

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

YURA DE OLIVEIRA LOPES CANÇADO

**A OBRA SISTÊMICA:  
COLOCAÇÕES PARA UM TEATRO DA VISUALIDADE**

BELO HORIZONTE  
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

YURA DE OLIVERA LOPES CANÇADO

**A OBRA SISTÊMICA:  
COLOCAÇÕES PARA UM TEATRO DA VISUALIDADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Orientador: Eduardo Andrade.

BELO HORIZONTE  
2019



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
*Escola de Belas Artes*  
*Curso de Teatro*

**ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
DE GRADUAÇÃO EM TEATRO – BACHARELADO**

Às 20 horas do dia 06 de julho de 2019, reuniu-se no *Espaço Preto – prédio do Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG* a Banca Examinadora constituída pelos professores abaixo assinados, para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da discente **YURA DE OLIVEIRA LOPES CANÇADO**, no exercício prático intitulado **MAQAM**, bem como no trabalho teórico, no formato de artigo vinculado à apresentação do exercício prático e intitulado **OBRA SISTÊMICA: COLOCAÇÕES PARA UM TEATRO DA VISUALIDADE**, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Interpretação Teatral.

\_\_\_\_\_  
**Prof. Eduardo dos Santos Andrade** (Orientador do trabalho teórico/Examinador)  
Escola de Belas Artes da UFMG

\_\_\_\_\_  
**Prof. Daniel Marcos Pereira Mendes (Ducato)** (Examinador)  
Escola de Belas Artes da UFMG

\_\_\_\_\_  
**Profª Rita de Cássia Santos Buarque de Gusmão** (Examinadora)  
Escola de Belas Artes da UFMG

APÓS AVALIAÇÃO CONJUNTA PELA BANCA O TCC FOI CONSIDERADO **APROVADO** E A AUTORA TEVE CIÊNCIA DO RESULTADO:

  
\_\_\_\_\_  
**YURA DE OLIVEIRA LOPES CANÇADO**

## A OBRA SISTÊMICA: COLOCAÇÕES PARA UM TEATRO DA VISUALIDADE

### **Resumo:**

Este ensaio tem por objetivo focar a visualidade do teatro como elemento fundante da sintaxe dramática dentro de uma estrutura de natureza sistêmica. As colocações aqui apresentadas caminham para o entendimento de que o teatro é uma disciplina artística que abarca na sua essência o campo da visualidade, assim como demais áreas das belas artes, como pintura e desenho, mesmo que envolvendo a tridimensionalidade e o movimento. Tal entendimento apoia-se sobretudo no pensamento de Gordon Craig para quem o teatro é formado por elementos horizontalmente organizados.

**Palavras chave:** Visualidade; Cenografia; Sistema; Composição.

### I. OBRA SISTEMICA

Para que o raciocínio principal deste artigo se estabeleça é necessário que, antes, nos demoremos em uma definição que considero basilar no Teatro e que vai reger os argumentos aqui apresentados: o seu caráter *sistêmico*. Adriana Vaz Ramos apresenta este termo em seu livro *O design de aparências de atores e a comunicação em cena*, e é possível que exista alguma confusão no seu entendimento quando o mesmo está deslocado da tese original na qual Ramos destrincha e contextualiza com mais definição a escolha das palavras. Façamos o mesmo de forma breve. O termo “sistêmico” é comumente usado para apontar a natureza de algo que é organizado seguindo determinada metodologia e se relaciona mais com o ato de dispor unidades. No entanto, nos interessa mais o cenário que antecede esse entendimento, que encerra em si a existência de um *algo* composto pelas mesmas várias unidades, um produto que equivale a um todo, um sistema – é esta parte que nos é útil para a construção do que estou propondo. Podemos usar como exemplo um computador: o conceito deste dispositivo é resultado das pequenas engrenagens que o constitui. Da mesma forma, não há

como compreender o fenômeno teatral em toda a sua potência se não com o olhar atento para o fato de que testemunhamos uma *obra relacional*<sup>1</sup>. Ele é, por si só, uma máquina composta por várias unidades.

Se conseguimos absorver esta característica que eu chamo de, como colocado no início do texto, basilar, avancemos mais um pouco com mais uma afirmação: todos os componentes desta máquina têm igual importância para a geração de informação. A hierarquização dessas unidades inviabiliza o entendimento do teatro enquanto arte emancipada das outras - ele não se dá no texto, na movimentação ou na construção de figurinos, mas no resultado da soma desses elementos. É possível, dentro desse raciocínio, que se cambe para um lugar onde tal emancipação se daria num processo cumulativo de artes que gentilmente emprestariam suas técnicas próprias para o fazer teatral; não é este o campo intentado. Entende-se aqui que essas técnicas, na verdade, nunca pertenceram a uma disciplina artística específica ou outra. O manuseio de um pincel sujo ou molhado de tinta ou de um refletor de iluminação são técnicas que existem para além das práticas em artes plásticas ou das práticas em iluminação cênica.

Os pontos elencados até o momento não são especificamente meus ou do teatro contemporâneo: grandes nomes como Adolphe Appia, Edward G. Craig, Vsevolod Meyerhold e Gaston Baty, dentre outros vanguardistas do teatro moderno, apresentavam no início do século XX ideias e obras que questionavam a primazia do texto e apontavam para uma horizontalidade das partes constituintes do espetáculo, buscando suas particularidades determinadoras. Anos mais tarde, Hans-Thies Lehmann apresentaria o termo 'Teatro pós dramático' para designar a nova leva de artistas cênicos da década de 1970 que engrilaram muitas das construções de seus antecessores modernistas. É sob a luz regente desses teóricos que afirmo que o fenômeno teatral não encontra morada em apenas um item constitutivo, mas na interação entre vários. E a interação entre esses vários itens, como indica Gordon Craig, tem um produto que se relaciona com o espectador principalmente – ou fortemente – através do campo da visualidade.

---

<sup>1</sup> O entendimento de obra relacional, bem como o de obra sistêmica, para diversos autores, abarca o espectador como elemento integrante das engrenagens da obra. Neste artigo, no entanto, vamos nos ater aos elementos constituintes da cena como foco de discussão.

Considerando todos esses fatos, em meu entendimento, o termo *composição* talvez se aproxime mais do que é efetivamente o fenômeno espetacular do teatro, embora ele seja mais comumente associado a disciplinas como a música e principalmente as artes visuais – e daí nasce o primeiro estímulo-incômodo para a investigação desde artigo. Constatar que a produção e realização de uma obra que é sistêmica por natureza não se associa diretamente a tal termo – composição - causa, para além do estranhamento inicial, uma proporcional falha no entendimento dos processos de composição e criação no campo do teatro. Para mais, pensar o teatro como uma disciplina não visual acaba por corroborar a compreensão equívoca de que apenas a linguagem verbal é portadora de grande significância na tarefa de comunicar a quem assiste ao evento teatral. Este ensaio tem por objetivo focar a visualidade do teatro como elemento fundante da sintaxe dramatúrgica dentro de uma estrutura de natureza sistêmica.

## II. A MATÉRIA, OS PLANOS E AS FORMAS

Nos primeiros capítulos de contextualização histórica de seu livro *Teatro pós-dramático*, Lehmann tece sobre um período no qual “o teatro europeu se pautou pela presentificação de discursos e atos sobre o palco por meio da representação dramática imitativa (...) nos séculos XVIII e XIX a figura humana continuava a ser definida essencialmente por seu discurso” (LEHMANN, 2007, P 25). Trata-se de uma época na qual o texto e sua literalidade regiam o fazer teatral e, os outros elementos, como cenário, iluminação e atuação, serviam apenas como pano de fundo ilustrativo da palavra, num sistema de hierarquia. Não podemos deixar de considerar que tal concepção era um reflexo das representações políticas do período: a nata aristocrática intelectual era composta, em sua maioria, por escritores, poetas e homens que tinham o domínio da expressão escrita no geral (ROUBINE, 1998, p. 45). É em meados de 1880 que a crise do drama<sup>2</sup> tenta ser solucionada pelos próprios dramaturgos e, no início do século XX, autores como Brecht e Grotowski começam a estabelecer novas relações com a palavra e seu uso, mas para mantermos nosso foco na questão da visualidade, evidenciaremos aqui as correntes paralelas que começam a se questionar sobre a real importância

---

<sup>2</sup> Momento onde o texto dramático se torna alvo de questionamentos e a presença do autor do texto passa a ser “estanha ao teatro” (ROUBINE, 1996, p55).

do texto no teatro<sup>3</sup>. Afinal de contas, ele é mesmo necessário, como já posto por alguns teóricos? Existe uma relação de genuína dependência entre a essência do teatro e o texto escrito?

Adolphe Appia (1822-1928) inicia alguns apontamentos que começam a destoar da concepção tradicional do teatro dramático, embora não o abandonando totalmente. Seus estudos sobre a luz, o espaço e suas potencialidades comunicadoras abrem portas para um entendimento muito mais complexo do fazer teatral – projeta-se aqui um primeiro passo a caminho do que é nosso entendimento contemporâneo de que todas as unidades constituintes da máquina teatral são igualmente possuidoras do poder comunicador e ativo e trabalham conjuntamente em prol da geração da obra de arte. Para ele, “as formas e meios reais da apresentação teatral deveriam se tornar o conteúdo” (ANDRADE, 2019, p 94). A composição e a visualidade começam a ganhar força no campo cênico a partir do momento em que as materialidades são consideradas também como portadoras de significado e o Teatro enquanto arte emancipada surge como conceito. Vemos aqui que tal emancipação caminha de mãos dadas com a redescoberta da potência comunicativa dos elementos visuais, textuais e miméticas do teatro naturalista. Edward G. Craig (1872 – 1966), paralelamente à Appia, verticaliza ainda mais essas formulações sugerindo “que o novo teatro não deveria mais ter um texto para encenar, e sim ‘peças de sua própria arte’ para executar” (ANDRADE, 2019, p 99).

Em seu livro *Da arte do teatro*, Craig muito discorre sobre a natureza calculada das obras de arte: “...tudo o que é acidental é contrário à Arte. A Arte é a própria antítese do Caos (...) só se desenvolve segundo um plano ordenado.” Se assumimos em algum momento que o trabalho artístico, seja ele qual for, tem como princípio a organização consciente de elementos, por consequência acabamos por concordar com o fato de que a arte não é circunstancial. Como nos mostra Roubine, tal afirmação só emparelha ainda mais o campo do teatro com o das disciplinas visuais, tais como o desenho e a pintura, que partem de uma superfície plana e vazia + uso consciente das formas e das cores.

---

<sup>3</sup> Não é como se texto verbal e imagem fossem necessariamente antíteses; mas nos períodos que acabamos de pincelar, a linguagem textual limitava a exploração imagética por encerrar as materialidades a um terreno de imitação da realidade.

...imagem em três dimensões, organizada, animada... Descobre-se que essa imagem pode ser composta com a mesma arte que um quadro, ou seja, que a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes. (ROUBINE, 1998, p 32)

Esta definição abre diversas portas para o teatro se manifestar muito para além do que lhe era atribuído no século XIX enquanto instrumento de figuração e mimetismo do texto – as possibilidades de criação se multiplicam, pois, o campo das formas e das abstrações é vasto, como veremos anos mais tarde nas discussões que permeiam Wassily Kandinsky, Mondrian e Malevich. Referindo-se ao trabalho de Craig como encenador na peça *The Vikings*, Bablet exemplifica com perfeição como tais discursos também tangem o teatro:

Craig tinha como objetivo arranjar e iluminar seu produto de forma a criar um lugar onde a tragédia poderia ser interpretada, expressando suas tensões e esclarecendo seu simbolismo. Não que ele omitisse todas as referências às antigas comunidades escandinavas imaginadas por Ibsen; mas se recusava a representar uma fotografia delas. Ao invés disso, ele as sugeria, usando as formas e o material grosseiro dos figurinos no primeiro ato, por exemplo, para dar a impressão de um mundo bárbaro e primitivo. (BABLET, 1966, p 58 – tradução minha)

Craig se utiliza das mesmas ferramentas que os pintores e escultores de seu período, sendo considerado “o pai fundador de um espaço arquitetônico, que seria um puro arranjo de planos, de volumes de formas cheias e vazias esculpidas pela iluminação” (ROUBINE, 1998, p.126). Ao optar por traduzir o espaço da comunidade viking através de suas tensões e características menos tangíveis de um ponto de vista naturalista e, utilizando para este fim aspectos como textura e cor, Craig rompe com uma longa tradição instaurada pelo naturalismo. O simbolismo e os movimentos vanguardistas de pintura e arquitetura foram a chave para a libertação estética do teatro, agora não mais cingida à função de espelhar a realidade, mas de significar elementos simbólicos que se manifestam de formas menos óbvias - como lhe é esperado enquanto arte tridimensional.

Trago aqui neste artigo referências que endossam o que eu acredito ser a forma mais pura do fazer teatral, que é algo que se relaciona muito mais com a imagem e



espaço do que qualquer outra coisa - escolho o termo relativo à pureza para indicar meu posicionamento, no qual as qualidades pictóricas e espaciais da arte teatral apresentam-se como as suas mais fortes definidoras. Tal colocação muito é moldada pela minha trajetória enquanto escultora e ilustradora, disciplinas cujo estudo me abriu portas para um entendimento mais flexível no que tange às artes cênicas – que por mim são entendidas como integrantes do universo das artes visuais.

### III. A PRECISÃO

“A necessidade de visualidade no Teatro?

- Como dispensá-la quando é só isso que se dá?” (CRAIG, 1988, p 13)?

Tendo pincelado os conceitos do teatro enquanto obra sistêmica e enquanto manifestação artística primariamente visual, podemos seguir o caminho para o intento principal deste ensaio: definir o teatro como um campo de criação que, embora envolva o movimento e as dimensões tátil, sonora e ficcional, não está isento da condição de conjunto de formas. A bem da verdade, toda a realidade pode ser traduzida dessa forma - estamos rodeados de estímulos visuais que transpomos para serem aplicados nos conceitos de linha e cor (KANDINSKI, 1912). Mas a arte se difere da realidade cotidiana, como defende Gordon Craig, por se tratar de uma realidade conscientemente organizada. Continuemos focando a construção de pensamento nos trabalhos de Craig, dessa vez nos debruçando sobre sua concepção de *Supermarionete*. Se para ele a arte apresenta um caráter organizacional, o trabalho do ator passa a se tornar fonte de desconfiança se entendido nos moldes do teatro dramático do século XVII, no qual a atuação se baseava na livre expressão do seu executor, sendo assim uma unidade do campo da emoção – por consequência então se definindo como involuntária e incapaz de ser reproduzida - e não da matéria. A Supermarionete surge então como uma solução para tal impasse: o corpo do ator ganha status de ferramenta de precisão, assim como as outras materialidades cênicas, como a luz e o cenário. Meyerhold dissecou ainda mais essa concepção, apresentando o corpo biomecânico, conceito que sublinha ainda mais o caráter consciente do movimento. Não se trata de deslegitimar a importância do ator na máquina teatral, mas encaixar sua função

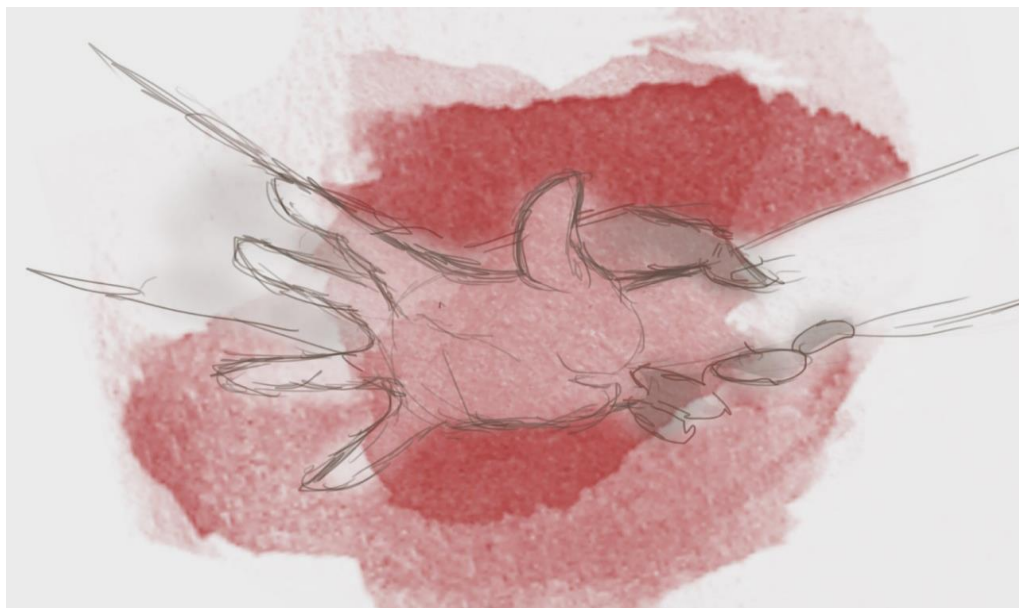
horizontalizada e afinada com os outros elementos constituintes. Essas estratégias são um maravilhoso exemplo de como se constitui o teatro da visualidade: todos os elementos de cena devem ser calculados e precisos, como já observamos nas falas de Craig, e estes mesmos elementos decupados em forma e cor, incluindo o próprio corpo. Segundo Bablet, a concepção de acontecimento teatral para Craig não era apenas “uma sucessão de falas repetidas pelos atores, mas um padrão construído por elementos visuais (movimento, cores, luzes, atores) ” (BABLET, 1966, p 58, tradução minha). Essa é a forma mais sintética que podemos usar para a construção de uma obra de arte: para que surja a centelha da chama que provoca empatia, distanciamento, lágrimas ou riso no receptor é necessário que diversos elementos sejam dispostos a fim de criar um acontecimento coordenado. Formas, cores e linhas são elementos concretos, subordinados ao artista que os emprega onde achar melhor; são as menores unidades da composição.

Tais entendimentos podem soar metódicos demais ou até mesmo castradores, especialmente quando lidamos com o estereótipo impulsivo do artista apaixonado, comum na cultura popular. Pois bem: a intenção não é minar o caráter poético e subjetivo das artes. O fato é que inegavelmente a subjetividade floresce através das materialidades e dos objetos tangíveis. E, na perspectiva de G. Craig, à qual se alinha o pensamento desenvolvido neste artigo, para que consigamos expressar a sensibilidade e as nuances delicadas de um trabalho artístico, é necessário que trabalhemos como engenheiros e dominemos nossas ferramentas; a disciplina e a precisão são a chave para que a máquina consiga manifestar sua função enquanto arte-autômata.

#### IV. MAQAM, a máquina

É possível, claramente, numa montagem de espetáculo, nos basearmos numa enorme gama de estímulos que podem consistir em texto, som, sensações internas, memórias. Mas, o teatro, em sua essência, resulta em imagens, ou constitui-se delas (toda a construção do artigo até este momento teve como intenção deixar tal posicionamento bem explícito). A partir dessas conclusões, há muito

latejava em mim o desejo de propor um trabalho onde a própria imagem fosse o pontapé para a criação do espetáculo cênico; ela não seria mais resultado de um incentivo interno ou de um coletivo de palavras provocadoras que catapultariam ações, mas o ponto de partida para a sintaxe dramatúrgica. Neste caso me refiro à imagem bidimensional, que consegue mimetizar os efeitos de profundidade, luz, sombra de maneira controlada. Em meu espetáculo de conclusão de curso, MAQAM, foram feitos por mim vários quadros de natureza abstrata. A construção destes quadros seguiu a lógica de composição e equilíbrio, de acordo com *humores* (Craig<sup>4</sup>) aleatórios que eram definidos anteriormente por mim. Após uma análise do resultado, os borrões de cores foram sendo dissecados em espaço, corpos, matéria, algo mais próximo, guardadas as devidas proporções, do universo figurativo – fase esta muito próxima do processo de apreciação de obras de galerias e museus, envolvendo aprofundamento nos elementos sintáticos das artes visuais (as já tão citadas cores, formas, linhas e etc.). A paleta de cores esbranquiçada deu origem a um deserto; as formas mais escuras se metamorfosearam em sombras de possíveis edifícios soterrados por areia; um momento de tensão entre dois personagens foi revelado através de um quadro onde um tom vermelho rondava duas formas claras dispostas horizontalmente.



---

<sup>4</sup> Faz-se aqui referência ao trabalho de *The Steps*, de Craig, uma série de quatro projetos cênicos desenhados a lápis, onde o autor não manifestava uma ação cênica, mas humores (moods) manifestados através de cores, formas e movimento.

Em síntese, um *storyboard* surgiu tendo como propulsor apenas as formas ‘cruas’<sup>5</sup>. A ideia prática se baseava em reproduzir no espaço tridimensional o que se manifestava no storyboard. Soa simples. Simples o bastante para ser uma ideia passível inclusive de ser reduzida, equivocadamente, a uma ‘reprodução de imagens’ – mas escondem-se nas propostas simples matizes muito melindrosas.

É complexo o trabalho de transpor um plano bidimensional ao tridimensional. A receita para conseguir uma nuance, em cena, de azul cerúleo para azul cobalto (o que para um pintor/desenhista se baseia em trocar o tubo de tinta) numa cortina de cor branca poderá ser alterada de acordo com a distância dos refletores desta mesma cortina, que por sua vez dependem do espaço em que forem posicionados; o tipo de gelatina, de refletor, e do tecido da cortina também influenciarão na qualidade do azul. A precisão e a meticulosidade se tornam objetivos muito mais laboriosos quando a materialidade não se resume mais a apenas lápis -borracha e as variantes são inúmeras. A bem da verdade, o artista da cena que se dispõe a trabalhar segundo a imagem como é proposto neste artigo ganha quase um viés de ‘desbravador da matéria’. Não há um método absoluto que resultará no delicado degradê de azuis intentado no exemplo deste parágrafo; portanto, todas as engrenagens que compõem a autômata teatral devem estar afinadas para que as possíveis variações do universo que envolve as dimensões de largura, altura e profundidade + movimento sejam anuladas.

A equipe de construção do espetáculo precisou rumar para uma configuração pouco usual: a mim, propositora das imagens bidimensionais, encerrou-se uma função que paira entre o que é comumente entendido como direção geral, dramaturgia, cenografia e figurino. Carolina Cândido como diretora de dramaturgia (responsável por organizar os quadros e costurá-los para que seguissem uma lógica, fosse ela qual fosse), Samuel Carvalho como preparador corporal (que pudesse lidar com os corpos dos atores como elementos plásticos e pictóricos, utilizando técnicas de dança e expressão corporal) e Matheus Antunes como

---

<sup>5</sup> As aspas existem aqui, pois entendo que não exista imagem que seja imatura ou qualquer coisa no campo do ‘não pronto’ – toda e qualquer manifestação visual comunica alguma coisa e só depende do artista empregar as qualidades da imagem dentro do contexto desejado. Tal conceito aproxima ainda mais minhas colocações às falas de Craig sobre precisão, seja de corpos ou material cenográfico: se o ator não domina as nuances do movimento, por exemplo, corre o risco de ser interpretado erroneamente por quem o assiste, uma vez que um movimento mal executado – que só é adjetivado como ‘mal’ por ter um ‘correto’ como referência – ainda gera imagem.

iluminador e desenhista de som (que, para além do domínio técnico, pudesse propor criativamente, fugindo da do campo de apenas 'executar'). A condição de máquina tornava-se cada vez mais saliente dentro do processo: o trabalho de preparação corporal era indivisível do cenário, que por sua vez tinha um papel performativo na construção de dramaturgia, assim como a iluminação que definia não apenas humores, mas espaços e temporalidade.



Exemplo de processo de transposição da imagem bidimensional para as formas tridimensionais

Foram necessários alguns conflitos para que entendêssemos juntos que num processo como este não era cabível a possibilidade de encontros de criação sem que todos estivessem presentes, com propostas já elaboradas de acordo com as direção das imagens; a necessidade de diálogo entre as engrenagens da máquina era constante e pulsante pois desde o início do processo já havia sido internalizado o fato de que o trabalho não se baseava em destacar um ou outro elemento de uma dramaturgia, mas somar todos as unidades para construção de sentido.

O meu relato de MAQAM não se baseou no resultado; até o momento em que escrevo este parágrafo não chegamos ao produto final da montagem que será apresentado em julho. No entanto, exponho o diagnóstico acima como sendo o ponto mais relevante da caminhada de fevereiro até junho e que, para além de servir como prova empírica da inferência do teatro enquanto obra horizontal e relacional, pode também, quem sabe, ser de alguma valia para qualquer um que também se propuser a construir um teatro que prima pela linguagem visual ou que desafie um *modus operandi* já pré-estabelecido. É desejo meu que se maximize toda a potência que a obra cênica pode atingir; continuemos caminhando para esta direção, então.

---

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ. 2019.

BABLET, Denis. **Edward Gordon Craig**. Translated by Daphne Woodward. New York: Theatre Arts Books, 1966.

CRAIG, E. Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Editora Arcádia, 1988.

HOLMBERG, Arthur. **The theatre of Robert Wilson**. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge. 1996.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós dramático**. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.