

## DRAMATURGIA DA VISUALIDADE:

sentidos do domínio visual da cena e/ou das imagens cênicas

## DRAMATURGY OF VISUALITY:

meanings of the visual domain of the scene and/or scenic images

*Lucas Larcher*

Universidade Estadual Paulista

**Resumo:** No presente artigo, proponho o conceito de dramaturgia da visualidade. Para tanto, discorro sobre a configuração da linguagem teatral, o domínio visual da cena e/ou das imagens cênicas e a própria dramaturgia da visualidade. Esta distingue-se da dramaturgia visual, que está vinculada ao teatro pós-dramático ou performativo, e é entendida aqui como uma estrutura complexa de sentido, que entrelaça o inteligível e a estesia.

**Palavras-chave:** Visualidades da cena; Imagens cênicas; Dramaturgia da visualidade.

**Abstract:** In this article, I propose the concept of the dramaturgy of visuality. To this end, I discuss the configuration of theatrical language, the visual domain of the scene and/or scenic images, and the dramaturgy of visuality itself. This concept is distinct from visual dramaturgy, which is associated with post-dramatic or performative theater, and is understood here as a complex structure of meaning that intertwines the intelligible and aesthetics.

**Keywords:** Visualities of the scene; Scenic images; Dramaturgy of visuality.

*Recebido em: 21/08/2024*

*Aceito em: 10/10/2024*

## Introdução: domínios da linguagem teatral<sup>60</sup>

Na abertura de seu livro, *Teorias da cena: teatro e visualidades* (2019), Ismael Scheffler explicita que, ainda hoje, “o teatro é geralmente entendido como uma forma de arte que tem como base um texto” (SCHEFFLER, 2019, p. 23). Contudo, este mesmo pesquisador atenta para o fato de não ser o texto sinônimo de teatro. Enquanto o teatro é encenação – ação acontecendo na cena –, o texto é mais um dos muitos elementos que pode ser usado para/na cena e/ou espetáculo teatral.

Para Scheffler (2019, p. 25), “a linguagem teatral é, portanto, híbrida em sua constituição”, sendo a cena teatral gerada através da “fusão de elementos literários, visuais, sonoros e outros” (SCHEFFLER, 2019, p. 25). Ou seja, a linguagem cênica é um sistema complexo, no qual domínios distintos – de matriz verbal ou não – podem se cruzar e se misturar, estabelecendo, por isso, ligações também com outras manifestações artísticas.

Ampliando os apontamentos de Scheffler, Alexandre Silva Nunes, no artigo *Direção de arte em campo expandido: autonomia criativa na composição de dramaturgias plástico-visuais* (2019), propõe que o nascimento do teatro moderno trouxe para a cena “três autonomias distintas, que necessitam ser pensadas atualmente com base num princípio de emancipação, sem que isso implique na anulação da interdependência entre elas” (NUNES, 2019, p. 115). São elas: a autonomia da encenação, a autonomia da atuação e a autonomia da direção de arte<sup>61</sup>. Para Nunes:

Recapitulemos a discussão sobre o nascimento do teatro moderno e o papel da *mise-en-scène*. Quando Roubine (2003) observa um movimento que retira da literatura dramática a soberania até então a ela atribuída, para se enfatizar a preponderância de um princípio de encenação, podemos perceber que não se trata simplesmente de uma simples disputa hierárquica, mas da instauração original do problema da singularidade cênica, posteriormente responsável pela criação de um campo específico de investigação, que pode abarcar mas essencialmente se diferencia do campo da literatura. Nesse contexto, todos os corpos da cena falam e têm

---

<sup>60</sup> Este texto é composto por trechos adaptados do terceiro capítulo de minha tese de doutorado, intitulada *Do livro à cena: (trans)criações visuais no Teatro Infantojuvenil* (2022).

<sup>61</sup> Considerando o contexto da escrita de Nunes, o termo se refere ao trabalho de um profissional em específico que atua como integrador do discurso visual de uma produção cênica. Contudo, mesmo compactuando com Nunes no entendimento da importância de um diretor de arte, atento para o fato de que a função deste profissional, frequentemente, está aglutinada a do diretor teatral, que articula os trabalhos produzidos por iluminadores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores, etc.

preponderância. Trata-se de um *corpus*, no sentido latino do termo, em sua complexidade e diversidade. O teatro como um fazer sintetizado na noção de *pôr em cena*, encenar, manipular e orquestrar matérias e temporalidades, requer estudos específicos, que envolvem muitas poéticas diferentes: sonoras, corporais, verbais, plástico-visuais. (NUNES, 2019, p. 127)

Ao abordarem a encenação como atividade que vai muito além da simples transposição de um texto para a cena, Scheffler e Nunes me permitem formular que o encenador moderno e o contemporâneo assumem a perspectiva não só de coordenador dos agentes criativos do espetáculo, mas também de coautor deste. É ele que organiza os elementos de uma peça, ao mesmo tempo em que exprime e constrói uma estética e uma poética da própria cena. Assim, pode, inclusive, exercer a dupla função de encenador-dramaturgo, concretizando no palco um roteiro próprio e/ou transformando uma peça escrita por outra pessoa em algo tão diferente que permita ser chamado de novo.

Entretanto, como Nunes também evidencia, as produções teatrais e/ou as encenações, desde muito tempo – ou quiçá desde sempre –, não são apenas elaborações de dramaturgos e encenadores. Geradas a partir de diferentes modelos de trabalho, a cena é um produto de autorialidade coletiva, em que atores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas, etc. também estão presentes. Aspecto que pode ser percebido com maior evidência na história do teatro, a partir de experiências das vanguardas – simbolista, futurista, dadaísta e surrealista – e, mais tarde, com a influência da performance, evidenciando a miscigenação dos distintos domínios da cena e a importância das visualidades nesta.

### **Visualidades da cena e/ou imagens cênicas**

Para abordar as visualidades da cena, parto dos apontamentos de Eduardo Tudella, presentes em sua tese *Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo* (2013). Segundo o autor, há uma distinção entre os termos visibilidade e visualidade, principalmente em se tratando de teatro. Enquanto a visibilidade se refere “à sensibilização do aparelho óptico humano, como resultado da incidência de luz sobre um objeto” (TUDELLA, 2013, p. 52), “a visualidade indica a fisicalização das ideias de um artista ou grupo de artistas, ou seja, o caráter visual de uma obra” (TUDELLA, 2013, p. 75).

Ainda tendo em vista os escritos de Tudella, é possível dizer que, para que o mundo fictício proposto na cena teatral se concretize na interação com o espectador, a visibilidade é algo extremamente importante – ou quiçá fundamental –, pois será ela a responsável por permitir a criação de uma visualidade. Se, por exemplo, “projetar luz sobre a cena promoverá visibilidade. A avaliação de cada um dos aspectos técnicos, estéticos e poéticos de tal ação, identifica a visualidade de um espetáculo” (TUDELLA, 2013, p. 52). Para Tudella:

[...] na práxis cênica, os aspectos constitutivos da visibilidade (as fontes de luz e os corpos sobre os quais elas incidem, nas condições específicas do ambiente) contribuem para a qualidade visual, ou visualidade, já indicada pela dramaturgia (ou por outro ponto de partida qualquer que origine um espetáculo), sendo perpassada por variáveis estéticas e poéticas. Tais variáveis incluem os traços de períodos, de estilos, do ideário que provoca e constitui a poética de cada artista. (TUDELLA, 2013, p. 53)

Neste sentido, um aspecto acerca da visibilidade e da visualidade parece ficar explícito: “ao apresentar visibilidade própria, toda práxis cênica estabelece um nível de visualidade, ou seja: a visualidade não representa um privilégio do ‘bom’ espetáculo” (TUDELLA, 2013, p. 53). Ademais, como o próprio autor evidencia, a visualidade foi e vem sendo explorada há muito tempo no campo teatral a partir de características próprias de cada contexto em que se veicula, estabelecendo no palco e/ou espaço de apresentação aquilo que tem sido denominado como imagens cênicas. De acordo com Tudella:

As imagens cênicas são corporificadas pela presença dos agentes – animados ou inanimados – que compõem a imagem elaborada ou provocada desde a primeira ideia de cena. Ainda que isso não represente, necessariamente, uma novidade, deve-se acentuar que a imagem cênica somente se revelará com a contribuição da luz, estabelecendo relações com processos imaginativos engendrados pelo observador. (TUDELLA, 2013, p. 63)

Ancorado nestas ideias, ponho-me a descortinar as imagens cênicas – e, conseqüentemente, as visualidades da cena de modo mais amplo –, tomando a imagem como um constructo. Para Lucia Santaella, em *Leitura de imagens* (2012), a formulação em questão pode “ser aplicada a realidades não necessariamente visuais” (SANTAELLA, 2012, p. 16), como a imagem verbal e a imagem sonora e/ou musical. Isso faz com que

existam “diferentes territórios da imagem, do que resulta uma polivalência conceitual que vaza os limites de uma definição única” (SANTAELLA, 2012, p. 16).

Neste artigo, restringir-me-ei ao território do visual ao abordar a imagem, evidenciando seus três domínios principais, conforme aponta Santaella. O primeiro diz respeito às imagens diretamente perceptíveis. “Essas são as imagens que apreendemos do mundo visível, aquelas que vemos diretamente da realidade em que nos movemos e vivemos” (SANTAELLA, 2012, p. 16-17). O segundo está relacionado às imagens como representações<sup>62</sup>, correspondendo a desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e às imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas, etc. Já o terceiro se refere às imagens na nossa mente: visões, imaginações, fantasias, esquemas, modelos, entre outras. De acordo com Santaella e Winfried Noth, em *Imagem: cognição, semiótica, mídia* (2015):

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (SANTAELLA; NOTH, 2015, p. 15)

Provocado pelas esclarecedoras formulações de Santaella e Noth, digo que, no contexto teatral, as imagens se fazem presentes para além da ideia de sua aceção como imagens cênicas. Em primeira instância, as imagens atuam como pensamento da equipe de criação, que, por sua vez, pode ter como estímulos e/ou disparadores de suas formulações elementos que trazem imagens. Essas primeiras imagens resultam, então, de uma capacidade humana de tornar presente em pensamento, para si mesmo, a expressão visível de algo que não se apresenta naquele momento e/ou que migra para a imaginação.

Em segunda instância, as imagens estão relacionadas à concretude da cena como o elemento que permite a nós, espectadores, visualizarmos o que se desenrola no espaço de apresentação e/ou como aquilo que nos é dado a ver, por vezes, podendo ser entendida como a(s) própria(s) cena(s). Essas imagens tratam do mundo perceptível a partir do visível e, com isso, estão em constante transformação, mesmo que os elementos que compõem a(s) cena(s) pouco se alterem. Afinal, além de estarem associadas ao

---

<sup>62</sup> Compreendo a representação como um fenômeno e/ou processo de delegação, no qual um representante assume o lugar de algo que está ausente, em um certo contexto.

espaço e transcorrerem no tempo, as imagens – que aqui são efetivamente imagens cênicas – e/ou as cenas contam com movimentos, por mais imperceptíveis que sejam. Segundo Ubersfeld, em *Para ler o teatro* (2013):

[...] o que figura no lugar cênico é um real concreto, objetos e pessoas cuja existência concreta ninguém põe em dúvida. Se, por um lado, eles são seres de existência indiscutível (presos no tecido do real); por outro, se acham ao mesmo tempo negados, marcados pelo sinal de menos. Uma cadeira em cena não é uma cadeira no mundo; o espectador não pode sentar-se nela nem mudá-la de lugar, pois é uma cadeira proibida, que não tem existência para ele. Tudo o que ocorre em cena (por pouco delimitado e fechado que seja o lugar cênico) tem o toque de irrealidade. (UBERSFELD, 2013, p. 21-22)

Contudo, como fica claro na citação acima, as imagens em seu domínio perceptível no teatro guardam singularidades em relação às imagens cotidianas. Há naquelas uma natureza ficcional que parece ser a responsável pela instalação daquilo que chamarei de teatralidade e/ou, simplesmente, de teatro. Marcadas não só pela visibilidade, mas também pela visualidade, as imagens cênicas se constituem como elaborações plásticas de artistas.

Em seu clássico livro *A imagem* (1993), Jacques Aumont proporciona acréscimos aos aspectos apontados no parágrafo anterior. Ao tratar das imagens visuais planas – como a pintura, a gravura, o desenho, a fotografia, o cinema, a televisão, etc. –, o autor diz que “[...] o espectador não percebe apenas, na imagem, o espaço representado, percebe também como tal o espaço plástico que é a imagem” (AUMONT, 1993, p. 137). Logo, além de sua natureza perceptível, essa segunda instância das imagens no teatro pode compreender o domínio das representações visuais, permitindo que, em se tratando de palco italiano, a caixa cênica possa ser entendida como campo e como moldura<sup>63</sup> de imagens.

Entretanto, considero ser importante frisar que, neste trabalho, escolhi não equiparar a cena a uma pintura ou qualquer outra forma de concretização imagética de natureza semelhante. Muito embora essas formas de expressão possam integrar e/ou estarem contidas nos dispositivos materiais da cena, compreendo que esta não se

---

<sup>63</sup> Para Santaella (2012, p. 15), “toda imagem implica uma moldura e um campo. Este é o território de inscrição ou de ocupação da imagem, enquanto a moldura, no seu sentido literal, refere-se às fronteiras desse campo”.

estrutura em um suporte plano bidimensional, como uma tela. As cenas teatrais – ou as imagens cênicas –, em sua quase totalidade, concretizam-se no espaço em três dimensões, sendo compostas por materialidades – humanas ou não – igualmente tridimensionais<sup>64</sup>, em acontecimentos marcados pelo aqui e o agora, ou o presente<sup>65</sup>.

Finalmente, as imagens podem se manifestar no teatro, em terceira instância, por meio da fruição. Ou seja, as imagens se explicitam no confronto entre a concretude cênica e o espectador. Como criações, os espetáculos teatrais comunicam algo à plateia, que produz imagens mentais relacionando as aparências visíveis das coisas – ou a realidade exterior – com seus referenciais internos e a imaginação – ou a realidade interior. Na construção de imagens mentais, “além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)” (AUMONT, 1993, p. 77).

O pensamento aqui desenvolvido pode ser complementado por outra assertiva de Tudella. Percebendo as cenas, no âmbito visual, como uma sucessão de imagens em movimento, o autor destaca o papel do espectador no evento teatral como fundamental para que a dinâmica se complete. “O jogo teatral inclui no seu discurso qualidades poético-visuais que abrem possibilidades multirreferenciais para questionar as limitações dos papéis do observador e do espectador, considerando aquele com quem se compartilha a cena um criador de imagens”<sup>66</sup> (TUDELLA, 2013, 63).

Dando um passo além, Augusto Boal, em entrevista concedida a Rosane Muniz, no livro *Vestindo os nus: o figurino em cena* (2004), ainda destaca a importância das imagens no teatro como concretização ficcional que desvela as realidades de seus produtores e fruidores, permitindo análise e formulação de mudanças. Nas palavras de Boal:

---

<sup>64</sup> Com exceção do teatro de sombras tradicional, cuja cena se desenvolve em uma tela plana por onde transitam silhuetas também planas.

<sup>65</sup> Aqui também devo pontuar algumas exceções. Com o crescente uso de projeções na cena, por meio de equipamentos digitais, há algum tempo não é mais raro a presença de materialidades virtuais pré-gravadas no acontecimento teatral.

<sup>66</sup> Sendo um criador de imagens, o espectador apropria-se do espetáculo a partir de uma atitude fenomenológica. Para Pavis, em *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema* (2015, p. 24), “o pensamento fenomenológico parte da ideia de que toda experiência fenomenal e perceptiva possui uma forma ou *Gestalt* que reúne alguns todos organizados e delimitados que se destacam sobre um fundo. A percepção do espectador tende a buscar a forma mais equilibrada, simples e regular, a distinguir conjuntos com contornos nitidamente desenhados, hierarquizados uns em relação aos outros, mas percebidos globalmente pelo olho e entendimento humanos”.

O teatro tem, por meio da imagem, a função de revelar a realidade. [...] O ser humano faz de conta e, ao fazer de conta, cria uma nova realidade. A maravilha do teatro é criar essa nova realidade. E essa imagem do real é real enquanto imagem. Você faz de conta uma coisa, mas esse fazer de conta é real. Esta é a função geral do teatro: fazendo de conta, você cria uma realidade nova e nessa realidade você analisa a realidade na qual vive e ensaia a forma de transformação. Isso tem a ver com figurino, tem a ver com cenário, tem a ver com tudo que é relacionado aos meios sensoriais de comunicação que, no teatro, são o olho e o ouvido. (MUNIZ, 2004, p. 66)

Em *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2000), Juan Villegas realiza um estudo mais aprofundado acerca das ideias até aqui expostas, enriquecendo-as. Segundo ele, “o texto dramático constitui um discurso em que os signos são verbais, mas envolve uma construção visual imaginária por parte do leitor” (VILLEGAS, 2000, p. 123 – tradução nossa). Todavia, esse nível imagético presente no estímulo – ou, nas palavras do autor, no texto – não se dirige apenas ao leitor comum, expandindo para a equipe de criação de um espetáculo, que “funda sua linguagem teatral no sistema de imagens visuais e nos códigos teatrais e dramáticos<sup>67</sup> de seu sistema cultural” (VILLEGAS, 2000, p. 10 – tradução nossa). Neste sentido, “o emissor do discurso – autor, diretor ou grupo de teatro – configura a mensagem com códigos que o receptor pode decifrar. Portanto, o remetente sempre considera um destinatário ou um destinatário ideal” (VILLEGAS, 2000, p. 105 – tradução nossa).

Se, no caso de um texto verbal, “o leitor percebe o mundo dramático conforme visualizado” (VILLEGAS, 2000, p. 106 – tradução nossa) em sua imaginação a partir das palavras, na perspectiva de um espectador, a dramaturgia espetacular – ou, de modo mais genérico, a cena e/ou as imagens cênicas – “é predominantemente apreendido pelos sentidos da visão e da audição” (VILLEGAS, 2000, p. 139 – tradução nossa), o que lhe requer aquilo que Villegas vai chamar de competência cultural visual. Ela nada mais é do que a “capacidade de atribuir significado a objetos que são apresentados a ele [espectador] no palco, no contexto em que a encenação ocorre” (VILLEGAS, 2000, p. 139 – tradução nossa).

Em síntese, de acordo com Villegas, para se pensar o teatro como construção visual, é preciso compreender que, além das visualidades da cena e/ou das imagens cênicas serem resultante das interações entre a materialidade da cena e a subjetividade do

---

<sup>67</sup> O autor faz uma diferenciação dos termos teatral e dramático, utilizando o primeiro como sinônimo de peça e/ou espetáculo e o segundo como texto teatral.

espectador, elas se constituem como um produto da “inter-relação entre a cena e o subsistema de signos visuais dentro do sistema cultural em que o espetáculo está inserido” (VILLEGAS, 2000, p. 186 – tradução nossa).

Considerando as informações até agora compiladas, as proposições de Villegas contribuem para o desenvolvimento de um pensamento em duas frentes. A primeira é aquela que reconhece em algumas montagens uma cadeia contínua (de geração) de imagens. As de domínio representacional elaboradas pelos criadores de estímulos – principalmente os não verbais –, as mentais – da equipe de criação – formuladas a partir do contato com os disparadores supracitados, as perceptíveis e representacionais construídas pelos grupos e/ou artistas teatrais e acionadas pelos artefatos físicos da cena, e, por fim, novamente, as mentais geradas pelos espectadores das peças.

Esta cadeia de imagens parece ser formulada a partir de relações intertextuais, consolidando as imagens cênicas como um conjunto de citações, já que cada uma das imagens formadas ao longo do processo de elaboração teatral, de algum modo, recupera e absorve elementos das precedentes. A metáfora de um mosaico também pode ser útil para se referir às imagens cênicas sob esta perspectiva, uma vez que estas articulam diferentes enunciados e se estruturam na reformulação daquilo que preexiste.

A segunda frente, por seu turno, atesta os espetáculos – ou as imagens cênicas – como produções de cultura visual<sup>68</sup> que requisitam competências para a construção de seus sentidos, podendo encontrar em proposições mais formais, como a de Rudolf Arnheim<sup>69</sup> e/ou a de Donis Dondis<sup>70</sup>, instrumentais que colaboram para as “leituras”, friso eu. No entanto, ao se trabalhar com essa proposição, creio ser necessário tomar cuidado para a armadilha que pode ser formada quando consideramos as criações como reflexos de realidades postas. As imagens cênicas, como composições visuais e/ou na perspectiva

---

<sup>68</sup> Dadas as múltiplas possibilidades de definição do termo, neste artigo, opto por considerá-lo como um campo de estudos que, a partir das visualidades, procura compreender aspectos culturais de uma sociedade e/ou de um grupo social, levando em conta o contexto em que se inserem os objetos e/ou fenômenos analisados.

<sup>69</sup> Para Arnheim, em *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* (1989), a percepção humana deduz estruturas e elabora configurações, produzindo imagens a partir de dez categorias: equilíbrio, figura, forma, desenvolvimento, espaço, luz, cor, movimento, dinâmica e expressão. Aspectos que podem colaborar para o estudo de composições visuais.

<sup>70</sup> Segundo Dondis, autora de *Sintaxe da linguagem visual* (2015), existem alguns elementos básicos da linguagem visual: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, escala ou proporção, dimensão e movimento. Ambos essenciais para o conceito de alfabetismo visual e, conseqüentemente, a tarefa de compreensão das mais diversas formulações visuais.

de materialidade da cena propriamente ditas, podem ser “apenas” um mundo fabulado e/ou desejado por criadores, não estabelecendo ligações diretas e óbvias com contexto em que são formuladas.

Na continuidade desta escrita, focarei nas relações estabelecidas entre o domínio das visualidades da cena e/ou das imagens elaboradas pelos criadores de estímulos e/ou disparadores teatrais, as construídas por grupos e/ou artistas teatrais por meio dos artefatos da/na cena e as fruídas pelos espectadores. Em outras palavras, um complexo processo de metamorfose – e de composição – de imagens para/no espaço cênico e na mente do público, através de múltiplos componentes, gerando dramaturgia.

### **À guisa de término: Dramaturgia da visualidade**

Há algum tempo, a dramaturgia não pode ser mais encarada apenas como sinônimo de texto prévio – do gênero dramático concebido em falas e/ou diálogos – levado à cena teatral. Segundo enfatiza Patrice Pavis, em *Dicionário de Teatro* (2008, p. 113), “a partir de Brecht e de sua teorização sobre o teatro dramático e épico, parece ter-se ampliado a noção de dramaturgia”, abrigando, hoje, os dispositivos textuais dos quais se originam a cena – de autoria individual ou coletiva –, além dos diversos elementos que a compõem em suas múltiplas articulações, sendo eles de natureza verbal ou não. Conforme elucidam as palavras do autor:

[...] a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula “em relevo”, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento. (PAVIS, 2008, p. 113)

Esmiuçando as perspectivas contemporâneas de dramaturgia, Pavis, em *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (2017), irá apontar um estilhaçamento do conceito, assim como “suas recentes mutações em inúmeras dramaturgias específicas” (PAVIS, 2017, p. 206). Para o desenvolvimento deste artigo, destaco uma das vertentes elencadas pelo autor: a dramaturgia visual. Trata-se de uma “expressão, forjada no início

dos anos 1990 por Arntzen<sup>71</sup>, [...] mais usada hoje em dia para designar um espetáculo sem texto e baseado em uma sequência de imagens” (PAVIS, 2017, p. 208), muito embora não se deva simplificá-la tanto assim. De acordo com Pavis:

O critério da dramaturgia visual não é a ausência de texto na cena, mas uma forma cênica cujo aspecto visual (*visuality*) é dominante a ponto de se impor como aquilo que constitui a principal característica da expressão estética. A *visuality*, a experiência visual, possui suas próprias leis, ela não está submetida às da fábula, do relato, mas parece opor-se a estas como por contraste. A dramaturgia e a encenação visuais apresentam-se como um bloco autônomo ou posto em cena em relação a um texto mais ou menos audível. (PAVIS, 2017. p. 208)

Constituindo-se como uma instância que provoca rupturas com os modelos mais tradicionais de teatro, a dramaturgia visual opera a partir da substituição do conflito verbal, do campo racional, por embates dos domínios e/ou dos componentes da cena, explorando os/as diferentes tamanhos, formas, materialidades, etc. Assim, “a dramaturgia visual faz uso dominante da vista e do visível lá onde dominava outrora o texto e a audição” (PAVIS, 2017, p. 208), aproximando, por vezes, as imagens cênicas das de caráter onírico, fantástico, delirante, devaneador... E, por isso também, tenta se desapegar da sequencialidade de ações, instituída pelas relações de causa-consequência.

Na dramaturgia visual, a linearidade dos acontecimentos dá lugar a uma série de ações que giram em torno de um tema por associação, destituindo a ideia de início-meio-fim – no sentido mais aristotélico – de uma narrativa. Esta, por sua vez, pode ser compreendida como enviesada, como propõe Katia Canton, no livro *Narrativas enviesadas* (2009), ao abordar as histórias contemporâneas. “No lugar do começo-meio-fim tradicional, elas [as narrativas enviesadas] se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas” (CANTON, 2009, p. 15).

Desta maneira, digo que a dramaturgia visual não deixa de criar narrativas. Pelo contrário, as cria de um modo outro. “O dramaturgo visual procede como um artista plástico: a partir de movimentos, imagens, e também de sons ligados ao espaço, às imagens, mas igualmente ao desenrolar do tempo” (PAVIS, 2017, p. 208). Quando se utiliza do texto como elemento audível em cena, explora-o como “matéria fônica, rítmica,

---

<sup>71</sup> Trata-se de Knut Ove Arntzen, professor de estudos teatrais da Universidade de Bergen, na Noruega.

musical e não simplesmente como sentido a ser consumido” (PAVIS, 2017. p. 208). O dramaturgo visual não coloca a visualidade da cena a serviço do texto e de seu pretense sentido no intuito de explicá-lo e/ou clarificá-lo, mas sim como escritura significativa autônoma que, quando junta ao texto, no mínimo, torna-o ambíguo e/ou complexo.

Por sua ligação com o teatro pós-dramático e/ou performativo, a dramaturgia visual parece ter ganho notoriedade, principalmente, a partir da publicação *Teatro pós-dramático* (2007), de Hans-Thies Lehmann, sendo sua gênese difícil de ser definida. Como esta tarefa arqueológica foge do escopo deste artigo, busco apenas rememorar alguns exemplos que podem ter nutrido o desenvolvimento desta ideia. No teatro de animação, frequentemente, como aponta Felisberto Sabino da Costa, no livro *A poética do ser e não ser: procedimentos dramáticos do teatro de animação* (2016, p. 54), “a materialidade [...] [dos] objetos constitui um suporte criativo para a concepção dramática”. Já no início do século XX, alguns dos encenadores borraram as fronteiras entre dramaturgia, encenação e construção plástica da cena, utilizando-se desta última como ponto de partida para a criação, o que reverberou, conseqüentemente, na emergência da organização interna e externa do acontecimento teatral – a dramaturgia (visual) – a partir da materialidade cênica.

No entanto, recuperando a assertiva de Tudella – de que em todos os espetáculos existe uma visualidade – e a colocação de Pavis – sobre a dramaturgia abranger os meios cênicos empregados pela encenação –, tento expandir horizontes ao recordar que em todas as peças teatrais há também dramaturgias que emergem da visualidade, mesmo que não sejam dramaturgias visuais. Ou seja, atento para o fato de que também nas produções em que o texto – palavra audível – age como motor da cena e a visualidade constrói composições a partir de significações prévias, existem dramaturgias que dali despontam.

Neste artigo, no intuito de evitar confusões e diferenciar as formulações supracitadas, utilizar-me-ei do termo dramaturgia visual no sentido já explanado e de dramaturgia da visualidade<sup>72</sup> para me referir à dramaturgia que emerge de toda e qualquer

---

<sup>72</sup> Aqui, faço dois apontamentos. Primeiro: este mesmo termo foi utilizado por Wagner Cintra, no artigo *Considerações acerca do teatro visual e da dramaturgia da visualidade* (2014), para se referir exclusivamente ao teatro visual, muito embora, no contexto de suas pesquisas, possa ser encarado como um sinônimo de dramaturgia visual. Segundo: a nomenclatura dramaturgia da visualidade pode ser um sinônimo daquilo que José Sánchez chama de dramaturgia da imagem em seu livro *Dramaturgias de la imagen* (2002), principalmente quando se compreende as imagens cênicas como expressões das visualidades da cena.

visualidade teatral, mas não necessariamente vinculada ao teatro pós-dramático ou performativo. Mesmo que possa parecer redundante, julgo necessário salientar que, ao abordar a dramaturgia da visualidade, pauto-me na ideia de que a dramaturgia não corresponde apenas a aspectos ligados à unidade literária que pode desencadear uma montagem teatral, assim como ela – a dramaturgia da visualidade – não está atrelada à nenhuma modalidade de estímulo e/ou disparador específica, seja de caráter verbal ou não.

Ao falar de dramaturgia da visualidade, reporto-me ao discurso da cena suscitado pelos componentes das visualidades e/ou pelas imagens cênicas, em suas materialidades e articulações. Por sua vez, este discurso pode ou não estar subordinado ao texto verbal oralizado em cena, caso este exista. Se subordinada, a dramaturgia da visualidade se constrói a partir da emergência de informações nos componentes da cena em suas funções mais tradicionais, que indiciam dados fornecidos pela dramaturgia prévia. Se não subordinada, a dramaturgia da visualidade é/pode ser também dramaturgia visual, agindo, por vezes, como guia das semânticas idiossincráticas do espetáculo. Para Tudella:

A cena pode, então, se configurar como um discurso poético-visual que incorpora a flexibilidade na sua relação com o observador. O termo discurso é aqui compreendido como sistematização de ideias, práticas e pensamentos – no caso, visuais – desvinculando-se das abordagens já exaustivamente aplicadas e questionadas de leitura da imagem. Devem ser evitadas ligações com tentativas, surgidas na segunda metade do século passado, de reduzir a relação do ser humano com as imagens, enclausurando o processo em diferentes molduras do pensamento de cada período. Reduzir a imagem a algo que deve ser “lido” inclui a imposição de limites oriundos da normalização textual, que considera um texto o resultado da organização de pensamentos em palavras, regulada pela gramática e por ideologias. (TUDELLA, 2013, p. 63)

Dito isto, retomo a palavra “discurso” utilizada acima, propondo que ela possa ser substituída por “sentido”. Neste estudo, para além de compreender “sentido” em suas acepções de significação e de lógica, exploro-o na vertente do sensorial, lembrando que a apreciação de uma obra de arte entrelaça cognição e sensibilidade, sendo esta última dimensão, às vezes, esquecida e/ou deixada de lado quando se recorre exclusivamente à semiótica<sup>73</sup> como paradigma para a análise de espetáculos. Ou, em outras palavras,

---

<sup>73</sup> De acordo com Santaella, em *O que é semiótica* (2007, p. 13), a semiótica “tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de

quando se compreende a cena como, apenas, uma máquina de significações a serem decodificadas racionalmente. Segundo Pavis:

A encenação não é somente uma produção de *sentido* (assim, redutível aos significados), porém é também uma produção de sensações (consequentemente, de significantes que transmitem e interpelam o espectador sem que o mesmo saiba ao certo o que aquilo quer dizer). Esta percepção da materialidade do espetáculo, da corporalidade dos atores, faz parte da experiência teatral; é esta sedução, esta insatisfação do desejo que impede que a encenação se reduza a um sentido terminal e a uma decodificação de signos ou de intenções. (PAVIS, 2015, p. 29)

Apoiando-me na citação acima, assim como na metáfora da cena como uma tessitura, digo que a dramaturgia da visualidade é uma trama e/ou um tecido formada(o) por fios diversos. E, como estrutura complexa, requisita ser apreendida não apenas pelo inteligível – interseccionalidades, justaposições, aglutinações de componentes das visualidades e/ou imagens cênicas –, mas também pela estesia. Afinal, só a partir da união dessas instâncias é que se pode assimilá-la, inclusive como construção narrativa.

Se, na dramaturgia visual, a linearidade dos acontecimentos narrativos dá lugar a uma série de ações que giram em torno de um tema, depondo, muitas vezes, as relações de causa-consequência, na dramaturgia da visualidade isto se estende. Nela, há uma maior diversificação das estruturas narrativas, trazendo à tona conflitos e embates, além da sequencialidade de imagens que interagem por subordinação – adquirindo sentido só quando unidas, pois são dependentes entre si – e/ou por associação – construindo sentido juntas, embora tenham autonomia semântica<sup>74</sup>. Essas são possibilidades apontadas por Carmen Stanciu, no artigo *Teatro baseado em imagem: uma nova pedagogia para um teatro “novo”* (2019):

De fato, podemos falar sobre as duas maneiras diferentes de usar imagens no teatro: uma baseia-se em vincular imagens uma à outra para fins de continuidade narrativa e significado (narrativa clássica); a outra utiliza imagens por seu poder autônomo (em termos de temporalidade), gerando descontinuidades e ambiguidades essenciais no palco. A imagem-movimento, a imagem organizada de acordo com a lógica do esquema

---

sentido” – podendo este último ser encarado como sinônimo de lógica – o que exclui e/ou fornece pouco espaço para o sensorial produzido/provocado no espectador.

<sup>74</sup> Estas maneiras de sequenciamento de imagens também estão presentes na montagem cinematográfica. A primeira, subordinação, em muito se assemelha à montagem clássica, enquanto que a segunda, à montagem dialética.

sensorio-motor, é concebida como um ser, um elemento em um arranjo natural com outras imagens dentro da lógica do conjunto (uma estrutura orgânica montada) semelhante a uma coordenação de nossa percepção finalizada (uma estrutura final orientada) e a ação e reação. A imagem temporal é caracterizada por uma ruptura com essa lógica “clássica” e deve ser percebida como uma “aparência” de pura situação ótica e sonora. É uma imagem estrategicamente desconectada de um todo possível, que não se vincula mais a outra imagem real (anterior ou subsequente), mas apenas à sua própria imagem virtual e suficiente. Cada imagem temporal é separada de outra imagem no mesmo programa. E, de fato, esse “isolamento” se abre para o seu próprio infinito. O público é forçado a se transformar de o espectador em uma espetação. Portanto, o que cria a ligação entre essas imagens é a ausência de ligação. O “ângulo cego” entre as imagens leva a um rearranjo do vazio e não a um arranjo “instintivo”. Entre essas duas imagens artísticas, há uma ruptura definitiva que é um reflexo da condição do artista e do público, que não se encaixa mais nas respostas disponíveis. Porque a arte não é mais um reflexo da vida. (STANCIU, 2019, p. 187)

Não me atendo a pormenores da citação de Stanciu, digo que ela resume a ideia aqui apontada, principalmente no que se refere à dramaturgia da visualidade como construção narrativa visual. Obviamente, não se trata aqui de uma narrativa estática, mas dinâmica, já que a cena, continuamente, institui imagens-movimento e/ou imagens-temporais – efêmeras que fundam uma história. Assim, em peças que partem de estímulos e/ou disparadores não verbais, as narrativas visuais estáticas – quando existentes – podem se transfigurar, nas cenas, em narrativas visuais dinâmicas que integram e/ou são – a própria – dramaturgias da visualidade, com todas as implicações sociais, políticas, culturais e ideológicas próprias de um processo de criação artística.

Munido destas considerações, recordo Pavis, quando este afirma que a dramaturgia visual “está à procura [...] de um tipo de análise dramática que seja capaz de dar conta desse modo de visualidade, de organização de imagem” (PAVIS, 2017, p. 208-209). Redimensionando a colocação do autor, coloco-me, então, frente a um desafio: como analisar a dramaturgia da visualidade? Empreender uma tentativa de estudo e/ou alguns lampejos sobre a análise da dramaturgia da visualidade é o que proponho a mim e a você, leitor, ao término deste artigo.

## Referências

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Edusp/Pioneira, 1989.

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CINTRA, Wagner. Considerações acerca do teatro visual e da dramaturgia da visualidade. **Móin-Móin**, Florianópolis, v. 1, n. 12, 2014, p. 95-109.
- COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser e não ser: procedimentos dramáticos do teatro de animação**. São Paulo: Edusp, 2016.
- DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- LARCHER, Lucas. **Do livro à cena: (trans)criações visuais no Teatro Infantojuvenil**. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2022.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.
- NUNES, Alexandre. Direção de arte em campo expandido: autonomia criativa na composição de dramaturgias plástico-visuais. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 5, n. 1, 2019, p. 103-141.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo; Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo, Perspectiva, 2015.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SÁNCHEZ, José Antonio Martínez. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SCHEFFLER, Ismael. **Teorias da cena: teatro e visualidades**. Curitiba: InterSaberes, 2019.
- STANCIU, Carmen. Teatro baseado em imagem: uma nova pedagogia para um teatro “novo”. **Móin-Móin**, Florianópolis, v. 2, n. 21, 2019, p. 178-192.
- TUDELLA, Eduardo. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo**. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador: 2013.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VILLEGAS, Juan. **Para la interpretación del teatro como construcción visual**. Irvine/Califórnia: Ediciones de Gestos, 2000.