

Roberto Luiz dos Santos Cardoso

**Um pensamento visual na criação cênica:
Experiências de um artista mestiço**

Brasília

2016

Roberto Luiz dos Santos Cardoso

Um pensamento visual na criação cênica: Experiências de um artista mestiço

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Arte, habilitação em Artes Plásticas, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa Dra Denise Camargo

Brasília

2016

AGRADECIMENTOS

A vó Celi, que um dia me desejou sorte sem eu pedir.

A minha mãe e ao meu pai, Claudete e Flávio, que, mesmo nos tempos atuais, incentivam-me a sonhar. A eles eu devo essa doce capacidade de sentir-me vivo.

A minha irmã, Flávia, por me lembrar de olhar nos olhos.

Aos meus amores, Ramon Lima, Amanda Cintra, Thais Jacob, Daniela Diniz, Bruna Araújo, Tatiana Bevilacqua, Marcia Regina, Pedro Mologni, Luênia Guedes e Jessica Cardoso, que acreditam a todo custo no melhor de mim. Às vezes eu até acredito neles, ou desconfio que o melhor de mim são eles.

Àqueles e àquelas com quem aprendi mais do que achei ser capaz, que tiveram e têm tanta paciência e carinho comigo e com seus ofícios, especialmente Adriana Lodi, Miriam Virna, Luciana Lara e Vancilea Porath.

A minhas amigas e amigos, companheiros de palco, de riso, de luta e revolta, de besteira, de bar, de planos, de filosofia barata, de carnaval o ano inteiro, de lápis no olho, de glitter, de viagem, de festa e de choro, de dança, de corpo e de alma, de arte, aos amigos e amigas que ainda estou pra conhecer, por me inspirarem e testemunharem.

Aos agrupamentos que me acolheram num abraço de muitos braços, a víÇeras, a A.S.Q., o Entrevazios, a Vestígios.

Aos artistas, que seguem sendo marginais e heróis, que sabem o valor da poesia.

A minha orientadora, Denise Camargo, por ter me encantado.

A Universidade de Brasília, por ter sido revolução.

Aos que sabem rir do que é dito normal.

Aos viscerais.

Às bichas.

Às baleias, que permanecem misteriosas.

Obrigado.

“De repente, pareceu-me que bolhas estouravam para além dos meus olhos fechados; como prensas, minhas mãos se agarraram aos ovéns; uma misteriosa força invisível me salvou; com um choque voltei á vida. E, oh!, bem perto, a sotavento, a menos de quarenta braças, um cachalote gigantesco rolava pela água como o casco virado de uma fragata, seu dorso enorme e lustroso, de uma cor etíope, brilhando ao sol como um espelho. Mas ondulando preguiçosa pelas cavas do mar, e, vez ou outra, lançando tranquila seu jato vaporoso [...]”

(Herman Melville, in Moby Dick)

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	6
<u>O RASCUNHO / O ENSAIO.....</u>	9
INTRODUÇÃO.....	9
<u>1 O ATELIÊ / A COXIA.....</u>	14
1.1 O pensamento.....	14
1.2 A percepção.....	15
1.3 O objeto.....	17
1.4 A imagem.....	19
1.5 A imaginação.....	21
1.6 O simbólico.....	23
1.7 O metafórico.....	24
<u>2 O CUBO BRANCO / A CAIXA PRETA.....</u>	26
2.1 Pensando sobre um <i>pensamento visual</i>	26
2.2 O <i>pensamento visual</i>	33
2.3 A obra de arte.....	39
<u>3 O DESENHO / A CENA.....</u>	41
3.1 O híbrido.....	41
3.2 O desenho mestiço.....	46
3.2.1 <i>O corpo</i>	48
3.2.2 <i>A narrativa</i>	49
3.2.3 <i>A personagem</i>	50
3.2.4 <i>O simbólico e o metafórico</i>	51
3.2.5 <i>O texto verbal</i>	52
3.2.6 <i>O meu corpo</i>	53
3.2.7 <i>O objeto</i>	54
3.2.8 <i>O instante</i>	55

3.3	A cena mestiça.....	57
4	<u>O DESENHISTA / O ATOR</u>	65
4.1	Um pensamento visual na criação cênica.....	65
4.1.1	Claustro (2010) [cia. víÇeras].....	66
4.1.2	Um ensaio repetitivo e monótono (2011) [cia. víÇeras].....	67
4.1.3	Godô chegou! (2011/13) [cia. víÇeras].....	68
4.1.4	Fios de histórias (2014).....	69
4.1.5	Frangx Fritx (2014/16) [cia. víÇeras].....	70
4.1.6	Cisco (2015).....	73
4.1.7	Entrevazios (2015) [Coletivo Entrevazios].....	74
4.1.8	Abigail e a girafa (2015).....	75
4.1.9	Anti Status Quo Companhia de Dança – ASQ (2015/16).....	76
	<u>O VERNISSAGE / A PREMIÈRE</u>	80
	CONCLUSÃO	80
	<u>ANEXOS</u>	84
	ANEXO A – Claustro (2010).....	84
	ANEXO B – Um ensaio repetitivo e monótono (2011).....	85
	ANEXO C – Godô chegou! (2011/13).....	86
	ANEXO D – Fios de histórias (2014).....	87
	ANEXO E – Frangx Fritx (2014/16).....	88
	ANEXO F – Cisco (2015).....	89
	ANEXO G – Abigail e a girafa (2015).....	90
	<u>APLAUSOS</u>	91
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1.** TRÊS DESENHOS DA SÉRIE *MINHAS VELHAS PUTAS*. GRAFITE SOBRE PAPEL. 420X297MM. 2007. **11**
- FIGURA 2.** NESTE DIAGRAMA, COLOCO DE FORMA SIMPLIFICADA UMA BREVE ESTRUTURA VISUAL DOS CONCEITOS E IDEIAS ABORDADOS NESTE CAPÍTULO. ESTES ELEMENTOS VISUAIS SERVIRÃO DE REPERTÓRIO SIMBÓLICO PARA OUTROS DIAGRAMAS. **25**
- FIGURA 3.** PERFORMANCE *MINHA PRIMEIRA POESIA. PALA COLETIVA #5*. 2012. FOTO: TRIBO DAS ARTES **29**
- FIGURA 4.** EXERCÍCIOS DA DISCIPLINA *TEAC - MAQUIAGEM CÊNICA*. 2013. FOTOS: ACERVO PESSOAL **31**
- FIGURA 5.** EXERCÍCIOS DA DISCIPLINA *TEAC - PERFORMANCE DRAG*. 2014. FOTOS: ACERVO PESSOAL **31**
- FIGURA 6.** À ESQUERDA: INTERVENÇÃO *THE GREAT STONE OF DUBROVNIK*, EM DUBROVNIK (CROÁCIA). COLETIVO *ENTREVAZIOS*. 2015. À DIREITA: INTERVENÇÃO *PARA NO PERDERSE*, EM BARCELONA (ESPANHA). COLETIVO *ENTREVAZIOS*. 2015. FOTOS: ACERVO PESSOAL **32**
- FIGURA 7.** RECORRENDO AOS ELEMENTOS VISUAIS DELIMITADOS NO DIAGRAMA DO CAPÍTULO 1, DE FORMA SIMPLIFICADA, RESUMIDA E OBJETIVA, ASSIM PODERIA SER TRADUZIDO – TAMBÉM EM DIAGRAMA – UM POSSÍVEL CONCEITO DE *PENSAMENTO VISUAL*. **39**
- FIGURA 8.** RECORRENDO NOVAMENTE AOS ELEMENTOS VISUAIS DELIMITADOS NO DIAGRAMA DO CAPÍTULO 1 – À EXEMPLO DO TÓPICO ANTERIOR –, DE FORMA SIMPLIFICADA, RESUMIDA E OBJETIVA, ASSIM PODERIA SER TRADUZIDA – TAMBÉM EM DIAGRAMA – UMA POSSÍVEL RELAÇÃO COM A OBRA DE ARTE A PARTIR DE UM *PENSAMENTO VISUAL* DO ARTISTA. **40**
- FIGURA 9.** DIAGRAMA RELATIVO À IDEIA DE HIBRIDISMO COMO SOBREPOSIÇÃO, NÃO APENAS JUSTAPOSIÇÃO. **44**
- FIGURA 10.** SEM TÍTULO. SÉRIE *ORGIÁSTICA*. CANETA ESFEROGRÁFICA SOBRE PAPEL. 29,7X42CM. 2008. **48**
- FIGURA 11.** SEM TÍTULO. SÉRIE *FAMIGERADXS*. PASTEL SECO E AQUARELA SOBRE PAPEL. 129X84CM. 2010. **49**

- FIGURA 12.** À ESQUERDA: SEM TÍTULO. SÉRIE *FAMIGERADXS*. PASTEL SECO SOBRE PAPEL. 120X84CM. 2009. À DIREITA: SEM TÍTULO. GRAFITE E CANETA ESFEROGRÁFICA SOBRE PAPEL. 420X297MM. 2009.....50
- FIGURA 13.** TÍTULO: *MY ESKIMO FRIEND*. SÉRIE *FAMIGERADXS*. PASTEL SECO SOBRE PAPEL. 84X120CM. 2009.50
- FIGURA 14.** À ESQUERDA: SEM TÍTULO. AQUARELA E CANETA ESFEROGRÁFICA SOBRE PAPEL. 420X297MM. 2010. À DIREITA: SEM TÍTULO. PASTEL SECO E COLAGEM SOBRE PAPEL. 420X297MM. 200851
- FIGURA 15.** À ESQUERDA: SEM TÍTULO. SÉRIE *ORGIÁSTICA*. CANETA ESFEROGRÁFICA, AQUARELA E GRAFITE SOBRE PAPEL. 29,7X42CM. 2008. À DIREITA: TÍTULO: *FOI A PRIMEIRA VEZ QUE SE APAIXONOU POR UM ARTISTA QUE JÁ ESTAVA MORTO*. SÉRIE *DOIS SEGUNDOS DOBRADOS*. PASTEL SECO SOBRE PAPEL. 76,5X55,9CM. 2014.51
- FIGURA 16.** TÍTULO: *TINHA PERNAS TORTAS EM QUE TROPEÇAVA*. SÉRIE *DOIS SEGUNDOS DOBRADOS*. PASTEL SECO SOBRE PAPEL. 70,5X46CM. 201452
- FIGURA 17.** À ESQUERDA: SEM TÍTULO. SÉRIE *SOBRE CORTINAS*. ACRÍLICA SOBRE TELA. 2,20X0,83M. 2010. À DIREITA: TÍTULO: *TONS PÚRPURAS NO FUNDO DE UMA CAIXA*. SÉRIE *SOBRE CORTINAS*. ACRÍLICA SOBRE TELA. 2,08X0,67M. 201053
- FIGURA 18.** À ESQUERDA: SEM TÍTULO. SÉRIE *PLÁSTICAS VISCERAS*. ACRÍLICA E SACOLA PLÁSTICA SOBRE TELA. 240X76CM. 2011. À DIREITA: SEM TÍTULO. SÉRIE *SOBRE CORTINAS*. ACRÍLICA E CAIXAS DE MADEIRA SOBRE TELA. 2,15X0,87M. 2010.54
- FIGURA 19.** EXERCÍCIO DA DISCIPLINA *DESENHO 3*. LINHAS NO ESPAÇO. 2008. FOTO: ACERVO PESSOAL55
- FIGURA 20.** SÉRIE *MY ESKIMO FRIEND*. 2015.....60
- FIGURA 21.** *CLAUSTRO* (2010). CIA. *VÍÇERAS*. DIREÇÃO DE ADRIANA LODI. FOTOS: ALEXANDRA MARTINS66
- FIGURA 22.** *UM ENSAIO REPETITIVO E MONÓTONO* (2011). CIA. *VÍÇERAS*. DIREÇÃO DE TATIANA BEVILACQUA. FOTOS: ROBERTO DE ÁVILA E ALEXANDRA MARTINS67
- FIGURA 23.** *GODÔ CHEGÔ!* (2013). CIA. *VÍÇERAS*. DIREÇÃO DE PEDRO MESQUITA. FOTOS: MAÍRA FIGUEIREDO68
- FIGURA 24.** *FIOS DE HISTÓRIAS* (2014). DIREÇÃO DE MIRIAM VIRNA. FOTOS: ANDRÉS RODRIGUEZ IBARRA69
- FIGURA 25.** *FRANGX FRITX* (2014). CIA. *VÍÇERAS*. DIREÇÃO DE PEDRO MESQUITA. FOTO DE GABI PLIN70

FIGURA 26. <i>FRANGX FRITX</i> (2014). <i>CIA VÍÇERAS</i> . DIREÇÃO DE PEDRO MESQUITA. FOTO: GABI PLIN	71
FIGURA 27. <i>FRANGX FRITX</i> (2014). <i>CIA. VÍÇERAS</i> . DIREÇÃO DE PEDRO MESQUITA. FOTO: GABI PLIN	72
FIGURA 28. <i>FRANGX FRITX</i> (2016). <i>CIA. VÍÇERAS</i> . DIREÇÃO DE TATIANA BITTAR. FOTO: MAÍRA FIGUEIREDO	72
FIGURA 29. <i>CISCO</i> (2015). DIREÇÃO DE RAMON LIMA. FOTO: MAÍRA FIGUEIREDO.....	73
FIGURA 31. PROJETO <i>ENTREVAZIOS. ESCALA RESIDENCIAL</i> (2015). <i>ENTREVAZIOS</i> . FOTO: <i>ENTREVAZIOS</i>	74
FIGURA 30. PROJETO <i>ENTREVAZIOS. ESCALA BUCÓLICA</i> (2015). <i>ENTREVAZIOS</i> . FOTO: <i>ENTREVAZIOS</i>	74
FIGURA 32. <i>ABIGAIL E A GIRAFA</i> (2015). DIREÇÃO DE MIRIAM VIRNA. FOTO: DIEGO BRESANI. 75	
FIGURA 34. INTERVENÇÃO <i>SACOLA NA CABEÇA</i> (2016). <i>ASQ</i> . DIREÇÃO DE LUCIANA LARA. FOTO: MARCOS OLIOSÉ	76
FIGURA 33. INTERVENÇÃO URBANA <i>SACOLA NA CABEÇA</i> (2016). <i>ASQ</i> . DIREÇÃO DE LUCIANA LARA. FOTO: LUCIANA LARA	76
FIGURA 35. INSTALAÇÃO COREOGRÁFICA <i>DE CARNE E CONCRETO</i> (2016). <i>ASQ</i> . CONCEPÇÃO DE LUCIANA LARA. FOTO: <i>ASQ</i>	77
FIGURA 36. ESPETÁCULO <i>DE CARNE E CONCRETO</i> (2015). <i>ASQ</i> . DIREÇÃO DE LUCIANA LARA. FOTO: <i>ASQ</i>	78
FIGURA 37. INTERVENÇÃO URBANA <i>CAMALEÕES</i> (2015). <i>ASQ</i> . DIREÇÃO DE LUCIANA LARA. FOTO: <i>ASQ</i>	78
FIGURA 38. ESPETÁCULO <i>CIDADE EM PLANO</i> (2014). <i>ASQ</i> . DIREÇÃO DE LUCIANA LARA. FOTO: GEISY GARNES	79
FIGURA 39. FOTOS DE ALEXANDRA MARTINS	84
FIGURA 40. FOTOS DE ALEXANDRA MARTINS	85
FIGURA 41. FOTOS DE MAÍRA FIGUEIREDO.....	86
FIGURA 42. FRENTE DO PROGRAMA. TEMPORADA DE 2014.....	88
FIGURA 43. LADO EXTERNO DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO.....	89

O RASCUNHO / O ENSAIO

“De cada flanco macio [...], de cada flanco iluminado, a baleia esparzia encantos. Não é de admirar que houvesse entre os caçadores alguns que, indizivelmente atraídos e seduzidos por toda aquela serenidade, tivessem se aventurado a atacá-la; mas fatalmente descobriam que tal quietude era apenas a vestimenta dos tornados. Porém, tranquila, sedutoramente tranquila, ó, baleia!, continuas a deslizar para os que te veem pela primeira vez [...].”

(Herman Melville, in Moby Dick)

INTRODUÇÃO

“O desenhista produz, através dos mais diversos meios, evidências materiais dessa operação, deixa seus vestígios, sua memória. Contudo, cabe pensar que desenhar não se trata de experiência exclusiva dos que traçam, riscam, marcam, contornam, delineiam, enfim, figuram sobre certo suporte. Desenhar abrange todos aqueles que enxergam, que respondem à excitação do mundo visível, podendo ser interpretado no solo da vida intersubjetiva, aquela em que todo humano se reconhece como participante de um horizonte comum.”

(Ludmila Almendra)

Neste momento, olho para todo o espaço em branco como se nunca o tivesse feito.

Detenho-me na escolha das palavras. Volto. Apago. Refaço. Detesto. Quase um minuto se passa entre uma letra e outra.

Tento me lembrar da primeira vez que risquei uma folha de papel, do primeiro desenho que descolei de mim sobre uma folha de papel. Não sei. Este primeiro rabisco parece ter sido feito em um momento antes de mim, ao mesmo tempo em que eu me fazia.

Mas sei que, então, não havia esse medo do espaço em branco.

Eu tinha oito anos. Todas as férias, minha família embarcava no carro para cruzar os dois mil quilômetros que nos separavam dos familiares que deixáramos em Santa Catarina. Contornando o litoral num dos trechos finais da viagem, ao olhar pela janela do carro o mar que se estendia na paisagem além da pista, **percebi**¹ algo que nunca pude esquecer: longe, quebrando a superfície secreta e pacata do oceano, uma corcova escura e úmida. Aquela pequena porção de baleia subia para recuperar o fôlego. Foram poucos minutos, ou segundos – não sei bem –, e tornou a mergulhar. Desapareceu transformada novamente em águas infinitas.

Eu, encantado, com os olhos afogados na **imagem**, o coração acelerado, fiquei adivinhando quanto mais daquelas baleias haveria para **ver** abaixo da superfície; ou, ainda, quantas outras fervilhavam no esconderijo submarino, para além do que eu poderia enxergar. Eu podia apenas **imaginar**.

Este trabalho é fruto do desejo de mergulhar em infinitas águas, de descobrir o que está além do que consigo enxergar. Este desejo foi motivado pelo momento em que vi baleias romperem a superfície do oceano. A primeira, vi quando tinha oito anos; a segunda, quando descobri que queria ser artista; e a terceira, quando conheci o teatro. Nas três ocasiões, restaram-me o **mistério** e o risco.

Quando sentei em frente a minha orientadora, Denise Camargo, para decidir meu tema de monografia, eu disse que via apenas dois caminhos: o primeiro tinha um recorte teórico objetivo, referências bibliográficas claras e um resultado prático palpável. Era uma opção lógica e segura para a conclusão da minha graduação.

O segundo caminho tinha um recorte impreciso, uma bibliografia distante, um contexto limítrofe **entre o teatro e as artes visuais** que eu podia apenas intuir. Qualquer deslize ou ponta solta poderiam pôr tudo a perder. Esta era uma opção arriscada e desafiadora, porém, acendia em mim aquela sensação auspiciosa. Era a opção que falava apaixonadamente ao pé do meu ouvido.

¹ Para facilitar a leitura e a compreensão, alguns trechos e palavras estarão realçados em negrito, destacando ideias que eu considero importantes ou que sintetizem de forma eficiente os objetivos do texto.

Nesta conversa, Denise me incentivou a concluir que, diante disso, havia, na verdade, apenas um caminho a seguir. Que seria mais difícil, mas que valeria mais a pena este risco apaixonado de um horizonte que se abre infinito do que o êxito opaco do distanciamento seguro. Eu estava mais uma vez diante do mistério e do risco.

Com esta monografia, concluo uma revolução que iniciei em 2007. Na época, uma banca formada por uns tais Nelson Maravalhas e Marília Panitz avaliavam se eu merecia sua aprovação, se debruçavam sobre meus desenhos: meia dúzia de umas velhas putas que risquei na folha do papel branco.

Ainda agradeço àquela meia dúzia de velhas putas (**Figura 1**) por, com seu charme e irreverência, seduzirem os dois mestres e abrirem as portas para a minha revolução.



Figura 1. Três desenhos da série *MINHAS VELHAS PUTAS*. Grafite sobre papel. 420x297mm. 2007.

O que me leva a produzir imagens? O que me leva a me apaixonar por elas, a continuar perseguindo-as com uma sede cada vez maior e mais densa?

Quero pensar nas potências poéticas do que é visível. Na existência comovente e única de um vaso de cerâmica verde e trincado de cima a baixo. Quero pensar sobre isto que faz com que a fala do ator que diz “O vaso de cerâmica verde está trincado de cima a baixo!” não

seja nunca capaz de substituir a percepção da pura existência do **objeto**. Pois parece não ser possível traduzir a experiência da visualidade sem que parte essencial dela se perca nesse processo. Parece existir uma dramaturgia própria da existência das coisas.

Da mesma forma, o próprio corpo do ator no palco parece, de alguma forma, tão objeto quanto o vaso de cerâmica verde. O teatro pode ser um território mestiço, tão ateliê do artista visual quanto sala de ensaio do artista cênico. Quero entender melhor de onde vem a sensação de que o teatro me mostra, com cada vez mais clareza, outras formas de **desenhar**.

Meu objetivo neste trabalho é pesquisar este modo de ser – ou seria um modo de *ver*? – que intuo em mim, que parece arrebatado a existência e o fazer de tantos outros artistas que vivificam imagens.

Acho que tudo o que rabisquei, todos os espaços em branco que preenchi com minhas linhas me trouxeram até aqui, até esta interrogação. Até essa fina, desesperadora, mas derradeira sensação de que uma espécie de **pensamento visual** é justamente o que me levou até o desenho; depois, até ao bacharelado em Artes Plásticas e, finalmente, até o teatro. É, talvez, o que me leva até o mundo e me traz de volta pra mim sempre.

Este é um momento decisivo, em que, mais claro do que jamais estive, vislumbro uma possível resposta para o que me pergunto desde que me engajei na prática teatral: como converter as minhas práticas e vivências, até então paralelas, nas artes visuais e no teatro em um só caminho? Como articular não mais a ideia horizontal de *ponte*, que liga dois espaços diferentes e justapostos de uma geografia; mas, sim, uma ideia vertical de *escada* – ou elevador, para ser mais tecnológico –, que liga dois pontos sobrepostos, constituintes de uma estrutura familiar aos dois – ou aos três, ou quatro... dependendo de quanto mais escada se continue a subir. Este é o território mestiço, **híbrido**. É a baleia que rompe a superfície do oceano.

Este trabalho pretende ser a tão procurada escada que sobrepõe o artista visual e o artista cênico em mim. Este pensamento visual cola estes dois artistas de mim proclamando sua simbiose com um nó apertado.

Para ilustrar essa sobreposição, este texto foi organizado por seções e capítulos, que pretendem fazer uma metáfora conceitual de cada parte do trabalho ao mesmo tempo em que traçam uma analogia entre um elemento característico das artes visuais e um do teatro. São eles: **O RASCUNHO / O ENSAIO**, seção inicial, dos primeiros passos incertos, cheios do mistério do que ainda está por vir, tudo está por ser criado. É a seção que corresponde a esta introdução. O capítulo **1 O ATELIÊ / A COXIA**, capítulo introdutória do desenvolvimento,

oficina onde os conceitos² serão construídos, onde os termos básicos serão desenhados e incubados para sua posterior articulação. Capítulo importante para a composição do que coloco aqui como *pensamento visual*. O capítulo **2 O CUBO BRANCO / A CAIXA PRETA**, é o capítulo que apresenta o material principal, é o invólucro a espera de Pandora, é o capítulo que me esforcei em destampar com este trabalho, que tratará do objeto central desta pesquisa, o *pensamento visual*, e dos precedentes que me trouxeram até aqui, bem como de sua reverberação na obra de arte. O capítulo **3 O DESENHO / A CENA** é o suporte sobre o qual o objeto se constrói, é a folha de papel onde surgirá o desenho, é o palco onde surgirá a cena, e a contextualização do surgimento da obra de arte a partir de um *pensamento visual* em território mestiço. Neste, falarei sobre o território híbrido a partir da reflexão sobre a contaminação da teatralidade nas artes visuais e das artes visuais no teatro. O capítulo **4 O DESENHISTA / O ATOR** sou eu enquanto artista híbrido, dissecado brevemente por meio de dez experiências cênicas que vivenciei (processos criativos, grupos de arte, projetos e espetáculos) e em que exercitei e amadureci meu *pensamento visual* de artista mestiço. Por fim, concluo a pesquisa na seção **O VERNISSAGE / A PREMIÈRE**, o momento quando a primeira etapa do trabalho é concluída, quando o artista compartilha, expõe e estreia seu objeto de arte com o público, para que seus significados e poéticas se multipliquem exponencialmente sob o olhar do fruidor. É quando farei os brindes, fazendo soar aliviado o tilintar do cristal destas páginas. Na seção **APLAUSOS**, referencio todo o material bibliográfico citado na pesquisa, ovacionando de pé os autores que me ensinaram tão mais do que poderia sequer sonhar com suas obras, me emprestando suas palavras, sua perspicácia e competência tão maiores e precisas que as minhas.

Sob a superfície transparente e ondulante de mim, algo se move com tamanha paixão. Sinto vir à tona para respirar brevemente, rompendo a pele aqui e ali: uma corcova escura e úmida, que a cada retorno mergulha cada vez mais para dentro de mim, e deixa para trás apenas mistério e risco.

Observo estas páginas na expectativa de vê-la rompendo suas superfícies brancas.

² Como será visto mais adiante nesta pesquisa, falar de um *pensamento visual* não é falar de uma qualidade exclusiva dos artistas visuais nem, tampouco, apenas dos artistas em geral; é uma característica idiossincrática do sujeito, um modo, dentre tantos, que o espírito tem de reverberar o mundo. Sendo assim, no decorrer do texto, de modo a tornar a leitura acessível ao máximo de pessoas, de diversas áreas, as notas de rodapé servirão para contextualizar breve e minimamente o leitor sobre termos, conceitos, estilos, teóricos, artistas e autores etc..

1 O ATELIÊ / A COXIA

“Em direção a ti eu me jogo, baleia que tudo destrói, mas nada conquista; luto contigo até o fim; apunhalo-te do coração do inferno; em nome do ódio, cuspo-te o meu último suspiro. Que todos os caixões e os carros fúnebres afundem num charco! E, já que nenhum pode ser meu, que eu te arraste em pedaços enquanto prossigo em teu encalço, embora, amarrado a ti, maldita baleia! Entrego a lança!” – Capitão Ahab

(Herman Melville, in Moby Dick)

1.1 O pensamento

Mais do que um simples ato cerebral ou uma operação da inteligência, remeto a *pensamento* em sua dimensão de **ato do espírito**, senão sendo o próprio espírito e seu modo de pensar e agir sobre o mundo (DICIONÁRIO Michaelis).

Para Charles Pierce³, “qualquer coisa [qualquer coisa mesmo] que substitui uma outra coisa para algum intérprete é uma representação ou signo⁴” (SANTAELLA, 2005, p. 31), que seria a matéria-prima de todo *pensamento*, seu objeto, e também sua própria constituição significante (SANTAELLA, 2005). Esta característica representativa será importante para compreendermos a conexão entre *pensamento* e linguagem visual, uma vez que os signos, ainda segundo a teoria peirciana, são ferramentas vitais para a comunicação e, portanto, para a constituição de uma linguagem enquanto tal (SANTAELLA, 2005).

Lucia Santaella⁵ é uma das principais divulgadoras da semiótica e dos pensamentos de Pierce no Brasil. Para ela, para que a conexão entre *pensamento* e linguagem seja mais perceptível, “é preciso considerar que os signos podem ser **internos ou externos**, ou seja,

³ Charles Sanders Pierce, EUA, 1839-1914. Filósofo reconhecido principalmente por contribuições à Semiótica.

⁴ Para a semiótica peirciana, “signo é qualquer coisa de qualquer espécie, podendo estar no universo físico ou no mundo do pensamento, que [...] leva alguma outra coisa [...] a ser determinada por uma relação correspondente com a mesma ideia, coisa existente ou lei.” (SANTAELLA, 2005, p. 39)

⁵ Maria Lucia Santaella Braga, São Paulo, 1944. Professora titular da PUC-SP. Autora do livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia* (2005), utilizado como referência bibliográfica desta pesquisa.

podem se manifestar sob forma de pensamentos interiores ou se alojar em suportes ou meios externos, materiais” [grifo nosso] (SANTAELLA, 2005, p. 56). Esta segunda concepção dos signos dialogaria com a linguagem visual pelo que ela tem de mais característico, enquanto meios externos tradicionais de expressão com suportes materiais, como a pintura, o desenho, a gravura, a escultura. Mas também podemos aplicar este princípio sobre os meios mais contemporâneos de expressão da arte, como a *action painting*⁶, a *body art*⁷ ou a *performance*⁸ que, mesmo não se constituindo necessariamente, ou apenas, sobre meios materiais externos ao corpo, utiliza, dentre suas ferramentas, elementos da sintaxe visual para compor uma rede de signos expressivos (ARNHEIM, 2005) e inauguram uma nova tendência nas artes visuais, que abarcam algo da teatralidade⁹ (COHEN, Aby, 2015) e do efêmero como obra de arte (COHEN, Renato, 2004).

Esta abordagem abrangente está em sintonia com a conceituação peirciana de *pensamento*, como “qualquer coisa que esteja presente à mente, seja ela de uma natureza similar a frases verbais, a imagens, a diagramas de relações de qualquer espécies, a reações ou sentimentos” (SANTAELLA, 2005, p. 55). Neste sentido, invoco mais do que função cognitiva: o *pensamento* seria uno com a própria percepção e, portanto, com todos os sentidos e órgãos, tornando o corpo pensamento e o pensamento corpo. Estou falando de um **modo idiossincrático de ser**, de existir.

1.2 A percepção

Com o conceito de pensamento delimitado – ou expandido –, é possível ver como o filósofo Merleau-Ponty¹⁰ (1999) o relaciona com o mundo externo, quando discute nosso hábito de **humanizar o mundo** por meio de transferências de sentimentos e sensações

⁶ *Action painting*: Estilo que rompe com a pintura de cavalete e valoriza a relação corporal do artista com a obra, o gesto e a ação do artista durante o processo de construção da pintura.

⁷ A *body art* toma o corpo do artista como suporte e meio de expressão dos trabalhos.

⁸ Falando de forma muito sucinta sobre a *performance*, pode-se dizer que é gerada na ação e que, de modo geral, combina elementos híbridos, do teatro, das artes visuais e da música, preocupando-se com as relações entre a arte e vida cotidiana, assim como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte.

⁹ Teatralidade: “[...] tudo que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou, se quisermos, tudo o que não está contido no diálogo [...]” (ARTAUD apud PAVIS, 1999, p. 372)

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, França, 1908- 1961. Filósofo fenomenólogo reconhecido por seus estudos na percepção dos fenômenos pela consciência. Autor da obra *Fenomenologia da percepção* (1945), utilizada na bibliografia deste trabalho.

internos sobre este. O pensamento seria este existir que está inevitavelmente costurado no que está além de mim no mundo, sujeito aos seus estímulos e aparições inevitáveis e constantes.

Mas nos interessa diferenciar a simples recepção destes estímulos de sua interpretação. Aqui se faz importante a *consciência perceptiva*, que ultrapassa a pura sensação justamente por esta característica (MERLEAU-PONTY, 1999). A *percepção* é **mistério**, é esse processo de descoberta do percebido, em que seu objeto é um enigma infinito, uma vez que, potencialmente, não se esgota em estímulos perceptivos (SARTRE, 1996).

Ludmila Almendra¹¹ confirma esta noção inesgotável quando fala que o propósito da obra de arte é ser olhada, para, assim, ser compreendida. E explica esta compreensão como pertencente às propriedades da percepção, a qual “jamais se esgota em uma única interpretação, contudo se reinaugura e exercita nas visualizações possibilitadas no encontro com a imagem.” (ALMENDRA, 2014, p. 195)

A este campo inesgotável que capta as impressões do mundo externo, o mundo dos objetos, e acopla a ele características de nossa subjetividade chamarei *percepção*. Acerca da relação entre o pensamento e o signo, Santaella (2005) complementa o raciocínio dizendo que “[...] ao binômio linguagem-pensamento deve ser acrescida a *percepção*, visto que, [...] **pensamento, signos e percepção são inseparáveis**” [grifo nosso] (p. 55).

Rudolf Arnheim¹² (2005) reforça essa visão simbiótica entre o mundo e o espírito humano, especificando que, para a arte, não é possível fazer uma cisão entre mundo o externo (exterior), dos objetos, e o interno (interior), do sujeito que percebe, pois este “recebe, configura e interpreta a imagem que tem do mundo exterior com todos os poderes **conscientes e inconscientes**, e o domínio do inconsciente nunca poderia entrar em nossa experiência sem o reflexo das coisas perceptíveis” [grifo nosso] (p. 453).

Entre o que percebe e o que é percebido, há, ainda, um elemento crucial para essa costura entre o interno e o externo: o **sentir**, “esta comunicação com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 84). O sentir me interessa muito, uma vez que nos permite uma atitude de interesse, envolvimento,

¹¹ Ludmila Vargas Almendra, Rio de Janeiro. Graduada em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ (2005), Mestrado (2007) e Doutorado (2013) na área de História e Teoria da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Suas pesquisas centram-se, principalmente, em História e Crítica da Arte e fenomenologia do desenho e pintura.

¹² Rudolf Arnheim, Alemanha, 1904 – 2007. Psicólogo behaviorista que imigrou para os Estados Unidos em 1940. Professor de Psicologia da Arte em Harvard (1968). Acredita que o pensamento fosse algo eminentemente visual. É autor do livro *Arte e percepção visual* (1960), também tomada como referência bibliográfica.

de prazeroso risco e mistério em relação ao que percebemos. É o que nos leva a tornar o mundo humano, como diz Merleau-Ponty (1999).

De forma mais delimitada, a filosofia de Jean-Paul Sartre¹³ toca no *sentir* quando reflete a **afetividade** em relação aos objetos, às coisas, ao real. Para ele, as consciências afetivas, manifestas nos sentimentos que surgem da nossa *percepção* sobre as coisas – como a melancolia, a repugnância, a inquietação ou a alegria, por exemplo –, são também, assim como em Merleau-Ponty (1999), formas de ultrapassar o estado inanimado das coisas pela **identificação**, formas de transcendência do sujeito que percebe (SARTRE, 1996).

Resumindo bem o que desenvolvi até aqui, Santaella (2005) recorre a uma útil consideração dos teóricos da *Gestalt*, citando três importantes instâncias do campo da *percepção*: **o eu, a memória e a afetividade**. (SANTAELLA, 2005).

Assim, recorro à *percepção* como a dimensão da **experiência**, que se cumpre no corpo do sujeito – segundo reflete a filosofia merleau-pontiana –, como esta abertura para o mundo, “onde o interior se abre para o exterior sem sair de si.” (ALMENDRA, 2014, p. 185)

1.3 O objeto

Tomarei o conceito de *objeto* como aquilo que se oferece aos nossos sentidos e, conseqüentemente, o que está apto a estimular a percepção, pertencente à realidade, ao mundo externo ao perceptor, mas não se limita a designar apenas as coisas materiais e inanimadas, como também sentimentos e outros seres vivos. O *objeto* também é aquilo sobre o que se pensa, não se confundindo com o próprio ato de pensar (DICIONÁRIO Michaelis).

Por pertencer ao mundo da percepção, como vimos acima, o *objeto* apresenta certa característica **infinita** em sua essência. Em tudo que vejo, há uma porção do que não posso ver, como o verso de tudo que se apresenta visível. Não é possível, como o é na imagem mental de Sartre (1996), captar o conceito absoluto do *objeto* pela observação. Além disso, nenhum *objeto* nunca deixa de **estar em relação** consigo mesmo, entre suas partes, e com as outras coisas. A isto se deve suas inesgotáveis possibilidades de apreensão pelo campo perceptivo (SARTRE, 1996). Segundo Merleau-Ponty (1999), esta condição do *objeto*, de estar em relação, pode concentrar nele toda uma **cena**, todo um segmento de **vida**, de **identificação**.

¹³ Jean-Paul Charles Aimard Sartre, França, 1905- 1980. Filósofo, escritor e crítico, representante do existencialismo. Autor do livro *O imaginário* (1940), uma das principais referências bibliográficas desta pesquisa.

Sartre (1996) diferencia dois tipos de *objetos*: os **reais** e os “**objetos-fantasmas**”. Os *objetos reais* são os que se apresentam à percepção. Eles têm peso, posso tocá-los e mudá-los de lugar. Já os *objetos* que se apresentam evocados pela imagem mental são os *objetos-fantasmas*, irreais, os quais posso manipular e interagir apenas na medida em que me torno também uma imagem pra mim mesmo, tocando-os com mãos fantasmas. “[...] são pura passividade, espera. A fraca vida que insuflamos neles vem de nós, de nossa espontaneidade” (SARTRE, 1996, p. 166).

Para Merleau-Ponty (1999), “**ver** um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo ou corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o” (p. 104), “é vir **habitá-lo**” [grifo nosso] (p. 105). Com isso, ele nos diz que deter o olhar sobre um *objeto* específico é identificar-se, interessar-se, agir sobre ele dissecando-o e, em outra perspectiva, também deixar que ele aja sobre nós. Ao focalizar uma coisa, meu olhar interroga a coisa: “fecho a paisagem e abro o objeto” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 104).

Torna-se importante falar sobre a **complementaridade** entre a inesgotabilidade do *objeto* perceptível, real, e a limitação da consciência imaginante de Sartre (1996). Podemos recorrer mais uma vez ao esclarecimento do filósofo, sincronizado com Merleau-Ponty (1999), que diz que, justamente por não podermos apreender a matéria do *objeto* toda de uma vez, ele se torna sempre incompleto. O que anima esta matéria para o perceptor e converte-a em *objeto* observado por ele é um saber que vem preencher suas lacunas e **interpretá-lo**, a **imaginação**. E, do mesmo modo como a imagem mental afirma a ausência ou inexistência do *objeto real*, a própria presença deste no mundo externo só ocorre enquanto for possível supor a sua ausência, seu distanciamento do ponto de vista (MERLEAU-PONTY, 1999).

O sentido do *objeto* é constituído justamente por um **saber afetivo**. Senti-lo enquanto irritante, atraente ou simpático, ou seja, deixar surgir o sentimento na percepção de um *objeto*, personalizá-lo, agregar-lhe qualidades afetivas é enriquecer o mundo e o processo perceptivo. É vincular tão profundamente *objeto* e afetividade, que se torna impossível diferenciar o que se sente e o *objeto* que me faz sentir (SARTRE, 1996). Merleau-Ponty (1999) vem confirmar esta visão quando afirma que “a coisa é o correlativo do meu corpo e, mais geralmente, de minha existência” (p. 428), pois, ao analisar a natureza, nos refletimos nela, em um diálogo que a carrega de humanidade e a transforma quase numa extensão de nosso corpo (MERLEAU-PONTY, 1999). Nesta perspectiva antropológica do *objeto*, que se soma à consciência afetiva posta por Sartre (1996), o fenomenólogo ainda complementa dizendo que a percepção não é efetivamente a única mediadora da “coisa” (ou *objeto*), uma vez que “ela é interiormente retomada por nós [...] enquanto é ligada a um mundo do qual trazemos conosco

as estruturas fundamentais, e do qual ela é apenas uma das concreções possíveis” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 438), portanto, uma fração do *objeto* seria constituída de nossa subjetividade.

1.4 A imagem

As características da *imagem* podem ser atribuídas simplesmente segundo o fenômeno físico da óptica, de reflexão dos raios luminosos sobre os olhos, ou mesmo ser simplesmente uma representação mental, guiada por uma relação de semelhança com o objeto, ou, ainda, uma impressão deste no espírito ou na memória. (DICIONÁRIO Michaelis).

Reside na *imagem* um dos maiores atributos mágicos produzidos pela visão. “O primeiro princípio da visualidade está na forma, mesmo quando informe, forma que se presentifica diante dos nossos olhos. Algo que se impregna à matéria, mesmo quando essa matéria é onírica” (SANTAELLA, 2005, p. 369). Esta **forma** – que se impregna à matéria, mesmo quando a matéria é constituída dos nossos devaneios e sonhos, presentificada tanto como **forma perceptiva** no mundo externo quanto como **forma mental** presentificada “diante” de nossos olhos interiores – é o que há de mais específico e dominante na matriz visual e o que faz dela uma linguagem (SANTAELLA, 2005). É o que designará o que chamarei de *imagem*.

A *imagem*, como deduz Sartre (1996), assume caráter essencialmente **simbólico** e seria impossível destituí-la desta função sem destruí-la totalmente. Mais especificamente na arte, como indica Arnheim (2005), a função simbólica também seria essencial, uma vez que a *imagem* assume a relação de concretizar uma ideia abstrata, o que faria da arte, assim, realmente “uma criação universal e supostamente vital da mente humana” (p. 450).

Para Sartre (1996), a *imagem* é simplesmente “um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência” (p. 19). Para ele, a *imagem* se constitui no plano mental e, com isto, ele nos diz que não podemos confundi-la com o próprio objeto: ela não o substitui, é uma consciência dele. Nesta lógica sartriana, reside a maior diferença entre a percepção e a *imagem*: a percepção seria fruto de uma observação do campo dos sentidos sobre o mundo dos objetos, é inesgotável e nunca absoluta; ao contrário, a *imagem*, ou *consciência imaginante*, seria absoluta e limitada, oferecendo-se inteira ao saber. Sartre a qualifica por não apresentar “nenhum risco, nenhuma espera: uma certeza. Minha percepção pode enganar-me, mas não minha imagem. Nossa atitude em relação ao objeto da imagem poderia chamar-se **quase-observação**” [grifo nosso] (p. 24).

O que Sartre (1996) toma como *imagem* teria, então, a função filosófica de “tornar presente” o objeto, e, com isso, a *consciência imaginante* seria sempre uma afirmação da ausência do objeto, teria um caráter “**nadificado**”. Sartre (1996) prossegue refletindo este caráter da *imagem* dizendo que ela “[...] envolve um certo nada. [...] Por mais viva, tocante, forte que uma imagem seja, ela dá seu objeto como não sendo. [...] podemos mascará-lo por um segundo, mas não destruir a consciência imediata de seu nada.” (p 28).

Como se explicita mais abaixo, a definição que Sartre (1996) faz da *imagem* me interessa apenas até certo ponto, de modo que chamarei também de *imagem* o que é visto no campo perceptivo, a realidade. Para esta interpretação sartriana, da *consciência imaginante* especificarei o termo **imagem mental**, em oposição à **imagem real**, do mundo dos objetos.

Desenvolvendo mais um pouco a definição de *imagem mental* a partir de Sartre (1996), é importante concluir assumindo o paradoxo de que, apesar de Santaella (2005) cercar a *imagem* em uma prerrogativa de forma, esta não é seu objetivo maior, pois, segundo os interesses desta pesquisa, sua estrutura mais profunda reside na combinação **afetivo-cognitiva** (SARTRE, 1996). Ou seja, também interessa-me aqui a *imagem mental* enquanto sensibilidade, uma ponte entre sentimento e conhecimento, e não apenas uma configuração visual da forma: “A imagem não seria uma síntese da afetividade e do saber?” (SARTRE, 1996, p. 102).

De fato, Gaston Bachelard¹⁴ (2008) vai ainda mais longe e conquista um lugar muito especial nesta pesquisa. Ele expande esta perspectiva sartriana, associando a poesia à *consciência imaginante* e reivindicando a concepção da **imagem poética**, dizendo que esta é “ao mesmo tempo um devir da expressão e um devir do nosso ser” (p. 8). Ecoa o próprio sujeito, sendo constituída do consciente e do inconsciente, se abrindo ao **mistério** e reconectando a percepção. Este domínio da *imagem* parece fugir às análises de Sartre (1996), pois “[...] as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (BACHELARD, 2008, p. 19). Torna-se geradora de conhecimento espontâneo, potencialmente **inesgotável** em sua “significação poética” (BACHELARD, 2008, p. 13). Para Bachelard (2008), a poesia seria um “fenômeno de liberdade” (p. 11) e “a poesia está aí, com seus milhares de imagens imprevisíveis, imagens pelas quais a imaginação criadora se instala nos seus próprios

¹⁴ Gaston Bachelard, França, 1884-1962. Filósofo e também poeta (o que não dá pra negar!). Reconhecido principalmente por sua contribuição na área da filosofia da ciência. Diz-se que sua obra está dividida entre noturna e diurna, sendo que na última estão as questões epistemológicas e história das ciências; e na noturna estão os estudos referentes à imaginação poética, aos devaneios e aos sonhos. Autor de *A poética do espaço* (1957), utilizado como referência desta pesquisa.

domínios” (p.13). Desta forma, o fenomenólogo propõe claramente a imaginação como uma potência maior da natureza humana, um espaço vivo que expande qualquer característica simplesmente utilitária de representação do objeto (BACHELARD, 2008): “Com a poesia, a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatá-lo ou inquietar – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos.” (BACHELARD, 2008, p. 18)

1.5 A imaginação

Posso começar definindo *imaginação* como a simples capacidade de criar imagens (DICIONÁRIO Michaelis). De acordo com os conceitos que delimitarei até aqui, a *imaginação*, segundo Sartre (1996), seria a habilidade de transformar em objeto-fantasma (objeto da imagem mental) o objeto real (objeto da percepção), criando assim uma **presentificação de uma ausência ou inexistência**.

Na obra *O imaginário*, Sartre (1996) fala que a *imaginação* é um “**ato mágico**”, “um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre [...] uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades” (p. 165). Sobre esta ausência do objeto, compensada pelos objetos-fantasmas da consciência imaginante, ainda completa: “eles oferecem uma escapada a todo tipo de constrangimento do *mundo*, parecem apresentar-se como uma negação de *estar no mundo*, como um **antimundo**” [grifo nosso] (p. 179).

No entanto, mais uma vez é importante ressaltar o caráter **paradoxal** gerado pela relação simbiótica entre a consciência imaginante e o mundo externo, pois, “[...] ainda que pela produção do irreal a consciência possa parecer momentaneamente libertada de seu ‘estar-no-mundo’, é ao contrário, esse ‘**estar-no-mundo**’ o que constitui a condição necessária da imaginação” [grifo nosso] (SARTRE, 1996, p. 243).

Quanto à *imaginação artística*, Arnheim (2005) diz que sua função primordial não é a invenção nem a produção de forma nem de tema novos. Para ele, a *imaginação artística* é melhor designada como a descoberta de “um novo conceito para um velho assunto”. Para ele, a “invenção de coisas ou situações novas é válida apenas até onde servem para interpretar um velho – ou seja, universal – tópico da experiência humana” (p. 132). Assim também parece acreditar o filósofo Luigi Pareyson¹⁵ quando diz que a arte “[...] revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina **uma**

¹⁵ Luigi Pareyson, Itália, 1918- 1991. Filósofo. Acredita que a obra é um objeto em permanente construção.

nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são reveladores, sobretudo porque são construtivos.” [grifo nosso] (PAREYSON, 1997, apud ALMENDRA, 2014, p. 187)

Desta maneira, apesar de se distanciar da concepção sartriana, Arnheim (2005) lança importante perspectiva sobre a *imaginação artística*, que ousou parafrasear, recorrendo aos conceitos que pontuei até aqui, como uma consciência imaginante – fruto de relações simbólicas com o mundo, afetividade, subjetividade, conhecimento, memória e poesia – que a ação do artista transforma em imagem perceptiva por meio da obra, gerando novas imagens mentais em seu público quando este a percebe.

Mas esta consciência imaginante do artista, ao se afastar de Sartre, aproxima Arnheim (2005) da **imagem poética** posta por Bachelard (2008), a qual continua proliferando sentidos mesmo pertencendo ao mundo interno, mental, aparentemente fora dos domínios da percepção.

O filósofo, estudioso dos símbolos, Jean Chevalier¹⁶ (2009) afirma que “trabalhos, cada vez mais numerosos, esclarecem as estruturas do imaginário e a **função simbolizante** da imaginação” [grifo nosso] (p. XII). Tal afirmação está alinhada com o que dizem Sartre (1996) e Arnheim (2005) sobre a imagem, e explicita mais uma vez a relação do inconsciente com a produção de imagens, e a localização destas como um processo sintético do afetivo e do cognitivo, um modo de existir muito específico, nem tão somente racional nem tão somente emocional e intuitivo.

Ao mesmo tempo, Chevalier (2009) também discorda de Sartre e Arnheim quanto à concepção de *imaginação* como sendo limitada em relação à percepção, pois reivindica um poder do símbolo de gerar ressonância e ampliar o percebido. Recorre a Bachelard e se respalda na fala de Gilbert Durand¹⁷ dizendo que a “*imaginação é uma **potência dinâmica** que deforma as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica*” [grifo nosso] (DURAND, 1963, apud CHEVALIER, 2009, p. XVII).

A **metáfora** também ocupa importante papel nesta reflexão sobre a existência de um *pensamento visual* e expande também a compreensão da *imaginação*. Segundo Paul Ricoeur¹⁸

¹⁶ Jean Chevalier, França, 1906-1993. Filósofo e escritor, coautor do *Dicionário de símbolos* (1968), utilizado como referência desta pesquisa.

¹⁷ Gilbert Durand, França, 1921- 2012. Discípulo de Bachelard. É conhecido por seus trabalhos sobre o imaginário e mitologia.

¹⁸ Paul Ricoeur, França, 1913- 2005. Um dos grandes filósofos e pensadores franceses. Interessado em Hermenêutica, Fenomenologia e Existencialismo. Desenvolveu uma teoria da metáfora. Sua obra *A metáfora viva* (1975) é utilizada como referência neste trabalho.

(1975), a *imaginação* situa o que chama de metáfora viva, que extrapola a simples figura de linguagem para transcender os caminhos de compreensão do humano sobre o mundo. Segundo ele, a metáfora seria um processo sensível de resignificação humana, viva, “por inscrever o impulso da imaginação em um ‘**pensar a mais**’ no nível do conceito. Essa luta para ‘pensar a mais’ [...] é a alma da interpretação” [grifo nosso] (RICOEUR, 1975, p. 465). O que Ricoeur chama de “pensar a mais” seria o poder da metáfora na *imaginação*, de **multiplicar** as possibilidades de identificação do sujeito com o objeto, de **ampliar** os sentidos, as conexões afetivas e cognitivas, ao **deslocar** os objetos de seus contextos habituais, por analogia ou semelhança (DICIONÁRIO Michaelis).

1.6 O simbólico

O *simbólico* se refere a qualquer coisa que represente outra, principalmente quando é um objeto concreto, material, que se associa a algo imaterial. Para a psicologia, é uma imagem que guarda em si significações das **influências inconscientes** (DICIONÁRIO Michaelis).

Sobre as *formas simbólicas*, é importante frisar que, mesmo quando representam coisas visíveis e reproduzem sua aparência, “essa aparência é utilizada apenas como meio de representar o que não está visivelmente acessível e que, via de regra, tem um caráter abstrato e geral” (SANTAELLA, 2005, p. 246).

Para Arnheim (2005), o *simbólico* se manifesta na sensação do **universal no particular**, na capacidade de uma cultura ou grupo de pessoas de abstrair o significado abstrato de um acontecimento concreto. Para ele, “isto dá sentido e dignidade para todas as buscas diárias e prepara o campo no qual a arte cresce” (p. 446).

Na sua introdução do *Dicionário de Símbolos*, Chevalier (2009) adota uma visão do *símbolo* que muito interessa para esta pesquisa, por se diferenciar de abordagens mais simplistas, que associam o *simbólico* a um sistema de códigos convencionados, a uma linguagem que poderia ser traduzida em uma equação simples como “branco = paz”. O *símbolo* sempre guarda em si uma parcela de **mistério** e desconhecido, pois “afirma-se como um termo aparentemente apreensível, associado a outro que – este, sim – escapa à apreensão” (CHEVALIER, 2009, p. XXI).

Para ele, os *símbolos* são a **coluna dorsal da imaginação** e “abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (CHEVALIER, 2009, p. XII). O *símbolo* seria, então, muito mais uma potência humana, vinculado ao *pensamento*, que uma ferramenta utilitária; remeteria à síntese da imagem (afetivo-cognitivo), teria essa capacidade especial “de sintetizar numa

expressão sensível todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de harmonizar no interior de cada homem” (CHEVALIER, 2009, p. XIV). Sobre este caráter universal e intrínseco, o autor arremata: “Seria pouco dizer que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós.” (CHEVALIER, 2009, p. XXIII)

Chevalier (2009) afirma que qualquer objeto, seja ele natural, concreto ou abstrato, pode adquirir valor *simbólico*, mas que este valor só existe na medida da **disponibilidade do sujeito** para descobri-lo. Descobrir este valor *simbólico* seria não fechá-lo em um conceito advindo de uma equação simplista de códigos, mas de uma experiência sensível. Ele resume este papel fundamental do sujeito dizendo que “é próprio do símbolo permanecer indefinidamente sugestivo: nele cada um vê aquilo que sua potência visual lhe permite perceber. Faltando intuição, nada de profundo é percebido” (CHEVALIER, 2009, p. XXIII).

1.7 O metafórico

“Falar por metáfora é dizer alguma coisa de outra ‘por meio’ (*through*) de um sentido literal qualquer [...]” (RICOEUR, 1975, p. 289). Neste deslocamento é que os signos passam a assumir o **sentido figurativo**, e este valor *metafórico*, não literal, segundo Ricoeur (1975), só é apreendido pelo contexto. Como veremos à frente, o *pensamento visual*, para o artista, se dá nesta tensão da metáfora descrita por Ricoeur, em que a matéria concreta e o que ela representa imediatamente é o sentido literal, mas aquilo que a imagem evoca e simboliza em segunda instância é o que removem-na da simples representação indicial para a criação de **novos sentidos e significados**, constituídos nas relações entre os elementos e destes com o todo.

Ainda segundo Ricoeur (1975), a *metáfora* possui **função poética**, que seria responsável por ampliar nosso vocabulário e maneiras de sentir, transformando em sinônimos concretos conceitos abstratos. Esta função poética transfere os sentimentos de um para o centro do outro, ampliando o poder da **polissemia** – do cognitivo ao afetivo – e fazendo surgir o **discurso**.

Merleau-Ponty (1999) ainda ressalta que essa função poética da *metáfora*, de associar objetos completamente desconectados, “não é uma invenção sofisticada dos artistas, mas provém e se apoia no modo espontâneo e universal de abordar o **mundo da experiência**” [grifo nosso] (p. 446), o que vem reforçar a perspectiva do pensamento e, por consequência, da imaginação, como um modo de ser e existir no mundo que envolve todo o sujeito. Mas Arnheim (2005) alerta para a atitude ativa que envolve o pensamento *metafórico*, dizendo que

é sua função da metáfora “[...] fazer o leitor penetrar a casca convencional do mundo das coisas [...]. Tal recurso, entretanto, funciona somente se o leitor de poesia está ainda vivo, em sua experiência pessoal diária, para a conotação simbólica ou metafórica de todas as aparências e atividades.” (p. 446)

É possível perceber que Ricoeur, como Bachelard (2008), também diverge da perspectiva sartriana de imagem mental como absoluta. Justamente este sentimento poético que a *metáfora* suscita desenvolveria no sujeito uma “experiência de realidade em que inventar e descobrir deixam de opor-se e na qual criar e revelar coincidem” (RICOEUR, 1975, p. 376), reconectando, assim, predicados perceptivos na imaginação.

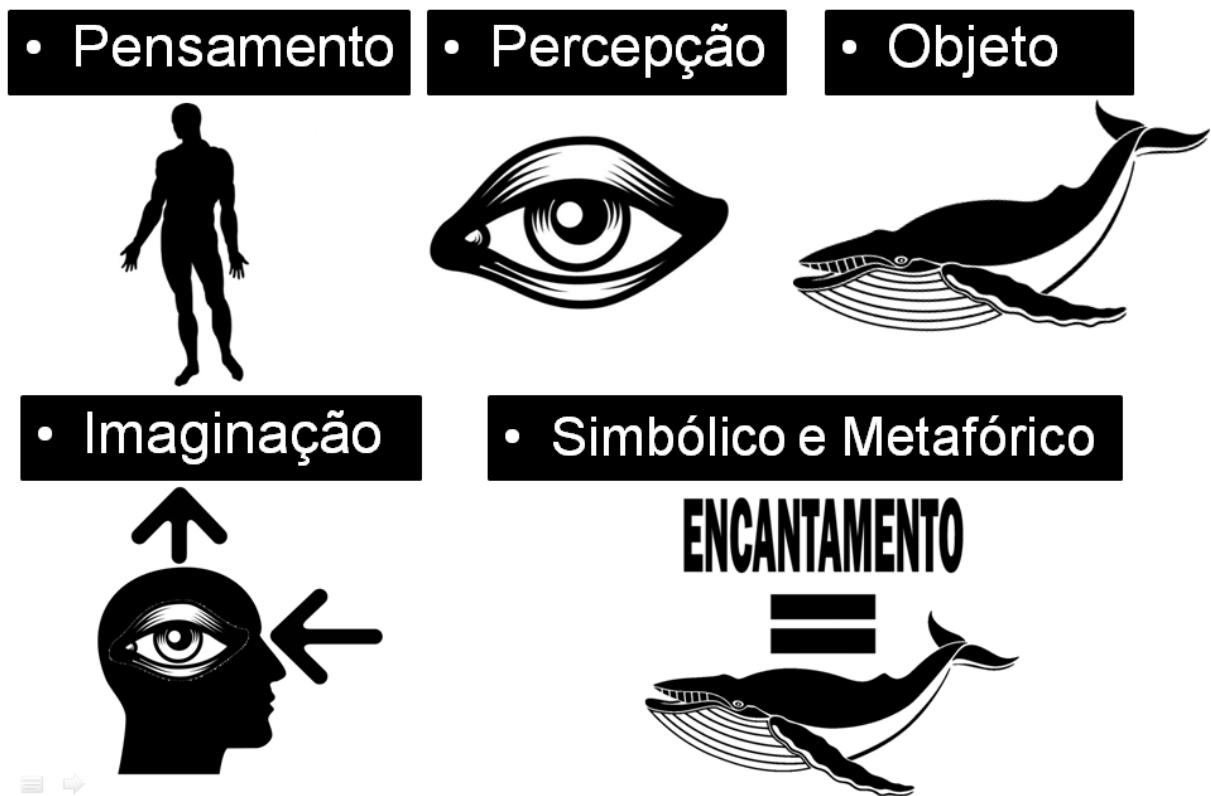


Figura 2. Neste diagrama, coloco de forma simplificada uma breve estrutura visual dos conceitos e ideias abordados neste capítulo. Estes elementos visuais servirão de repertório simbólico para outros diagramas.

2 O CUBO BRANCO / A CAIXA PRETA

“Então, um estrondo surdo; um murmúrio subterrâneo; e todos prenderam a respiração; quando, enosada de cordas penduradas, de arpões e de lanças, uma imensa forma se atirou ao comprido, mas obliquamente, no mar. Envolta num fino véu de névoa, pairou por um instante no arco-íris do ar; e então afundou de volta no abismo.”

(Herman Melville, in Moby Dick)

2.1 Pensando sobre um pensamento visual

Quando entrei na Universidade de Brasília (2º/2007), estava animado por finalmente colocar em prática a ideia que eu fazia de mim mesmo. Eu pertencia ao espaço em branco da folha de papel, ao universo da ponta de um lápis e, como fazia quando criança, queria riscar tudo sem medo. Era com isso que eu rompia: com a versão temerosa, pasteurizada, escolarizada e uniformizada de mim mesmo. Ao entrar para o curso de Artes Plásticas, eu dava uma guinada brusca para fora dos tons pastéis, ia conhecer meu próprio grupo de cores. E por muito tempo, por garantia, me esforcei para saturar todas ao máximo e não perdê-las de vista.

Apenas como artista visual, talvez eu nunca tivesse me perguntado realmente o que me levava a produzir imagens. Já me perguntei por que produzia determinado vocabulário de imagens e temas, porque certas cores me eram importantes, investiguei alguns aspectos da linha e a presença do corpo como motivo, experimentei possibilidades de relação com o espectador e com o espaço, materiais, suportes, linguagens. Mas nunca havia me perguntado simplesmente o que me levava a produzir imagens.

Talvez por que a produção de imagens seja um pressuposto geral no bacharelado de Artes Plásticas, talvez por que a maioria esmagadora dos meus colegas de curso apresentassem os mesmos padrões de pensamento, voltados para a produção de imagens... Não sei. Isto, em si, já seria objeto de outra pesquisa.

O fato é que apenas no teatro esta pergunta começou a se tornar importante para mim.

O que me leva a produzir imagens?

No ano de 2009, fui selecionado para cursar a oficina **Teatrando Montagem**¹⁹. Lá, a intuição de um *pensamento visual* começou a nascer em mim.

A ideia que eu fazia de mim era a completa oposição de tudo que eu acabei descobrindo no teatro, e era justamente o que me arrebatava. O teatro era o completo estado de vulnerabilidade, a humanidade forçada. A regra geral era o instante, o corpo, o grupo. Eu vivi esta experiência sensual com o ser político, e isso trincou silenciosamente a base das outras formas que eu tinha de ser.

Para transformar as pesquisas em propostas cênicas e iniciar o processo de construção do espetáculo de forma colaborativa, Adriana Lodi²⁰ solicitava cenas que fossem construídas e apresentadas individualmente pelos atores. Por meio de comparação e contraste, pude começar a perceber como me importava o **aspecto visual da cena**. Não apenas na perspectiva do esteticamente agradável ou belo, mas na perspectiva da imagem como uma das protagonistas, suporte do discurso cênico. Esta percepção era reforçada pelos meus colegas que atribuíam esta característica peculiar das minhas cenas a minha formação em Artes Plásticas, que eu já cursava há quase dois anos na época.

Nos quatro anos seguintes, fui assistente de direção de Adriana Lodi nos espetáculos resultantes²¹ de cada processo e integrei o *Núcleo de Direção do Teatrando Montagem*²² (2013). Este processo foi muito importante pra constituição do meu olhar sobre a cena e a percepção do artista que eu era quando estava dentro dela.

Em 2010, fui convidado por Adriana Lodi para compor o *NEC - Núcleo de Experimentação Cênica*²³, onde passamos a estudar o livro *Teatro Pós-Dramático*, de Hans-

¹⁹ *Teatrando Montagem*: oficina de formação teatral com duração de nove meses, idealizada pela atriz e diretora Adriana Lodi. Oferecido gratuitamente de 2001 a 2013 no *Espaço Cultural 508 Sul*, foi responsável pela formação de inúmeros profissionais do teatro brasileiro. O objetivo do projeto era permitir que os alunos experimentassem todas as etapas e áreas da produção de uma montagem, desde as escolhas de tema, pesquisa, preparação de ator, criação de cena, construção de dramaturgia, figurino, cenografia, sonoplastia, material gráfico, produção, assessoria de imprensa e apresentação do espetáculo.

²⁰ Adriana Lodi, Rio de Janeiro, 1971, reside em Brasília. Graduada e mestrada em Artes Cênicas pela UnB. É diretora, professora e atriz premiada. Foi professora da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (2002-2006) e é coordenadora das atividades formativas do *Festival Cena Contemporânea* desde 2007.

²¹ *Chuva de Peixe* (2010), *Na Ponta dos Pés* (2011), *Sem Pé Nem Cabeça* (2012) e *Programa de Performance e Intervenção Urbana* (2013)

²² Grupo de pesquisa em Direção Teatral associado ao processo de formação do *Teatrando Montagem*, criado por Adriana Lodi para atender a esta demanda específica de formação, da qual eu era o maior entusiasta.

²³ O *NEC - Núcleo de Experimentação Cênica*, sediado pelo Espaço Cultural 508 Sul, era coordenado por Adriana Lodi e composto por ex-alunos da oficina *Teatrando Montagem* convidados pela diretora. O grupo se propunha o aprofundamento na linguagem teatral contemporânea e criação coletiva e tinha como base o estudo do livro *Teatro Pós-dramático* (1999), do crítico e professor de teatro alemão Hans Thies-Lehmann.

Thies Lehmann, e fazer experimentações cênicas a partir de sua leitura. Fiquei cada vez mais tomado por um novo interesse, um furor, impressionado com a perspectiva pós-dramática, de um teatro em que o ator assumia um aspecto performativo, de um teatro em que não houvesse hierarquia entre os elementos da cena, em que o texto verbal não era mais importante do que a luz, do que o cenário, do que o figurino e o corpo (LEHMANN, 2007).

Cheguei mesmo a apresentar alguns **experimentos**, como um cenário completamente instalado, que era gradualmente montado por mim, de forma performativa e coloquial, na frente da plateia, sem que esta achasse que a montagem já pudesse ser parte da *performance*. Ao terminar de montar o cenário, me retirava para a coxia, de onde esperavam que eu saísse logo depois para iniciar a cena. O que não acontecia.

Minha intenção era que os espectadores, durante a espera, observassem que eu montara “cenário-instalação” de uma forma que sugerisse, por exemplo, que alguém seria assassinado por uma faca, que uma gaveta escondia um segredo importante, que um porta-retratos era indício de uma história de amor... Que o espaço fosse suficiente para construir a dramaturgia.

No mesmo ano, Adriana me propôs conceber uma oficina para o Espaço Cultural Renato Russo – 508 Sul. Ministrei, então, a **oficina Cênico-Plástica: a plasticidade como geradora de dramaturgia para a cena**. A proposta consistia em unir práticas de iniciação teatral para a construção de pequenas cenas, cuja dramaturgia deveria ser composta também pelas **propriedades expressivas da plasticidade** de materiais como grafite, tinta, caneta hidrocor, carvão, giz de cera, papel; ou mesmo pela gestualidade do pintar, do rabiscar, do contornar, amassar e rasgar o papel; ou, ainda, pela expressividade do grafismo gerado pelo lápis, pelas pinceladas do pincel, pelos fragmentos de papel.

A oficina teve duração de seis horas, divididas em três dias, durante os quais, além da prática, que constituía a maior parte, também ofereci referências utilizando vídeos de artistas, filmes e videoclipes, como as *Antropometrias* de Yves Klein²⁴, Jackson Pollock²⁵ em pleno

²⁴ Yves Klein, França, 1928- 1962. Uma das ações do artista foram as chamadas *Antropometrias*: modelos nus eram cobertas de tinta e moviam-se sobre telas para imprimir seus corpos nelas, assistidas por até cem convidados e acompanhadas por músicos. Um vídeo utilizado na oficina está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1mJCVM3d7jw>>. Acesso em: 05 jun. 2016

²⁵ Jackson Pollock, EUA, 1912-1956. Pintor referência no *Action Painting* e Expressionismo Abstrato. Rompe com a pintura em cavalete e envolve o corpo e sua gestualidade como se dançasse sobre a tela. Na técnica do *dripping*, o artista deixa a tinta respingar e escorrer sobre a tela. Um vídeo utilizado na oficina está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X3Uj_HAAvbk> Acesso em: 05 jun. 2016

dripping, performances e pinturas de Hermann Nitsch²⁶, o filme *Livro de Cabeceira*²⁷ e o clipe musical *Whip my hair*²⁸.

Ainda reverberando esta experiência dois anos depois, em 2012, fui convidado pelo *Coletivo Palavra* para apresentar uma *performance* no *Pala Coletiva #5*. No evento, explorei mais uma vez a propriedade expressiva da plasticidade associada à ação. A proposta era que meu corpo fosse suporte não apenas para as minhas intervenções com as pinceladas e a tinta, mas também para as intervenções espontâneas do público sobre mim, para o qual eu disponibilizava pincéis e potes de tinta extras (**Figura 3**).



Figura 3. Performance *MINHA PRIMEIRA POESIA*. *Pala Coletiva #5*. 2012. Foto: Tribo das Artes

No final daquele ano, o *NEC* integrou um projeto de ocupação da *Funarte Brasília*, realizado pelo *Teatro do Concreto*²⁹, que propunha a cinco grupos a criação de espetáculos

²⁶ Hermann Nitsch, Áustria, 1938. Polêmico pintor que combinou pintura, teatro e música de forma ritualística, às vezes, com sacrifício de animais. Agregava ao seu teatro performativo o conceito de pintura de ação, em que associava conceitos pictóricos às propriedades plásticas decorrentes da relação de seus “atores-pintores” com o sangue e as vísceras expostas, por exemplo. Os vídeos utilizados na oficina estão disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4oxg2v4117o>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=n4AYMQ5t90Q>>. Acesso em: 05 jun. 2016

²⁷ *O livro de cabeceira* (1997). Luxemburgo, Holanda, Reino Unido e França. Direção de Peter Greenaway. O vídeo utilizado na oficina está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p_2VSCmqUrK>. Acesso em: 05 jun. 2016

²⁸ Videoclipe musical: *Whip my hair* (2011). Direção: Ray Kay. Artista: Willow Smith. O videoclipe utilizado na oficina está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ymKLYmvwD2U>>. Acesso em: 05 jun. 2016

²⁹ O *Teatro do Concreto* foi originado em 2003 e é um dos mais proeminentes representantes do Teatro de Grupo de Brasília. O grupo é profundamente identificado com a cidade e com as possibilidades de diálogo que o seu

curtos a partir do *Processo Colaborativo*³⁰, o qual se mostrou um conceito importante para reforçar essa perspectiva da **dramaturgia não-verbal**. Tendo a visualidade da cena como objetivo, assumi que deveria investigar melhor a modalidade da **Cenografia**, então manifestei para o grupo que queria integrar o núcleo de *Cenografia e Figurino* do projeto, orientado pelo cenógrafo e figurinista Hugo Cabral³¹, e assinar por esta área no espetáculo que seria criado, *Claustro* (2010), dirigido por Adriana Lodi.

Estava interessado em tornar o espaço, a luz, o figurino, os objetos em agentes ativos na dramaturgia, de ver a imagem ganhar significado dentro da cena como eu a percebia significar no mundo, de modo que propus uma cenografia imersiva, em que o espetáculo se desenvolvia ao redor dos espectadores, com os atores transitando entre eles, os objetos construindo o espaço ao redor, entre e com o público. Da mesma forma, propus um figurino que fosse feito por inscrições de jenipapo sobre a pele dos atores, somando uma segunda camada discursiva à dramaturgia, extrapolando o texto verbal falado, além de uma característica mais gestual e pictórica.

Em 2011, nasceu a *cia. víÇeras*³² – da qual sou membro e cofundador –, constituída por integrantes do NEC e conservando interesses muito similares, mas, agora, se identificando (quase) oficialmente como grupo de teatro. Criou e apresentou seus primeiros espetáculos: *Um Ensaio Repetitivo e Monótono*, direção de Tatiana Bevilacqua, e *Godô chegô!*, direção de Pedro Mesquita, em que assumi tanto a função de ator quanto de cenógrafo e figurinista. Em ambos a perspectiva visual e híbrida esteve presente de maneira marcante no processo criativo e resultado final.

significado simbólico e real possibilita. Tomando o Processo Colaborativo como metodologia para os processos criativos de seus espetáculos, o grupo pesquisa novas possibilidades de composição da cena teatral.

³⁰ O Processo Colaborativo concebe o teatro como pesquisa coletiva de atores, dramaturgo, cenógrafo e encenador e procura estabelecer relações mais horizontais entre os criadores. Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, um dos sistematizadores desse processo, diz que ele se constitui “numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”.

³¹ Hugo Cabral, Brasília, 1985. Ator, figurinista e cenógrafo, integrou o *Teatro do Concreto e Corpos Informáticos*. Graduado em Artes Cênicas pela UnB, estudou *Cenografia na Universidad Del Salvador*, na Argentina (2008). Hoje reside em São Paulo, onde continuou seus estudos em Cenografia e Figurino na *SP Escola de Teatro* (2012-2012). Tem interesse na pesquisa e criação da visualidade dos espetáculos cênicos.

³² A *cia. víÇeras* é um grupo de teatro brasileiro, originado oficialmente em 2011, que pesquisa e produz sob a premissa da transversalidade de linguagens artísticas no produto teatral. Integra o cenário dos novos grupos mais proeminentes em Brasília. A partir da formação multidisciplinar de seus integrantes, o grupo produz espetáculos de teatro, *performances*, intervenções urbanas, videodanças e curtas-metragens que unam na obra o teatro, a dança, a *performance*, o vídeo e as artes visuais. A partir de Processo Colaborativo e Criação Coletiva, a *cia. víÇeras* cria espetáculos com dramaturgia autoral e que levam ao público questões políticas e temas que afligem o ser contemporâneo, sempre investigando novas formas possibilidades da linguagem.



Figura 4. Exercícios da disciplina *TEAC - Maquiagem Cênica*. 2013. Fotos: acervo pessoal

Daí em diante, o poder magnético que me atraía era de tal forma irresistível que comecei a me matricular em diferentes **disciplinas do departamento de Artes Cênicas** – sem falar nas outras tantas que não pude pegar por serem restritas –, as quais parecem tender coincidentemente para os aspectos visuais e experimentais da cena: “Movimento e Linguagem” (2011), “Encenação Teatral” (2012), “TEAC - Técnicas Experimentais em Artes Cênicas/ Teatro de Formas Animadas” (2012), “TEAC - Técnicas Experimentais em Artes Cênicas/ Maquiagem Cênica” (2013) (**Figura 4**), “TEAC - Técnicas Experimentais em Artes Cênicas/ Performance Drag” (2014) (**Figura 5**).



Figura 5. Exercícios da disciplina *TEAC - Performance Drag*. 2014. Fotos: acervo pessoal

Em 2012, candidatei-me ao **programa de intercâmbio da UnB**. Naquele momento, eu vinha abandonando a crença na possibilidade de trabalhar o aspecto visual da cena como ator, e fui levado a crer que apenas com a Cenografia eu poderia **unir as artes visuais ao teatro**. Seria a minha ponte. Parecia ser a escolha mais lógica a fazer, a resposta mais natural

para o meu dilema. Fui aprovado no programa de intercâmbio e passei seis meses cursando Cenografia na *Faculdade de Arquitectura da Universidade Tecnica de Lisboa*.

De volta ao Brasil, prossegui produzindo. Trabalhei em projetos com as mais diferentes propostas, como ator, encenador, cenógrafo, figurinista e também mantinha minha produção como artista visual. A prática profissional das minhas funções foi distinguindo os aspectos que me interessavam e os que não me interessavam mais em cada uma das áreas, deixando o que parecia ser um pilar essencial que me levaria até o *pensamento visual*: “o que me leva a produzir imagens?”.

Eu me interessava cada vez menos pelo espaço da galeria, pelo tipo de relação que eu estabelecia entre minha obra e o fruidor nestas condições. Ao mesmo tempo, não via minha produção visual em outros espaços – como a rua – nem em outros suportes – como a *performance*. Mas, na mesma proporção, ansiava cada vez mais por uma oportunidade de levar para o teatro, para a cena, as possibilidades dramáticas da imagem, a potência simbólica dela, o impacto das forças expressivas da composição visual, manipular o objeto em função da construção de uma imagem onírica concreta.



Figura 6. À esquerda: Intervenção *THE GREAT STONE OF DUBROVNIK*, em Dubrovnik (Croácia). Coletivo *ENTREVAZIOS*. 2015. À direita: Intervenção *PARA NO PERDERSE*, em Barcelona (Espanha). Coletivo *ENTREVAZIOS*. 2015. Fotos: acervo pessoal

Em 2014, fundei com mais duas artistas, Luênia Guedes e Maysa Carvalho, o *ENTREVAZIOS*, coletivo artístico transdisciplinar com foco em intervenção urbana e foco em poéticas contemporâneas, e que veio ampliar mais os horizontes do espaço híbrido e as configurações que a obra de arte poderia assumir na minha produção. Orientados por Sônia Paiva e Cytia Carla, desenvolvemos um projeto homônimo, que refletia e intervinha no espaço urbano a partir de pinturas corporais conceituais. O projeto foi selecionado para

representar o Brasil na Mostra de Estudantes da **Quadrienal de Praga 2015**, o maior evento de design de cena do mundo, no qual tive a oportunidade de estar presente nesta edição de 2015.

Neste mesmo período, o *ENTREVAZIOS* desenvolveu um trabalho itinerante de intervenção urbana, dialogando com o espaço a partir do olhar do estrangeiro em cidades como Budapeste (Hungria), Dubrovnik (Croácia), Barcelona (Espanha) (**Figura 6**), sempre a partir do diálogo entre as linguagens múltiplas que os três integrantes representavam.

Esta **emergência** da reflexão sobre o meu fazer, sobre meu processo de criação e a identificação de um modo de ser essencial, que parecia responsável pela combustão da primeira faísca em todas as minhas atividades artísticas – este *pensamento visual* –, a partir daí, se tornou cada vez mais evidente. Isto se deu principalmente a partir de dois trabalhos, mais especificamente o último espetáculo teatral da *cia. víÇeras*, o híbrido **FRANGX FRITX** (2014), no qual eu era ator-criador; e o espetáculo **CISCO** (2015), no qual assino a coautoria da dramaturgia e a assistência de direção.

2.2 O pensamento visual

“Ainda que exista uma longa estrada a ser percorrida nesses estudos, já é admirável saber que somos mais diferentes do que se imaginava que pudéssemos ser. A grande investigação que marca o final do século é aquela que o homem faz sobre si mesmo e sobre o incrível potencial de diferença entre as pessoas.

A descoberta de si mesmo e a lenta percepção da complexidade do outro constituem um desafio sedutor para todos nós.”

(Celso Antunes)

A esta altura, podemos concordar que as coisas visuais têm uma especificidade impossível de ser traduzida em linguagem verbal e que, portanto, por compreendermos esse algo **intraduzível**, o que temos para perceber as imagens em sua especificidade seria outra área do saber, talvez um *pensamento visual*. É o que podemos depreender ao relacionar Arnheim (2005) com esta pesquisa, quando ele diz que a tentativa de descrever ou explicar uma imagem “[...] não pode fazer mais do que apresentar algumas categorias gerais numa configuração especial” (p. 2).

Com isso, concluí que existe qualquer coisa em nosso contato com o mundo que nos dispõe a uma relação específica com o universo das coisas que podemos ver e imaginar, que, como dito anteriormente, não se configura nem como sentimento nem como conceito, mas como uma articulação perceptiva única, que, como sugere Sartre (1996), seria a síntese dos dois.

Para além desta afirmação, devemos ainda lidar com a hipótese de que este *pensamento visual* se expressa com maior intensidade e de forma **predominante em certos indivíduos**.

A reflexão acerca do *pensamento visual* como um ato do espírito reconhecível em alguns indivíduos é percebida, mesmo que intuitivamente, em diversos contextos, quando se diz que alguém “é uma pessoa visual”, por exemplo. Esta expressão não é incomum e aparece sempre que se fala de alguém que expressa uma forte relação subjetiva com a apreciação e produção de imagens, indício que pode se manifestar mesmo na maneira de se articular e se comunicar. Isto pode ser constatado na fala de Dan Leigh – diretor de arte do filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*³³ – sobre Michel Gondry:

Diretores precisam ser visuais, mas Michel é hipervisual. Ele sempre tem a câmera com ele. Durante um jantar, numa noite, ele estava pegando um pedaço de laranja da bebida de outra pessoa e colocando em frente ao flash, e também tirando fotos de sua namorada através da garrafa”³⁴ [grifo nosso] (LEIGH apud MOURA, 2015, p. 123, 124)

Neste trecho, é possível identificar não apenas que Leigh percebe a visualidade como uma qualidade predominante apenas em algumas pessoas (no caso, Gondry), como também considera um importante predicado para diretores, artistas que trabalham diretamente com a criação de imagens, audiovisuais.

Salles (2006) também aplica este parâmetro para o artista Bill Viola³⁵, embora de forma mais deliberada que Leigh. Ela afirma que as obras do artista parecem registros de sua percepção visual das imagens do mundo e que, ao ser explorado em uma mídia, como o vídeo, este momento da sensação visual ganha duração. “Fica clara a **tendência do olhar** do artista marcada pelo poder da fisicalidade da imagem.” [grifo nosso] (SALLES, 2006, p. 133)

A pesquisadora também vem indicar como, mesmo obras fora do que é circunscrito pelas artes visuais, estão passíveis de serem fortemente associadas a um **caráter imagético**,

³³ *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004). Estados Unidos. Filme dirigido por Michel Gondry.

³⁴ Tradução de Carolina Moura (2015). Disponível em: <<http://www.jimcarreyonline.com/movies/eternalsunshine.html?p=3>>. Acesso em 18 de abril de 2014

³⁵ Bill Viola, Estados Unidos, nascido em 1951. Videoartista.

como se um *pensamento visual* conduzisse a tendência de criação e abordagem de seus autores. É o caso da observação de Salles (2006) acerca da obra de Ignácio de Loyola³⁶, quando ela afirma enfaticamente que “não há dúvida sobre a importância da visualidade na literatura de Loyola, como muitos críticos já apontaram. Suas narrativas são marcadas pela **força da imagem** e encharcadas de cinema.” [grifo nosso] (p. 106)

O educador brasileiro Celso Antunes³⁷ também parece confirmar a teoria de que existem inteligências diferentes que predominam e variam de pessoa para pessoa. Ele afirma que “pesquisas [...] em neurobiologia sugerem [...] mais ou menos como se um ponto do cérebro representasse um setor que abrigasse uma forma específica de competência e de processamento de informações.” (ANTUNES, 1998, p. 25) Antunes (1998) se refere às pesquisas de Howard Gardner³⁸ acerca das **inteligências múltiplas** para enumerar alguns tipos de inteligências, que, apesar de todas se articularem entre si para a criação de soluções, se configuram em maior ou menor predominância em cada indivíduo. Dentre as inteligências descritas por Gardner, está a *inteligência espacial*, a qual nos interessa por apresentar predicados similares ao que percebo em um *pensamento visual*. Seria uma capacidade importante para:

[...] o reconhecimento de cenas e objetos quando trabalhamos com representações gráficas [...], na sensibilidade para perceber metáforas, na criação de imagens reais que associam a descrição teórica ao que existe de prático e, até mesmo, quando, pela imaginação, construímos uma fantasia com aparência real. (ANTUNES, 1998, p. 36)

Santaella (2005), ao aplicar as teorias de Pierce na leitura da relação dos signos na linguagem e no pensamento, destaca o *pensamento visual* como um dos componentes de três modalidades: sonora, verbal e visual. Com isto, Santaella (2005) propõe que seria a partir destas **matrizes lógicas** que todas as diferentes linguagens (literatura, música, pintura, desenho gravura, escultura, arquitetura, etc.) e formas de pensamento se articulariam, por meio da mistura e combinações em diferentes proporções delas. Com isto, é importante abandonar o purismo e considerar este *pensamento visual* como uma característica marcante no sujeito visual; **não exclusiva**. É o que esclarece Santaella (2005) sobre suas matrizes: “A

³⁶ Ignácio de Loyola Lopes Brandão, São Paulo, nascido em 1936. É contista, romancista e jornalista.

³⁷ Celso Antunes, São Paulo, nascido em 1937. Mestre em ciências humanas e especialista em inteligência e cognição. Autor do livro *Inteligências múltiplas e seus estímulos* (1998), utilizado como referência bibliográfica desta pesquisa.

³⁸ Howard Gardner, Estados Unidos, nascido em 1943. É um psicólogo cognitivo e educacional conhecido em especial pela sua teoria das inteligências múltiplas. É professor de Cognição e Educação na Universidade de Harvard, professor adjunto de neurologia na Universidade de Boston.

matriz visual não quer necessariamente significar que a visualidade lhe seja exclusiva, mas sim dominante, o mesmo ocorrendo com a verbal e a sonora” (p. 76).

Como ilustração dessa contaminação entre as três modalidades, ela defende que a presença de uma sintaxe, visual, por exemplo, já denunciaria um caráter **híbrido** das artes plásticas, pois a pesquisadora atribui a lógica da sintaxe como pertencente à matriz sonora, sendo que a pureza da visualidade estaria estritamente em perseguir “as potencialidades da forma até seus últimos limites.” (SANTAELLA, 2005, p. 80)

Tomando como base os termos e que delimitarei no capítulo anterior, bem como os conceitos emprestados de Sartre (1996), Arnheim (2005), Santaella (2005), Merleau-Ponty (1999) e outros autores também já citados que me acompanharam até aqui, tomarei a liberdade de me articular com mais autonomia e finalmente estabelecer o que entendo como um *pensamento visual*.

Apesar de nos interessar aqui o recorte pertinente à produção artística, o *pensamento visual* se manifesta como um modo de estar no mundo e relacionar-se com ele. É tanto consciente quanto inconsciente e, portanto, é percebido no **todo** do ser humano. O interesse pousa sobre o **visual**: é uma atenção sobre as repetições, sobre as cores semelhantes ou contrastantes, é uma comoção pelas perspectivas e pelas sobreposições, é uma sensibilidade às atmosferas luminosas geradas pela incidência do sol, é um sentir-se vivo e colar mais vida sobre o mundo a partir do que visualmente nele se compõe. É importante entender “visual” também como o que posso ver com os olhos interiores, na erótica presente no ato de imaginar, de tecer imagens com as linhas do meu espírito.

Um *pensamento visual* parece se evidenciar em manifestações apaixonadas como a de Bill Viola, que quer “**olhar** as coisas tão de perto que sua intensidade queime através de sua retina e na superfície de sua mente. E conclui que a câmera de vídeo é extremamente adequada para ver as coisas de perto.” [grifo nosso] (SALLES, 2006, p. 89)

Refletir, portanto, sobre o *pensamento visual* também é retomar um apelo do próprio Arnheim (2005): “A capacidade inata para **entender através dos olhos** está adormecida e deve ser despertada” [grifo nosso] (p. 1).

Para isso, é fundamental para o *pensamento visual* a **percepção**, pois esse não se dá na simples enumeração de estímulos sensoriais sobre a visão; é necessário que mova o espírito, comprometa todo ser. Na percepção, eu me projeto sobre o que vejo, colo sobre o mundo características do interno, do secreto, do indizível, do íntimo. Neste sentido, **o mundo é uma extensão do eu**. A mesa diante de mim é preenchida das memórias que tenho dos formatos de todas as mesas que já vi e imaginei, das memórias de todas as experiências que já tive com

mesas e, indo muito além, das memórias que tenho das coisas que servem de suporte e apoio, por exemplo. Isto me permite ser afetado, me permite sentir a mesa, senti-la feia, agradável, imponente, simpática. Isto me permite ser a mesa e deixar que ela me seja.

Acredito que isto aconteça, de modo geral, para todas as pessoas que possuem o sentido da visão operante. Mas ver é uma **atitude ativa**, no sentido de que o visível pode gerar mais ou menos conexões dependendo da minha disponibilidade afetiva e cognitiva para esta perspectiva do mundo, dependendo da minha potência visual, como diz Chevalier (2009). É uma sensibilidade que se aprofunda e se desdobra, e assim se caracteriza também o *pensamento visual*. Ele é um ir até o mundo, tocar com o olhar, ver além, enxergar mais do que a forma mesmo que a forma seja o pretexto sintático. É mesmo ver o invisível, imaginar o que não posso ver, ou seja, fazer imagens dentro de mim das imagens que não posso visualizar fora. E a imagem não é apenas um modo de ilustrar o pensamento, é toda uma estrutura essencial do *pensamento visual*, **um modo único de conhecer** que está na soma do saber e do sentir, não subjugado ao pragmatismo do conceito nem ao puro fluir indomável do sentimento.

O *pensamento visual* é esta **relação mágica com o objeto** que me multiplica, que diz de mim o que nem eu posso explicar, pois um vaso de cerâmica verde trincado de alto a baixo nunca poderá ser explicado de outra forma senão por sua presença, e existe uma qualidade de sentimento muito fina e específica que só se manifesta diante desta visão. Este sentimento, este fragmento de mim nunca poderá ser descrito por palavras como tristeza, esquecimento, saudade. Mesmo a mistura delas só me levará a aspectos que resvalam. O ator que estiver disposto a entrar em cena e dizer que “o vaso de cerâmica verde está trincado de alto a baixo” deverá ter consciência de que diz outra coisa, própria do verbo e de si mesmo, não do objeto. A imagem é simbólica, múltipla, reticente, **misteriosa**, e neste mistério o *pensamento visual* se encaixa e se espalha. Eu sempre posso entrar na imagem e me multiplicar.

O *pensamento visual* é um dar-se à imagem fora, é um ser a imagem dentro, é um devolver a imagem de dentro para fora. A **imagem real**, dos objetos, do mundo, externa, infinito perceptivo, é **inesgotável** em relações. Observo uma placa de trânsito e ela se apresenta sem fim para minha percepção. Ela é em relação a si mesma, enferrujada (quanto?), torta (como?), amassada (onde?), vermelha, branca, preta, é ícone de proibido estacionar (porque?), ela é em relação ao meio-fio, à estrada, ao céu azul de fundo, que ontem era chuvoso (quando?), ela é em relação ao lixo no chão (qual?), ao pássaro que pousa, à pessoa em quem eu penso (quem?), ao meu atraso para um compromisso... uma placa de trânsito é infinita.

E há a **imagem mental**, fugidia, absoluta, inteira. O objeto da imagem mental se dá todo enquanto **pensamento**. Ao imaginar a placa de trânsito, ela aparece de uma única maneira à minha mente, num solavanco imagético. Posso enferrujá-la, amassá-la, pintá-la, mas não posso pousar meu olhar sobre ela. Ela não se dá à observação, pois a observação é própria da visão enquanto sentido, que focaliza o objeto sem deixar de somar à sua compreensão todos os outros objetos que permanecem adormecidos fora de foco (MERLEAU-PONTY, 1999). O objeto da imagem mental é “quase-observação”. Ele é o substituto que evoca o objeto real na **ausência ou inexistência** deste. Se estou na rua e possuo uma placa de trânsito no meu campo de visão, olho suas partes, divago sem duvidar que a placa permanece ali para minha observação. Se estou em casa e desejo observá-la novamente, imagino-a, crio sua imagem só para mim. Ao fazer isso, não apenas trago a placa a minha presença, mas também, ao contrário, reafirmo sua ausência, seu distanciamento de minha visão. Sinto sua falta, por isso **invoco seu fantasma**.

Da mesma forma, ao imaginar um dragão, por mais que me empenhe na visualização interna de suas escamas, se sua pupila de fenda, em suas asas de morcego, negras, levemente esverdeadas nas pontas espinhosas, por mais que me esmere no detalhamento do meu “objeto-fantasma”, ao ser presentificado, a imagem mental do dragão reafirma sua inexistência.

Porém, a camada de simbólico e metafórico colada sobre o objeto e a imagem me leva também, mas de outra forma, até a descoberta e ao mágico mistério. Merleau-Ponty (1999) celebra este mistério ao reivindicar que “precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. E nessa atmosfera se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um **valor expressivo** que de uma significação lógica.” [grifo nosso] (p. 27, 28) É quando a imagem faz verter poesia sobre o pensamento e a **imaginação e a percepção** se tocam e se entrelaçam, pois a imagem mental deixa de ocupar apenas a instância do absoluto e finito para se multiplicar no “**pensar a mais**”.

Este “pensar a mais” leva a um dos fenômenos mais marcantes do *pensamento visual*: a **imagem poética**. É a imagem que me leva ao devaneio, que se preenche de predicados perceptivos, se desdobra e me reflete, que reflete o mundo ampliando seus significados, colando em si significados extras e sentidos polissêmicos. É a baleia que eu adivinho sob a superfície imperscrutável do oceano. O *pensamento visual* é a iminência gigantesca e marinha de sua vinda até a superfície, é a expectativa e o espanto, e é também adivinhar. A imagem poética cola de forma definitiva o *pensamento visual* na função do **artista**.

Desta maneira, está bordada na trama do *pensamento visual* essa perspectiva **paradoxal do imaginário**, um antimundo e uma saudade do mundo, um nada que ecoa e se

impõe sobre tudo do real. Pois em todo o visível há uma parcela de invisível na qual se cola a imagem mental, o ato do espírito que preenche as lacunas do objeto.

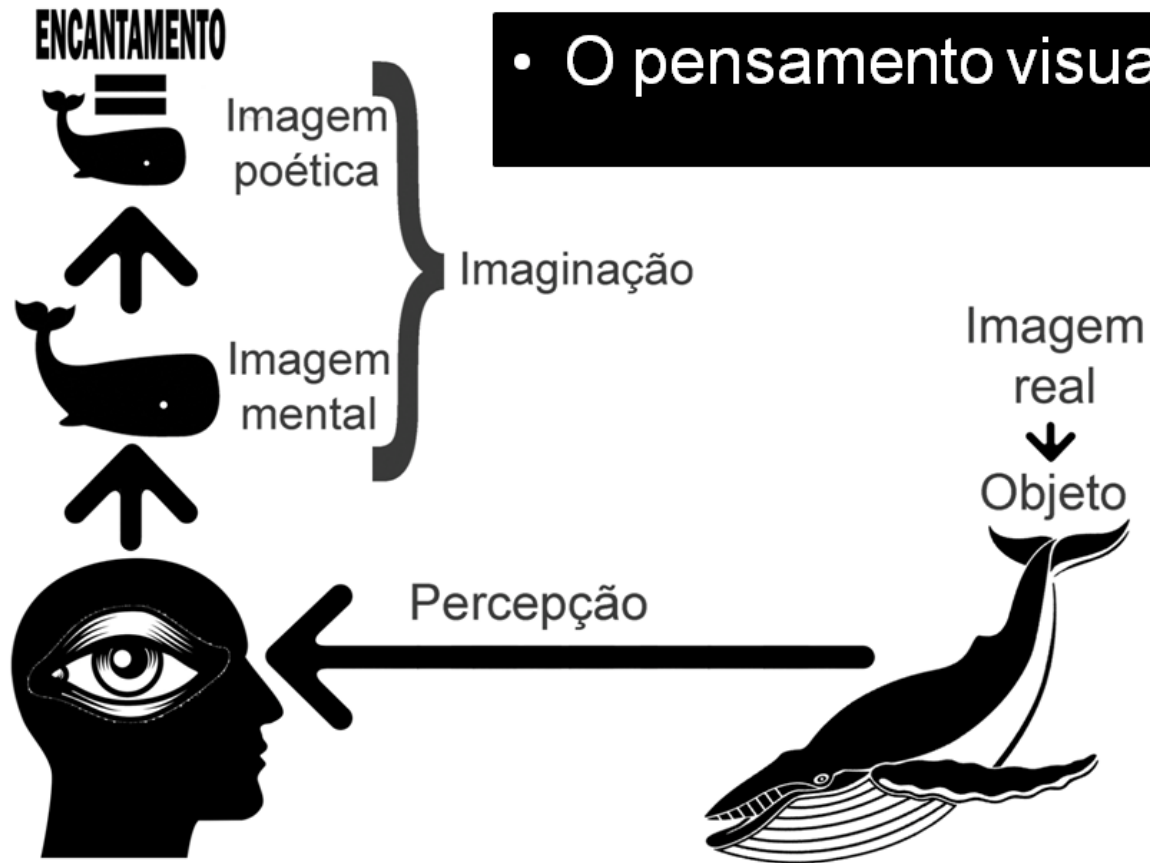


Figura 7. Recorrendo aos elementos visuais delimitados no diagrama do Capítulo 1, de forma simplificada, resumida e objetiva, assim poderia ser traduzido – também em diagrama – um possível conceito de *pensamento visual*.

2.3 A obra de arte

Não importa se no teatro ou se nas artes visuais, o que me leva a produzir imagens?

Primeiramente³⁹, o *pensamento visual*. Em segunda instância, no momento desta pesquisa, o conceito paradoxal de Sartre me ajuda a constituir o que me parece uma hipótese pertinente: para converter a ausência em presença compartilhável do objeto, a imaginação em objeto perceptível. Para transformar a imagem mental poética em objeto real poético, a *obra de arte*.

³⁹ Fora, Temer, golpista!

Transmutada em visualidade real, a *obra* pode ser apresentada ao público como objeto infinito, fonte inesgotável de novas imagens, ideias, conceitos, sentimentos, sensações, memórias, identificações, poéticas.

É possível relacionar esse efeito mágico da **imagem perceptiva misteriosa** produzida pelo artista ao que Almendra (2014) diz sobre a *obra de arte* quando interpreta Didi-Huberman⁴⁰. Segundo ela, a *obra* exige um **trabalho visual** fundamental do olhar do fruidor, para “fazê-la viver, torná-la presente, retirando-a da imobilidade” (p. 195). Este trabalho visual é “um experimentar o que não vemos”, conforme explica Almendra (2014). É um “experimentar a visualidade em suas profundezas não visíveis, naquilo que ultrapassa a evidência da visão, mas a mobiliza e potencializa.” (ALMENDRA, 2014, p. 185)

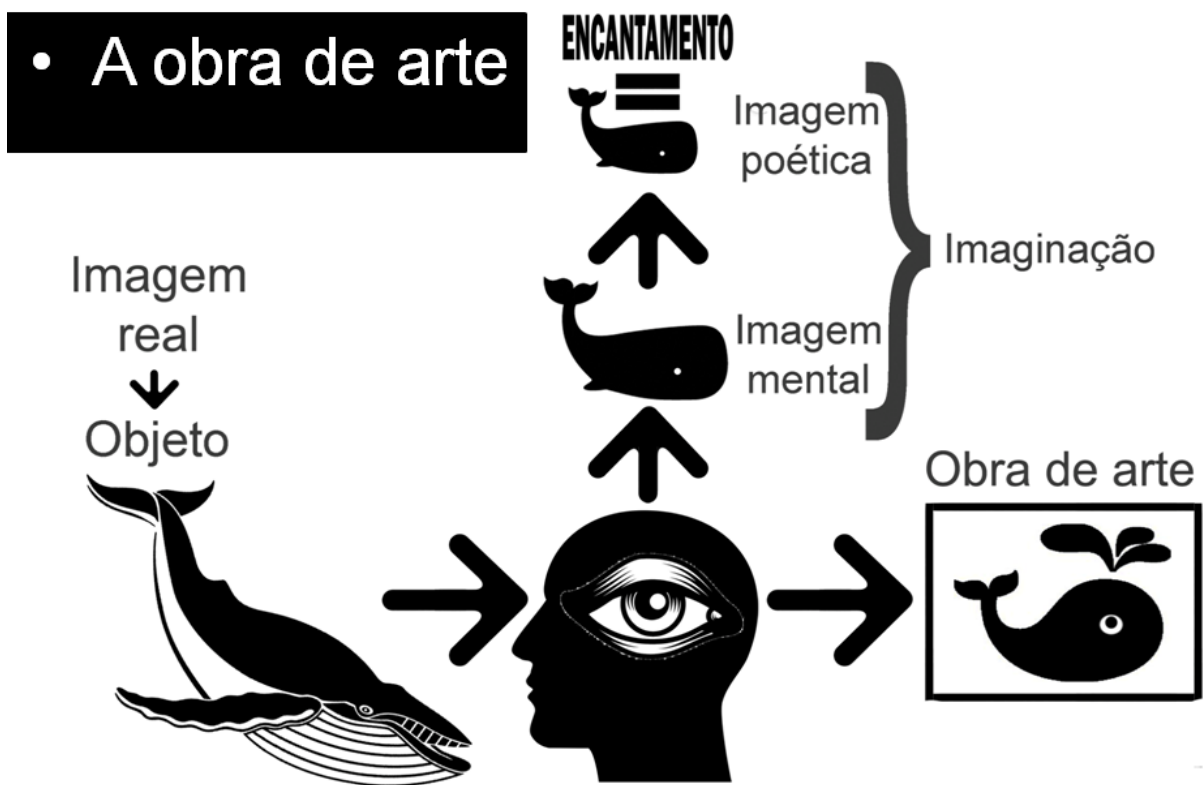


Figura 8. Recorrendo novamente aos elementos visuais delimitados no diagrama do Capítulo 1 – à exemplo do tópico anterior –, de forma simplificada, resumida e objetiva, assim poderia ser traduzida – também em diagrama – uma possível relação com a obra de arte a partir de um *pensamento visual* do artista.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, França, nascido em 1953. É filósofo, historiador e crítico de arte. Professor na *École de Hautes Études em Sciences Sociales*, em Paris.

3 O DESENHO / A CENA

“Já enfraquecida em sua convulsão, a baleia fez-se mais uma vez presente aos olhos; debatendo-se de um lado para o outro; dilatando e contraindo o espiráculo com espasmos e uma agonizante, seca e crepitante respiração. Por fim, sopros após sopros de sangue coagulado, como a borra púrpura do vinho tinto, foram lançados ao ar repletos de terror; e caindo, escorreram dos flancos imóveis para o mar. Seu coração havia estourado!”

(Herman Melville, in Moby Dick)

3.1 O híbrido

Santaella (2005) lamenta que, “infelizmente, nos currículos escolares e universitários, as linguagens são colocadas em campos estanques, rígida ou asceticamente separadas [...]” (p. 27). Cecília Salles⁴¹ ainda argumenta que essa educação que nos ensina a separar e isolar as coisas nos deixa “desarmados perante a complexidade” (MORIN, 2002, apud SALLES, 2006, p.18).

Entretanto, Santaella (2005) garante que “é só nos currículos escolares que as linguagens estão separadas com nitidez.” (p. 27) A autora defende que tanto entre as linguagens como entre os signos a regra é a **promiscuidade**, uma mistura cada vez mais acentuada na medida em que adentramos o contexto fluido da vida. (SANTAELLA, 2005) Desta promiscuidade entre as linguagens, nascem os *artistas mestiços*. Salles (2006) reforça esta visão fluida da criação artística, principalmente a visual, definindo-a por sua “dinamicidade, que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade.” (p. 12)

Por isso, Santaella (2005) reivindica uma atualização, propõe uma **expansão dessa compreensão segmentada** das linguagens, dos códigos e dos canais, baseada simplesmente no modo como as mensagens aparecem, “para [assim] buscarmos um tratamento mais

⁴¹ Cecília Almeida Salles é doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela PUC/SP (1990), onde ministra aulas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. É autora do livro *Redes de criação: Construção da obra de arte* (2006), que é utilizado como bibliografia desta pesquisa.

econômico e **integrador** que nos permita compreender como os signos se formam e como as linguagens e os meios se combinam e se misturam” [grifo nosso] (p. 28).

É importante destacar que, para Santaella (2005), apesar de a linguagem visual se realizar com toda sua potência em uma lógica da visualidade, esta lógica também pode vir à tona por meio de signos verbais ou sonoros. Isto parece esclarecer muito sobre o campo **híbrido**, em que as linguagens emprestam umas às outras as lógicas que as regem tradicionalmente, bem como seus recursos, signos e modos. A autora chega a afirmar categoricamente que, “quando se trata de linguagens existentes, manifestas, a constatação imediata é a de que todas as linguagens, uma vez corporificadas, são híbridas.” (SANTAELLA, 2005, p. 379).

Valmor Beltrame⁴² (2008) dá a entender que essa *zona de contaminação* mútua das linguagens artísticas pode até mesmo ser responsável por **gerar descobertas** e obras que **potencializam o artista** e se estruturam de maneiras completamente **inovadoras**, que não seriam possíveis fora do solo do *híbrido*. O autor denota isto em sua análise do *teatro visual* do artista polonês Leszek Madzik⁴³, que Beltrame destaca pela trajetória e obra *híbridas*, tendo iniciado sua carreira como artista plástico e, depois, migrado para o teatro.

Madzik, ao abandonar a tradicional prática de expor em galerias, se associa a outras linguagens artísticas e cria novas estruturas, nas quais se destaca a pluralidade de práticas criativas diferentes do modo como anteriormente as praticava. Ao mesmo tempo, essa hibridação cria “novas estruturas” que **evidenciam o ato criador e a poética do artista**. [grifo nosso] (BELTRAME, 2008, p. 2)

Salles (2006) também confirma esta perspectiva dizendo que essas interações tem grande responsabilidade sobre a multiplicação de **novos caminhos na arte**, pois “provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra.” (p. 20)

Isto também se mostra presente na fala da iluminadora cênica Mirella Brandi⁴⁴, formada em Artes Plásticas:

⁴² Valmor Níni Beltrame é ator, diretor, dramaturgo, escritor. É professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação na Udesc. Formado em Filosofia pela Unisul, é mestre e doutor em Teatro pela ECA/USP. É autor do texto *O teatro visual de Leszek Madzik* (2008), utilizado como referência para esta pesquisa.

⁴³ Leszek Madzik, Polônia, nascido em 1945. É um cenógrafo, diretor, pintor e fotógrafo. Professor na Academia de Belas Artes, em Varsóvia, na Faculdade de Cenografia (*Stage Design*) e professor de dramaturgia na Universidade Católica de Lublin. Criador do grupo *Scena Plastyczna*, onde desenvolve um teatro performativo marcado pela grande plasticidade.

⁴⁴ Mirella Brandi, São Paulo, nascida em 1968. É diretora artística, iluminadora e artista multimídia. Formada em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes e Artes Cênicas pela Universidade São Judas Tadeu (USJT), e

Apesar de ter trabalhado durante muitos anos com iluminação cênica, as artes visuais estiveram sempre presentes em meu percurso e me levaram a **reinterpretar certos conceitos**, fazendo **migrar técnicas específicas** de uma área para outra, de forma a explorar o **modo como essas técnicas alteram** suas características, seu comportamento e sua finalidade quando utilizadas em contextos diferentes dos convencionais e como isso altera o modo de olharmos a luz e o que ela nos transmite. [grifo nosso] (BRANDI, 2015, p. 49)

Desta maneira, podemos concluir que, ao artista que localiza sua produção no “**entre**” (COHEN, Aby, 2015) das linguagens, resta dialogar com as propriedades do *híbrido*, não tendo que tomar partido entre uma ou outra linguagem bem delimitada, mas assumindo a promiscuidade e potencializando todas que se trançam em sua poética mestiça, se assim interessar.

Como exemplo do *hibridismo* presente nas modalidades artísticas, Santaella cita a *performance* e o *happening*, ambas já aceitas e absorvidas pelo domínio formal das artes visuais nos currículos escolares e universitários. Ela explica que:

[...] mesmo se não acompanhados de fala, são prolongamentos do gesto, mais apropriadamente **gesto teatralizado, gesto posto em cena, encenado**. Essa encenação do gesto é, via de regra, ritualizada, sendo, portanto, narrativa, na medida em que, por se constituir em uma sequência temporal de atos, no ritual se encontra a origem da narrativa. Mesmo na ausência da fala, *performances* e *happenings* têm uma raiz narrativa, e, conseqüentemente, verbal. Quando acompanhados do som, o que é bastante comum, tornam-se linguagens verbo-visuais-sonoras. [grifo nosso] (SANTAELLA, 2005, p. 385)

Ela ainda expande a compreensão da **relação intersemiótica** das matrizes de pensamento e linguagem para além das linguagens artísticas, aplicando-a sobre o gesto cotidiano:

O gesto como acompanhamento inseparável da fala se constitui em uma linguagem verbo-visual, linguagem vicária da fala. Nas paisagens do rosto, na postura do corpo, nos movimentos do pescoço, braços e mãos, na proximidade ou distância que o falante mantém com o interlocutor, **a gestualidade vai desenhando contornos plásticos, visuais** para a sonoridade da fala. [grifo nosso] (SANTAELLA, 2005, p. 385)

Com isto, ela não apenas evidencia o *hibridismo* do gesto como também insinua nele os contornos de um *pensamento visual*, com o gesto podendo ser um empenho do sujeito de

agregar visualidade a algo não visível, a **concretização da plasticidade do pensamento** da fala.

Ao falar da noção de rede, Salles (2006) faz coro a essa concepção *híbrida* da criação artística – e mesmo da ciência e tecnologia –. Esta oposição a uma visão segmentada das linguagens pode ser, segundo ela, “um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um **pensamento das relações** em oposição a um pensamento das essências.” [grifo nosso] (SALLES, 2006, p. 10). Ela ainda diz que, apesar da tendência dos artistas criarem seus objetos dentro de uma manifestação artística específica, os processos de criação são marcados muito naturalmente por seu *caráter intersemiótico*. (SALLES, 2006).

Inspirado pela fala de Salles, retomo mais uma vez a imagem da *escada* como o mais eficaz elemento simbolizante do território híbrido no meu processo de criação, a partir da ideia de sobreposição de linguagens, em oposição à imagem da *ponte*, que evocaria a ideia de conexão simplesmente justaposta (**Figura 9**).

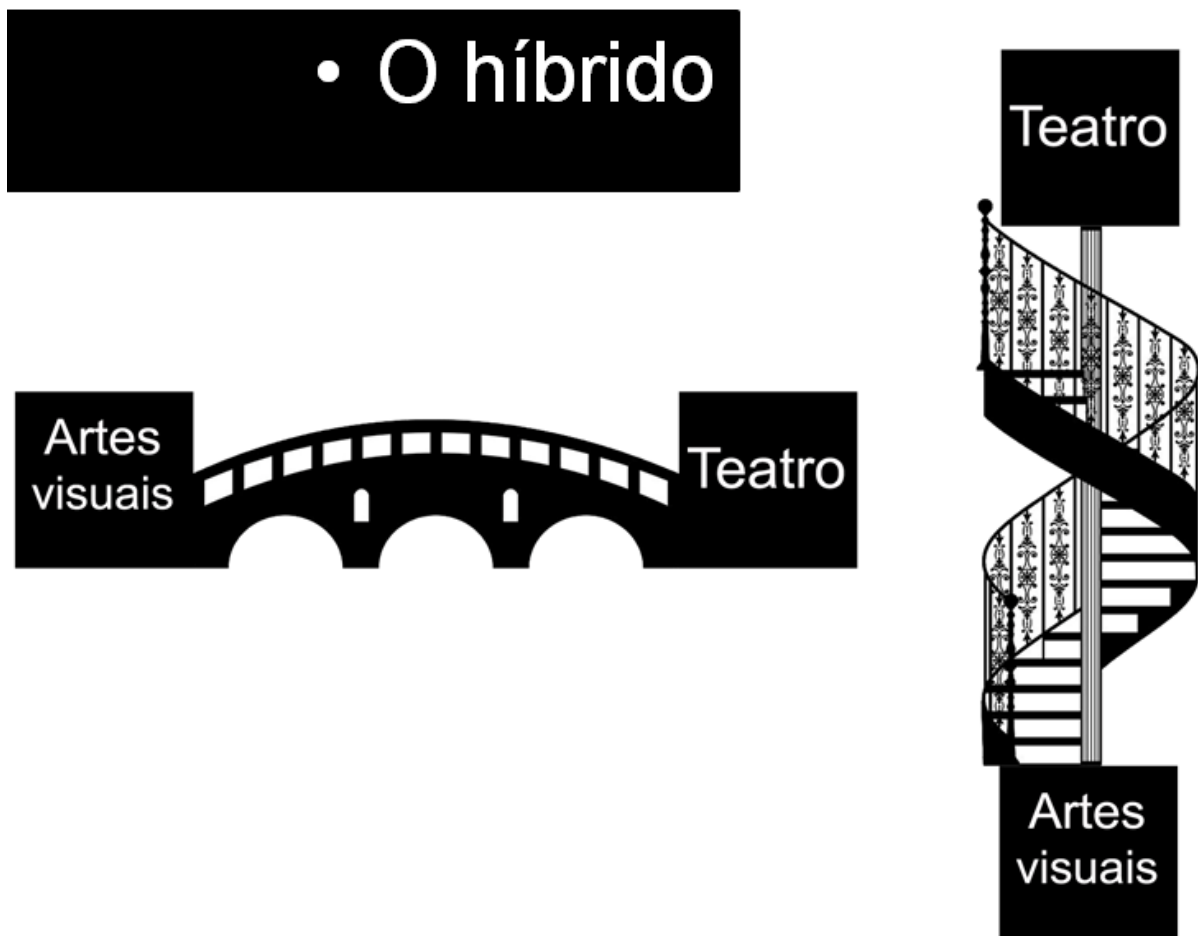


Figura 9. Diagrama relativo à ideia de hibridismo como sobreposição, não apenas justaposição.

A cenógrafa Aby Cohen⁴⁵ (2015) defende a Cenografia como linguagem localizada entre a instalação, a expografia e o teatro, na transversalidade entre teatro e artes visuais, no **entre**. Ao argumentar sobre a contaminação cada vez mais intensa entre o teatro e as artes visuais, ela cita a crítica de arte Lisbeth Gonçalves⁴⁶, dizendo que “o cenário, o gesto e a atitude tornaram-se essenciais na forma artística. As **formas plásticas aproximaram-se do teatro**. E, nesse contexto, nasce também uma nova relação entre obras e exposição.” [grifo nosso] (GONÇALVES, 2004 apud COHEN, 2015, p.19)

Em um artigo publicado na *Revista Sala Preta*⁴⁷, Brandi (2015) cita vários exemplos de propostas artísticas e artistas que trabalham nesta *zona fronteira* entre as linguagens – principalmente entre artes visuais e teatro –, se valendo das condições *híbridas* para produzir seu trabalho. Entre eles, ela cita James Turrell⁴⁸ por sua relação com o espaço, que ela chama de “instalação imersiva”, a qual retiraria o espectador da simples contemplação para a imersão completa de seus sentidos; cita também a *visual music* e seus experimentos com a transposição de estruturas musicais para imagens visuais, como é atribuído a Kandinsky⁴⁹ pelo crítico Roger Fry; o maestro e diretor de teatro alemão Richard Wagner⁵⁰ e sua proposta de uma “obra de arte total”, um teatro que aproximasse as linguagens artísticas e sintetizasse cenografia, imagem, música e texto; autores do teatro do absurdo⁵¹, que, atravessados pelas

⁴⁵ Miriam Aby Cohen, São Paulo. Cenógrafa, diretora de arte e curadora nas áreas de Cenografia e Indumentária Teatral, Museografia, Expografia. Doutora em Artes/Cenografia pela ECA/USP (2015). Mestre em Artes/Cenografia também pela ECA/USP (2007). Recebeu a premiação máxima na área de Design de Cena: a *Triga de Ouro*, na Quadrienal de Praga em 2011 (PQ 11), o maior evento de cenografia do mundo. Foi curadora internacional da PQ 15. Aby Cohen também é membro da OISTAT – Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos de Teatro desde 2003 e foi eleita sua vice-presidente, de 2013 a 2017. É autora da tese *O desenho da cena como experiência: Intersecções na prática artística contemporânea entre Cenografia – Instalação - Expografia* (2015), utilizada como referência bibliográfica deste trabalho.

⁴⁶ Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves. Mestre (1978) e doutora (1985) em Sociologia também pela USP. Seu foco de pesquisa está nos temas: arte brasileira, arte contemporânea, crítica de arte, artistas brasileiros.

⁴⁷ *Revista Sala Preta* é uma publicação anual do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP.

⁴⁸ James Turrell, EUA, nascido em 1943. Artista que investiga luz e espaço para a produção de suas instalações.

⁴⁹ Wassily Kandinsky, Rússia, 1866-1944. Pintor, professor da *Bauhaus*, introdutor do Abstracionismo pela vertente da emoção, ritmo, cor e expressão dos impulsos individuais. Inspira-se na música para compor sua obra.

⁵⁰ Wilhelm Richard Wagner, Alemanha, 1813- 1883. Foi maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta. Conhecido primeiramente por suas óperas, almejou uma síntese de todas as artes poéticas, visuais, musicais e dramáticas.

⁵¹ Teatro do absurdo foi uma designação criada em 1961 que agrupava as obras de dramaturgos de diversos países pelo tratamento inusitado de aspectos inesperados da vida humana. Destacam-se os seguintes dramaturgos: o francês Eugène Ionesco (1909 – 1994), o irlandês Samuel Beckett (1906 – 1989), o russo Arthur Adamov (1908 – 1970), o inglês Harold Pinter (1930 – 2008), o espanhol Fernando Arrabal (1932), o francês Jean Genet (1910 – 1986) e o estadunidense Edward Albee (1928).

novas tecnologias, absorveram elementos de outras artes da imagem, como o cinema, as artes plásticas e o circo; e outros mais contemporâneos, que encharcariam seu trabalho com o conceito de performativo, como The Wooster Group⁵², Ivo van Hove⁵³, Teatro da Vertigem⁵⁴ e Laurie Anderson⁵⁵. Ela conclui o artigo com a seguinte provocação:

O que me parece é que o fio tênue que delimita as linguagens artísticas e seus meios talvez nem exista mais [...]. Ou, se ainda existe, estamos em tempo de reavaliar essas diferenças e nos lançarmos em um pensamento mais unificado, o pensamento de **uma arte ampla e colaborativa** que acompanhe a evolução de nosso tempo. A arte entendida como pensamento transgressor, que compreende em si todo um universo de possibilidades direcionadas para a criação de olhares renovados. [grifo nosso] (BRANDI, 2015, p. 57)

Aby Cohen (2015) concorda com Brandi e faz refletir sobre uma possível vocação da arte para o território híbrido, quando diz que qualquer tentativa de limitar uma obra a um conceito único e estanque “demonstra-se cada vez mais frágil diante da localização da expressão artística nas intersecções entre as linguagens.” (p. 50)

3.2 O desenho mestiço

O *pensamento visual*, conforme o defini no item 2.2, é rico em atenção ao mundo visível, é sensível a sua **materialidade**, ao frescor do percebido, guarda uma expectativa quanto ao mistério das coisas, se alimenta nas imagens do mundo. Aqui se evidencia um interessante paralelo entre o *pensamento visual* e o **desenho**, uma vez que *desenhar* “é demonstrar o interesse pelo percebido, voltar-se para ele com olhar concentrado, enfim, ‘é ter atenção aos traços do mundo’” (CHUÍ; TIBURI, 2010, apud ALMENDRA, 2014, p. 186).

A minha produção em artes visuais está marcada sob as linhas do *desenho*. Tive incursões essenciais e comprometidas na pintura e outras modalidades, mas que, a longo prazo, apenas agregaram ao *desenho* novas características híbridas, de textura, cor, material e dimensão. **Conheci o mundo e a mim mesmo desenhando**, descobrindo as coisas na medida em que elas iam se transformando em grafite – ou pastel, ou tinta – sobre o papel. Assim complementa Almendra:

⁵² The Wooster Group é uma companhia de teatro experimental reconhecida pela criação de obras dramáticas originais. Foi fundada em 1975 e tem sede em Nova Iorque, EUA.

⁵³ Ivo van Hove é um diretor de teatro Belga, nascido em 1958.

⁵⁴ Teatro da Vertigem é uma companhia de teatro brasileira, pela característica inovadora de suas obras, principalmente em relação à linguagem teatral e locação de suas peças. Fundada em 1991.

⁵⁵ Laurie Anderson, EUA, 1947. É uma artista experimental reconhecida por suas performances multimídias.

Com o grafite, o artista acessa a imagem como um cirurgião. Ele **abre a imagem**, indo a sua interioridade e mesmo ao seu avesso, para transformá-la não só a partir de si mesma e das repercussões em seu imaginário, mas das possibilidades expressivas inerentes ao material que selecionou para sua empreitada. [grifo nosso] (ALMENDRA, 2014, p. 190)

Desenhando, pude me conhecer na medida em que escolhia as coisas que iria desenhar, na medida em que minha atenção sobre estas coisas ia se configurando e sensibilizando para que eu pudesse desenhá-las depois. Desenhá-las era somar a forma externa das coisas e a forma interna de mim. Perceber meu próprio *desenho* era, e é cada vez mais, me descobrir na *subimagem* da imagem, uma forma de **figurar o invisível** em mim através do figurável das coisas. Eu me vejo de novo, e reexisto, quando miro meu reflexo na obra, na imagem perceptiva misteriosa. Assim, vejo que o vórtice espontâneo que leva o artista em direção à própria **poética** “só pode realizar-se no seio do seu trabalho, meta e mola da criação. É assim que um desenhista pode trazer o visível à visibilidade. Da mesma forma, a experiência é necessária. É **frequentação do mundo percebido.**” [grifo nosso] (ALMENDRA, 2014, p. 184)

Esta poética, em mim, é a imagem, que transborda de mim independente de seus meios. Ao escrever um texto poético, ele é igualmente rico em imagens e marcado por esta característica, pois há em mim esse qualquer coisa que chamo *pensamento visual*.

Mas o que define que **certos tipos de imagem** me sejam tão recorrentes e prediletas dentre os cardápios infinitos de imagens do mundo? Como se não se esgotassem em serem dissecadas pelo meu *desenho*, pelo meu olhar? Quanto mais distância tomo da minha produção, mais claro vão ficando os eixos imagéticos e temáticos que estruturam toda a poética.

Salles toca nesta questão:

Senise⁵⁶ é, por algum motivo, provocado por umas imagens e não por outras. O que fica claro é que a provocação causada não basta: percepção, memória e imaginação trabalham-na dando origem a uma **imagem com força maior** do que qualquer outra, que afeta com maior intensidade sua sensibilidade, tornando-a passível de entrar em suas telas. [grifo nosso] (SALLES, 2006, p. 80)

Salles (2006) evidencia que o repertório de imagens é tão espontâneo para o artista quanto sua própria constituição subjetiva, pois esta “**imagem com força maior**” só o é pela ação da percepção, memória e imaginação do artista. Por isso, “não se pode separar o artista de seu projeto poético, ou seja, das tendências de suas criações.” (SALLES, 2006, p. 85)

⁵⁶ Daniel Senise Portela, Rio de Janeiro, 1955. Pintor e gravador.

Em minha trajetória com a figuração no *desenho* – e mesmo na pintura –, posso distinguir a recorrência de alguns elementos constitutivos das obras, elementos que mais tarde me levaram a reconhecer o híbrido germinando já na minha produção em artes visuais, no meu *desenho cada vez mais mestiço*. São imagens específicas, maneiras de produção, relações com o tempo e apresentação das obras, entre outros aspectos:



Figura 10. Sem título. Série *ORGIÁSTICA*. Caneta esferográfica sobre papel. 29,7x42cm. 2008.

3.2.1 O corpo: O interesse geral. Minha *imagem de força maior* desde sempre, objeto dos meus desenhos. Pelo aspecto muscular do corpo, potente enquanto movimento e anatomia, mas muito mais forte e interessante enquanto expressividade, enquanto representante concreto e material da subjetividade, visibilizador do invisível (**Figuras 10 e 11**);

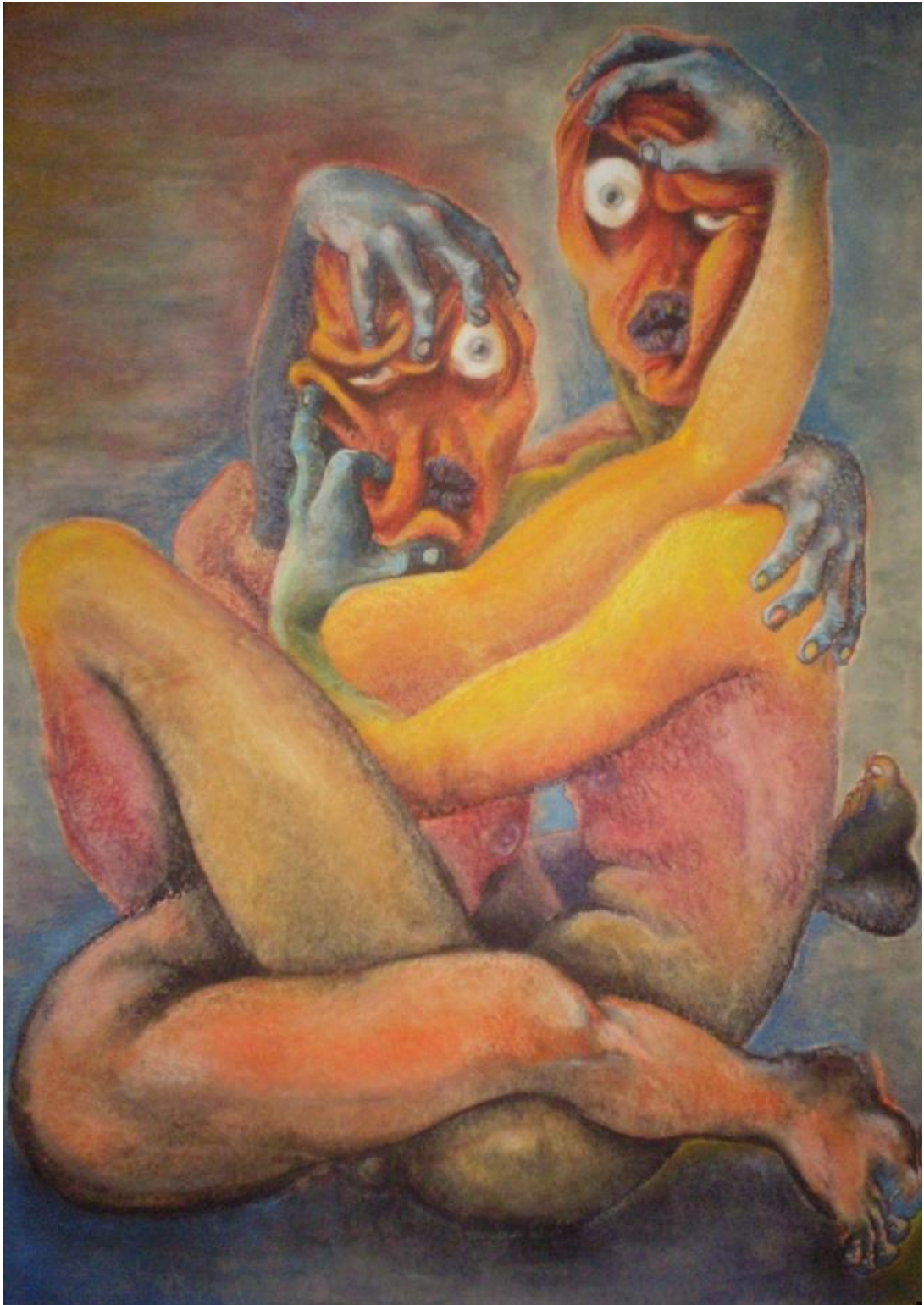


Figura 11. Sem título. Série *FAMIGERADXS*. Pastel seco e aquarela sobre papel. 129x84cm. 2010.

3.2.2 A narrativa: A recorrência da sugestão de uma história, conflito ou situação, aparentemente fictícios. Relação entre os elementos da composição que gera um tensionamento dramático (**Figura 12**);

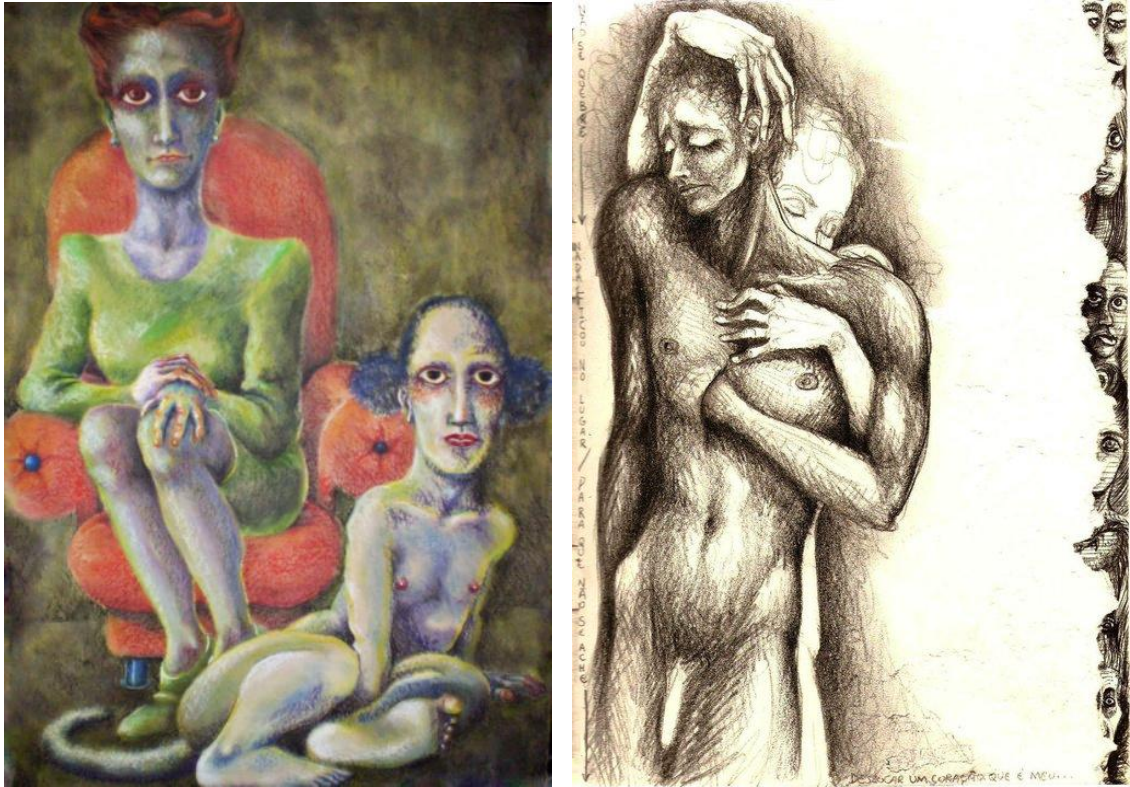


Figura 12. À esquerda: Sem título. Série *FAMIGERADXS*. Pastel seco sobre papel. 120x84cm. 2009. À direita: Sem título. Grafite e caneta esferográfica sobre papel. 420x297mm. 2009.

3.2.3 A personagem: a alusão a personagens, figuras que se caracterizam e especificam enquanto um conjunto de qualidades físicas, psicológicas e emocionais específicas (**Figura 13**);



Figura 13. Título: *MY ESKIMO FRIEND*. Série *FAMIGERADXS*. Pastel seco sobre papel. 84x120cm. 2009.

3.2.4 O simbólico e o metafórico: O caráter simbólico de algumas representações, elementos, cores, composições que refletem ideias abstratas, conceitos transmutados em imagens. Metáforas visuais que transportam uma poética da obra (**Figuras 14 e 15**);

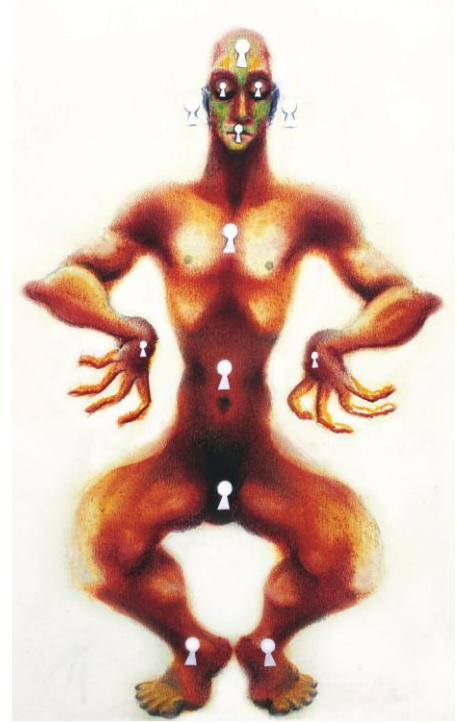
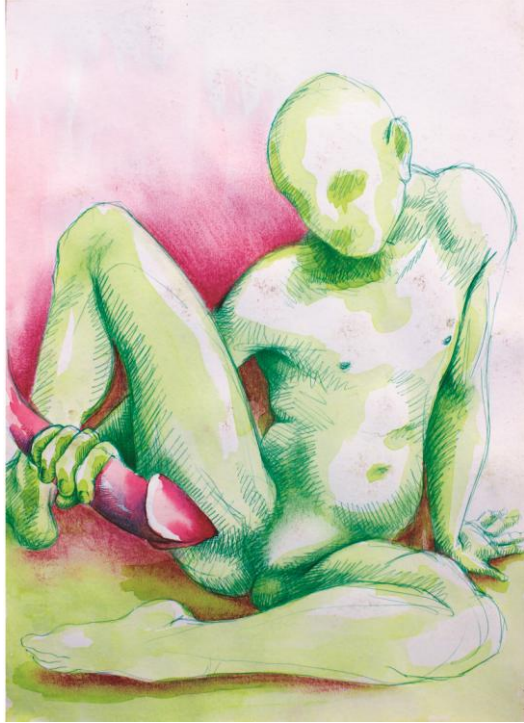


Figura 14. À esquerda: Sem título. Aquarela e caneta esférica sobre papel. 420x297mm. 2010. À direita: Sem título. Pastel seco e colagem sobre papel. 420x297mm. 2008

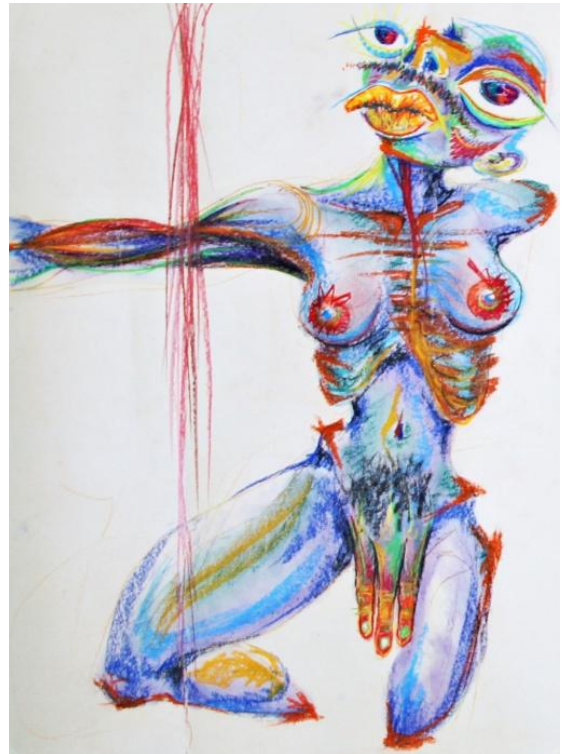


Figura 15. À esquerda: Sem título. Série *ORGIÁSTICA*. Caneta esférica, aquarela e grafite sobre papel. 29,7x42cm. 2008. À direita: Título: *FOI A PRIMEIRA VEZ QUE SE APAIXONOU POR UM ARTISTA QUE JÁ ESTAVA MORTO*. Série *DOIS SEGUNDOS DOBRADOS*. Pastel seco sobre papel. 76,5x55,9cm. 2014.

3.2.5 O texto verbal: Os títulos das obras, agregando uma camada verbal inusitada à imagem e suscitando novas relações e textos. Relacionam-se com a obra de maneira tão ativa e poética quanto a própria imagem. Nestes casos, o título não pretende ser descritivo ou utilitário (**Figura 16**);



Figura 16. Título: *TINHA PERNAS TORTAS EM QUE TROPEÇAVA*. Série *DOIS SEGUNDOS DOBRADOS*. Pastel seco sobre papel. 70,5x46cm. 2014

3.2.6 O meu corpo: A forma como meu corpo passou a se colocar cada vez mais ativo no processo de criação das obras, na medida em que as dimensões do suporte iam aumentando e suas proporções se associavam mais às minhas (**Figura 17**);



Figura 17. À esquerda: Sem título. Série *SOBRE CORTINAS*. Acrílica sobre tela. 2,20x0,83m. 2010. À direita: Título: *TONS PÚRPURAS NO FUNDO DE UMA CAIXA*. Série *SOBRE CORTINAS*. Acrílica sobre tela. 2,08x0,67m. 2010

3.2.7 O objeto: Nos experimentos com materiais tridimensionais e objetos comundo pinturas. A superfície pictórica se insinua enquanto espaço de interação e os objetos são apresentados não como representação pictórica, mas como potência simbólica e poética de si mesmos, *recipientes do imaginário* (**Figura 18**);



Figura 18. À esquerda: Sem título. Série *PLÁSTICAS VISCERAS*. Acrílica e sacola plástica sobre tela. 240x76cm. 2011. À direita: Sem título. Série *SOBRE CORTINAS*. Acrílica e caixas de madeira sobre tela. 2,15x0.87m. 2010.

3.2.8 O instante: Nos experimentos que tentavam unir a obra de arte ao efêmero, à fatia breve de tempo, estabelecendo uma relação de momento compartilhado com os espectadores e colocando em questão a própria finitude, sendo propositalmente perecível.

Apesar de não ter registro fotográfico, posso citar dois exemplos: uma tela recoberta de cinquenta camadas de fita crepe, e cada camada havia um desenho diferente. Durante a apresentação da obra na disciplina de *Desenho 3*, eu retirava gradativamente as camadas, fita por fita, fragmentando e misturando os desenhos da superfície com os das camadas anteriores, até que todas as camadas fossem arrancadas e sobrasse apenas a tela em branco novamente.

A segunda experiência foi baseada no trabalho de Yves Klein, e consistia em uma tela em que eu registrei quase todas as minhas ações durante três dias: apaguei e coleí as pontas de cigarro sobre a tela, derramei sobre ela os vinhos que tomei, arrastei-a por todos os caminhos que fiz na rua, coleí *band-aids* usados e tampinhas de garrafas bebidas. O intuito era que a tela virasse um suporte da memória, um registro concreto do tempo.

Em todos estes aspectos que vejo recorrentes na análise sobre o meu trabalho nas artes visuais, percebo elos que conectam com a minha prática teatral ou com o teatro em geral. A **genealogia da mestiçagem** do meu processo criativo.

Na Universidade de Brasília, cursei todas as disciplinas específicas de *Desenho*. Em *Desenho 1*, 2007, aprendi com Sergio Rizzo a desenhar o que eu via, a dar músculos, ossos e proporção. No ano seguinte, em *Desenho 2*, Tsuruko Ushigasaki me ensinou a desenhar o invisível, a colocar ar e humor nas linhas. Em *Desenho 3*, Vicente Martinez me levou pra desenhar no espaço, com linhas que eu pegava e se embarçavam em meus dedos, o desenho era o próprio espaço (**Figura 19**).



Figura 19. Exercício da disciplina *Desenho 3*. Linhas no espaço. 2008. Foto: acervo pessoal

Em 2010, em *Desenho 4*, Nelson Maravalhas abriu o espaço de discussões e trocas para o aprofundamento da minha poética na linguagem. Nesta reflexão, pude perceber como

não apenas meu processo de criação no teatro estava permeado por um *pensamento visual* e minha trajetória nas artes visuais, como também meu próprio *desenho* e poética deixavam entrever mecanismos e modos do fazer teatral. Eu criava personagens, criava sobre o papel grandes frames de histórias já iniciadas e ainda não terminadas, fatias de dramaturgias, atmosferas que evocavam histórias e a expressividade do corpo.

Este percurso *híbrido* que ia se delineando nos meus passos dentro do departamento de Artes Visuais se evidenciou também na disciplina *Projeto Interdisciplinar*, com Marília Panitz, em que propus pesquisar maneiras com que a obra de arte poderia ativar o corpo do fruidor, gerando também um produto cinético, uma dramaturgia performática involuntária construída a partir dessa interação do fruidor com a obra, a performance efêmera em diálogo com a obra plástica fixa. Chamava-se, coincidentemente – ou não – *O corpo que vê*.

Em 2011, estas mutações mestiças em minha trajetória artística também se manifestaram na disciplina *História do Ensino das Artes*, ministrada por Luisa Günther. Na ocasião, propus como trabalho final a aplicação de uma proposta pedagógica que consistia na produção de desenhos de grande proporção a partir da ativação do corpo do estudante-desenhista. Esta ativação se dava por meio de metodologias de criação teatral e provocação de alterações no estado corporal e emocional dos participantes. Era possível analisar alterações nos resultados sobre o papel, além de uma relação diferenciada, ou mesmo estética, com o processo de criação da obra visual.

De fato, é possível vislumbrar uma relação bem mais profunda das modalidades visuais, como a pintura, o desenho, a escultura etc., com a teatralidade, como argumenta Santaella:

[...] a fabricação de objetos é um sistema extensivo ao tato, tanto quanto a pintura é extensiva ao olho. Entretanto, os objetos fabricados estão ligados ao olho, isto é, são tão visuais quanto são uma escultura ou uma obra arquitetônica. Isso nos leva à hipótese de que o sentido háptico e motor é uma espécie de sentido coringa que se distribui por todos os outros sentidos, inclusive o olfato e o paladar [...]. Tanto é assim que **as linguagens visuais e também as sonoras dependem do gesto** para sua produção. [grifo nosso] (SANTAELLA, 2005, p. 75)

E não apenas para sua produção; também como integrante expressivo da obra de arte visual, premissa para sua produção, como podemos comprovar no trabalho de Pollock, por exemplo. Assim, já implicaria uma aproximação com o teatro, que tem o gesto⁵⁷ deliberado e

⁵⁷ Gesto: “Movimento corporal, na maior parte dos casos, voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo.” (PAVIS, 1999, p. 184)

muito mais ritualizado do que no cinema (SANTAELLA, 2005), por exemplo, como um de seus elementos sintáticos característicos.

Marcel Duchamp⁵⁸ associa definitivamente as artes visuais ao teatro quando rompe com o que ele chamava de “arte retiniana”, deslocando a concepção de arte para a “[...] **lógica do ato**, da experiência, do sujeito, da situação [...]” [grifo nosso] (DUBOIS, 1993, p. 254).

Giselly Brasil⁵⁹ faz considerações a partir das relações entre as propostas de Lehmann acerca do teatro pós-dramático e as contribuições de Duchamp, dizendo que em ambos o espaço parece ser um lugar **de flexibilização, de experiência e de contato**, de encontro mútuo entre sujeito e objeto (BRASIL, 2010). Ela observa uma mudança de paradigma na arte contemporânea, em que existe “**um convite à ação**, ao movimento do pensamento e ao engajamento do sujeito no acontecimento da arte.” [grifo nosso] (BRASIL, 2010, p. 1)

No Brasil, Aby Cohen (2015) aponta artistas brasileiros que – desde o final dos anos 50, com o impacto da visualidade cênica de Svoboda, destaque da Bienal de Arte de São Paulo de 1957, e popularização da *Performance Art*, vinda dos Estados Unidos – foram influenciados por este interesse na **aproximação das linguagens**, como Helio Oiticica⁶⁰, Flávio Império⁶¹, Hélio Eichbauer⁶² e Flávio de Carvalho⁶³, por exemplo.

3.3 A cena mestiça

Qualquer primeira experiência iniciante com o texto teatral poderá comprovar o quanto é comum ouvir um diretor ou professor de teatro argumentar que o texto falado pelo ator deve **criar imagens**, que o ator deve ser este agente sensível que, por meio de um bom

⁵⁸ Marcel Duchamp, França, 1907- 1968. Pintor, escultor e poeta. Representante ilustre do Dadaísmo, considerado um precursor da Arte Conceitual, inventor dos *ready-mades*.

⁵⁹ Giselly Brasil, Santa Catarina. Doutoranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Graduada em Artes Cênicas e mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

⁶⁰ Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1937-1980. *Performer*, pintor e escultor, é um dos mais importantes artistas brasileiros, tendo influenciado o movimento cultural *Tropicália*, por exemplo. Um de seus trabalhos mais famosos são os objetos *Parangolés*, que permitia ao público participar e interagir com a obra, desempenhando um caráter performático também pelo fruidor.

⁶¹ Flávio Império, São Paulo, 1935-1985. Foi arquiteto, artista plástico e é considerado um dos maiores cenógrafos do teatro brasileiro.

⁶² Hélio Eichbauer, Rio de Janeiro, 1941. Outro importante cenógrafo brasileiro, que estudou com Josef Svoboda na, então, Tchecoslováquia.

⁶³ Flávio de Carvalho, Rio de Janeiro, 1899-1973. Um dos grandes artistas representantes do Modernismo brasileiro. Tinha grande interesse pelo experimental, fuga das regras e formas academicistas da arte, tendo trabalhado com pintura, arquitetura, teatro, figurino e performances.

uso da voz, de uma arquitetura interessante de intenções dramáticas e uma boa interpretação de texto, faz o texto chegar ao espectador pipocando em imagens dentro de sua cabeça.

Por experiência própria, imagino que, ao ser instruído a “criar imagens”, imediatamente uma parte muitíssimo familiar dentro de um ator-artista visual ecoará alegremente estas palavras. Até perceber, é claro, que se trata de uma categoria de criação de imagens completamente diferente de como se dá nas artes visuais.

De qualquer forma, há no teatro este parentesco irresistível com a visualidade. O ator cria *imagens*, seu corpo projeta *linhas*, o diretor é um *olhar* externo, o público *assiste*, o encenador *desenha* a cena, a luz *mostra*, o palco *enquadra*. As relações seguem abundantes na costura da linguagem teatral. “Ora, a própria palavra teatro (*Théatron*) como a conhecemos deriva do vocábulo grego (θεάομαι) e quer dizer: ‘o lugar para onde se vai **ver**’.” [grifo nosso] (ARAÚJO, 2010, p. 3)

De fato, este “ver”, conforme transparece Rummenigge Araújo⁶⁴ (2010), tem seu sentido muito associado ao *pensamento visual*, uma vez que não é colocado simplesmente como a ação exercida pela visão, mas como a instância do “olhar com atenção, do perceber, do contemplar de maneira envolvente, de forma inquiridora que permita ao mesmo tempo analisar o observado [θεωρία].” (p. 3) O teatro, então, estaria originalmente ligado a um espectador que exercitasse o **olhar com espanto**, que se associa à origem do pensamento filosófico por distinguir aspectos da realidade que escapam ao olhar cotidiano (PALMEIRA, 2014).

O encenador se vale de elementos da linguagem visual para construir sua linguagem cênica (ARNHEIM, 2005), para **desenhar a cena** do seu espetáculo, quase como se fosse um pintor e o palco fosse sua tela, ou como se estivesse prestes a produzir uma colagem, em que os atores e os outros elementos são suas figuras recortadas e o espaço, o suporte de possibilidades infinitas de composições visuais.

Assim como nas pinturas, fatores como simetrias e assimetrias, equilíbrio e desequilíbrio na composição dos quadros, níveis de profundidade em planos, construção com perspectiva em diferentes ângulos modificando a impressão que se tem da cena, uso dramático dos objetos e peças do vestuário, a iluminação, contrastes de cor e luminosidades, compõem a cena e transmitem uma ideia.” [grifo nosso] (MOURA, 2015, p. 44)

⁶⁴ Rummenigge Medeiros de Araújo, Rio Grande do Norte. Ator e encenador. Graduado em Artes Cênicas pela UFRN. Especialista em representação teatral pela UFPB, Mestre em Artes Cênicas pela UFRN e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – Departamento de Letras – UFRN.

Creio que estes elementos enumerados por Moura podem se manifestar de forma intuitiva em um encenador que tenha o foco em outra camada da composição, mas também creio que, para o encenador que aborde seu trabalho a partir do *pensamento visual*, estes elementos visuais **são propriedades expressivas da composição da cena**. Estes elementos são familiares ao artista visual, acostumado a utilizá-los justamente por suas funções expressivas e comunicativas dentro da composição de um desenho, por exemplo. Sendo assim, o encenador de *pensamento visual* que, por ventura, tenha formação como artista visual poderá recorrer a este conhecimento mesmo tendo a disposição outros, aparentemente mais expressivos, como o próprio ator. Neste ato, o *encenador-artista visual* volta a ativar seu **olhar de pintor**, de desenhista, desenhando paisagens visuais na cena.

Em 2015, cursando a disciplina *Oficina de Fotografia 3*, ministrada por Denise Camargo na UnB, desenvolvi uma pesquisa no sentido contrário: do **artista visual-encenador**. O trabalho chamava-se *Encenação Fotográfica* e se propunha a pesquisar fotógrafos e processos fotográficos que se utilizassem da encenação para suas composições. O resultado foram séries de fotografias em que assumi não apenas o papel de fotógrafo, mas de encenador, construindo cenário, locação e figurino, bem como objetos em uma composição que indicasse, assim como percebo em meus desenhos, uma dramaturgia ou situação. As atrizes-modelos convidadas a posar para as fotos insinuavam personagens e eram estimuladas a elaborar dramaturgias pessoais, relacionando o trabalho a processos de preparação de atores em criações cênicas.

Além disso, evidenciando ainda mais suas relações híbridas com o teatro, as séries foram apresentadas em uma sequência narrativa, se associando a uma estrutura dramática tradicional no teatro. A série *My eskimo friend*, representada pela **Figura 20**, possui, ao todo, 26 imagens constituindo sua sequência.

Quando Aby Cohen (2015) utiliza o termo “**paisagem**” – importante tema pictórico na história da arte – reforça e estreita as relações entre as artes cênicas e visuais. Ela se refere à *paisagem* como noção de ambiente (*environment*), a uma “**dimensão ampliada do olhar** para o que pode ser percebido” [grifo nosso] (p. 105). Ela evoca uma amplitude do desenho, que estabelece uma relação com o espectador, colocando-o dentro ou fora da paisagem, interagindo com ela ou observando-a. (COHEN, Aby, 2015)



Figura 20. Série *MY ESKIMO FRIEND*. 2015

Para ela, “desenhar a cena, assim como desenhar uma paisagem é trabalhar **entre o plano de uma pintura** de um quadro, de uma imagem que se apresenta como um mundo inteiro, e a tridimensionalidade do espaço na relação entre os corpos e olhares.” [grifo nosso] (COHEN, Aby, 2015, p. 108) Na analogia, a cenógrafa nos faz pensar que existem relações muito íntimas entre **a cena e a pintura**, explicitando que a cena seria a mistura entre impacto visual total de um quadro e a imersão do sujeito no espaço, na paisagem real capaz de imergir o fruidor. Haveria uma espécie de convite da *paisagem* para que seja ocupada.

Ao trazer à cena imagética uma perspectiva de *paisagem que convida a ser ocupada*, pintura que se faz espaço, lembro mais uma vez de Pollock, pintor que ocupava suas telas, habitava seus quadros com gesto e movimento, uma dança espontânea sobre a lona. Assim declarou o artista: “Prefiro atacar a tela não esticada, na parede ou no chão [...] no chão fico mais à vontade. Me sinto mais próximo, mais parte da pintura, já que desse modo posso andar em volta dela, trabalhar dos quatro lados, e **literalmente estar** na pintura [...]”⁶⁵.

Ao transformar a imagem em cena, o artista visual-encenador estaria revivendo o desejo de Pollock?

Sobre esta perspectiva de *paisagens visuais* na cena, Araújo (2010) esclarece que isto não se dá apenas juntando aleatoriamente linguagens e tecnologias visuais ao teatro, como mídias, cinema e audiovisual. Mas, sim, que as linguagens constituintes da obra artística devem estar **mutuamente comprometidas por um projeto composicional comum**, dentro da criação cênica. “Assim sendo, o encenador se configura, também, como um ‘paisagista’, onde todos os elementos são visualmente concebidos e entrelaçados.” (p. 4)

A história do teatro registra este movimento de mudança desde o início do século XX, quando a imagem passou a ser explorada de forma mais estilizada e **não realista**, diferenciando o fazer teatral, “refém da palavra e da mimese, predominante até aquele momento.” (OLIVEIRA, 2013, p. 20). Surgiram outras camadas narrativas que não eram necessariamente verbais, “apresentadas por elementos visuais e sensoriais que emergem na cena repletos de significados e simbolismos.” (COHEN, Aby, 2015, p. 30)

Como importantes exemplos de um *teatro mestiço*, que tinham a articulação dos elementos visuais como eixos de suas pesquisas artísticas, Aby Cohen (2015) cita os artistas cênicos Appia⁶⁶, Craig⁶⁷, Meyerhold⁶⁸, Kantor⁶⁹ e Svoboda⁷⁰.

⁶⁵ Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo350/action-painting>> Acesso em: 03 jun. 2016

⁶⁶ Adolph Appia (1862-1928). “[...] influenciado pela arte simbolista, defendia a ideia de uma unidade entre os elementos cênicos, de maneira que, uma vez conectados, eles pudessem assumir um significado simbólico e atuassem de forma interdependente. Desta maneira, resultaria uma composição plástica capaz de construir um ambiente significativa [...]” (COHEN, Aby, 2015, p. 32)

Para Belloni (2008), a grande mudança deste momento foi a perspectiva de um **teatro expressivo**, e não mais marcado pelo mimetismo e representação. Isto teria mudado também o papel do ator, que se distanciaria cada vez mais da ficção para ser colocado no palco enquanto pura fisicalidade, opacidade e teatralidade, quase como se seu corpo e sua presença real fossem mais um dos complexos da sintaxe visual do palco.

Belloni (2008) também recorre ao livro de Lehmann e situa esta **coisificação do ator** na cena contemporânea, em que o corpo vivo é tomado na condição de “objeto”, como uma característica do teatro pós-dramático. Mas também aponta que isto também opera no sentido contrário, com uma **restituição do valor às coisas**, uma vez que, paralelamente à esta nova experiência do ator, o objeto é avivado, “o universo das coisas, enigmaticamente, parece composto por matérias espirituais e fantasmáticas.” (BELLONI, 2008, p. 215)

Nesta perspectiva, os objetos deixariam de ter simplesmente uma função prática para se tornarem “**vaso do imaginário**” (BAUDRILLARD, 1969, apud LAMAS, 2012, p.39). Para Miguel Lamas⁷¹ (2012), isto atribui aos objetos a qualidade de **corpos significantes**, “já que estes cumprem uma utilidade social que os converte em signos de seu contexto, corpos que são reflexo de nossa sociedade, corpos-sujeito [...]” (p. 39)

As perspectivas de Lamas e Belloni remetem de volta ao primeiro capítulo, pois ambos se alinham com as noções merleau-pontianas sobre o objeto, quando o filósofo francês

⁶⁷ Edward Gordon Craig (1872-1966). “Propõe um Teatro no qual a realidade [...] transcenda à interpretação, através de elementos visuais que componham uma atmosfera, inclui o ator nesta ‘*pintura*’, de acordo com o conceito de *unicidade cênica*, onde o dramático se fragmenta por todos os elementos que compõem o espaço cênico, formando um grande **quadro vivo**.” [grifo nosso] (COHEN, Aby, 2015, p. 37)

⁶⁸ Vsevolod Meyerhold (1874-1940). “Meyerhold explorava a relação entre o movimento do ator e os objetos, como que contracenando, constituindo uma relação de cumplicidade e na perspectiva do espectador. Investigava o universo fictício da significação de um objeto inanimado [...]” (COHEN, Aby, 2015, p. 41)

⁶⁹ Tadeusz Kantor (1915-1990). “[...] quem sabe inspirado por Marcel Duchamp, Kantor apegou-se à semiologia da arte, partindo de elementos extraídos do cotidiano e destituindo-os de qualquer significado e valor por representarem a realidade; colocando-os inicialmente em contradição e em seguida transformando-os em ficcionais, permitindo assim uma releitura do objeto e, conseqüentemente, a proposição deste como obra de arte.” (COHEN, Aby, 2015, p. 43)

⁷⁰ Josef Svoboda (1920-2002). “Criou [...] inúmeras produções nas quais a cenografia ganhava autossustentabilidade, um desenho da cena no sentido amplo que inclui: a luz, a imagem, o espaço e, sobretudo, o movimento; alcançando seu auge com a criação de um teatro não-verbal: a “*antena Magika*” (COHEN, Aby, 2015, p. 45)

⁷¹ Miguel Angel Murúa Lamas, Chile, 1981. É ator e diretor teatral formado pela Escola de Teatro da Universidade das Artes e Ciências Sociais ARCIS de Santiago do Chile. Mestrado no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes ECA /USP com o projeto titulado *Objeto e espaço: estudo sobre a dramaturgia da imagem*.

fala que o objeto é o **correlativo do corpo do sujeito**, que, ao observá-lo, o sujeito “abre o objeto” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 104), dando também a ideia de uma interioridade do objeto, um recipiente do consciente e do inconsciente, do imaginário.

Aby Cohen (2015) fala de uma **ressignificação do objeto** instaurada por Duchamp partir dos *ready-mades*⁷², que propuseram “outras formas de expressão artística que permitiram uma releitura sobre a realidade cotidiana da arte” (COHEN, Aby, 2015, p. 16), reencantando os objetos corriqueiros da vida diária. Santaella (2005) também evidencia essa sensibilização gerada por Duchamp, dizendo que a ação do artista foi responsável pelo surgimento de uma nova rede de signos “que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de instaurar novas ordens de sensibilidade, regenerando a percepção do receptor para o mundo me que vive.” (p. 219)

Por mais que o teatro se constitua enquanto linguagem essencialmente *híbrida*, chamado por Santaella (2005) como uma linguagem “verbo-visual-sonora” (p. 387), a fala de Araújo (2010) diferencia um território realmente híbrido, uma vez que o termo é utilizado com muita recorrência simplesmente para designar um fazer teatral contemporâneo que não se inclui nos moldes dramáticos tradicionais. Isto também acontece com o termo “teatro de imagens”, mas o autor nega essa associação indiscriminada e reafirma uma perspectiva que toma **a linguagem visual como diretriz da cena**, que tem a imagem como **elemento estruturante primordial**, em que existe a possibilidade de uma prática diferenciada em função deste processo de criação.

Provavelmente o que torna um espetáculo híbrido e o que alimenta um “teatro de imagens” não seria a mera projeção de um vídeo, ou a existência de uma ou duas mídias na cena teatral de maneira ilustrativa, mas uma densa **rede de informações e intertextos** que ligam esses dispositivos, suas imagens e a reflexão acerca delas, de maneira tal, que não seja possível uma definição clara das fronteiras as quais pertencem ambas as linguagens e as próprias imagens, mas que o contexto geral funcione como uma obra intelectualmente estruturada, referenciada e concebida. A imagem deve dizer **algo além** do seu próprio reflexo. [grifo nosso] (ARAÚJO, 2010, p. 1)

O autor ainda cita o encenador Gerald Thomas⁷³ como um potencial representante do *teatro de imagens* e caracteriza suas produções, aí, sim, como obras *híbridas*, em que é possível perceber a presença de uma rede de linguagens que, segundo ele, suscitam uma

⁷² *Ready-made*: objetos industrializados deslocados de seu contexto e usos originais para o âmbito da arte, como museus e galerias, evocando a Ideia do artista também como obra.

⁷³ Gerald Thomas Sievers, Rio de Janeiro, 1954. Polêmico autor e diretor teatro brasileiro.

variedade de significações possíveis em função de um produto estético comum, expresso em *paisagens visuais*. E, apesar de o termo “teatro” estar ligado à noção de “observação de imagem” (ARAÚJO, 2010, p. 3), as imagens presentes nas produções de Gerald Thomas estariam ali “**afirmando constantemente sua condição de imagens** e que necessitam, precisam ser vistas.” [grifo nosso] (ARAÚJO, 2010, p. 3).

No artigo intitulado *O teatro visual de Leszecz Madzic*, Beltrame (2008) também apresenta o diretor como representante do *teatro visual*. Madzic ilustra bem o caso de deslocamento da produção de artistas visuais para o território da *cena mestiça*, em que aspectos específicos da linguagem teatral parecem sustentar mais apropriadamente suas obras.

O diretor do *Scena Plastyczna* iniciou sua formação e carreira como artista plástico, e depois migrou para o teatro por sentir que “a apresentação de suas obras exigia um **outro modo** de relação com o público e a galeria de arte já não era o espaço adequado”. [grifo nosso] (BELTRAME, 2008, p.1) Isto permite deduzir que, ao contrário, o teatro apresentava condições, tradicionalmente pertencentes à linguagem teatral, que agregavam à obra de Madzic uma potência mais próxima da poética que move o artista, e que, de outro modo, não se realizariam.

Madzic é um ótimo exemplo para esta pesquisa, uma vez que é um reconhecido **encenador teatral proveniente das artes plásticas**; e seria, aparentemente, uma excelente ilustração para o artista de *pensamento visual* já que nunca escreveu um roteiro de teatro por alegar **só poder criar por imagens e não ser capaz de se expressar por palavras** (BELTRAME, 2010). Beltrame (2010) soma mais uma analogia com a **pintura**, dizendo sobre o trabalho de Madzic que “[...] seu teatro é para ser visto e vivido, é como jogar imagens numa tela e luz em seu pincel. Diante do espectador passam imagens, umas encadeadas às outras.” (p. 1)

Falar de um *teatro de imagens* seria, então, segundo Aby Cohen (2015), falar de produções *híbridas* que articulam elementos e linguagens sem submeter suas potências a fins utilitários, “que resultam em uma obra aberta e que revelam a busca do artista em materializar a **encenação do indizível**, o que possivelmente na encenação tradicional seria transformado em narrativa verbal.” [grifo nosso] (p. 63).

4 O DESENHISTA / O ATOR

“O corpo branco e despido da baleia decapitada brilha como um sepulcro de mármore; embora sua cor tenha mudado, aparentemente não perdeu nada em volume. Ainda é colossal. Vagarosamente ela flutua para longe, muito longe; com a água ao seu redor salpicada de insaciáveis tubarões, e o ar em cima perturbado pelo voo predatório de aves barulhentas, cujos bicos são como muitos punhais a afrontar a baleia. [...] a massa da morte continua a flutuar, até se perder na paisagem infinita.”

(Herman Melville, in Moby Dick)

4.1 Um pensamento visual na criação cênica

Minha trajetória nas artes cênicas com a identificação e aplicação do *pensamento visual* não é nada linear. Por desempenhar, na maior parte das vezes, a função de ator nos projetos cênicos que integrei, a autonomia e poder de modificar os caminhos da encenação dentro dos espetáculos são ínfimos, uma vez que muitos processos cênicos ainda se estruturam segundo a hierarquia em que o diretor/encenador/coreógrafo orchestra tudo que acontece no palco e ao intérprete fica reservada apenas a função de obedecer e corresponder às demandas da melhor maneira.

No entanto, é possível distinguir alguns processos e espetáculos que, ou por adotarem uma metodologia de criação mais horizontal ou por terem forte apelo visual ou, ainda, por me terem como idealizador do projeto, permitiram-me agir sobre sua criação e/ou refletir mais profundamente sobre a contaminação das artes visuais na cena. Dentre estas experiências que se destacam, estão principalmente espetáculos produzidos por coletivos e grupos de arte que integro, como o grupo de teatro *cia. víÇeras*, que tem como proposta justamente a pesquisa do território híbrido e a transversalidade de linguagens; o coletivo de intervenção urbana *ENTREVAZIOS*, que também se articula em configuração híbrida, pesquisando suportes experimentais e poéticas contemporâneas e a companhia de dança contemporânea *Anti Status Quo*, com forte afinidade com as artes visuais e pesquisa em poéticas contemporâneas e

intervenção urbana. Além disso, sobressaem também espetáculos de características híbridas e em que a visualidade assume protagonismo na obra, não sendo subjugada pelo texto verbal, explorando a potência dramática das imagens.

A fim de tentar reconstituir uma genealogia dos processos cênicos mestiços que me trouxeram até aqui, por se destacarem na construção de um *pensamento visual*, enumero brevemente as seguintes obras:

4.1.1 Claustro (2010) [cia. víÇeras]: Criado a partir de *Processo Colaborativo*, orientado pelo *Teatro do Concreto*, cada criador do espetáculo era responsável por uma área de forma autônoma e horizontal. Assinei a cenografia e figurino e, tendo desenvolvido um processo de criação em diálogo com atores, diretora, dramaturga, iluminadora e sonoplasta, pude agir ativamente sobre a dramaturgia da obra, propondo experimentações e camadas não-verbais de texto. Como uma cenografia imersiva, em que atores e público se misturavam, borrando os limites da cena, e um figurino que dialogava com os extremos de realidade e ficção. A obra também era atravessada por um caráter altamente performativo. **(Figura 21)** (ANEXO A)



Figura 21. *Claustro* (2010). cia. víÇeras. Direção de Adriana Lodi. Fotos: Alexandra Martins

4.1.2 *Um ensaio repetitivo e monótono* (2011) [cia. *viÇeras*]: Espetáculo criado também a partir de *Processo Colaborativo*, em que assinei as funções de ator, cenógrafo e figurinista. Também apresentava características híbridas, sendo atravessado pela dança e com forte apelo visual, além de uma proposta de iluminação marcante, sem luz elétrica e completamente operada em cena, pela alteração da altura e localização de velas em relação à cena. A cenografia totalmente onírica e simbólica, dialogando de maneira misteriosa e metafórica com a dramaturgia. **(Figura 22)** (ANEXO B)



Figura 22. *Um ensaio repetitivo e monótono* (2011). cia. *viÇeras*. Direção de Tatiana Bevilacqua. Fotos: Roberto de Ávila e Alexandra Martins

4.1.3 Godô chegô! (2011/13) [cia. víÇeras]: O espetáculo remetia a um espaço pós-apocalíptico punk e era apresentado na rua. Tinha relação muito forte com o espaço urbano, o figurino, a cenografia, a luminosidade e os objetos. Assinei as funções de cenógrafo e ator. O cenário era completamente construído a partir de sucata e materiais descartados. Os figurinos estavam em constante construção, uma vez que cada ator ia agregando a ele objetos e adereços que fosse encontrando no decorrer do processo e temporadas. A iluminação era primeiramente⁷⁴ natural, com espetáculo iniciando sempre às 17h43, transitando para luz artificial de postes e *set lights* quando o por do sol ia trazendo a noite. Também se localizava no território híbrido por apresentar forte característica performativa. **(Figura 23)** (ANEXO C)



Figura 23. *Godô chegô!* (2013). *cia. víÇeras*. Direção de Pedro Mesquita. Fotos: Maíra Figueiredo

⁷⁴ Fora, Temer, golpista!

4.1.4 Fios de histórias (2014): Espetáculo com forte apelo visual, com cenografia toda feita a partir de papelão, que moldava e alterava a movimentação e encenação. O figurino também era um ponto forte, uma vez que tinha elementos ricamente bordados com temas que agregavam outra camada textual à dramaturgia. Por se tratar de um espetáculo voltado principalmente para o público infantil, as cores, texturas e formas eram muito valorizadas na concepção da encenação, inclusive em relação à interpretação dos atores, função que eu desempenhava. **(Figura 24)** (ANEXO D)



Figura 24. *Fios de histórias* (2014). Direção de Miriam Virna. Fotos: Andrés Rodríguez Ibarra

4.1.5 Frangx Fritx (2014/16) [cia. víÇeras]: É um marco nesta genealogia do meu *pensamento visual* na criação cênica. Espetáculo híbrido, atravessado pela *performance*, dança e vídeo, com pesquisa específica em dramaturgia visual e forte apelo imagético. O texto verbal ainda é presente, complementando a significação da obra, mas também é utilizado de forma imagética, enquanto palavra escrita, projetada em cenas específicas. Objetos e outros elementos adquirem forte conotação metafórica. (Figuras 25, 26, 27 e 28) (ANEXO E)

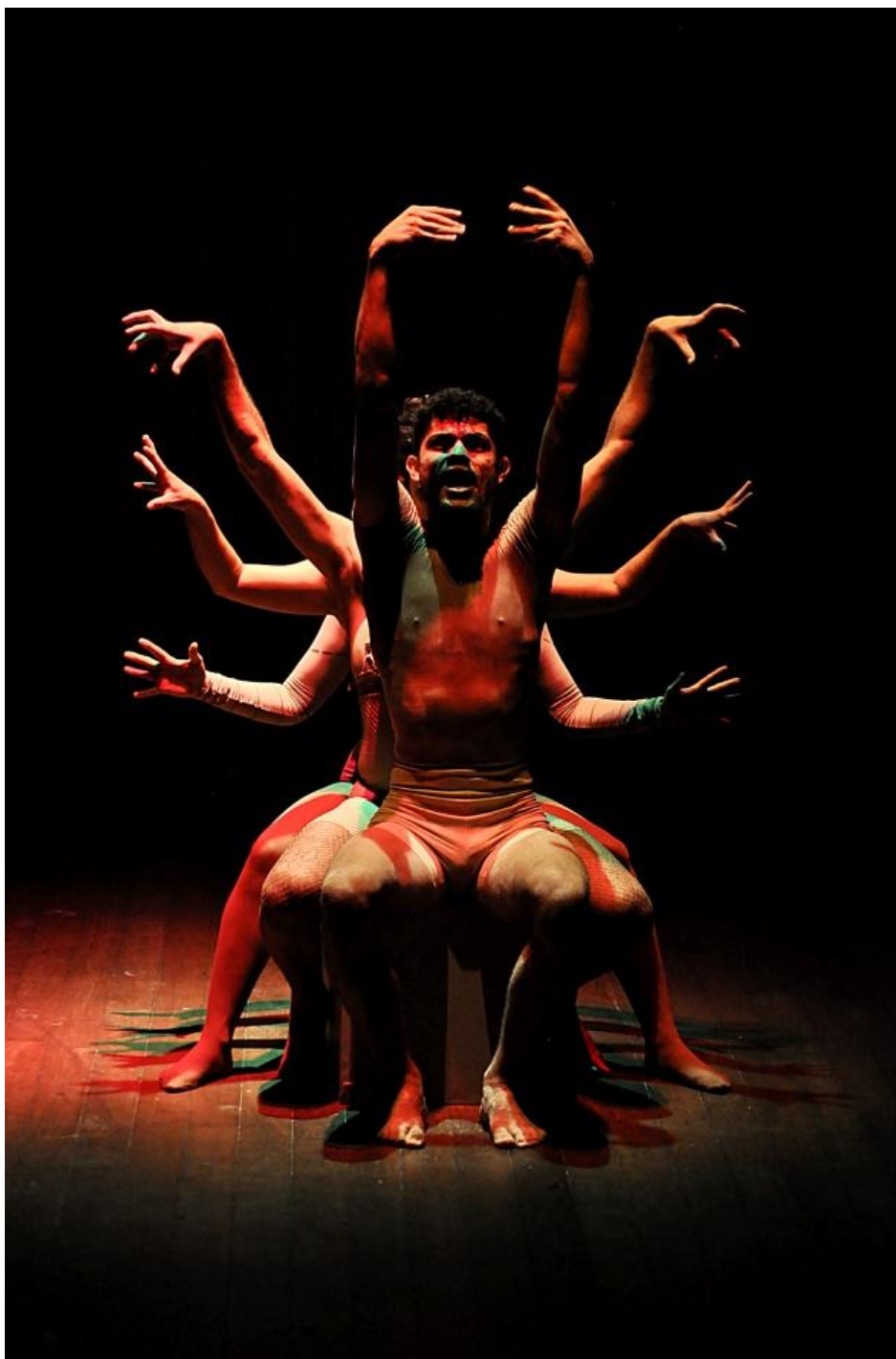


Figura 25. FRANGX FRITX (2014). cia. víÇeras. Direção de Pedro Mesquita. Foto de Gabi Plin

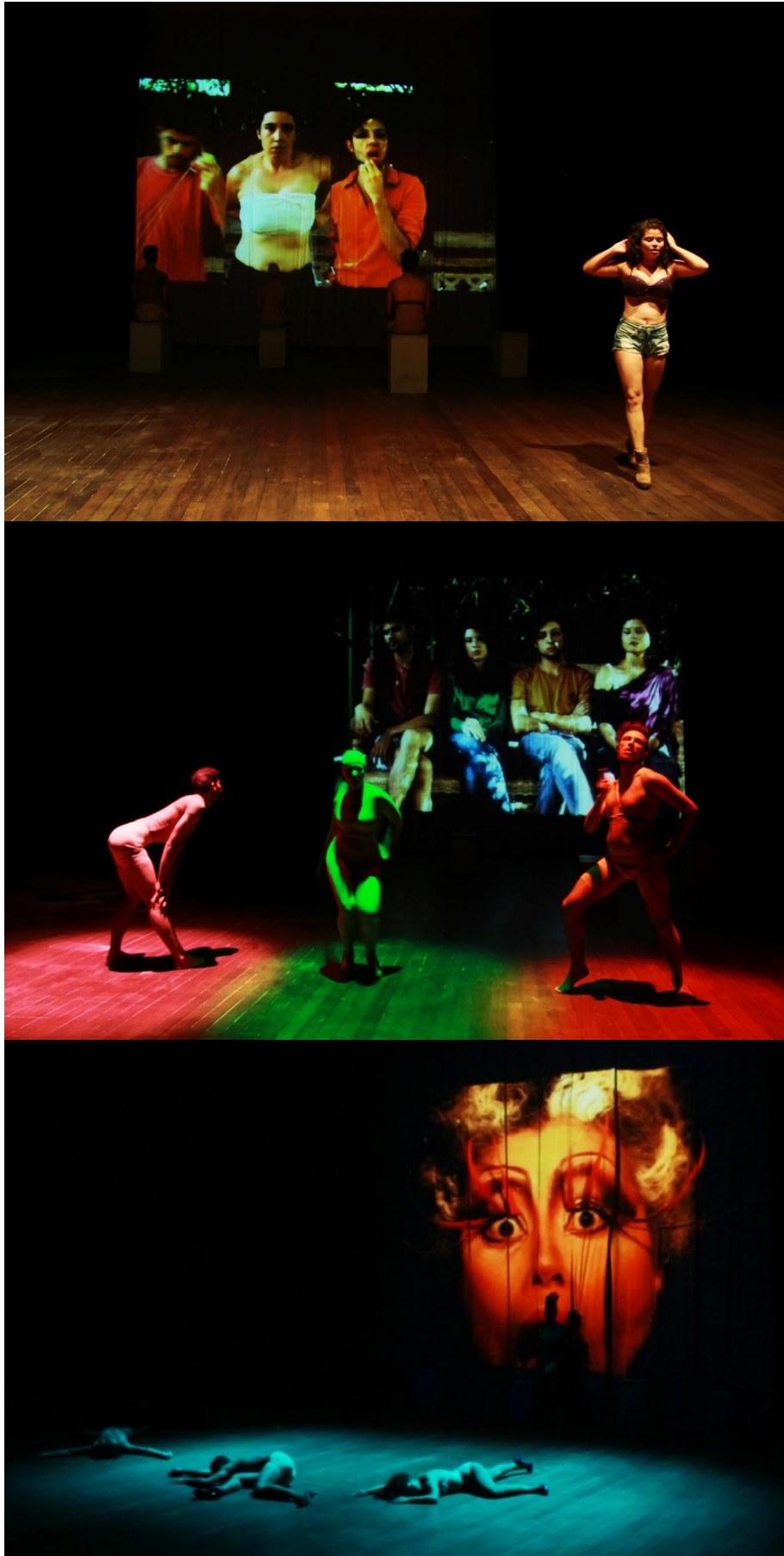


Figura 26. *FRANGX FRITX* (2014). *cia víÇeras*. Direção de Pedro Mesquita. Foto: Gabi Plin



Figura 27. *FRANGX FRITX* (2014). *cia. víÇeras*. Direção de Pedro Mesquita. Foto: Gabi Plin



Figura 28. *FRANGX FRITX* (2016). *cia. víÇeras*. Direção de Tatiana Bittar. Foto: Maíra Figueiredo

4.1.6 Cisco (2015): Espetáculo que também se configura entre as experiências mais importantes para esta pesquisa. Fui convidado a assinar a coautoria da dramaturgia e assistência de direção. O aspecto visual da obra foi muito importante, carregando na cenografia a completa ressignificação do texto verbal. O desenho da cena foi pensado em composição de texturas, planos e paleta de cor, bem como no simbolismo de seus elementos. A direção dos atores também foi profundamente marcada pela força das imagens e referências de filmes, fotos e músicas. **(Figura 29)** (ANEXO F)



Figura 29. *CISCO* (2015). Direção de Ramon Lima. Foto: Maíra Figueiredo

4.1.7 Entrevazios (2015) [Coletivo Entrevazios]: Projeto selecionado para representar o Brasil na *Quadrienal de Praga 2015 - PQ15*. Outra importante experiência, principalmente por seus contornos híbridos. O projeto se localizava no território do desenho de cena, mas dialogava diretamente com as artes visuais, a arquitetura e urbanismo, história, teatro, *performance* e intervenção. Se propunha a desenvolver conceitos de pinturas corporais e fotos que dialogassem com o espaço urbano de Brasília. Além disso, o projeto me permitiu comparecer à PQ15, em Praga, onde inúmeras experiências dentro da mostra amadureceram meu caminho até esta monografia.

(Figuras 30 e 31)

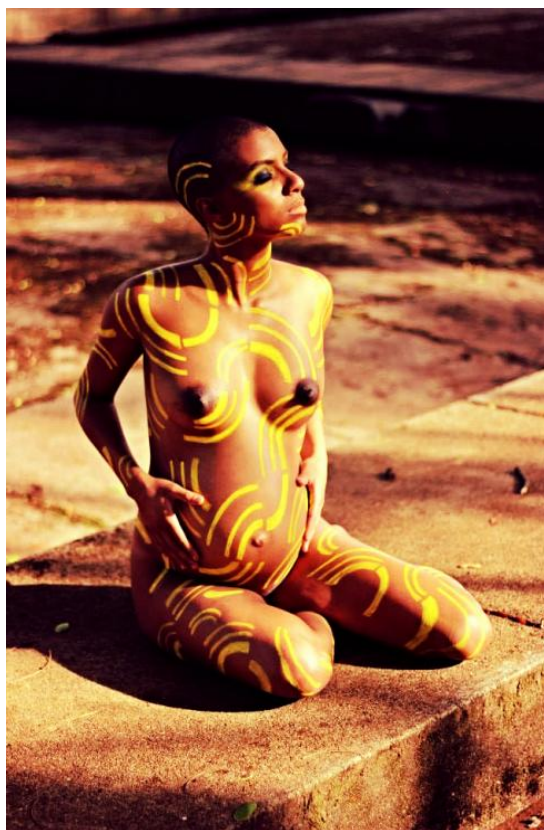


Figura 30. Projeto *ENTREVAZIOS*. Escala Bucólica (2015). *ENTREVAZIOS*. Foto: *ENTREVAZIOS*



Figura 31. Projeto *ENTREVAZIOS*. Escala Residencial (2015). *ENTREVAZIOS*. Foto: *ENTREVAZIOS*

4.1.8 *Abigail e a girafa* (2015): Espetáculo voltado principalmente para o público infantil, concebido desde o início como um espetáculo híbrido, em que um dos personagens principais, a girafa, era um grande boneco manipulado por uma atriz. Além disso, a dramaturgia é toda atravessada por intervenções multimídia, com projeções de animações feitas por João Angelini. A cenografia e figurino também são ricamente concebidos para não serem simplesmente acessórios, tornando a visualidade uma das protagonistas da obra. **(Figura 32)** (ANEXO G)



Figura 32. *Abigail e a girafa* (2015). Direção de Miriam Virna. Foto: Diego Bresani

4.1.9 Anti Status Quo Companhia de Dança – A.S.Q. (2015/16): É importante destacar uma das experiências mais recentes e de peso inestimável neste trabalho, a pesquisa da A.S.Q., companhia de mais de 25 anos, da qual sou integrante desde 2015. Luciana Lara⁷⁵, diretora do grupo, é referência nacional em *Dramaturgia na Dança* e apresenta obras de grande afinidade com as artes visuais e grande plasticidade em seu repertório da A.S.Q.. No grupo pesquisamos e executamos desde intervenções urbanas que buscam revelar perspectivas, cores, formas, linhas, texturas e planos do espaço, até instalações coreográficas e espetáculos multimídia que exploram o caráter escultórico do corpo, coreografados com fotografias postas em cena e que fazem surgir composições espontâneas com o espaço, com a arquitetura e com o público, por exemplo. **(Figuras 33 a 38)**



Figura 33. Intervenção urbana *SACOLA NA CABEÇA* (2016). ASQ. Direção de Luciana Lara. Foto: Luciana Lara



Figura 34. Intervenção *SACOLA NA CABEÇA* (2016). ASQ. Direção de Luciana Lara. Foto: Marcos Oliosio

⁷⁵ Luciana Lara, Rio de Janeiro, 1969. Coreógrafa, diretora, professora e preparadora corporal de atores e bailarinos. Uma das maiores referências em dança contemporânea em Brasília, criadora da Anti Status Quo Companhia de Dança. Graduada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e mestre pela UnB em *Processos composicionais para a cena*. Fez especialização em Coreografia e Coreologia no *Laban Centre*, na Inglaterra (1996-1998).



Figura 35. Instalação coreográfica *De Carne e Concreto* (2016). ASQ. Concepção de Luciana Lara. Foto: ASQ



Figura 36. Espetáculo *De Carne e Concreto* (2015). ASQ. Direção de Luciana Lara. Foto: ASQ



Figura 37. Intervenção urbana *Camaleões* (2015). ASQ. Direção de Luciana Lara. Foto: ASQ



Figura 38. Espetáculo *Cidade em Plano* (2014). ASQ. Direção de Luciana Lara. Foto: Geisy Garnes

O VERNISSAGE / A PREMIÈRE

“[...] todos os olhares enfeitiçados recaíam sobre a baleia que, de um lado para outro movendo estranhamente a predestinada cabeça, lançava à frente, na corrida, uma imensa faixa de espuma que se espalhava em semicírculo. Desforra, célere vingança e eterna malícia distribuíam-se por suas formas e, apesar de tudo que o homem mortal pudesse fazer, o sólido contraforte branco de sua frente chocou-se contra a proa a estibordo do navio, fazendo cambalear homens e pranchas.”

(Herman Melville, in Moby Dick)

CONCLUSÃO

“A arte é uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono.”

(Gaston Bachelard, in A Poética do Espaço)

Com este trabalho de conclusão, procurei transformar em letrinhas *Times New Roman*, tamanho 12 (às vezes 10), justificadas em estilo normal (!!!) em papel branco tamanho A4 (210 x 297 mm) aquilo que, infelizmente – ou felizmente – não vem no formato da ABNT⁷⁶: a vida.

Mais adequado seria uma plataforma que permitisse a simultaneidade, a sobreposição, as reticências, uma cerveja, uma viagem de carro pela costa em que avistássemos juntos e apontássemos emocionados através da janela do carro uma baleia que veio à superfície das águas respirar. Mais adequado seria uma plataforma que possibilitasse sentir novamente a excitação e a euforia dos meus primeiros desenhos; que me permitisse te levar aos meus quatro anos de idade, quando atravesssei rastejando um longo túnel feito no quintal com caixas de papelão e que, ao final, atrás de um pedaço enferrujado de grade de janela, revelava um

⁷⁶ ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

pano de prato branco caído pateticamente sobre um graveto fincado no chão. Aos quatro anos, eu jurava que no final daquele túnel eu vira um fantasma horroroso que morava num antigo cemitério escondido no nosso quintal.

Assim me pareceria adequado falar sobre um *pensamento visual*.

Este é um trabalho de conclusão, mas bem poderia ser de iniciação. Sinto que neste ponto convergem todos os caminhos que deixei para trás e, à frente, se abrem todos os que posso imaginar.

Primeiramente⁷⁷, procurei delimitar e alinhar alguns conceitos que foram importantes para me aproximar da pesquisa: entender o *pensamento* como minha forma única de estar, existir e expressar; a *percepção* como aquilo que me cola no mundo e que conduz o mundo para dentro de mim; o *objeto* como o alimento infinito da minha percepção, o recipiente do meu imaginário; a *imaginação* como o que multiplica o mundo em outros mundos de mim em mim, poesia de imagens, escritura do que sinto e do que sei. Somente assim, a partir daí, pude me sentir mais próximo de conseguir articular formal e objetivamente sobre um *pensamento visual*, que apenas sinto, *pressinto* nos atos do meu espírito.

No segundo capítulo, abri a caixa de Pandora desta pesquisa. A fim de finalmente conformar dentro de palavras e frases esse pressentimento existencial, compartilhei experiências concretas em que esta intuição sobre uma idiossincrasia visual se insinuou em lampejos irregulares, tornando-se cada vez mais consciente e distinguível no contexto de processos de criação em arte, tanto no teatro e na dança como nas artes visuais. Assim, considerando uma base teórica e genealógica razoavelmente firme, defini livremente o que seria um *pensamento visual*, este espanto e encantamento em identificar, observar, apreciar, reverberar, imaginar, criar e concretizar *imagens*, não apenas para artistas visuais, mas para qualquer indivíduo. Restando ao artista o trunfo e a possibilidade de concretizar suas imagens poéticas enquanto objetos poéticos, a *obra de arte*.

Em seguida, uma reflexão sobre a *obra mestiça*. Apresentei o *pensamento visual* como a escada que, para mim, sobrepõe as linguagens, afirmando de forma obscena sua promiscuidade no meu processo de criação e me configurando, sim, como artista mestiço, filho do território *híbrido*, da zona de contaminação em que se encontraram as artes visuais e o teatro no meu processo. Neste capítulo, identifiquei indícios mestiços na minha produção visual, os desenhos e pinturas que deixam entrever princípios do fazer teatral, de modo que desenhar sobre o papel e desenhar sobre a cena pudessem ser refletidos ainda no território do

⁷⁷ Fora, Temer, golpista!

desenho. Assim também abordei o teatro, falando da *cena mestiça*, que emprestou elementos para borrar e expandir as fronteiras das artes visuais e, inversamente, também absorveu vários de seus princípios por um teatro de paisagem, de imagem, visual, não subordinado à representação nem à linearidade literária, mas se valendo da ambiguidade contemporânea, da potência simbólica e metafórica da imagem.

Por fim, a visão do *artista mestiço*. Apresentei brevemente as experiências cênicas pessoais que, até o momento, apesar de ainda serem superficiais neste aspecto, melhor representam o meu *pensamento visual* de *artista mestiço* aplicado na cena. Caberia neste capítulo uma descrição mais detalhada, explicando os aspectos visuais de cada espetáculo e experiência de maneira mais aprofundada. Mas novamente fez-se necessário sintetizar ao máximo alguns tópicos para que o trabalho não ficasse demasiadamente extenso, de modo que me debruçarei sobre estes aspectos em uma próxima pesquisa.

No início desta pesquisa, achava que simplesmente intuir esta lógica visual do espírito era suficiente, de modo que sua reflexão não ocuparia mais do que um breve tópico introdutório no projeto original. A partir daí, minha intenção era traçar uma cartografia de artistas, teóricos e estilos que trouxessem a visualidade para o centro do palco. Depois eu falaria sobre relações entre linguagem visual e dramaturgia, tentando elencar e ampliar conceitos que pudessem servir como referência. Concluiria o trabalho com uma análise do processo de criação do espetáculo *Frangx Fritx*.

Ou seja, nada a ver! Projetei uma pesquisa completamente diferente da que hoje precede essa conclusão.

A verdade é que uma primeira investida sobre um *pensamento visual* já se mostrou tão densa e cheia de rizomas complexos, com questões tão profundas que descortinavam reflexões tão caras para mim, que tornou-se inevitável e até ético tentar dedicar mais da metade deste trabalho com a tentativa de desemaranhá-lo. Depois disso, para que a extensão do trabalho não alcançasse proporções enciclopédicas, restou-me tentar condensar as outras questões originais no *território híbrido*, que também se mostrou mais urgente antes de me aproximar de outros universos, como dramaturgia.

De fato, me parece que este trabalho de pesquisa que agora disponibilizo não passa de uma grande introdução teórica do que intencionava realmente fazer inicialmente. Apesar desta conclusão aparentemente pessimista, não poderia desejar nada diferente. Isto me permite essa excitante sensação de que uma nova etapa já se insinua cantando novas canções, de que tem muito caminho a caminhar ainda, de que as possibilidades alcançam um horizonte ainda mais largo. Estou tão realizado com o que consegui reunir aqui de conhecimento, com as pontas

soltas que consegui unir na minha trajetória, com os desencaixes que o próprio percurso da pesquisa me permitiu reencaixar. Este trabalho me sinalizou a tranquilidade de que, por mais errantes que sejam os caminhos, por mais bifurcações que eu vá somando no meu labirinto, por mais curvilíneo e mais longo que seja o meu trajeto, os passos dados não me subtraem, mas ao contrário, me agigantam. Em qualquer rumo que eu tome, de qualquer ponto da estrada, eu sempre posso ver uma baleia emergir.

ANEXOS

ANEXO A - Claustro (2010)

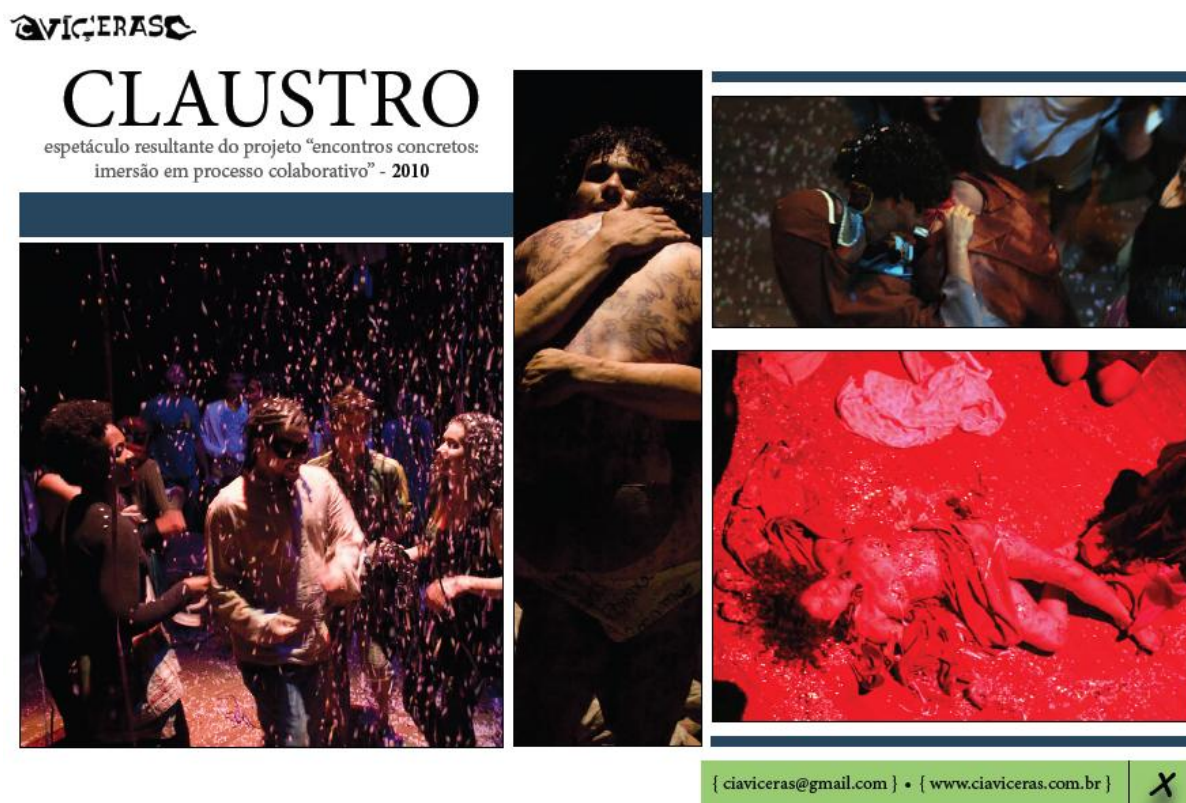
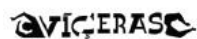


Figura 39. Fotos de Alexandra Martins

FICHA TÉCNICA:*Direção: Adriana Lodi**Assistente de Direção: Pedro Caroca**Dramaturgia: Márcia Amaral**Cenografia/Figurino: Roberto Dagô**Iluminação: Alexandra Martins**Sonoplastia: Alma Arriaga**Elenco: Cristiano Hoppe Navarro, Du Oliveira, Marcia Regina, Nobu Kahi, Pedro Mesquita, Ricardo Souza e Yacine Guellati**Músicos Convidados: Diego Rodrigues e Michelle Nogueira*

ANEXO B - Um ensaio repetitivo e monótono (2011)



um ensaio repetitivo e monótono

experimentação acadêmica de direção - 2011



Figura 40. Fotos de Alexandra Martins

FICHA TÉCNICA:**Direção:** Tatiana Bevilacqua**Orientação:** Adriana Lodi e Jesus Vivas**Elenco:** Márcia Amaral, Marcia Regina e Roberto Dagô**Dramaturgia:** Márcia Amaral**Cenografia/Figurino:** Roberto Dagô**Assistente de Cenografia/Figurino:** Amanda Cintra**Sonoplastia:** Marcia Regina**Edição de som e Trilha original:** Hugo Casarisi**Iluminação:** cia. víÇeras**Arte gráfica:** Roberto Dagô**Produção:** Jessica Cardoso

ANEXO C - Godô chegô! (2011/13)



intervenção-espetáculo em
Brasília, Ceilândia e Guará (DF)
2013 e 2011




{ ciavceras@gmail.com } • { www.ciavceras.com.br }



Figura 41. Fotos de Maíra Figueiredo

FICHA TÉCNICA:

Direção: Pedro Mesquita

Elenco: Daniela Diniz, Roberto Dagô, Tatiana Bevilacqua, Kyll Nunes e Marta Antunes

Dramaturgia: Pedro Mesquita e cia. víÇeras

Cenografia/Figurino: Roberto Dagô, Kyll Nunes e Pedro Mesquita

Maquiagem: Kyll Nunes e cia. víÇeras

Cenotécnico-performer: Marcelo Nenevê

Iluminação: Daniela Diniz e cia. víÇeras

Trilha original: Hugo Casarisi

Produção: Camila Bastos

Assistente de Produção: Amanda Cintra

Comunicação virtual: Jessica Cardoso

Design gráfico: Grande Circular

ANEXO D - Fios de histórias (2014)**FICHA TÉCNICA:**

Idealização: Mariza Vargas

Direção: Miriam Virna

Elenco: Kael Studart, Kamala Ramers, Mário Luz, Mariza Vargas e Roberto Dagô

Direção Musical e trilha original: Mateus Ferrari

Designer de som: Marcelo Dal Col

Luz: James Fensterseifer

Figurino e Cenário: Roustang Carrilho com a colaboração de Ângela Dumont (bordados), Ângela Suffiati e Carla Melo (figurinos e adereços)

Visagismo e Contrarregragem: Felipe Makárius

Produção: Aline Cardoso

ANEXO E - Frangx Fritx (2014/16)

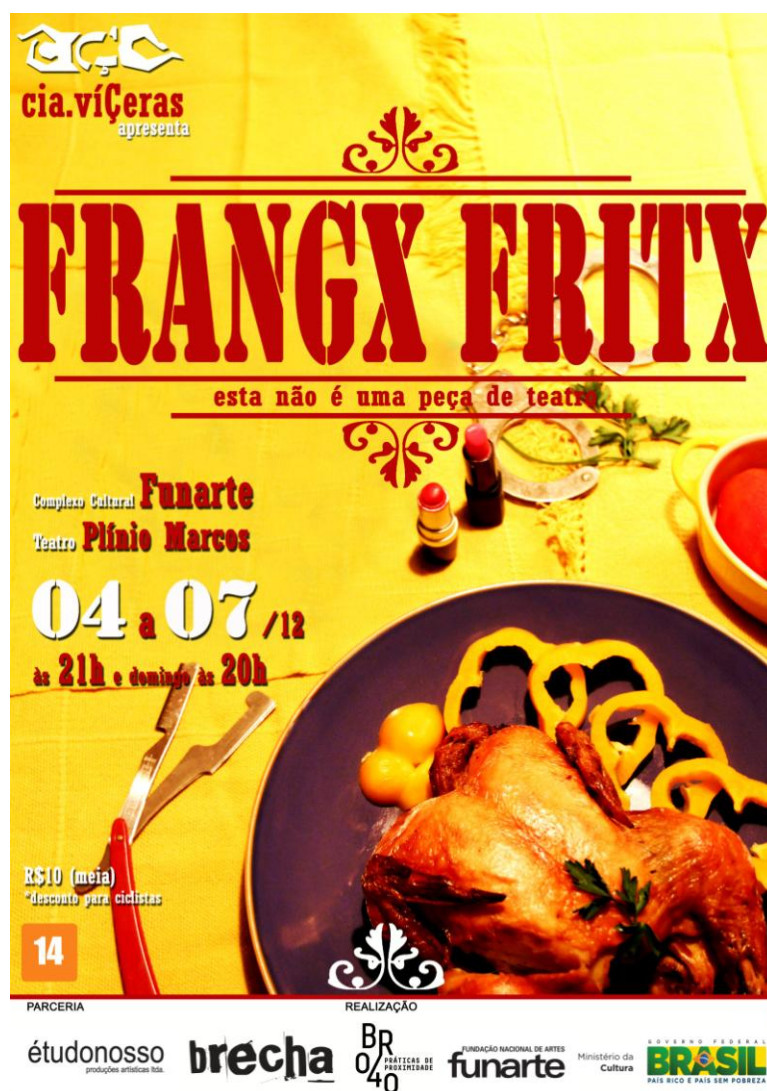


Figura 42. Frente do Programa. Temporada de 2014.

FICHA TÉCNICA:

Idealização: Jessica Cardoso

Direção (2014): Pedro Mesquita

Direção (2016): Tatiana Bittar

Assistência de direção: Tatiana Bevilacqua

Elenco (2014): Daniela Diniz, Marcia Regina, Ramon Lima e Roberto Dagô

Elenco (2016): Daniela Diniz, Marcia Regina, Ramon Lima, Roberto Dagô e Elisa Carneiro

Direção de arte: Amanda Cintra e Maíra Figueiredo

Vídeo: Thaís Mallon

Iluminação: Ana Quintas

Design gráfico: Roberto Dagô

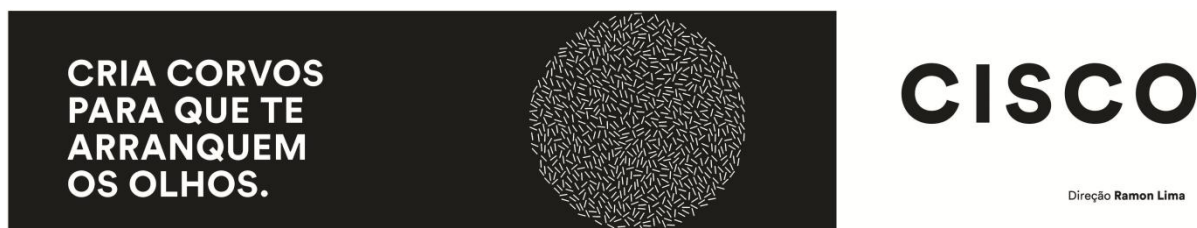
ANEXO F - Cisco (2015)

Figura 43. Lado externo do Programa do espetáculo.

FICHA TÉCNICA:

Orientação: Leo Sykes

Direção: Ramon Lima

Assistência de direção: Roberto Dagô

Dramaturgia: Ramon Lima e Roberto Dagô

Elenco: Brennda Gabrielly e Emanuel Lavor

Direção de arte: Maíra Figueiredo

Identidade visual: Isabella Barbosa

Edição de som: Lucas Lima

Iluminação: Ramon Lima

ANEXO G - Abigail e a girafa (2015)**FICHA TÉCNICA:**

Direção e Texto: Miriam Virna

Dramaturgista: Renata Caldas

Assistência de direção: Renata Caldas e Luiz Felipe Ferreira

Elenco: Jessica Cardoso, Roberto Dagô e Miriam Virna

Direção de Arte: João Angelini e Máira Carvalho

Assistente de Direção de Arte: Marcus Takatsuka e Isabela Vitória

Cenário: Máira Carvalho e William Ferreira

Animação e Teatro de Sombras: João Angelini, Marcela Campos e André Valente

Vozes (Teatro de Sombra): Renata Caldas, Jéssica Cardoso, Luiz Felipe Ferreira, Miriam Virna, Roberto Dagô e Luca

Boneco Girafa: Eric Costa e Guto Viscardi (LTC)

Figurino: Cláudia Wiltgen

Assistência de Figurino: Juliana Costa

Iluminação: Dalton Camargo

Operação de Luz e Vídeo: Emmanuel Queiroz

Trilha Sonora: Sascha Kratzer e Rafael Maklon

Operação de Som: Luiz Felipe Ferreira

Direção de Produção e de Arte: Máira Carvalho

Produção Executiva: Aline Cardoso

Assistência de Produção: Luiz Felipe Ferreira e Marcus Takatsuka

Design Gráfico: Jana Ferreira

Produção: Quartinho Direções Artísticas e Burburinho Arte e Educação

APLAUSOS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMENDRA, Ludmila Vargas. **Entre saber e olhar: notas sobre a experiência da visualidade e o desenho de Amador Perez.** *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 180 – 197, jan/jul. 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/49421/30947>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

ANTUNES, Celso. **As inteligências Múltiplas e seus estímulos.** São Paulo: Papirus, 1998.

ARAÚJO, Rummenigge Medeiros de. **Paisagens Visuais: vamos atravessar os espelhos?.** In: *VI Congresso da Associação Brasileira de Pós-graduação em Artes Cênicas*, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital. São Paulo, 2010. v. 06. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Rummenigge%20Medeiros%20Paisagens%20Visuais%20Vamos%20atrasessar%20os%20Espelhos.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora;** nova versão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes. 2008.

BELLONI, A. E. A. **O Corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não-vivo no contexto da cena teatral contemporânea.** *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 2008, p. 211-222, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57371/60353>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

BELTRAME, Valmor Níni. **O teatro visual de Leszek Madzik..**In: *V Congresso da ABRACE*. Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina, 2008. v. 05. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Valmor%20Nini%20Beltrame%200%20teatro%20visual%20de%20Leszek%20Madzik.pdf>> Acesso em: 17 jun. 2016.

BRANDI, Mirella. **A linguagem autônoma da luz como arte performativa: a alteração perceptiva através da luz e seu conteúdo narrativo.** *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 46-58, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/102683/107045>> Acesso em: 22 abr. 2016.

BRASIL, Giselly. ABRACE. **Entre Marcel Duchamp e um teatro pós-dramático: lugares para a experiência do sujeito na relação público e obra e objeto e sujeito.** In: *VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital. São Paulo. v. 06. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Giselly%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).** 23º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COHEN, Miriam Aby. **O Desenho da Cena coo experiência: intersecções na prática artística contemporânea entre Cenografia – Instalação – Expografia.** 2015. 206 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DUBOIS, Philippe. **O golpe do corte.** In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* São Paulo: Papirus, 1993. p. 159-177

IMAGEM. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=imagem>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

IMAGINAÇÃO. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=imagina%E7%E3o>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

LAMAS, Miguel Murúa. **Objeto e espaço: estudo sobre a dramaturgia da imagem.** *Revista aSPAs*, São Paulo, v. 2, n. 1, dez. 2012, p. 38-43. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62871/65649>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

METÁFORA. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=met%E1fora>>. Acesso em: 13 mai. 2016.

MOURA, Carolina Bassi de. **A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho.** 2015. 474 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015.

OBJETO. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=objeto>>. Acesso em: 9 mai. 2016.

OLIVEIRA, Roberto Rodrigues de. **A imagem poética que fundamenta a cena do Grupo XTPO de Teatro.** 2013. São Paulo, 2013. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 2013.

PALMEIRA, Natasha Belfort. **Teatro como lente de aumento.** São Paulo: Annablume, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENSAMENTO. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=pensamento>>. Acesso em: 3 mai. 2016.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte.** São Paulo: Editora Horizonte, 2006. Disponível em: <http://sciarts.org.br/curso/textos/redes_criacao_final_grifado.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2016.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia.** 3º ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário.** São Paulo: Atica, 1996.

SÍMBOLO. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em:
<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=s%EDmbolo>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

VISÃO. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em:
<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=vis%E3o>>. Acesso em: 3 mai. 2016.

