



A composição cênica em *Erêndira*: as Estações Visuais e as relações entre os figurinos e os dispositivos cenográficos

Daniel Marcos Pereira Mendes – Ducato

Para citar este artigo:

Mendes, Daniel Marcos Pereira. A composição cênica em *Erêndira*: as Estações Visuais e as relações entre os figurinos e os dispositivos cenográficos. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.5, n.9, jun. 2025.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669050920250204>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A composição cênica em *Erêndira*: as Estações Visuais e as relações entre os figurinos e os dispositivos cenográficos¹²

Daniel Marcos Pereira Mendes – Ducato³

Resumo

O presente artigo tem como finalidade apresentar os principais aspectos inerentes à composição cênica da peça teatral *Erêndira*, encenada no Mercado Municipal da cidade de Belo Horizonte, de modo a evidenciar aspectos de intersecção entre a caracterização cênica da personagem *Erêndira* e os dispositivos cenográficos presentes nas Estações Visuais fabricadas para a encenação da peça. Em linhas gerais, buscarei elucidar os princípios que abarcaram a ideia de composição dos figurinos da personagem principal e o modo como se deu a mescla destes com a fabricação cenográfica das Estações Visuais do espetáculo.

Palavras-chave: Composição cênica. Estações Visuais. Caracterização. Figurinos. Dispositivos cenográficos.

The scenic composition in *Erêndira*: the Visual Stations and the relations between the costumes and the scenographic devices.

Abstract

This paper aims to present the main aspects inherent in the scenic composition of the play *Erêndira*, staged at the Municipal Market of the City of Belo Horizonte, in order to highlight aspects of intersection between the scenic characterization of the character *Erêndira* and the scenographic devices present in the Visual Stations manufactured for the staging of the play. In general, I intend to elucidate the principles that encompassed the idea of composition of the costumes of the main character and the way in which they were put together with the scenographic creation of the Visual Stations of the performance.

Keywords: Scenic composition. Visual Stations. Characterization. Costumes. Scenographic devices

¹ Artigo extraído com índice de 46% de dissertação de mestrado, sendo os demais acréscimos de pesquisa posterior realizado pelo autor

² Revisão ortográfica e gramatical realizada por Diogo da Costa Rufatto. Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens no CEFET-MG. E-mail: dc.rufatto@gmail.com, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7316160537959244>

³ Daniel Ducato é Artista Visual e Cênico. Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Mestre em Artes Cênicas - UFOP (2016) e Bacharel em Artes Visuais - UFMG (2005).

✉ ducado333@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/5315526817545083>  <https://orcid.org/0000-0003-1592-9456>



La composición escénica en *Erêndira*: las Estaciones Visuales y las relaciones entre los vestuarios y los dispositivos escenográficos.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo presentar los principales aspectos inherentes a la composición escénica de la obra teatral *Erêndira*, representada en el mercado municipal de la ciudad de Belo Horizonte, para evidenciar aspectos de intersección entre la caracterización escénica del personaje *Erêndira* y los dispositivos escenográficos presentes en las Estaciones Visuales fabricadas para la puesta en escena de la obra. En líneas generales, buscaré elucidar los principios que abarcaron la idea de composición de los vestuarios del personaje principal y el modo como se dio la mezcla de éstos con la fabricación escenográfica de las Estaciones Visuales del espectáculo.

Palabras clave: Composición escénica. Estaciones Visuales. Caracterización. Figurines. Dispositivos escenográficos.



IMAGEM 1: “Barraca do Amor Errante” – enquanto saia de *Erêndira*. A chegada dos músicos.
Em cena Vandiléia Foro (*Erêndira*) e os músicos Vinícius Albricker e Luiz Rocha (de costas). Peça teatral *Erêndira*.



Fonte: Frame extraído do vídeo feito por Javier Galindo, em apresentação no Mercado Central de Belo Horizonte, 2009.

I. INTRODUÇÃO

A minha cor favorita é o vermelho. Na verdade, encanta-me a diversidade tonal dos vermelhos possíveis, quando são provenientes da variedade de misturas entre magenta e amarelo. Cada intensidade de vermelho me traz uma sensação diferente. Uns são mais dilacerantes, intensos e vivos; outros tons são mais mornos, pálidos ou até monótonos. E, pela pluralidade crômica dos rubros, ativo em mim um desejo de desenhar e invisto horas no exercício de compor. Para além de ser minha cor favorita, tão poderoso é seu efeito, que quase sempre chega seu momento de ser clamada em uma composição. Ao eleger o vermelho enquanto tonalidade para compor o figurino de uma personagem, por exemplo, essa escolha perpassa por uma intenção dentro de uma proposta artística. Existe um significado.

Vou propor um exercício simples de imagética: o que veio à sua mente quando você leu pela primeira vez a palavra “vermelho”? O que imaginou? Tinha forma? Junto ao vermelho,



surgiu outra cor? Que tipo de temperatura esse vermelho apresentava? Essa construção imagética lhe trazia alguma sensação?

Certa vez, em uma aula sobre caracterização cênica, ministrada pela artista e pesquisadora Mona Magalhães, eu me deparei com um quadro de psicologismos associados às cores – a tabela de interpretação psicológica dos valores cromáticos mais recorrentes,⁴ que indicava que a cor vermelha significava ambição, paixão, audácia e perigo.⁵ É tão curioso como um determinado matiz pode ir além de sua primeira leitura formal, sugerindo sensações e emoções. Ao receber essa tabela, atentei-me ao condicionamento psicológico ligado às cores e como o seu uso poderia me auxiliar durante a construção figurativa das personagens de uma peça teatral, seja por meio dos figurinos, seja das máscaras, das maquiagens, de objetos ou mesmo dos ambientes em que essas personagens estivessem inseridas. É sabido o impacto que um batom vermelho, unhas pintadas ou trajes íntimos dessa mesma cor podem conferir a uma personagem que é apresentada ao público. Por sua vez, uma saia, um vestido ou um terno vermelho carregam significados distintos para a caracterização de uma personagem, se comparados, por exemplo, ao uso da cor amarela. Esse poder semiótico na lida da enunciação de características de uma personagem é de grande interesse para diretores de arte, caracterizadores cênicos, maquiadores, atrizes, atores e demais profissionais da área.

Em sua pesquisa apresentada no Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, a professora Mona Magalhães (2010), ao analisar as maquiagens do espetáculo teatral *O Carrasco*, do grupo AMOK de Teatro, nos acena sobre a construção da identidade figurativa de um personagem e as propriedades da categoria cromática, enunciadas a partir do uso das cores nas maquiagens usadas em cena. Esses dois apontamentos são extremamente importantes para este artigo, pois nos ajudam na percepção do modo como se efetivou a construção da identidade figurativa da personagem *Erêndira*, conforme veremos mais adiante.

Tive a oportunidade de fazer dois cursos livres de caracterização cênica com Mona Magalhães. Para além do ensinamento da destreza técnica para o alcance de determinados efeitos através do uso da maquiagem, aprendi bastante sobre algumas propriedades visuais e os diferentes níveis de comunicação que uma determinada característica de uma personagem

⁴ Do original: Tavola d' interpretazione psicologica dei piu'ricorrenti valori cromatici (tradução minha).

⁵ Do original: ROSSO; ambizione, passione, audacia, pericolo (tradução minha).



poderia ressaltar ou velar, por meio do uso de um postiço, de um aplique, de parte de um traje de cena ou do uso de uma determinada cor.⁶ Além disso, vi ampliar o meu conhecimento sobre a caracterização cênica, a partir do entendimento de que diferentes culturas apresentam diferentes leituras sobre esses usos e seus significados.⁷

O breve prólogo deste artigo servirá de base para expandir o horizonte desta pesquisa sobre a caracterização cênica, que está imersa numa dinâmica de construção de um mundo ficcional teatralizado, de modo que nos auxilie no entendimento de como se deu o alinhavo de concepção e fabricação cênica da peça teatral *Erêndira*: no que tange às possíveis maneiras de se efetivar a escolha por determinadas cores para os trajes de cena; à colaboração de atores e atrizes na composição de suas personagens; e, principalmente, à reverberação das **peles**⁸ da personagem *Erêndira*, denotando a hibridização de figurinos e cenografia, presentes nas Estações Visuais fabricadas para a encenação da peça.

⁶ Em sua tese de doutorado, Luciana Soares Medeiros (2022) apresenta um aprofundamento dos estudos das cores e dos fenômenos do campo psicológico e afetivo, e traz para o diálogo o polímata, autor e estadista alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832). Ao se referir a Goethe, Medeiros (2022, p. 119) traz para o diálogo os pensamentos de Possebon (2009) e pontua: “Adentrando um universo mais psicológico, ele busca ainda atribuir às cores um efeito sensível, moral, que indicaria que cada cor produziria um efeito específico sobre os homens (Possebon, 2009, p. 27). Deste pensamento ele deduz que estas cores podem ser usadas para fins específicos, sejam eles sensíveis, morais, estéticos, e, até mesmo, místicos”.

⁷ Além das aulas ministradas pela professora Mona Magalhães, durante o percurso da Graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG, em uma aula da disciplina Forma, Cor e Composição, recebi do professor Vlad Eugen Poenaru uma cópia de um texto, sem indicação de autor, que fazia um apanhado geral sobre os quatro temperamentos. Existe uma antiga teoria da filosofia e da psicologia da personalidade que estuda esses quatro temperamentos presentes no modo íntegro e comportamental do ser humano, sendo eles: sanguíneo (extrovertido, brincalhão e impulsivo); melancólico (introverso, sensível e introspectivo); fleumático (calmo, analítico e racional) e colérico (extrovertido, autoritário e cheio de energia). A partir dessa premissa, podem existir combinações diferentes desses temperamentos para cada pessoa, podendo haver a predominância de algum. Nesse sentido, para além de questões ligadas às formas ou aos psicologismos de cores, ao conhecer sobre tais temperamentos obtive auxílio para traçar os perfis das personagens, por meio do entendimento de como pensam, sentem e agem. Assim, no que tange à construção figurativa de personagens, a meu ver, o que a caracterização cênica vai fazer é justamente dar cara a essas determinadas variações, utilizando a própria estrutura corporal e psíquica de atrizes e atores, por meio da voz, do corpo e das infindas peles que a ideia de caracterizar uma cena possa incluir.

⁸ Em sua tese de doutorado, durante estudo experimental, Amabilis de Jesus da Silva (2010) cita a reflexão de Pierre Restany a partir da obra de Hundertwasser, sobre as diversas camadas que compõem o corpo de um ser vivente, em que a “primeira pele, epiderme; segunda, o vestuário; terceira, a casa; quarta, o meio social e a identidade; quinta, o meio global – ecologia e humanidade.” (Restany, 1998, apud Silva, 2010, p. 142-143). Em analogia, ao refletirmos sobre a pele e as demais camadas que compõem determinadas personagens e, ao analisar os procedimentos utilizados para a caracterização e o delineamento destas, corroboramos com o pensamento sobre as peles que pertencem ao corpo matriz de atrizes e atores e as demais peles que são acopladas ao comporem suas personagens. Assim, especulamos que incidem também as demais peles que constituem a composição cênica em questão (figurinos, cenografia, iluminação, dramaturgia, atuação, sonoridades, etc.). As peles, assim identificadas, por serem textos intrínsecos à composição cênica, podem ser dimensionadas enquanto linguagens. Neste artigo, corroboramos com Amabilis de Jesus com a seguinte definição: “figurino é tudo aquilo que cobre o corpo-atuante enquanto este está em cena” (Silva, 2010, p. 16).



II. ASPECTOS GERAIS ACERCA DE UMA COMPOSIÇÃO

A fim de abrir o campo conceitual de investigação, de modo a dar embasamento teórico a este estudo, acredito que seja de grande importância dissertar sobre o que venha a ser uma composição e algumas das possíveis leituras vistas pelas Artes da Cena, chegando, enfim, a um escopo acerca da composição cênica. Por conseguinte, acredito que conseguirei discorrer acerca dos dispositivos cenográficos presentes nas Estações Visuais fabricadas para a peça teatral *Erêndira* e as relações diretas com a caracterização dessa personagem.

Em outro artigo, publicado pela revista *Arte da Cena*,⁹ realizo um estudo sobre as metodologias intrínsecas à fabricação da composição cenográfica em espetáculos teatrais praticados em espaços de uso não convencional, no que tange à possibilidade de utilização das próprias estruturas fenotípicas do espaço encontrado, à inserção de materiais e elementos sobre a arquitetura e, ainda, às incisões realizadas diretamente nos elementos arquitetônicos de gênese, resultando daí as aproximações ao termo palimpsesto (Mendes, 2018).

Uma composição cenográfica, nessas condições, inaugura a “possibilidade do surgimento de novas camadas através da intervenção de elementos cenográficos sobre as estruturas arquitetônicas escolhidas” (Mendes, 2018, p. 189). Assim:

[...] todas as camadas de gênese do espaço, tais como as questões estruturais e também as substanciais, estão dispostas para serem repensadas e possibilitarem o surgimento de uma nova grafia a favor da cena teatral. Neste sentido, ao exercitar este raciocínio acerca do palimpsesto, percebemos que os elementos que constituem a arquitetura de um espaço eleito para encenação, além de suas premissas simbólicas, compõem a base para as possíveis intervenções que o diretor de arte venha realizar, a fim de dinamizar o espetáculo teatral que será praticado neste espaço (Mendes, 2018, p. 190, grifo no original).

A composição cenográfica em si abarca diversas linguagens. Ela envolve muito do que é posto em cena, com centros de interesse específicos ou a superabundância de interesses, que inclui arranjos de objetos, materiais, estruturas, coisas, seres e pessoas, cores e texturas – vistos e percebidos por conta da incidência da iluminação advinda de alguma fonte luminosa ou

⁹ MENDES, Daniel Marcos Pereira. Reflexões sobre a composição cenográfica e o palimpsesto a partir da prática teatral em espaços de uso não convencional. *Arte da Cena (Art on Stage)*, Goiânia, v. 4, n. 2, 2018. DOI: 10.5216/ac.v4i2.54427. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/54427>. Acesso em: 13 jun. 2025.



das resultantes das sombras projetadas, a partir de propósitos e finalidades específicas, quais sejam, simbólicas, expressionistas, naturalistas, semióticas, performativas, etc.

E o que seria uma composição cênica, afinal?

Se, por um lado, composição é um conceito utilizado para se referir a “uma organização, disposição, arranjo ou rearranjo de elementos, por vezes com o intuito de criação e comunicação de mensagens visuais, tanto no plano bidimensional, como também no espaço” (Mendes, 2018, p. 171), uma composição cênica pressupõe uma ampliação de estudos, de fazeres, de processos e, por vezes, de resultados, em que cada linguagem cênica se instaura de acordo com o intuito da encenação, a partir do trabalho de uma equipe artística e técnica.

Nesse sentido, a meu ver, uma composição cênica está para além do pensamento cenográfico em si, pois abarca a hibridização de outras diversas linguagens. É a partir de uma mirada mais ampla que é possível compreender que a dramaturgia,¹⁰ os corpos atuantes, o modo de atuação, representação ou apresentação,¹¹ o trabalho de direção, a cenografia, os figurinos, a maquiagem, a iluminação, as sonoridades, entre outras linguagens, podem vir a fazer parte de uma composição cênica. Assim, para entendermos este salto considerável dos campos de estudos e a magnitude de sua abrangência, a composição cenográfica, de que falávamos há pouco, pode ser considerada apenas enquanto parte de uma composição cênica.

Em seus estudos sobre a composição cênica, Rafael Alfonso Sánchez Gutiérrez (2020) traça um percurso histórico sobre a encenação, de modo a alavancar os princípios inerentes ao ato de compor para uma encenação. Na visão do autor, a condição de compor cenicamente está amparada por três principais eixos: a função e a mensagem atreladas à dramaturgia, o modo como se darão as questões estético-estilísticas e o objetivo da encenação. Ele nos acena:

[...] a composição cênica é a operação de ordenar os diferentes elementos que compõem a encenação para alcançar sua unidade expressiva e significativa. A obtenção dessa unidade é fundamentada na necessidade de transmitir uma

¹⁰ Importante mencionar que, para além das questões notórias da possibilidade de um espetáculo teatral (por exemplo) se pautar pela dramaturgia elaborada a partir de um texto, neste artigo eu compreendo que o sentido dramático envolve também outros elementos textuais, ou uma trama híbrida gerada e influenciada pelos outros vários textos advindos da iluminação, dos figurinos, da maquiagem, do próprio espaço e lugar, das questões temporais, etc.

¹¹ Em sua tese de doutorado, aos estudar o conceito de performatividade, Ed Andrade menciona que “ao se assumir como performer, o ator apresenta-se como o elemento fundador do jogo instaurado pela teatralidade, num procedimento em que seu corpo e seus recursos expressivos ganham maior relevo na cena do que a construção do mundo ficcional. Trata-se de uma estética da apresentação, em que se evidencia a presença, e não a representação, que se encontra no campo da mimesis, onde se coloca em jogo a referencialidade do objeto representado” (Andrade, 2021, p. 2, grifos no original).



mensagem significativa do núcleo da convicção dramática, expressa na estratégia estético-estilística e no objetivo de encenação (Gutiérrez, 2020, p. 13-14, tradução minha).¹²

Gutiérrez (2020) ancora sua pesquisa na ideia de que a composição cênica é desenvolvida a partir das decisões que um diretor ou uma diretora toma a partir de um texto e a subsequente determinação da “linha estética e estilística com as quais vai direcionar a sua encenação e assim dar trama significativa ao texto cênico” (Gutiérrez, 2020, p. 14, tradução minha).¹³ Nesse sentido, o autor explicita o pensamento de que a composição cênica se efetiva através de um discurso próprio, que sobrevém dos fundamentos da composição a partir das lúpas das Artes Visuais, que, por sua vez, são desconstruídos e reformulados enquanto princípios próprios da encenação.

Corroborando com o estudo de Rafael Gutiérrez, veremos, neste artigo, um modelo de composição cênica que será de extrema valia para, mais adiante, analisarmos a caracterização cênica da peça teatral *Erêndira* e suas intersecções com os dispositivos cenográficos dessa mesma peça. Trata-se das Estações Visuais.

III. AS ESTAÇÕES VISUAIS

A terminologia “Estações Visuais” se efetivou para mim durante o processo investigativo da minha dissertação de mestrado (Mendes, 2016), na qual pesquisei a composição cenográfica. A produção de conhecimento da pesquisa se deu a partir da noção do que é fixo. Utilizando alguns parâmetros da sintaxe da linguagem visual, além das dinâmicas geográficas de constituição ou formatação de lugares, deparei-me com um dos possíveis entendimentos acerca da fabricação do lugar teatral (Mendes, 2016).

Outro ponto intrínseco à pesquisa foi o uso de diversos materiais para a produção de linguagens expressivas, alavancado a partir do Estágio Probatório, por meio de uma disciplina

¹² Do original: “[...] la composición escénica es la operación de ordenar los diferentes elementos que contiene la puesta en escena para lograr su unidad expresiva y significativa. La consecución de dicha unidad está fundada en la necesidad de transmitir un mensaje signifiante del núcleo de convicción dramática, expresado en la estrategia estético – estilística y el objetivo de escenificación” (Gutiérrez, 2020, p. 13-14).

¹³ Do original: “línea estética y estilística con las que va a direccionar su puesta en escena y así dar trama significativa al texto escénico” (Gutiérrez, 2020, p. 14).



ministrada pelo professor Ernesto Valença, para estudantes da graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, intitulada ART433 – Materiais Expressivos. Na lida semanal com diversos materiais, pude perceber a dilatação¹⁴ da visualidade dos atores e das atrizes e, desse modo, interferir expressivamente no espaço.

Uma Estação Visual seria, assim, um conjunto de objetos, materiais, coisas, seres ou pessoas que se encontra em estado de composição espacial, no qual está evidenciada a visualidade dos elementos presentes, e que lida com alguns princípios e algumas categorias conceituais da linguagem visual em uma composição,¹⁵ como equilíbrio/simetria, equilíbrio/assimetria, estabilidade, harmonia/ordem, desarmonia/desordem, contraste/proporção, além de aspectos ligados diretamente aos elementos visuais, como linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimento, entre outras questões.

A partir desses experimentos dentro da universidade, foi delineado um entendimento principal: existem traços da gênese do processo artístico da composição de uma estação que se dão por meio da visualidade. Advém daí a compreensão de ser nomeada enquanto Estação Visual.

Anunciado o embrião da pesquisa, atualmente, no Doutorado¹⁶ em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, retomo estes estudos e busco aprofundar o conhecimento sobre as Estações Visuais e seus principais aspectos evidenciados na cena contemporânea. No entanto, ainda que algumas pinceladas sobre os modos de se fabricar uma Estação Visual se façam necessárias para o seu entendimento primário – em relação às suas estruturas e à sintaxe –, para além desse conhecimento (nada rasteiro e um tanto quanto amplo), vislumbro focar os estudos sobre o fluxo cênico que se faz presente durante os processos criativos e técnicos intrínsecos à fabricação das Estações Visuais. Nesse espectro, ponto, linha e plano deixam de ser algo fixo para se tornar algo em movimento, algo em fluxo. É para essa outra coisa que desejo me render.

¹⁴ Vale ressaltar que o termo dilatação ou dilatado ao qual me refiro faz menção à modificação estrutural dos corpos dos atores e das atrizes por meio da sobreposição de materiais e sua consecutiva expansão física, diferentemente do sentido do termo dilatado conforme trabalhado por Eugênio Barba, que trata da utilização da energia para a formulação de um corpo extracotidiano.

¹⁵ Estes princípios e estas categorias da linguagem visual podem ser visitados em Donis A. Dondis (1997), bem como em Rafael A. S. Gutiérrez (2020).

¹⁶ Sob orientação da professora dra. Mônica Medeiros Ribeiro.



Assim, uma Estação Visual, em um espetáculo cênico, pode existir em função da formatação de composições visuais fixas, alinhadas às noções estética e sintática da linguagem visual, imbuídas de suas visualidades latentes. Além disso, a existência das Estações Visuais pressupõe, por meio do desencadeamento de ações presentes em um processo criativo, bem como durante a própria encenação, a presença dos fluxos, que deflagram a espacialização dos lugares e denotam aspectos conviviais (Dubatti, 2007).

No caso da peça teatral *Erêndira*, a prática cênica ocorreu pela coabitação de um espaço de uso não convencional.¹⁷ No que tange ao estudo das Estações Visuais nessas condições, elas podem ser fabricadas a partir da integração com as estruturas arquiteturais do próprio lugar. Nesse sentido, uma Estação Visual pode ser construída a partir de uma escadaria ou de um imenso bloco de rocha, aproveitando a verticalidade do espaço, por exemplo.¹⁸ Além disso, o processo criativo e técnico da fabricação de uma Estação Visual pode envolver a construção de estruturas físicas, como suportes, molduras ou plataformas; a aplicação de revestimentos e acabamentos; além da instalação de elementos e equipamentos.

Nesse percurso de fabricação de uma Estação Visual, pautado pelas diversas intenções intrínsecas à dramaturgia e à escritura cênica, estão envolvidos os adereços, a cenografia, os

¹⁷ “Entendemos que também existe outro sentido presente nas Ocupações Cênicas, denotado nas ocasiões em que o espaço eleito se encontra ativo e de certa forma já habitado, por possuir funcionalidades específicas em seu uso cotidiano. Trazemos para esta acepção o entendimento de coabitação, ou seja, de um “habitar com”. Estas seriam, assim, as ocasiões em que as arquiteturas e o meio urbano deixam por alguns momentos suas funções cotidianas, para então se enveredarem pelo acontecimento teatral, chegando, em alguns casos, a comporem a trama a partir de suas funcionalidades diárias, os seus fluxos e as suas cargas simbólicas, características estas inerentes ao próprio espaço. São nesses casos, portanto, que deixa de existir as recorrentes medidas de separação entre ficção e realidade, entre teatralidade e performatividade” (Mendes, 2016, p. 41).

¹⁸ Sobre esse aspecto, o diretor de arte Renato Bolelli Rebouças (2010, p. 87) nos convida a pensar sobre as dinâmicas que surgem a partir do uso da própria estrutura arquitetural, pois ela apresenta uma significativa conduta para a proposição de “deslocamentos e aceleração, sendo o espaço tomado como lugar de práticas, de movimentos, de conexões e de interações”, em que é a “geografia do corpo que redefine a arquitetura estabelecida”. Nesse aspecto, notamos uma similaridade com o trabalho de Adolphe Appia, ainda que as relações estabelecidas com a audiência se efetivem de forma diferenciada: num caso, o processo de dinâmica espacial ocorre dentro da caixa cênica e, noutro, em um espaço de uso não convencional. “Em seus estudos, localizados no final do século XIX e início do século XX, presentes em seu livro *L’oeuvre d’art vivant* (1921) – ‘A obra de arte viva’, o arquiteto, cenógrafo e encenador suíço decide ‘reformar a *mise-en-scène*’ para repensar as dinâmicas da ação cênica em relação ao espaço construído, em detrimento dos procedimentos presentes na tradicional estética naturalista até então em voga... os estudos de Appia convergem para a conciliação do espaço e do tempo através da aplicação do movimento àquilo que a princípio estaria imóvel (tanto os elementos ligados às Belas-Artes, como a pintura, a escultura, a arquitetura – por sua vez imóveis no espaço – quanto os elementos ligados ao texto e à música, desenvolvidos no tempo, mas estáticos em relação ao espaço” (Mendes, 2016, p. 54). Segundo Lidia Kosovski (2012, p. 92), para Adolphe Appia, “o cenário deveria ser criado a partir do ator e, ao mesmo tempo, em oposição a ele. Isto significa que é através de uma relação dinâmica, de tensão, de oposição entre cenário e ator que se cria um espaço vivo, por meio de resistência ao corpo móvel, traduzido cenicamente na utilização de obstáculos a serem superados, de rampas, de planos diferenciados de representação”. Para Ed Andrade (2021, p. 92) a obra de Appia nos revela uma “cenografia de caráter performativo – cujo dispositivo é capaz de interferir, modificar e afetar a estrutura da encenação”.



figurinos, a maquiagem, a iluminação, a atuação, as sonoridades, os cheiros, as maneiras de situar a audiência, etc. Este é um dos aspectos que denotam a aproximação das Estações Visuais com a ideia de composição cênica.

Em relação à audiência, as relações desta com uma Estação Visual podem variar, a depender do contexto da produção, da natureza da estação e das preferências individuais dos espectadores. Em algumas produções teatrais, especialmente aquelas de caráter imersivo e relacional, os espectadores podem ser convidados a explorar o espaço da estação, interatuar com os elementos ou até mesmo participar ativamente da encenação, o que pode inaugurar aspectos de coautoria do experimento cênico em questão.

As Estações Visuais podem apelar para os sentidos do público de maneiras diversas, de modo a gerar um engajamento sensorial, envolvendo o público por meio do tato, da audição, do olfato e até mesmo do paladar, a depender dos elementos presentes. Mais uma vez, a similitude com a composição cênica se faz ativa.

Ao longo da história do teatro, diferentes períodos e movimentos artísticos têm influenciado a forma como são abordados os aspectos dinâmicos e visuais das produções teatrais. No contexto do teatro medieval, por exemplo, uma estação referia-se a um local específico onde ocorria parte da expressão dramática. De acordo com Marina Dias, durante a Idade Média “a expressão dramática medieval se resume à encenação do mito religioso, com sua função educativa e moral”¹⁹ (Dias, 2010, tradução minha). Em uma encenação de um mistério da Paixão de Cristo, por exemplo, poderia haver estações que representassem o julgamento de Jesus por Pilatos, a Via Crucis, a Crucificação, e assim por diante.

As estações eram pontos ao longo de uma rota predefinida na cidade, onde diferentes cenas aconteciam. Segundo Marina Dias (2010, tradução minha), “além das ruas, também podiam acontecer em residências, pousadas, tabernas, salões paroquiais e pátios dos palácios, espaços pobremente adaptados ao fazer teatral”.²⁰ Os atores e o público se moviam de uma estação para outra, acompanhando o desenvolvimento da história. Dessa forma, as estações eram uma maneira de envolver o público e transmitir ensinamentos religiosos por meio de

¹⁹ Do original: “la expresión dramática medieval se resume a la escenificación del mito religioso, con su función educativa y moral” (Dias, 2010).

²⁰ Do original: “Además de las calles, también podían tener lugar en residencias, posadas, tabernas, salones parroquiales y patios de palacios, espacios pobremente adaptados a la labor teatral” (Dias, 2010).



dramatizações vívidas e extremamente visuais.

De acordo com José Antonio Gómez, em *História visual del escenario*, essas seriam as estações processionais:

Outra forma de representação durante a Idade Média seriam as estações processionais, muito comuns na Espanha, na Inglaterra, na Alemanha, no Tirol e nos Países Baixos. Um carro sobre o qual aparecem atores imóveis que são levados em procissão pelas ruas das cidades; em determinados pontos do acontecimento existe uma parada e os atores dão vida a seus personagens (Gómez, 1997, p. 30, tradução minha, grifo no original).²¹

Antônio Araújo, em sua dissertação de mestrado, escreve sobre os processos inerentes à criação do espetáculo *O Paraíso Perdido*, do Grupo Teatro da Vertigem, e também fala sobre a itinerância e os pontos de encenação:

Tomando como referência o teatro medieval – que “ressurge” oficialmente dentro da igreja – pretendíamos construir um “drama de estações” contemporâneo. Como uma espécie de paixão – não de Cristo, mas do Homem – o espetáculo deveria assumir um caráter processional, com a plateia acompanhando as cenas em pé e se deslocando de um ponto a outro dentro da trajetória (Araújo, 2003, p. 133).

Para Patrice Pavis (2011, p. 44), contemporaneamente é comum este tipo de abordagem, “pelo fato de responder à necessidade de fragmentação do espaço e de multiplicação de temporalidades e perspectivas”.

Por se tratar de estações que são visuais, mas também cênicas, percebo que existe um percurso a ser explorado durante a encenação. Portanto, é possível a existência de inúmeras estações em um mesmo espetáculo, o que deflagra o seu caráter migratório.

Diante de tais considerações, pensar em Estações Visuais é de certa forma aproximar essas reflexões aos estudos de Rogério Santos de Oliveira acerca do Teatro do Migrante (Oliveira, 2005). A partir da reflexão de Milton Santos sobre o migrante e as mudanças que ocorrem com o espaço geográfico e com a cultura, pelas ações de ocupação de uma determinada região, Rogério Santos de Oliveira (2005, p. 18) abre campo quando discute a “modificação do lugar em espaço cênico, a partir da adaptação do artista que aí realiza sua

²¹ “Otra forma de representación durante la Edad Media serían las **estaciones procesionales**, muy comunes en España, Inglaterra, Alemania, el Tirol y los Países Bajos. Un carro sobre el cual aparecen actores inmóviles que son llevados en procesión por las calles de las ciudades y en determinados puntos del recorrido, que se para y los actores dan vida a sus personajes” (Gómez, 1997, p. 30).



performance. A transformação se dá então do encontro entre duas realidades simbólicas, a do lugar e a do criador”. O autor se refere, portanto, ao ato de migrar para outros lugares (espaços de uso não convencional), que serão transformados pelo acontecimento cênico.

Certamente, o teatro que é feito no espaço urbano, num trato com o sentido da invasão (Carreira, 2008), nem sempre fundamenta sua materialização por meio da exacerbação plástica e estética da linguagem visual. Sendo assim, nem todas as paradas seriam, por assim dizer, Estações Visuais. Determinadas propostas cênicas itinerantes inseridas no circuito urbano podem ser articuladas como algo incognoscível, impalpável, não visual.

IV. SOBRE A PEÇA TEATRAL *ERÊNDIRA*

A prática cênica intitulada *Erêndira* se deu no Mercado Central da cidade de Belo Horizonte, em 2009, por meio da multiplicidade de pontos escolhidos dentro da edificação para cada conjunto de cenas. A gênese da escritura cênica foi concebida durante os processos criativos que surgiam a partir da leitura e da adaptação do conto *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua Avó Desalmada*, de Gabriel Garcia Márquez. Eis a sinopse que escrevi para o conto, em decorrência dos estudos do mestrado acadêmico:

Erêndira, uma menina de 14 anos, vive sob a guarda de sua Avó desde que nasceu. A Avó foi roubada de um prostíbulo do Caribe por um homem chamado Amadís, que a ocultou em uma mansão construída no meio do deserto e que veio a ser pai de Amadís Filho, o pai de *Erêndira*. Após a morte dos dois Amadís, a Avó dispensou “catorze criadas descalças”, mas para manter o sonho de grandeza atribuiu árduas e incessantes tarefas à neta, dia após dia. Numa noite, após cumprir com todas as suas tarefas, *Erêndira* entra em seu quarto, adormece de tão cansada e esquece o candelabro com a vela acesa na mesa da cabeceira. O “vento de sua desgraça” invade a casa e derruba o candelabro sobre as cortinas, causando um incêndio que consome com praticamente toda a herança da Avó. A partir deste episódio, a Avó obriga sua cândida neta a se prostituir pelo deserto, por vários povoados diferentes, para recompensar as perdas decorrentes do incêndio. É mediante esta situação que *Erêndira* encontra um amor que drasticamente irá livrá-la de seu triste destino (Mendes, 2016, p. 94).

Apesar do caráter processual e colaborativo, a montagem contou com a direção de Beatriz Campos Faria, com a iluminação de Cris Diniz e comigo à frente da direção de arte, no que concerniu à realização plástica e técnica dos dispositivos cenográficos, dos figurinos, da



maquiagem e dos objetos de cena.²²

A trama foi pensada por García Márquez a partir de uma situação real, comumente inserida no dia a dia dos países latino-americanos, conforme nos sinaliza a diretora do espetáculo:

Gabriel García Márquez, em uma entrevista ao jornal *El País*, de Madrid, diz que este conto se originou de uma experiência real e relata que, em uma noite de festejos em um remoto povoado do Caribe, conheceu uma menina de onze anos prostituída por uma matrona. Elas viajavam, como um bordel ambulante, de povoado em povoado, seguindo o itinerário das festas dos padroeiros e levando com elas sua própria barraca, sua própria banda de músicos e suas barraquinhas de comidas e bebidas. O conto trata de temas recorrentes nos países latino-americanos, como a exploração sexual de crianças, o contrabando, a banalização dos costumes, as superstições, a submissão feminina, entre outros (Faria, 2009, p. 48).

No conto do autor, a casa da Avó de Erêndira se encontrava no meio do deserto. Após o incêndio acidental, a Avó sai peregrinando pelo deserto a fim de arrecadar sua fortuna perdida com o dinheiro advindo da prostituição de sua neta. A partir dessa base, tínhamos alguns motes para pensar a caracterização das personagens e em qual lugar aconteceria a narrativa cênica: a dimensão desértica; a compra, venda e troca de mercadorias – o que incluía a prostituição da menina; e a itinerância de povoado em povoado.

Partimos da premissa de que toda a parte visual do espetáculo, tanto os figurinos e os objetos, quanto os elementos cenográficos, surgiria de referências que remetessem à ideia de Barroco Colombiano, por uma imediata referência da origem do autor e do conto. A escolha por esse viés também foi feita pela possibilidade de dialogar com a abundância de elementos decorativos, a exploração dos contrastes e das cores e a inserção de elementos naturais de origem indígena, presentes nas regiões da Colômbia. Interessava-nos, também, que a concretização dos planos visuais e da caracterização cênica fosse regada pela ostentação, cujo excesso apelativo tornasse visível o mau gosto e a decadência da personagem Avó Desalmada.

Pesquisamos infindas referências que se relacionavam a esse imaginário colorido e rebuscado. Então, para além da Colômbia, ampliamos nossas buscas por referenciais latino-americanos. Além do mais, outras referências surgiram pela pesquisa das questões que circundam a infância roubada, devido aos maus tratos ou aos abusos à crianças e adolescentes. A partir desse múltiplo banco de registros, iniciou-se minha tarefa de selecionar nas imagens

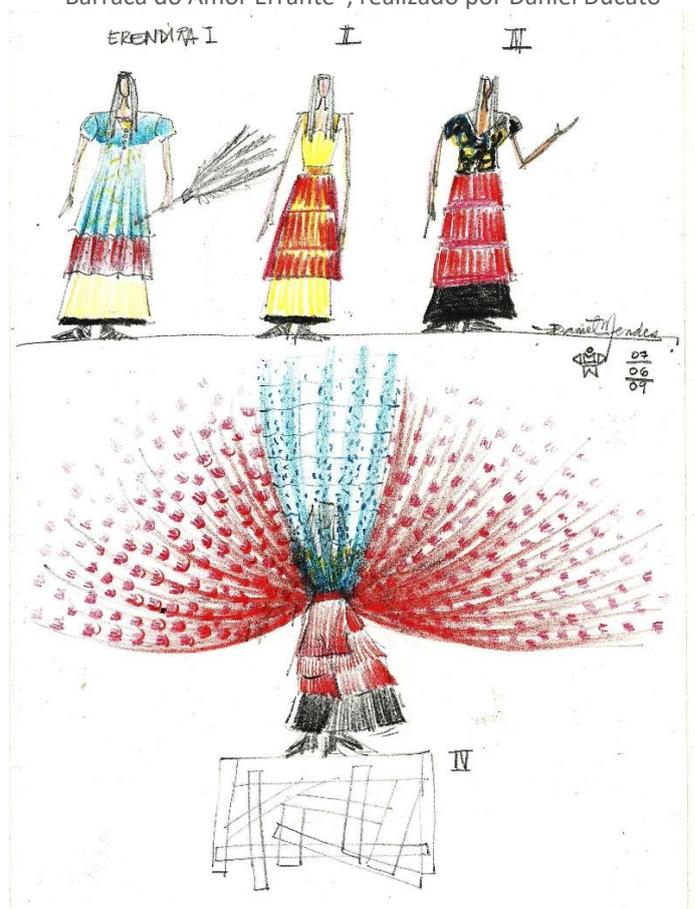
²² A ficha técnica completa da peça teatral *Erêndira* pode ser conferida em Mendes (2016, p. XI).



algumas pistas que pudessem ser direcionadas para o delineamento dos figurinos, dos objetos cênicos e dos dispositivos cenográficos.

Para a caracterização da personagem Erêndira, fabulei uma evolução do figurino e da maquiagem de acordo com cada estação e cada período vivido pela personagem. Na primeira estação, durante a adolescência de Erêndira, a visualidade dos trajes de cena apresenta aspectos mais suaves, com a predominância da cor azul-claro. À medida que as cenas evoluem, novas camadas de figurino são acrescentadas à personagem, de forma a denotar a triste realidade da menina que se vê chafurdada em situações deploráveis, até o ápice de sua prostituição. Assim, durante as mudanças de estação, os figurinos de Erêndira passam a ganhar tons mais escuros (como o preto) e cores mais intensas (como a vermelha), até o momento em que a própria saia da personagem se torna a barraca onde ela se prostitui, a fim de obter o dinheiro para ressarcir sua avó desalmada.

MAGEM 2: Estudo sobre as trocas de figurino da personagem Erêndira, até o momento final da “Barraca do Amor Errante”, realizado por Daniel Ducato



Fonte: Arquivo pessoal de Daniel Ducato



Em meio às conversas com a equipe artística e técnica, visualizamos a oportunidade de coabitar o Mercado Central da cidade de Belo Horizonte, a fim de contar a história de Erêndira, principalmente devido à conexão com os pontos levantados, o que se somava às peculiaridades estruturais e simbólicas que o espaço nos oferecia. Após longo período de estudo das locações e investigação espacial, concluímos que as apresentações ocorreriam após as atividades ligadas ao comércio, com todas as portas das lojas cerradas e os corredores praticamente vazios, sem o fluxo normal dos consumidores pelos espaços daquela edificação. Porém, estariam repletos de novos fluxos, evidenciados pela presença dos funcionários que trabalhavam no lugar durante o período noturno (daí o sentido de coabitar o espaço).

Após o mapeamento da edificação, houve a escolha dos lugares onde seria fabricada cada Estação Visual. Foram desenvolvidas seis instalações em distintos pontos, sendo que atuantes e audiência migrariam pelas estações a partir de uma narrativa preestabelecida.

Nesse fluxo migratório pelo espaço, a fabricação de Estações Visuais se deu de modo que figurinos e dispositivos cenográficos estivessem completamente amalgamados. Por se tratar de uma encenação que ocorreu em um espaço de uso não convencional, onde não poderiam ocorrer intervenções permanentes ou danos à arquitetura, o método de ação se deu exclusivamente pela inserção de materiais e elementos sobre as estruturas da edificação.

Ao final de cada apresentação, as camadas cenográficas que eram inseridas poderiam ser retiradas, devolvendo ao espaço as suas mesmas características anteriores às nossas intervenções, num trato direto ao que Marcos Pedroso²³ nomeia em sua pesquisa como *dressing*,²⁴ conforme diz Rogério Santos de Oliveira:

Marcos Pedroso, ao mencionar a importância do espaço na criação cênica, em seu artigo «(Ceno)Grafia dos espaços especiais», analisa a relação entre o espaço e sua «cartografia» teatral, realizada pelos criadores do espetáculo. Então introduz o conceito de «geografia cênica», geografia esta que vai se estabelecendo a partir das relações entre os elementos num espaço específico e que vai delineando ou criando as estruturas geográficas do «lugar teatral», em seu locus mais íntimo: a cena teatral. Para Pedroso, este espaço já existe como estrutura real e o processo teatral o veste

²³ Marcos Pedroso é o cenógrafo responsável pelo desenvolvimento do pensamento cenográfico para os espetáculos da *Trilogia Bíblica* do Grupo de Teatro da Vertigem. Sua leitura acerca do *dressing* pode ser vista em Oliveira (2005, p. 34-37).

²⁴ *Dressing* é um termo utilizado por Marcos Pedroso para pensar a cenografia quando desenvolvida a partir de um *locus* estabelecido, no qual a carga semântica do espaço é enfatizada ou transformada conforme a necessidade estética e conceitual da montagem.



(*dressing*) de significados, modificando-o ou ressignificando-o (Oliveira, 2009, p. 236, tradução minha).²⁵

Ao trazer o significado da palavra *dressing* para o campo teatral, mais especificamente neste estudo acerca da composição cênica, podemos tecer comparações a um traje que veste um corpo. Assim, analogamente à vestimenta e ao corpo a ser vestido, encontram-se as camadas cenográficas que vestem a arquitetura eleita (física, simbólica e significativamente) e que podem ser facilmente despidas após a apresentação do espetáculo.

É como se a própria arquitetura do lugar também vestisse figurinos em cada Estação Visual. Figurinos estes que comporiam a cena e que seriam extensões da personagem Erêndira. Camadas das peles da personagem que alcançavam outras dimensões espaciais e se mesclavam aos dispositivos cenográficos.

Tínhamos em mente que, de maneira ficcional, aquele espaço era o deserto, com a Primeira Estação, “Recepção do Público”; a Segunda Estação, “Casa da Avó Desalmada”; a Terceira Estação, “Encruzilhada Vermelha – Tenda do Viúvo Esquálido”; a Quarta Estação, “O Meio do Deserto – Zona de Contrabando”; a Quinta Estação, “Serpente de Vértebras Humanas – a “Entrada da Barraca do Amor Errante”; e a Sexta Estação, “A Barraca do Amor Errante”. Entretanto, também tínhamos em mente que aquele espaço era o Mercado Central da cidade de Belo Horizonte, com a Loja do Nem, a Loja do Rei da Mandioca, a área de venda de animais. Mesmo ressignificado, o Mercado proporcionava certo distanciamento ao nosso público/vivenciador.

De modo a dinamizar a escrita deste artigo, focarei agora em descrever aspectos visuais, técnicos e conceituais que envolveram a quinta e a sexta estações, a fim de apresentar a caracterização cênica das personagens e suas intersecções com os dispositivos cenográficos.

²⁵ Do original: “Marcos Pedroso, al mencionar la importancia del espacio en la creación escénica, en su artículo «(Ceno) Grafía dos espaços especiais», analiza la relación entre el espacio y su «cartografía» teatral, realizada por los creadores del espectáculo. Introduce entonces el concepto de «geografía escénica», geografía esta que se va estableciendo a partir de las relaciones entre los elementos en un espacio específico y que va delineando o creando las estructuras geográficas del «lugar teatral», en su *locus* más íntimo: la escena teatral. Para Pedroso, ese espacio ya existe como estructura real y el proceso teatral lo viste (*dressing*) de significados, modificándolo o resignificándolo” (Oliveira, 2009, p. 236).



V. QUINTA ESTAÇÃO – “SERPENTE DE VÉRTEBRAS HUMANAS”

Depois que elas saíram pelo deserto, a Avó montou uma barraca. Ficou famosa, conhecida como a Barraca do Amor Errante. Depois de um tempo dizem que a menina até *panhou* gosto pela coisa. A barraca era tão famosa que tinha uma fila enorme de tudo quanto é raça e classe. A fila era tão grande que até parecia uma serpente de vértebras humanas.²⁶

A quinta estação correspondia à “Entrada da Barraca do Amor Errante”, lugar construído pela avó na zona de contrabando, longe do povoado, na busca por arrecadar fundos por meio da prostituição de sua neta. Nessa estação, a avó, bem-vestida e maquiada – como nas noites maravilhosas de sua juventude (com joias, batom, roupas suntuosas de tecidos nobres florais)-, organizava a fila: homens para um lado e mulheres para o outro, trazendo para perto dela as pessoas que achava serem as mais importantes entre a multidão: prefeito, senadores, militares, contrabandistas (todas elas tiradas do meio do público/vivenciador, de modo interativo e ficcional).

A “Entrada da Barraca do Amor Errante” foi pensada para ser composta em um corredor do mercado que tinha um passadiço de metal (ao alto e na perpendicular), que interligava dois pontos do estacionamento no piso superior. A estrutura do passadiço foi fundamental para a composição desta estação e para a caracterização de *Erêndira*, visto que a ideia era colocar a personagem ao alto e transformar sua saia na própria “Entrada da Barraca do Amor Errante”.

A primeira imagem que serviu de inspiração para a composição cênica desta estação foi a ilustração do artista Carybé, feita para a capa da sexta edição do livro de García Márquez. Ao centro da ilustração, de forma arreganhada ao leitor, está uma jovem de traços ameríndios, amarrada por cordas nas extremidades de seus membros e com uma imensa borboleta colorida na altura de sua pélvis.

Já o segundo referencial iconográfico adveio do trabalho da artista francesa Irina Lonesco, que retrata mulheres seminuas, com acessórios de luxo, flores artificiais, caveiras e espelhos, em que o erotismo dos corpos desnudos e a elegância dos objetos utilizados são contrastados com a efemeridade da vida. O que mais me chamou a atenção no trabalho de Irina foi uma série de fotografias que ela fez de sua filha, Eva Lonesco, no período que engloba dos quatro aos doze anos de idade da menina, entre as décadas de 1970 e 1980. Nas fotos, Eva é colocada

²⁶ Fala da personagem Homem do Correio, que era proferida entre a passagem da quarta para a quinta estação.



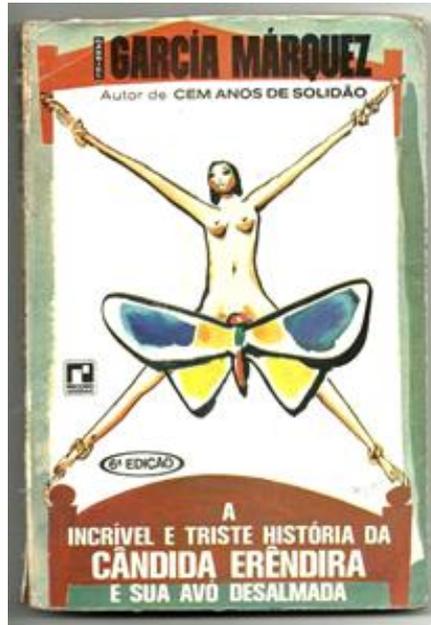
A composição cênica em *Erêndira*:

as Estações Visuais e as relações entre os figurinos e os dispositivos cenográficos

Daniel Marcos Pereira Mendes – Ducato

para posar com roupas luxuosas de mulheres adultas e em condições de seminudez. As fotografias são impactantes, pois colocam a criança em uma situação muito delicada, aspecto que me remeteu de súbito às imagens da personagem Erêndira e sua infância turbulenta.

IMAGEM 3: Capa da sexta edição do livro de García Márquez



Fonte: Ilustração do artista Carybé

IMAGENS 4 e 5: Em ambas as fotos, Eva Ionesco é fotografada por sua mãe, a artista francesa Irina Ionesco

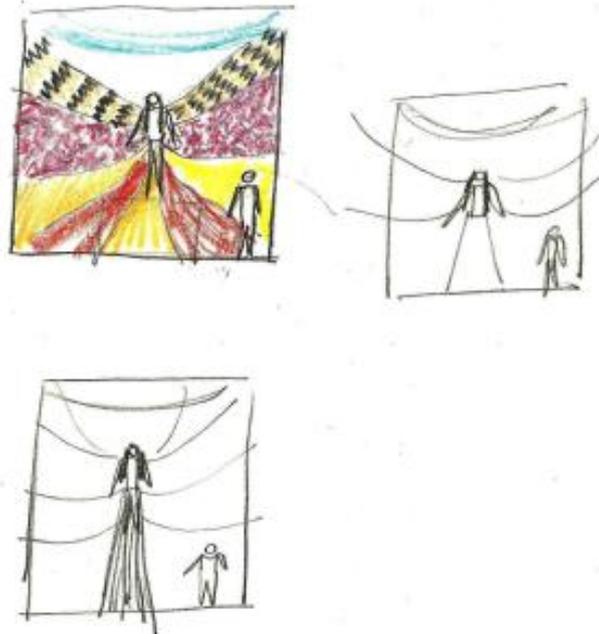


Fonte: Arquivos de pesquisa do autor



Após analisar as imagens, comecei a delinear a construção da identidade figurativa da personagem (Magalhães, 2010), além dos possíveis desenhos da composição da “Entrada da Barraca do Amor Errante”.

IMAGEM 6 e 7: Estudos para a “Entrada da Barraca do Amor Errante”, realizados por Daniel Ducato



Fonte: Arquivo pessoal de Daniel Ducato

De posse dos desenhos, foi a vez de garimpar as lojas de tecidos para escolher as texturas, as cores e os preços mais acessíveis. Um dos tecidos utilizados na estação foi o devoré



(ou burnout), que parece muito com o veludo molhado, mas apresenta partes em que os pelos e as fibras são eliminados por um processo químico, produzindo, assim, transparências, ao passo que também são formados desenhos com as áreas em relevo não submetidas a esse processo químico. No caso, o tecido escolhido tinha desenho de rosas e era vermelho. Utilizamos também uma cambraia de cor preta, vermelha e amarela (estampada com grafismos geométricos semelhantes a grafismos indígenas) e um veludo dourado.

Ao final, a resultante visual da quinta estação se deu da seguinte forma: ao centro do corredor estava a Avó Desalmada. Por detrás da avó, encontrava-se o imenso arranjo de tecidos, instalado de forma suntuosa, que utilizava como suporte o passadiço acima, além das portas de metal das lojas que ficavam nas laterais. No topo desse passadiço, via-se Erêndira, de modo que seu corpo se conectava com os tecidos dependurados e resultava em um imenso vestido com uma abertura ao meio. Nessa composição, a cenografia se mesclava aos figurinos de Erêndira, de forma a representar a “Entrada da Barraca do Amor Errante” e, metaforicamente, uma imensa vulva a ser penetrada pelas pessoas que compunham a serpente de vértebras humanas.

IMAGEM 7: Quinta estação – “Entrada da Barraca do Amor Errante”



Fonte: Frame extraído do vídeo feito por Javier Galindo, durante apresentação.



VI. SEXTA ESTAÇÃO – “BARRACA DO AMOR ERRANTE”

O público chegava a esta estação por intermédio dos músicos contratados pela Avó Desalmada, interpretados pelos atores Luiz Rocha e Vinícius Albricker e pela atriz Priscilla Cler. Erêndira se encontrava na quina de encontro de dois corredores, completamente transformada, bastante diferente da Erêndira vestida de azul-claro do início do espetáculo. A jovem estava com uma maquiagem laranja e amarela sobre os olhos, com cílios pintados grosseiramente sobre as bochechas, como uma boneca artificial estilizada pela Avó Desalmada.

Esse processo de mudança radical da maquiagem era realizado de forma ágil, durante a passagem da quarta para a quinta estação, totalmente integrado ao sistema expressivo²⁷ em jogo, pois permanecia até o final do espetáculo. Nesse sentido, a partir da quinta estação, a caracterização cênica se ampliava consideravelmente espaço afora, com o auxílio da visualidade dos materiais presentes, dentre eles os tecidos dependurados e os próprios trajes de cena.

Enquanto aconteciam as cenas com outras atrizes e outros atores na quarta estação, eu auxiliava a atriz Vandiléia Foro (Erêndira) com a troca de figurinos e maquiava o seu rosto, preparando-a para atuar na quinta estação. Tudo isso de forma dinâmica, fora de cena. Quando ficava pronta, ela subia correndo para se instalar sobre o passadiço. O público chegava, então, e já estava armada a entrada da barraca. Do alto, não era possível perceber os detalhes da maquiagem em seu rosto. No entanto, quando Erêndira descia do passadiço e se deslocava para a sexta estação (no primeiro piso, próximo do público) era gerado o impacto visual das mudanças de suas características, ressaltadas pela maquiagem.

Era arrebatadora a sua caracterização. Erêndira trajava uma blusa preta, com babados e detalhes em amarelo. Sua primeira camada de roupa era a mesma camisola de cor amarelo-claro do início do espetáculo. Por cima, havia uma segunda saia, composta de babados feitos por tiras de rendas vermelhas. Sobreposta a tudo, uma terceira saia, imensa, feita do mesmo

²⁷ Enquanto Rafael Gutiérrez (2020, p. 13) nos diz acerca da encenação enquanto uma “unidade expressiva e significativa”, Mona Magalhães (2010), ao ampliar seus estudos sobre a semiótica, nos fala que a encenação teatral é composta por sistemas expressivos, que englobam a linguagem da maquiagem. A autora diz que “desse modo, numa encenação, independentemente da estética teatral, encontram-se diversos sistemas expressivos que se relacionam num tempo e num espaço determinados. A maquiagem, portanto, é um sistema cênico ligado aos atores e faz parte de um todo de sentido, que é a encenação teatral (objeto sincrético). A maquiagem, de um modo geral, pode ser definida como uma linguagem, constituída de um plano de expressão e um plano de conteúdo, e concretizada em enunciados pintados sobre o rosto e/ou o corpo de um sujeito localizado historicamente num tempo e espaço definidos” (Magalhães, 2010, p. 2).



tecido *devoré* vermelho da “Entrada da Barraca do Amor Errante”.²⁸ Essa saia era amarrada na cintura de Erêndira, e suas extremidades eram fixadas em pontos do teto dessa estação (vide Imagem 1).

IMAGEM 8: “Barraca do Amor Errante” – detalhe das personagens Erêndira (esquerda) e Avó Desalmada (direita)



Fonte: Frame extraído do vídeo feito por Javier Galindo, durante apresentação.

Durante a continuidade da história de Erêndira, a partir desta estação, o cóis da ampla saia poderia ser acoplado a uma corda e içado até o teto, quando a saia deixava de ser elemento do vestuário para compor o dispositivo cenográfico, inserindo o público/vivenciador, de fato, na “Barraca do Amor Errante”.

A ideia de transformar a saia de Erêndira na própria “Barraca do Amor Errante” partiu de uma ação criativa coletiva; fiquei encarregado de desenhar a proposta, eleger os materiais que fariam parte da composição e resolver tecnicamente a instalação e o funcionamento dos mecanismos do dispositivo cenográfico. Vários dias foram necessários para alcançar a

²⁸ A costureira Maria Antonia foi quem transformou os mais de cinquenta metros de tecido *devoré* na saia gigante, com um cóis feito de brim e com reforço nos pontos destinados à fixação no teto. Além disso, ela foi a responsável por ajustar todos os trajes de cena do espetáculo, na sua maioria advindos de acervos pessoais ou brechós.



confecção da saia/barraca, desde o surgimento da ideia inicial, passando pelo estudo do espaço, mediado pelo desenho da proposta, até as compras de materiais, a costura e o experimento em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, busquei demonstrar algumas relações de ressignificação de um espaço de uso não convencional, de modo a traçar aproximações conceituais entre a composição cênica e as Estações Visuais, utilizando como campo de análise a adaptação cênica do conto literário de Gabriel García Márquez (*Erêndira*).

Fica evidenciada a premissa da fabricação de uma Estação Visual a partir da aplicação e distribuição calculada de materiais, coisas, objetos e pessoas, que são orquestrados nos pontos determinados e determinantes das estruturas arquitetônicas escolhidas, na finalidade de constituição de lugares para a cena teatral. Fica evidenciado, também, que uma composição cênica é articulada a partir de diversas linguagens, que podem incluir figurinos, cenografia, maquiagem, iluminação, dramaturgia, atuação, sonoridades, etc., além de aspectos sensoriais.

Para a montagem cênica *Erêndira*, foram reconhecidas as camadas de gênese do espaço eleito e, de acordo com as necessidades cênicas, foram sobrepostas novas camadas, a fim de tecer a caracterização cênica, bem como a composição.

Pode-se notar uma mescla de situações em que o dispositivo cenográfico se tornou figurino de *Erêndira* (na quinta estação) e, ao revés, os figurinos de *Erêndira* se tornaram dispositivos cenográficos (na sexta estação), conferindo dinamismo à construção da identidade figurativa de *Erêndira* e, por conseguinte, à composição cênica. Nesses hibridismos, a cor vermelha, quando clamada, mostrou seu poder semiótico, tornou-se chave essencial da caracterização cênica da personagem, tencionando outras leituras sobre a sua personalidade e sobre a sua vida, envoltas por ambição, paixão, audácia e perigo.

Na peça *Erêndira*, as práticas artísticas se deram através de processos cênicos abertos e pelo constante diálogo do diretor de arte com a direção e os demais artistas, técnicos e criadores.

Por fim, por analogia ao pensamento acerca do caráter migratório de um espetáculo



teatral, deflagrado nesta pesquisa a partir do estudo das Estações Visuais, é possível pensar um Teatro Estacional, que apresenta como característica principal a itinerância em suas encenações (a migração de um lugar a outro), quando as paradas ao longo de um percurso – as estações – também são vivenciadas pelo acontecimento dado pelo fluxo cênico, em conjunto ou em oposição ao fluxo dos espaços e, ainda, de seus vivenciadores.

Referências

ANDRADE, Eduardo dos Santos. *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

ARAÚJO, Antonio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de “O paraíso perdido”*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, E. F. W. (Org.) *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, 2008. p. 67-78.

DIAS, Marina. El espacio a escena: de la antigüedad al teatro moderno. *Arquitextos*, São Paulo, año 11, n. 127.06, dic. 2010. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.127/3692>. Acesso em: 13 jun. 2025.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

FARIA, Beatriz Campos. A Incrível e Triste História da Cândida Erêndira e sua Avó Desalmada: adaptação teatral do conto de Gabriel García Márquez. *Caderno de Encenação*: publicação do



Curso de Graduação em Teatro, Belo Horizonte, v. 2, n. 9, set. 2009.

GÓMEZ, José Antonio. *Historia visual del escenario*. Madrid: Editorial J. García Verdugo, 1997.

GUTIÉRREZ, Rafael Alfonso Sánchez. *Principios de composición escénica a partir de la deconstrucción de los fundamentos de composición en las artes visuales*. 2020. Disertación (Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro) – Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Internacional de La Rioja, La Rioja, 2020.

KOSOVSKI, Lidia. Tempos modernos: espaços em compressão e transformação. *Revista Moringa: Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 83-92, 2012.

MAGALHÃES, Mona. A construção da identidade figurativa do personagem na peça teatral O Carrasco: um processo semiótico. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010. Anais [...]. **Portal Abrace**, [s. l., 2010]. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Mona%20Magalhaes%20-%20A%20constru%20%E3%20da%20identidade%20figurativa%20do%20personagem%20na%20pe%20teatral%20O%20Carrasco%20um%20processo%20semi%20F3tico.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2025.

MEDEIROS, Luciana Soares. *Cor, luz e sombra: Reflexões sobre percepção e processo de criação de maquiadores-caracterizadores*. 2022. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/17611>. Acesso em: 13 jun.2025.

MENDES, Daniel Marcos Pereira. *Estudos de processos de Composição Cenográfica em espetáculos teatrais praticados em espaços de uso não convencional durante a Ocupação Cênica e a Coabitação Teatral*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

MENDES, Daniel Marcos Pereira. Reflexões sobre a composição cenográfica e o palimpsesto a partir da prática teatral em espaços de uso não convencional. *Arte da Cena (Art on Stage)*, Goiânia, v. 4, n. 2, 2018. DOI: 10.5216/ac.v4i2.54427. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/54427>. Acesso em: 13 jun. 2025.



OLIVEIRA, Rogério Santos de. *El Proceso Creativo Teatral: Conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*. 2009. Tesis (Doctorado) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, Alcalá, 2009.

OLIVEIRA, Rogério Santos de. *O Espaço-Tempo da Vertigem: Grupo Teatro da Vertigem*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

POSSEBON, E. L. *A teoria das cores de Goethe hoje*. 2009. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. *A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVA, Amábilis de Jesus da. *Figurino-Penetrante: Um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena*. 2010. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2010.

Recebido em: 31/03/2025
Aprovado em: 20/06/2025

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br