fatores estéticos e técnicos dessa área das visualidades da cena.

Otávio dialoga com o conceito de fisicalização, em inglês *physicalization*, utilizado pela autora e diretora Viola Spolin (1906 – 1964), em sua obra *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor* (1986), onde ela utiliza a máxima: Mostre! Não Fale! (“*Show! Don’t tell*”). Neto ressalta o trecho: “[...] uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva.” (SPOLIN, 2010, p. 340) tomando-o como a definição proposta por Viola do que seria a fisicalização no teatro.

O conceito de fisicalização na pesquisa do Otávio tem origem nos trabalhos do diretor de teatro russo Constantin Stanislavski (1863 – 1938) e o uso das ações físicas para a construção do personagem, presentes na sua obra *Manual do Ator* (1997), onde ele se refere a expressão externa e intencional do desejo de um personagem.

Também incorpora o termo imagens poéticas, elaborado pelo poeta anglo-irlandês, Cecil Day-Lewis (1904 – 1972) em sua obra “*The poetic image*” (1947), onde ele aborda como as imagens se relacionariam com o texto, de forma a irem além da descrição, fazendo com que através da palavra, se tornem imagens carregadas de significados, com narrativa, subjetividade e discurso.

Em seus termos mais simples, é uma imagem feita de palavras. Um epíteto, uma metáfora, um símile podem criar uma imagem; ou uma imagem pode ser apresentada a nós em uma frase ou passagem puramente descritiva, mas transmitindo à nossa imaginação algo mais

do que o reflexo exato de uma realidade externa. Toda imagem poética, portanto, é até certo ponto metafórica. Ela olha através de um espelho no qual a vida não percebe tanto sua face como alguma verdade sobre sua face. (DAY-LEWIS, 1948, p. 18)

Portanto, de acordo com Otávio, “o texto dramático evocará imagens através da memória e da imaginação que irão inspirar a elaboração de imagens pictóricas, neste caso, aquelas que são captadas pela visão a partir das imagens poéticas presentes no texto” (NETO, 2021). Finalizando a introdução de seu trabalho, o professor ressalta sobre a iluminação não ser apenas a “cereja do bolo”, como algo que vem apenas depois, e sim um elemento fundamental na construção de um espetáculo, afinal, se não existisse o fator criativo dos iluminadores, qual seria a importância de formar esses profissionais? E, por fim, na lógica de Otávio, dessa forma não haveria diferença entre iluminador(a), operador(a) de mesa e técnico(a) eletricista do teatro.

Depois dessa apresentação sobre algumas das referências do Professor, seguiremos para a construção prática do *Peixe-Imagem*, que parte de uma analogia com o diagrama de Ishikawa, também conhecido como diagrama espinha de peixe. Concebido em 1943 pelo japonês Kaoru Ishikawa (1915 – 1989), engenheiro de controle de qualidade e teórico da administração, o diagrama se baseia na relação de causa e efeito para melhorias e desenvolvimento de um procedimento.



Figura 1: Imagem do Diagrama de Ishikawa.

Fonte: TARPINIAN, Dulce. Diagrama de Ishikawa: Como aplicar a Espinha do Peixe. 2024

Seguindo a analogia proposta por Otávio, a seta central e maior, considerada a espinha dorsal do peixe, seria o conflito principal do texto dramático e as setas ramificadas e menores seriam as pequenas questões que precisam ser solucionadas ao longo da narrativa. O professor utiliza como exemplo a tragédia de Antígona:

O Diagrama de Peixe para Antígona de Sófocles (496 a.C. - 405 a.C.), dramaturgo grego, teremos que o problema enfrentado por Antígona é a injustiça de não poder enterrar seu irmão Polinices. Esse problema encaminha toda ação da obra, mas existem causas que levam a este problema e também contribuem para a ação. Antígona não pode enterrar seu irmão devido a tirania de Creonte, cujo decreto impõe que o corpo de Polinices permaneça visível, servindo de exemplo para quem tentar agir contra Tebas. O machismo da sociedade, que pelo fato dela ser mulher não respeita sua opinião. A opressão contra o povo, tendo em vista que Antígona é presa e condenada à morte por agir contra as ordens de Creonte, e a intolerância religiosa, uma vez que tudo o que Antígona desejava era dar a seu irmão um digno ritual de passagem, como ordenavam as leis divinas, que deveriam ser superiores às dos homens. (NETO, 2021, p. 66).

A construção do *Peixe-Imagem* levará em consideração três perguntas: Qual a Intriga? Quais personagens movem a ação? E qual o discurso central? É através dessas respostas que será compreendido de que forma os personagens conduzem e solucionam os conflitos apresentados. Posteriormente, faz-se necessário refletir sobre qual temática apresentada deseja-se ressaltar na composição e qual a visão de mundo perante aquele texto.

Otávio propõe que se faça uma análise do texto, destacando as quatro imagens poéticas propostas por Day-Lewis: Metáfora, figura de linguagem que utiliza uma palavra ou expressão diferente do sentido literal, realizando uma comparação implícita entre elementos que possuem alguma semelhança, como no verso: “Você é luz, é raio, estrela e luar”, da famosa música do cantor brasileiro, Wando (1945 – 2012); Epiteto, descrição por meio de palavra ou frase que se junta a um nome com o objetivo de qualificá-lo ou criticá-lo, como no exemplo clássico: “Alexandre, o Grande”, jovem príncipe que assumiu o trono do reino grego antigo da Macedônia, aos vinte anos de idade; Símile, figura de linguagem que diz respeito a comparação direta entre elementos que se assemelham, ligados pelos conectivos: como, tal qual, assim como, quanto, etc. Por exemplo na frase: “Meu irmão é forte como um touro”; Ecfrase (ou ekphrasis), o termo vindo do grego, significa a descrição minuciosa e vívida, de uma obra de arte visual, real ou imaginária, como a descrição do Escudo de Aquiles, feita por Homero no poema *Ilíada*:

“Fez primeiro um escudo grande e robusto, todo lavrado, e pôs-lhe a volta à um rebordo brilhante, triplo e refulgente, e daí fez um um talabarte de prata. Cinco eram as camadas do próprio escudo; e nele cinzelou muitas imagens com perícia excepcional. Nele forjou a terra, o céu e o mar; o sol incansável e a lua cheia; e todas as constelações, grinaldas do céu, como Plêiades, como Híades e a Força de Oríon; e a Ursa, a que chamar Carro, cujo curso gira sempre no mesmo sítio, fitando Orion. Dos astros só a Ursa não mergulha nas correntes do Oceano...” (HOMERO. Descrição do Escudo de Aquiles (Ilíada, XVIII vv. 478). Scribd, [2014]. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/213376064/Homero-Descricao-do-Escudo-de-Aquiles-Iliada>. Acesso em: 10 nov. 2025.

É através do estudo do drama que essas imagens irão evocar a memória e a imaginação. Portanto, partindo para a construção do *Peixe-Imagem*, na espinha dorsal do peixe estará a imagem central, aquela que mais resume e provoca o que se deseja construir de iluminação, cenário ou caracterização, como se ela fosse a conclusão de toda a proposta criativa. As seguintes ramificações serão aquelas que se relacionam entre si e de certa forma, constroem a narrativa do texto, para que a cenografia, neste caso, tenha uma narrativa.

Um exemplo prático de construção do Peixe-Imagem foi o realizado por mim no trabalho de conclusão da disciplina de Cenografia, cujo objetivo era construir uma proposta cenográfica a partir das imagens poéticas que se desejasse evocar, montar o *Peixe-Imagem* com elas, além de efetuar uma pesquisa sobre o contexto da dramaturgia e seus autores, e por fim, refletir sobre qual a visão de mundo a respeito daquela intriga.

A obra selecionada foi Gota D'água, do cantor, compositor e escritor, nascido em 1944 no estado do Rio de Janeiro, Chico Buarque, e do dramaturgo paraibano, locutor de rádio e produtor, nascido em 1940, Paulo Pontes. O texto foi escrito em 1975, durante o quarto (des)governo da Ditadura Militar, com Ernesto Geisel no comando. A situação geopolítica envolvia conflitos de classes, desigualdade social, nacionalismo e influência estrangeira, além de movimentos populares de resistência.

Gota D'água se baseia em Medeia, de Eurípedes. Se passa em um conjunto habitacional de periferia no Rio de Janeiro, onde Joana, uma mulher madura e batalhadora, vive com seus dois filhos. É companheira de Jasão, homem mais novo, sambista que se torna famoso pelo sucesso Gota d'água e que depois a abandona para se casar com Alma, filha do poderoso e representante da elite econômica, Creonte, proprietário do conjunto habitacional da história.

Joana é devastada pelo abandono e pela ameaça de despejo feita por Creonte. Jasão, a mando do autoritário, procura Joana para conversar e oferece dinheiro para ela ir embora com os filhos, ela não aceita deixar sua casa, como forma de reafirmar sua dignidade dentre tantas adversidades. Depois de um acúmulo de sofrimento, num ato de vingança, Joana manda um “presente” de casamento para Jasão e Alma, mas Creonte expulsa seus filhos e eles retornam com o bolo envenenado para casa. Em seguida, incapaz de suportar toda a situação vivida desde o abandono, decide dividir o bolo com os filhos e assim a tragédia se encerra.

O primeiro passo desse processo criativo, foi através do *Peixe-Imagem*, tendo como arcabouço principal a frase “Como é que eu faço para sobreviver?”, e as seguintes estruturas: “Pode ser a gota d’água”, “Eles acham que a maré vai, mas ela nunca volta”, “Meus dois olhos são meus filhos” e “Não tem quem me faça ficar calada”. Através do *Peixe*, visualizando essas imagens poéticas escolhidas e pensando no próprio título do texto, foi criada uma associação da peça com o fundo do mar, onde Creonte seria o tubarão desse oceano e Joana o peixe fora do cardume que seria a comunidade.

A cenografia original da obra é dividida em *sets*, um deles sendo o das lavadeiras. Tendo em vista que, o ato de lavar e estender roupas é um momento propício para a fofoca, optei por trazer todos os personagens para essa ação, sempre que estiverem falando sobre Joana, peças de roupas molhadas serão estendidas. A ideia é que o varal que ocupa o palco, seja preenchido ao longo da peça, que as roupas sejam sobrepostas, molhem o chão, tragam a sensação de sobrecarga e não funcionalidade, uma vez que estender uma peça em cima da outra não a fará secar direito e o cheiro não será agradável. Esse símbolo, representa a falta de apoio que Joana recebe da comunidade, apesar de todos sempre estarem falando sobre sua vida, e mais importante, o desejo de mostrar que essa conversa paralela contribui para ela e seus filhos transbordarem. Nesse ato final, o varal cairá para frente ao mesmo tempo que a luz que ilumina o espaço de Joana se apagará.

Pensando na ambientação, o palco será dividido entre o espaço alto de Creonte (lado esquerdo), composto por quatro praticáveis do tipo pantográfico, que terá uma cadeira/trono em bronze queimado. Cadeira esta que possui espinhos fazendo uma analogia aos dentes de tubarão e a planta “boca de boi”. Estará sem a parte do assento permitindo que o ator possa brincar com essas possibilidades de se sentar no desconforto, afinal, mesmo sendo o dono de tudo, a (re)existência de Joana causa incômodo. Já no espaço dela (lado direito), o bronze se transforma em barro/argila nos dois vasos de espada de São Jorge, que representam seus dois filhos, sua força e nas religiões

de matriz africana, é a espada de Ogum, Orixá guerreiro. As estruturas dos varais estarão espalhadas, serão em madeira e a corda de nylon cor de areia. Já para os praticáveis, a superfície será pintada na cor preta e a parte de metal do lado de Joana será pintada de bronze escurecido, trazendo a ideia de enferrujado e desgastado.



Figura 2: Foto da proposta de cenografia para o espetáculo Gota D'água apresentada como trabalho final da disciplina de Cenografia. Os elementos da maquete estão na escala 1:25.
Fonte: Acervo Pessoal

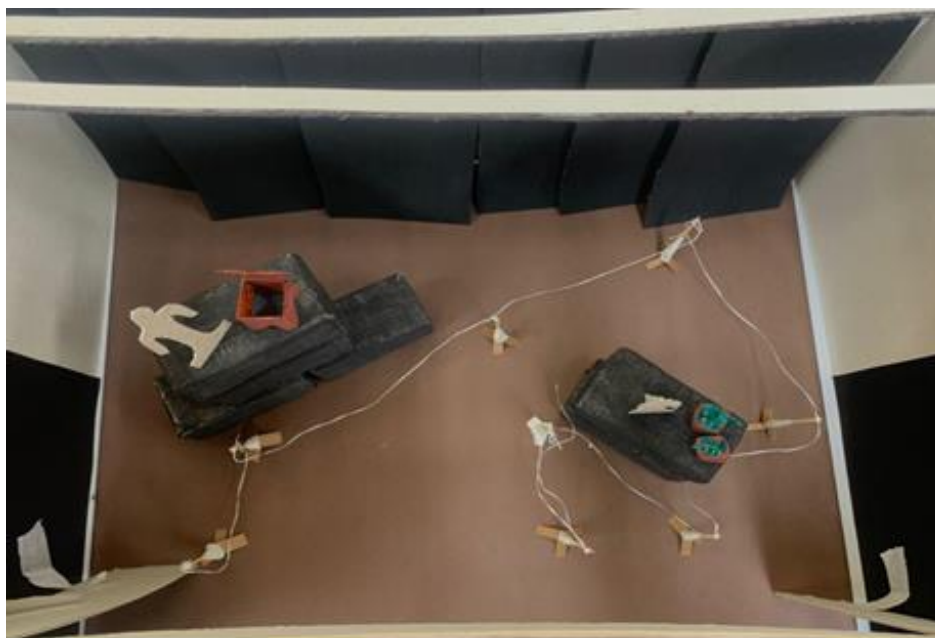


Figura 3: Foto da proposta de cenografia vista de cima. Os elementos estão na escala 1:25.
Fonte: Arquivo Pessoal.

A construção dessa proposta de cenografia se deu somente após a elaboração do *Peixe-Imagem*. A partir da seleção das imagens poéticas se tornou possível visualizar que era considerado primordial de ser abordado na cenografia, e através disso, traçar uma linha de raciocínio particular e mais bem estruturada após a compreensão de quais os conceitos, sentimentos e narrativas que os dispositivos cenográficos evocariam. O método desse processo criativo, possibilitou uma organização mental sobre as possibilidades dentro da proposta de cenografia. É possível utilizá-lo tanto em processos de cenografia, iluminação ou caracterização.

A partir dessa experiência, algumas reflexões acerca do uso do *Peixe-Imagem* surgiram: Seria possível utilizar essa metodologia em trabalhos os quais o texto dramático é criado durante o processo, ou mesmo naqueles que não se estruturam em textos narrativos, como espetáculos performáticos ou de dança?

O DESDOBRAMENTO DO PEIXE-IMAGEM

Em Junho de 2024, foi realizada a primeira reunião sobre o “Emaranhado”, nessa conversa com Tereza Castro - amiga, pesquisadora sobre caracterização e parceira de espetáculo - conversamos sobre o que gostaríamos de trabalhar neste projeto compartilhado de encerramento de curso. Entre tantas possibilidades, a temática do sentimento Amor surgiu, por ser uma emoção que acompanha a vida das pessoas do início ao fim, além de possuir diversas possibilidades de expressão e interpretação que seriam interessantes de serem desenvolvidas.

Posteriormente, já em Abril de 2025, juntamente com Greicielle Souza – amiga, dramaturga e diretora do “Emaranhado” - elaboramos possíveis situações que esse sentimento está presente, pensando em tipos de relação, para melhor definição das possibilidades. No saldo final, chegamos à quatro: Amizade, Relacionamento amoroso, Família e Amor-próprio. A partir disso e levando em consideração o aprendizado sobre o *Peixe*, foi decidido experimentar a utilização dele, sem a dramaturgia sequer iniciada, como forma de organização dos processos mentais. Isso se deu utilizando como coluna espinhal a temática central (o Amor) e como ramificação as quatro relações apresentadas anteriormente, com o objetivo de criar e desenvolver um dispositivo cenográfico para cada uma das situações, tendo em vista os significados e simbologias, buscando traduzir o sentimento à materialidade. Sendo este o Desdobramento do *Peixe-Imagem*.

Discorrendo sobre o processo de criação dos dispositivos para a composição do *Peixe*, após as situações serem elencadas, foi realizada uma suposição sobre como cada situação seria abordada, afinal só seria possível elaborar o dispositivo¹, após estipular qual o sentimento por trás dessa situação, se é um amor genuíno, ilusório ou condicionado, por exemplo. Além de pensar qual seria a relação principal - aquela que amarraria todos os personagens, e o conflito geral do espetáculo.

Como é um trabalho de formação de duas atrizes amigas, escolhemos priorizar a Amizade como relação central, trazendo em pauta como esse laço tem a capacidade de impactar a vida pessoal,

¹ Esta pesquisa escolhe utilizar o termo “dispositivo” para se referir a cenografia como algo que aciona, provoca e interfere na construção de um espetáculo teatral. Assim como o cenógrafo e professor Eduardo dos Santos Andrade traz em seu livro “O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea.” (2021), quando se refere a cenografia como um agente ativo, que intervém e participa da criação de sentido no tempo e no espaço da cena.

nesse caso, das personagens. Pensando que esse seria o ponto de encontro, foi decidido então, definir o relacionamento amoroso e a família como pontos de conflito pessoal de cada uma, que seriam “solucionados” a partir da Amizade que consequentemente influencia no Amor-próprio. Sendo assim, o espetáculo possui duas localidades: Amor Romântico e Família, espaços esses que seriam representados como a “casa” de cada personagem, e a Amizade como ponto de intersecção, mas que não necessariamente precisaria ser um novo ambiente. A partir disso se tornou possível realizar um levantamento sobre as sensações que cada relação apresenta e possíveis imagens mentais sobre a materialização do sentimento de cada ambientação.

No relacionamento amoroso, a proposta para esse ambiente é trazer um amor disfarçado, algo que existe de forma ilusória, mas que devido às circunstâncias os envolvidos escolhem permanecer. A partir dessa premissa, foi criada uma associação à expressão popular “existe um elefante na sala”, se referindo a uma situação que está clara e evidente, mas que todos insistem em ignorar. Assim o elefante surgiu, a ideia era confeccionar um elefante grande e estranho. A proposta é que o elefante traga elementos associados à casa, como cabides e ganchos para pendurar objetos como: roupas, chaves, utensílios domésticos e adereços dos personagens.

Além também do elefante-casa trazer a ideia de um animal selvagem domesticado, o que não seria o natural, simbolizando uma espécie de prisão vivida pela personagem. A ideia é que o dispositivo cause estranhamento em quem assiste, mas que ao longo do jogo teatral entre os atores em cena relacionado com a cenografia, esses significados sejam revelados. Claro que não é esperado que o público termine de assistir *Emaranhado* realizando a exata associação do elefante com a expressão popular, até porque os sentidos das cenas não irão depender dessa informação, ela serviu como caminho dentro do processo criativo, mas que pode ou não ser compreendida como uma mensagem subliminar.

Na criação do dispositivo para a cena da Família, foi determinado como objetivo mostrar de que forma a maneira pela qual somos criados impacta e influencia diretamente em como enxergamos o amor, inclusive, como ao longo da trajetória pessoal nos sentimos amados e amamos. Diante disso, foi procurado refletir sobre a hereditariedade e assim as raízes nasceram, afinal tudo o que a árvore, nesse caso genealógica, precisa para crescer e se desenvolver vêm da nutrição das raízes. Uma referência visual foi a cenografia do espetáculo “Aquele que eu (não) fui”, da Cia Luna

Lunera, onde havia uma raiz pendurada que passava boa parte do tempo no alto da composição cênica, mas que em determinado momento descia:



Figura 4: Foto do espetáculo “Aquele que eu (não) fui”, da Companhia de Teatro Luna Lunera.
Fonte: Pablo Bernardo retirada do Portal Belo Horizonte

Como a proposta dessa ambientação é ser a casa de uma das personagens, as raízes estarão presentes no trono da matriarca, aquela que chefia e conduz as decisões da família, ela quem dita as regras da casa. A ideia é que as raízes formem o trono mas que sua ramificação se prolifere verticalmente para cima, tornando-se galhos, compondo o objetivo de mostrar algo que permanece crescendo através dos descendentes. As raízes também estarão presentes na mesa que compõem o espaço, buscando trazer a perspectiva de que o passado alimenta o futuro e a família se retroalimenta.

Em último, levando essas construções em consideração, relacionando-as ao fato de que abordaremos a Amizade como identificação e acolhimento. O fio da lenda do *Akai Ito*, crença oriental que acredita na existência de um fio vermelho invisível que conecta pelo mindinho às pessoas que estão destinadas a ficar juntas. *Emaranhado* irá trazer o dispositivo fio como condutor da amizade, a ideia é que ele esteja presente em momentos diversos e que conectem ambas as

personagens mesmo que de forma inconsciente, o fio não estará tão presente quanto os demais apresentados, a proposta é que a utilização dele seja desenvolvida no decorrer das cenas e que ambas trabalhem com ele de diferentes formas, inclusive com materiais distintos.

Um ponto importante para finalização desse momento do texto é falar sobre as mudanças, ou melhor, sobre transformações ocorridas ao longo desse processo criativo, sobretudo este que envolve uma experimentação: conceber a cenografia antes do texto dramático. Torna-se imprescindível dizer que Emaranhado já teve outro nome, antes era “Mexerica”, que inclusive era um dispositivo cenográfico, assim como já teve a ideia de trabalhar a Saudade, o amor por alguém que já faleceu, a cenografia neste caso seria uma projeção com os nomes das saudades do público. Dessa forma, durante o processo foram pensados dois dispositivos para ambientações que não existem mais, propostas de divisão de espaço e outros elementos de caracterização e dramaturgia que também não permaneceram.

O processo é assim, é preciso realizar escolhas, criar coisas que depois serão abandonadas e trocar outras de lugar que talvez assim funcione melhor. A cenógrafa e diretora de arte, Heloísa Lyra Bulcão, no artigo “A Criação da Cenografia” (2018), escreveu: “Cada profissional adota um determinado caminho entre a coleta de dados, o surgimento de ideias e o desenvolvimento conceitual das mesmas para a escolha da solução técnica e estética para seu projeto”, portanto é somente através das experimentações que cada um irá compreender individualmente qual trajeto é mais proveitoso, e muitas vezes é a através dos desdobramentos que os mesmos podem trilhar novas rotas e levar a resultados diferentes.

O foco deste presente trabalho é abordar o que se manteve, como forma de dialogar diretamente com o resultado cênico do “Emaranhado”, mas é preciso reforçar que assim como outros processos, também existiram criações que ficaram para trás, mas que ainda pertencem à história desse projeto.

MATERIALIZAÇÃO DOS DISPOSITIVOS – O ELEFANTE

Após a etapa de processo criativo dos dispositivos elaborada através do *Peixe-Imagem* desdobrado, parti para a materialização deles. O primeiro passo foi conversar com o artista visual e cênico Daniel Ducato, técnico do LIC - Laboratório de Iluminação e Cenografia da UFMG, responsável

pelo espaço de Cenotecnia do curso de Teatro da UFMG. Para além disso, Ducato compõe a equipe do “Emaranhado”, estando como Consultoria Cenográfica.

Nesse diálogo, expus sobre as minhas ideias a respeito da ambientação do espetáculo: era necessário construir dois espaços diferentes, a casa de cada uma das protagonistas. Do lado esquerdo, o ditado popular “existe um elefante na sala” se torna literal, onde o amor cego entre Sara e o Marido será abordado. A minha ideia a princípio era confeccionar um elefante inteiro fazendo com que ele ocupasse o espaço, tornando-se um empecilho real em cena. Contudo, conversando sobre a parte prática disso, levando em consideração o tempo, verba e mão de obra, ao final, optei por priorizar a cabeça do animal e compor a casa com outros elementos. Se antes o elefante representaria a casa inteira, depois ele se tornou uma metáfora diretamente ligada a protagonista, representando a forma como o marido a trata e a enxerga. Essa foi uma das formas que Greicelle Souza, dramaturga e diretora do “Emaranhado”, encontrou de solucionar esse elefante branco que eu propus para ela ao construir a concepção de cenografia antes do texto dramático.

Uma vez que iríamos confeccionar a cabeça completa do elefante, com tromba, orelhas e presas, a resolução para a composição da ambientação foi sendo solucionada a partir dos ensaios. Como era necessário um elemento que fosse capaz de armazenar cabides com roupas e outros utensílios domésticos e pessoais dos personagens, após um ensaio utilizando uma arara retrátil de roupas disponibilizada pelo Figurino do Teatro, optei por permanecer com ela e acoplar ganchos para que fosse possível pendurar mais objetos, fazendo com que ela armazenasse praticamente a casa inteira. Os ganchos foram feitos com dobraduras realizadas em arames de cabides.

Ainda sobre a composição dessa ambientação, junto ao elefante e a arara, preenchi o espaço com uma cadeira e um pequeno aparador de quarto, ambos em madeira, de forma com que o ambiente tradicional com objetos domésticos entre em um contraponto com a cabeça do elefante, um elemento que destoa do convencional. O outro desafio foi entender onde esta cabeça seria posicionada. Em um primeiro momento pensei dela se tornar uma máscara, utilizada pelo Ramon Frank, ator que interpreta os três personagens que utilizam mascaramento no espetáculo, dentre eles o marido da personagem, com o objetivo de propor uma espécie de cenografia viva, que propusesse ação e construção de significado a partir de sua performance no espetáculo.

Apesar disso, retomando a raiz do processo, o ditado popular e posteriormente as ideias dramáticas de Greice, escolhi pendurar a cabeça de elefante, fazendo com que ela aparentemente seja apenas um objetivo estático e um item de decoração exótico, mas que no decorrer da peça teatral seu significado vá sendo revelado a partir do seu impacto na construção narrativa, pois mesmo “parada” ela provoca movimento em cena, seja nas ações dos atores ou no caminho do olhar do público, que pode percorrer todo o espaço mas que volta e meia será convidado a olhar novamente para essa cabeça. Em um determinado momento, essa cabeça desce para que o Ramon possa interagir com ela em cena de forma física e esse instante concretiza uma violência que permeia toda a atmosfera anterior do espetáculo. Aqui, a cabeça deixa de ser um item meramente estranho de se ter em casa e passa a simbolizar a personagem Sara.

O elefante foi o primeiro dispositivo que pensei e foi o último a ficar pronto. Construímos ele a partir de blocos de isopor colados em uma base de madeira, depois foi moldado e recebeu dez camadas de papietagem com papel Kraft, todos da equipe de produção cenotécnica contribuíram nessa jornada de papel e cola. Após esse processo que parecia interminável e nunca o suficiente, partimos para o que eu diria ter dado mais trabalho em todo esse processo, ocar a cabeça, ou seja, retirar todo o isopor que serviu de base para a papietagem, a fim de contribuir para a diminuição de seu peso. Ao todo, enchemos uma caixa d'água de 150 litros com isopor, o espaço do Cenotécnico parecia ter recebido uma chuva de neve, em clima de Natal com tantas bolinhas de isopor espalhadas. Ao final de todo o trabalho, realizávamos a limpeza do espaço e nesse processo aprendi que recolher isopor exige uma paciência extraordinária pois o acúmulo de eletricidade estática faz com que ele grude em tudo.

A tromba do elefante foi feita com dois pedaços de isopor presos em um tecido resistente. Ducato chamava esse tecido que compunha a matriz do elemento de “alma”. Fizemos ela maleável para que tomasse outras formas ao longo do espetáculo. Conseguimos realizar um mecanismo que fizesse com que ela fosse removível, pensando na praticidade do transporte, visto que somente a cabeça já é grande. As orelhas foram feitas de carpete, arame de cabide e cola quente, parecia ser a tarefa mais simples depois de tantos desafios com o isopor, mas aprendi que mesmo o que parece fácil, requer tanta atenção quanto algo mais difícil ou elaborado. As presas foram confeccionadas com uma base de bambolê revestida de papelão, papel Kraft e muita cola, havia a necessidade de elas serem retiradas com facilidade, visto que era uma ação a ser realizada ao longo do

“Emaranhado”. A textura da pele do elefante foi construída por meio de pedaços maiores de papel Kraft moldado formando suas rugas e acrescentando volume e profundidade na cabeça do animal, esta foi a última etapa do processo antes da pintura.

A cenotecnia do elefante foi desafiadora e com mudanças de rota no percurso, coisas que somente o processo de materialização é capaz de promover. No campo das ideias é até possível de imaginar sobre questões técnicas de construção, mas nada se compara ao ato de colocar a mão na massa, por isso que pessoalmente, acredito na existência de uma conexão direta entre a cenografia e a cenotecnia. O processo de confecção transforma as propostas iniciais, é somente fazendo que se compreende exatamente o que quer e o que é possível de ser feito.



Figura 5: Foto do processo de cenotecnia do elefante, mostrando o protótipo com a estrutura de madeira, o molde com os blocos de isopor, e o processo de ocar a cabeça.
Fonte: Acervo pessoal. 2025



Figura 6: Foto da tromba sendo moldada, posteriormente a estrutura da cabeça e tromba já acopladas e papietadas.
Fonte: Acervo pessoal. 2025



Figura 7: Foto aproximada da textura da pele do elefante sendo confeccionada e experimentada.
Fonte: Acervo pessoal. 2025



Figura 8: Foto do processo de cenotecnia da cabeça do elefante, já com orelhas, presas e parte da textura da pele.
Fonte: Acervo pessoal. 2025



Figura 9: Foto da estrutura completa da cabeça do animal, com tromba, orelhas, presas e parte da textura da pele.
Fonte: Acervo pessoal. 2025



Figura 10: Foto do processo de pintura da cabeça do elefante.
Fonte: Acervo pessoal. 2025



Figura 11: Foto da cabeça do elefante com a pintura finalizada.
Fonte: Acervo pessoal. 2025



Figura 12: Foto da cabeça completa do elefante com a pintura finalizada.
Fonte: Acervo pessoal. 2025

MATERIALIZAÇÃO DOS DISPOSITIVOS – AS RAÍZES

Partindo para a segunda e última ambientação, para a criação do banquete de raízes, realizei uma pesquisa sobre alguns tipos de plantas tóxicas. Cheguei a duas que considerei interessantes, levando em consideração o contexto do espaço, um ambiente familiar que traz à tona tudo que é passado de geração em geração, principalmente através da oralidade: a *Caladium Bicolor*, pois sua ingestão pode gerar disfagia (dificuldade para engolir), excesso de saliva e etc, e a *Poinsettia*, chamada popularmente de bico-de-papagaio ou "natalzinho", sua ingestão pode provocar inchaço nos lábios e excesso de salivação, além de ser considerada um símbolo de harmonia familiar, o que provocaria uma ironia relacionada ao ambiente que promove essa quebra das boas aparências.

A concepção para essa ambientação era trazer uma mesa de jantar posta, dessa forma, pensando em outros entes da família que estariam presentes além da personagem Ifigênia e sua mãe, tive a ideia de trazer duas plantas da espécie *Caladium* colocadas em sacos de terra para representar dois irmãos que apesar de estarem fisicamente presentes, não participam de discussões, a fim de propor uma reflexão sobre de que maneira o ambiente impacta as pessoas e como elas reagem fazendo com que se tornem parte dele.

O lugar do pai no jantar é representado por um toco de madeira, mantendo a relação com as raízes propostas na elaboração do *Peixe-Imagem* desdobrado, além de simbolizar a existência de uma cadeira que está vazia, em contraponto ao trono da matriarca, o elemento principal desta composição, que mesmo vazio preenche o espaço. A partir de tiras de papelão de diferentes tamanhos revestidas de Kraft e cola branca, construímos raízes que posteriormente foram acopladas com arame a uma cadeira de ferro, que foi a base para esse trono. A composição deste foi sendo criada durante o processo de colocar as raízes, pensando visualmente no que ficaria interessante. Dentre muitas que foram colocadas, retiradas e realocadas cheguei a um resultado que me agradou bastante e que foi descoberto somente através da cenotecnia, pois apesar de ter algumas referências de trono, fui entendendo como gostaria que ele fosse a mediada que ele ia tomando forma. As raízes presentes nos pés e progredindo verticalmente para cima, extrapolando os limites da cadeira antiga, se transformam em galhos, promovendo a relação entre o que é enraizado, mas também desenvolvido ao longo do tempo. Por fim, antes da pintura do trono, revesti o assento dele com papel Kraft amassado colado com cola quente para dar acabamento e uma

textura rugosa na frente e no verso do trono, já que esta parte também é visível para o público quando a personagem Ifigênia o carrega na montagem do banquete.

O trono da matriarca impacta diretamente na construção da narrativa do espetáculo, desde quando é posicionado no banquete, até as interações entre mãe e filha que o envolvem, inclusive quando a personagem Sara, vai até o jantar e fica encantada com a magnitude daquele elemento, sendo este o disparador para o primeiro encontro entre as duas protagonistas. Por fim, sobre o conteúdo do banquete, optei por trazer além dos itens comuns como talheres, pratos e taças, algumas raízes na mesa, fazendo com que elas estivessem presentes de diferentes formas em todo o espaço, criando uma reflexão sobre o que é servido na mesa.

No desenvolvimento desta pesquisa, havia criado um terceiro dispositivo, o fio que representaria o laço de amizade nutrido entre as protagonistas, porém logo no início do processo no cenotécnico, priorizei em construir as duas casas e posteriormente em uma conversa com a Greicielle, percebi que não seria necessária uma terceira ambientação, mas que esse fio poderia estar presente de outras formas ao longo do “Emaranhado”. Sendo assim, existem momentos do espetáculo em que ambas as personagens manuseiam fios distintos, como por exemplo através da costura e da trança em uma corda sisal. Momentos estes que demonstram para o público uma relação de comparação e aproximação entre ambas, mesmo que de forma mais subjetiva.



Figura 13: Foto do processo de cenotecnia do trono e das raízes.
Fonte: Acervo pessoal. 2025



Figura 14: Foto da estrutura completa do trono com todas as raízes colocadas, o assento revestido e a primeira camada de tinta.

Fonte: Acervo pessoal. 2025



Figura 15: Foto da do trono com a pintura finalizada.

Fonte: Acervo pessoal. 2025

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho do professor Otávio sobre o *Peixe-Imagem* abriu portas para uma reflexão pessoal sobre processo criativo no campo da cenografia e o desejo de contribuir para as pesquisas nessa área, foi a partir disso que decidi propor em meu Trabalho de Conclusão de Curso um desdobramento e uma experimentação do *Peixe*. Assim como quaisquer experimentações, trata-se de um caminho novo, com desafios que serão conhecidos e solucionados somente ao longo da jornada.

O desdobramento do *Peixe-Imagem* tornou possível traçar uma linha de pensamento para organizar e setorizar as ideias a respeito da cenografia de um espetáculo antes do texto dramático. Através da elaboração de uma temática principal de interesse (O amor) e das situações em que esta está presente (amizade, família e relacionamento amoroso) fui capaz de criar um dispositivo cenográfico para cada uma e posteriormente uma composição cênica do espaço como um todo.

Existem diversos métodos de processo criativo, assim como cita Heloísa Lyra Bulcão, em seu artigo “A Criação da Cenografia” (2018), cada profissional pode se identificar com um, seja utilizando um já existente, criando o seu próprio ou desdobrando uma pesquisa. Esses esquemas servem para organizar de alguma forma os fluxos mentais. Por isso, a importância das experimentações, é a partir delas que novas possibilidades são criadas.

Como saldo final deste trabalho, considero uma interessante descoberta prática, que pode contribuir para estudantes pesquisadores na área teatral, mais especificamente do campo da cenografia, fazendo com que conheçam o método desenvolvido por Otávio, mas que também se sintam incentivados a experimentar, seja através desse desdobramento ou de outros que serão desenvolvidos.

Por fim, vale ressaltar sobre como o processo da cenotécnica não se resume somente a dar forma a uma ideia pré concebida pela metodologia do *Peixe-Imagem*. A cenotecnia traça novos caminhos e descobertas acerca da própria concepção cenográfica, e estes, junto aos desafios e limitações impostas ao longo do processo são em si, um processo de criação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Eduardo Santos. ***O espaço encena teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea***. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13249>. Acesso em: 28 maio. 2025.

ATES, Alex. The Stanislavsky Method of Acting. **BACKSTAGE**, [s.l.], 30 maio 2023. Disponível em: <https://www.backstage.com/magazine/article/the-definitive-guide-to-the-stanislavsky-acting-technique-65716/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

DAY-LEWIS, Cecil. ***The Poetic Image***. New York : Oxford University Press, 1947.

HOMERO. ***Descrição do Escudo de Aquiles (Ilíada)***. Scribd, [2014]. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/213376064/Homero-Descricao-do-Escudo-de-Aquiles-Iliada>. Acesso em: 10 nov. 2025.

JORNAL DA USP. ***Professor analisa écfrases ao longo da história***. 01 jul. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/professor-analisa-as-ecfrases-ao-longo-da-historia/> Acesso em: 10 nov. 2025

NETO, Otávio José Correia. ***A luz na dramaturgia: a iluminação cênica como narrativa a partir da fisicalização de imagens poéticas***. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34214>. Acesso em: 10 nov. 2025.

OREGON STATY UNIVERSITY. ***O que é Êkphrasis?*** Disponível em: <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-ekphrasis> Acesso em: 10 nov. 2025

SCHWARTZ, Gary. ***Show! Don't Tell! Viola Spolin***, [s.l.], 12 out. 2012. Disponível em: <https://spolin.com/?p=1182>. Acesso em: 25 nov. 2025.

SPOLIN, Viola. ***Improvisação para o Teatro***. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. ***Manual do ator I***; tradução Jefferson Luiz Camargo ; revisão da tradução João Azenh a Jr. São Paulo: Martins Fontes. 1997.