

MATHIAS GRÜNEWALD E ANTONIN ARTAUD O TEATRO COMO PROJETO VISUAL

Eduardo Tudella¹

RESUMO: A pintura de Mathias Grünewald (c.1455–1528), assim como a obra de Hieronimus Bosch (c.1450-1516), impregnou de profundos sulcos a cena vislumbrada por Antonin Artaud (1896-1948) que buscava assegurar a contundência da visualidade no seu teatro. Na compreensão de Artaud a atmosfera presente nas obras de Grünewald e Bosch, apesar das enormes diferenças entre eles, deveria repercutir na totalidade cênica que, por sua vez, intentaria provocar a totalidade do espectador, inflamando mente e corpo. Em um momento distinto o autor norte-americano Tennessee Williams (1911-1983) trilhou caminho semelhante ao fazer do seu teatro um locus para o trânsito de imagens. Este artigo busca esboçar uma inusitada rede que inclui Artaud, Williams, Grünewald, Bosch e El Greco (Doménikos Theotokópoulos 1541-1614), refletindo sobre uma visualidade espetacular. O termo visualidade refere-se aqui a proposições dos Estudos Visuais, ligados à Cultura Visual, campo de pesquisa difundido no ambiente anglo-saxão, já despertando o interesse de vozes da cultura francófona.

ABSTRACT: The Mathias Grünewald painting (c.1455-1528) as well as the work of Hieronymus Bosch (c.1450-1516), permeated with deep grooves the scene envisioned by Antonin Artaud (1896-1948) who sought to ensure the forcefulness of visuality in his theater. In the understanding of Artaud the atmosphere present in the works of Grünewald and Bosch, despite the huge differences between them, should be reflected in the totality of the scene that, in turn, would attempt to provoke the totality of the spectator, igniting mind and body. In a different time the American playwright Tennessee Williams (1911-1983), trod similar path, making his drama a locus for the transit of images. This article seeks to sketch an unusual network that includes Artaud, Williams, Grünewald, Bosch and El Greco (Doménikos Theotokópoulos 1541-1614) in order to discuss a spectacular visuality. The term visuality refers here to propositions of Visual Studies, linked to Visual Culture, research field widespread in Anglo-Saxon environment, already arousing the interest of voices of the francophone culture.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, imagem, visualidades

¹ Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Mestre em Theater Design – Lighting – New York University (1993). Professor Associado do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da UFBA. Recebeu o Prêmio Capes de Tese – 2014.



FIGURA 1

Santo Antonio tentado pelos demonios [janela interior direita]- Matthias Grünewald. Óleo sobre madeira. 1515/1516
 Museu d'Unterlinden, Colmar, França

INTRODUÇÃO

O presente texto observa o impacto causado pela obra de Mathias Grünewald (c.1455-1528), assim como de Hieronimus Bosch (c.1450-1516), na teoria de **Antonin Artaud** (1896-1948), autor, ator de grande força expressiva e diretor teatral nascido na França. Considerando que a arte da pintura também ecoou no trabalho do dramaturgo norte-americano de **Tennessee Williams** (1911-1983) abre-se a possibilidade de conexão entre esses ar-

tistas. Ligar esses dois nomes pode causar estranheza, mas reforça a estratégia deste artigo, ou seja: considerar o estudo da cena teatral nos seus aspectos visuais, sublinhando a necessidade de abordagens que investiguem a imagem no teatro e descartando interesses no domínio ou no enquadramento da imagem em molduras teóricas. A imagem é aqui observada como um movimento da *praxis* teatral que incorpora pensamento, conceito, textura, forma e cor. Tais considerações encontram suporte na observação do **teatro** com um *locus* de imagens. Mentais e visuais, **fisicalizadas** na cena.

Afastando-se da pretensão de aprofundar teoricamente os temas propostos o objetivo é projetar a discussão na direção da *praxis* **espetacular**, para usar uma expressão abrangente, compreendendo que o conceito de *praxis* deve incorporar a avaliação do objeto artístico levando em conta questões de habilidade e competência aliadas a princípios estético-poéticos da produção de imagens.

A ideia de *praxis* (πραξις), pode ser relacionada a *prattein*, em grego – literalmente – fazendo. Em sua origem grega o termo se refere a uma atividade da qual participam homens livres. Aqui se considera a abrangência de um processo, de ações que incorporam conhecimento e problematizações apresentadas pela cultura. O substantivo teatro [derivado da trilha deixada pelo termo grego *theatron*, já largamente comentado na sua relação com a visão, com o verbo ver, assim como certas derivações] é aplicado aqui para atender a indicação dos autores mencionados, uma vez que ambos assumem a condição de membros da comunidade teatral. A expressão **projeto visual** procura qualificar as relações entre o teatro e seu público, buscando compreender as contribuições das imagens mentais e também das imagens visuais para a fisicalização da cena teatral. O verbo **fisicalizar** refere-se a uma interpretação das ações físicas stanislavskianas assim como à repercussão desse conceito na pesquisa teatral de autores como Viola Spolin (1906-1994), quando ela define a capacidade do artista de assimilar e comunicar fisicamente (SPOLIN, 1963, p. 16). Além disso, cabe citar uma definição de Francis Hodge quando ele trata o trabalho do diretor teatral e o qualifica como *designer*, afirmando: “*Design* é a fisicalização da ideia poética” (HODGE, 1971, p. 191, grifo nosso).



A PROPÓSITO DAS VISUALIDADES

A compreensão de visualidade aplicada nestas considerações foi provocada por estudos da Cultura Visual, linha de pensamento que ganhou espaços desde a década de 1980 no ambiente acadêmico anglo-saxão e inclui o aparecimento de cursos identificados como Estudos Visuais. Nesse sentido, vale mencionar o trabalho dos professores Norman Bryson, Michael A. Holly e Kieth Moxe, da Universidade de Rochester, além de Hal Foster (1988) destacando sua introdução para a coletânea de artigos produzidos por especialistas como Rosalind Krauss, Martin Jay, Jacqueline Rose e Jonathan Crary.

Cabe sublinhar a posição de Nicholas Mirzoeff (2006), da Universidade de Nova York, que comentou uma omissão de Foster na mencionada introdução quando esse último deixa de citar o historiador escocês Thomas Carlyle (1795-1881) em especial seu conjunto de palestras publicadas com o título *On heroes* [*Sobre os heróis*, (1841)]. Para Mirzoeff trata-se de obra importante para o contexto devido à aplicação do termo *visuality* [visualidade] que aparece na conferência III, *The hero as poet* [*O herói como poeta*], na qual o autor se refere a Dante Alighieri (1265-1321). O interesse de Carlyle pelo tema, no entanto, já está delineado na primeira conferência, *The hero as divinity* [*O herói como divindade*], na qual ele diz: “Aquilo que o homem sente intensamente, ele se esforça para falar a respeito, para ver representado diante dele de modo visual”² (CARLYLE, 1906, p. 5). Mencionando algumas vezes a qualidade visual da percepção ele aplica o termo visualidade, para comentar a Divina Comédia:

Mas, como eu disse, nenhum trabalho que conheço é tão elaborado como este de Dante. Foi tudo fundido, no forno mais quente da sua alma. [...] Não apenas o todo; cada compartimento é trabalhado, com intenso fervor, de modo verdadeiro, em clara **visualidade**. Cada um responde ao outro; cada um se encaixa em seu lugar, como uma pedra talhada e polida em mármore, com precisão. É a alma de Dante, e nela a alma da idade média,

² Do original: Design is the physicalization of poetic idea.

elaborada para sempre e ritmicamente visível ali.³ (CARLYLE, 1906, p. 89, tradução e grifo nossos)

Entre os comentários que se pode fazer acerca do trabalho de Carlyle estariam incluídas uma espécie de idolatria ao herói, assim como críticas à sua acentuação do masculino no contexto humano e até a repercussão do seu discurso na ideologia imperialista moderna que ganhou força no século XX. Por outro lado, vale observar seu pioneirismo na aplicação do conceito de visualidade que, ao contrário do que se pode inferir superficialmente, não se trata de uma abordagem generalizante derivada da compreensão renascentista do mundo como uma totalidade a ser dominada e representada, mas também se refere ao detalhe com atenção e rigor.

Nicholas Mirzoeff, por sua vez, apontou a possibilidade de diferentes abordagens do conceito de visualidade:

Em muitos casos, a reivindicação de subjetividade visual era parte de uma reivindicação geral para o status majoritário dentro das nações ocidentais para as mulheres, para os escravizados e seus descendentes livres e para as pessoas de sexualidade alternativa. A centralidade do discurso de Carlyle acerca do heroísmo visualizado na cultura anglofona imperial era tal que qualquer reivindicação de subjetividade teve que passar pela visualidade. Aqui reside a fonte contraditória da ressonância de "visualidade" como uma palavra-chave para a cultura visual tanto como um modo de representar a cultura imperial, assim como um meio de resistir a ela por meio de apropriação inversa. (MIRZOEFF, 2006, p. 54, tradução nossa)

Ao reconhecer na poesia de Dante a capacidade de acesso à clara visualidade de um contexto,

³ Do original: But, as I say, no work known to me is so elaborated as this of Dante's. It has all been as if molten, in the hottest furnace of his soul. It had made him 'lean' for many years. Not the general whole only; every compartment of it is worked-out, with intense earnestness, into truth, into clear visuality. Each answers to the other; each fits in its place, like a marble stone accurately hewn and polished. It is the soul of Dante, and in this the soul of the middle ages, rendered forever rhythmically visible there.

transcendendo a observação e registros objetivos da História, Carlyle aponta para uma ideia de visualidade desatrelada de tecnologias aplicadas na produção de imagens materiais ou virtuais. Essa é a visualidade que deflagra o interesse de estudo nesse artigo, ou seja: reflexões e ações visuais de um artista que até podem incluir gravação ou reprodução da imagem.

A interpretação de Mirzoeff indica também dois modos de atuação da visualidade, uma que está ligada à modernidade e outra que excede e precede a mercantilização da visão ou a exploração da imagem pelo mercado. Ambos, portanto, reconhecem o papel da visualidade na construção de conhecimento.

Por outro lado, ainda que Hal Foster pareça ter desconsiderado parte dessas questões, ele introduz um caminho de grande interesse para a compreensão de visualidade aqui sublinhada:

Por que visão e visualidade, por que esses termos? Ainda que o termo visão sugira ver como uma operação física e visualidade como um fato social, os dois termos não são opostos, [...]: a visão é também histórica e social e a visualidade envolve corpo e mente. No entanto, os termos não são idênticos: aqui a diferença entre eles assinala uma diferença interna no visual – entre o mecanismo da visão e suas técnicas históricas, entre o datum da visão e suas determinações discursivas – uma diferença, muitas diferenças entre como vemos, como somos capacitados, autorizados ou feitos para ver, e como vemos esse visto e o não visto interior.⁴ (FOSTER, 1988, IX)

Para considerar tais reflexões é recomendável lembrar que a visualidade já está caracterizada

⁴ Do original: Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, [...]: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual - between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations - a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein

como objeto de estudo da Cultura Visual, assim como dos programas denominados Estudos Visuais e que Carlyle fez uma aplicação do conceito na segunda metade do século XIX. Problematizando o herói *uno* que aparece em Carlyle com a acentuação do atual caráter fragmentário do ser humano como indicador de abordagens políticas que incorporam questões transculturais e transnacionais aqui se procura observar estreitas relações entre o ser humano - como agente da visão - e os discursos da visualidade.

É também relevante o trabalho de William John Thomas Mitchel (1942), responsável por pesquisa e docência nesse campo. Tendo publicado vários livros e artigos ele investiga a imagem numa abordagem que chama de Iconologia, na trilha deixada por Erwin Panofsky (1892-1968). Entrevistado por Daniel Portugal e Rose de Melo Rocha, Mitchel declara:

Desde a tentativa de Platão de banir as imagens [através da crítica de uma imagem ampliada, na alegoria da caverna], houve um embate entre logos (razão) e imaginário. Os valores permeando esse embate foram decisivamente revertidos por Nietzsche em *O Crepúsculo dos Ídolos*, onde o caráter sensual, fantástico, da imaginação é reafirmado, e a única “destruição de imagens” é a das tábuas da lei, enquanto os ídolos são meramente tocados com um martelo ou *tuning fork* (diapason). (PORTUGAL; ROCHA, 2009)

A destruição das tábuas da lei configura um contexto de visualidade que problematiza a aceitação, a negação e o questionamento daquilo que é permitido ver em cada organização do pensamento que caracteriza uma cultura. Mitchel comenta sua abordagem das relações entre imagem e conhecimento:

Esse é o método que adoto, uma não iconoclasta “reverberação dos ídolos” [*sounding of the idols*] com o espírito de uma iconologia crítica, ou de uma teoria das imagens que não sonha em dominar a imagem. O famoso comentário de Gilles Deleuze – o de que a filosofia é sempre uma forma de iconologia – ou a reclamação de Wittgenstein – a de que “uma imagem nos aprisionou” (isso é, a nós, filósofos) – são sintomas desse longo embate entre teoria e imagem. E sempre que a base téc-



nica da produção e da circulação de imagens se transforma (i.e., a invenção da fotografia, cinema, televisão, a imagem digital, prensa mecânica), uma nova crise da imagem é declarada, e, com ela, uma nova crise da teoria. A isso denomino versão perene ou recorrente da “virada imagética” (*pictorial turn*).⁵ (PORTUGAL; ROCHA, 2009)

Esse ângulo oferece elementos que tangenciam o tema do presente texto quando Mitchel critica tentativas de subjugar e/ou apequenar a imagem. A desqualificação da imagem pode ser questionada evitando-se a incompreensão da fricção que resulta das relações entre a imagem e o ser humano, destinatário e lugar onde as imagens efetivamente ocorrem - espaço no qual as imagens são processadas, meio onde elas são efetivadas e de onde podem ser também projetadas. A humanidade pós-moderna não ficou, repentinamente, fisicamente cega.

O encaminhamento de estudos da Cultura Visual como aqueles apresentados por Mitchel em diversas publicações desde o final da década de 1980 encontraram ecos no trabalho de outros estudiosos como Hans Belting⁶ (1935). Considere-se a abordagem antropológica de Belting para o estudo da produção humana de imagens observando suas conexões com vários autores, incluindo Jean-Pierre Vernant (1914-2007), notadamente pela obra *Figures, idoles, masques* (1990).

Sem tratar de modo particular do teatro, Hans Belting traçou relevantes tangências:

Os papéis que têm sido destinados à imagem, aos meios e ao corpo variam frequentemente, mas sua estreita interação continua ativa até hoje. O *medium*, a despeito do seu caráter polissêmico e aplicação polivalente, oferece a mais facilitada identificação e, por essa razão, é favorecido pelas

teorias contemporâneas. O **corpo** apresenta-se em seguida, mas é frequentemente e de modo excessivamente purista, impelido contra as atuais tecnologias e considerado observador. Impõe-se, portanto, uma nova ênfase aos corpos, como meios vivos capazes de perceber, lembrar e projetar imagens. O corpo como proprietário e destinatário de imagens, *media* administradas como extensão das suas próprias capacidades visuais. Corpos recebem imagens, percebendo-as, e na condição de *media* as transmitem para corpos. Com a ajuda de máscaras, tatuagens, roupas e *performance*, corpos também produzem imagens de si mesmos ou, no caso de atores, imagens que representam outros, caso em que atuam como *media*, no sentido mais pleno e original. Seu monopólio inicial como **mediação** de imagens nos permite falar do corpo como o arquétipo de todas as *media* visuais.⁷ (BELTING, 2005, p. 315, tradução e grifos nossos)

Vale sublinhar essa **mediação** na sua natureza dinâmica, afastando o sentido de uma entidade/ocorrência que está no meio de, ou entre dois eventos ou objetos. Mediar, aqui, refere-se a algo que está acontecendo de modo transversal num sentido muito particular: no caso do ator, no acontecimento espetacular a imagem, ou o corpo, não

⁵ Mitchel se relaciona com abordagens da filosofia escritas por Richard Rorty, e. g.: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979; *The Linguistic Turn, Essays in Philosophical Method*, (1967), ed. by Richard M. Rorty, University of Chicago press, 1992.

⁶ PhD em História da Arte na Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Belting atuou como docente em várias universidades e é membro laureado de diversas comunidades científicas.

⁷ Da tradução inglesa: The roles that have been assigned to image, medium, and body constantly varied, but their tight interaction continues up to the present day. The medium, despite its polysemantic character and polyvalent use, offers the easiest identification and is for this reason favored by contemporary theories. The body comes next, but it is all too often and all too neatly played out against current technologies and considered as their obverse. It therefore needs a new emphasis on bodies as living media, able to perceive, to remember, and to project images. The body, as owner and addressee of images, administered media as extensions of its own visual capacities. Bodies receive images by perceiving them, while media transmit them to bodies. With the help of masks, tattooing, clothing, and performance, bodies also produce images of themselves or, in the case of actors, images representing others – in which case they act as media in the fullest and most original sense. Their initial monopoly on mediating images allows us to speak of bodies as the archetype of all visual media.

se coloca **entre**, de modo estanque. A imagem espetacular não aceita algo já acabado, pois subverte afirmando-se como um evento do presente. De todo modo, a noção de presente – sob a ideia de uma imagem visual – deve ser observada com flexibilidade uma vez que, ao se considerar a velocidade da luz ou o tempo que ela necessite para atingir um suporte e ser capaz de sensibilizar o olho humano a visão pode ser compreendida como um relativo momento do passado. Problematizando esse evento perceptivo, confrontando-o com reflexões acerca da sua natureza sensorial associadas ao imaginário individual e coletivo, às suas implicações simbólicas é possível identificar particularidades da imagem espetacular. A mediação, nesse caso, refere-se à ação do corpo que atua como *medium* para elaborar e projetar imagens.

Mediar, no sentido de oferecer-se como *medium*, incorporando elaborações dinâmicas aplicadas na corporificação da imagem espetacular que só pode ocorrer numa relação estreita entre o elaborado na cena e seu **público**. Afinal, a imagem espetacular somente ocorre na presença do outro, o corpo-mente do fruidor. Portanto, não se trata da superposição de informações enviadas pela cena e acondicionadas por um espectador [passivo], mas uma interação dinâmica que pode ser qualificada como transversal ou translinear envolvendo uma multiplicidade de aspectos sensoriais e incluindo as imagens mentais.

Se a visualidade incorpora aspectos sociais sugerindo a investigação de relações culturais – históricas e políticas – que são indissociáveis entre visão e visualidade, podem-se encontrar indícios para a análise crítica do complexo que se tem compreendido como regime escópico⁸ diretamente ligado a modos de pensar, a orientações filosóficas que qualificam a visualidade das culturas – sociedades – o que promove um índice relevante na construção de conhecimento⁹. Aí pode ser incluído o teatro, assim como diversificadas manifestações cênico-espetaculares.

Tais observações favorecem a compreensão do ator, do *performer* na sua condição de corpo educado e aplicado como *medium* na construção de imagens visuais concebidas para o encontro-confronto com aquele identificado como espectador e fruidor, aqui reconhecido como **co-construtor da imagem espetacular**. Afinal, além da recepção, além de uma função de *locus* para registro do usufruto – sociológico, político, filosófico, ou artístico –, o outro, o espectador ou aquele com quem o ator compartilha o acontecimento opera de modo decisivo na co-construção da imagem espetacular. Ora, o artista introduz imagens tendo em mente esse co-construtor cuja poderosa presença está incorporada à natureza espetacular do evento.

Essas trilhas podem sugerir o viés da visualidade na investigação do teatro, assim como de manifestações e empreendimentos da atualidade que derivam, comentam, reagem e/ou negam a ideia de teatro, caracterizados aqui como **acontecimentos espetaculares**¹⁰. Deve-se levar em conta que eventos dessa natureza operam na condição de *locus* de imagens, o que pode indicar pontos de vista ainda não estudados de modo sistemático e/ou consistente pela teoria teatral. Isso determina uma lacuna já que a qualidade efêmera da imagem em trânsito nesses acontecimentos é diversa daquela efetivamente gravada e reproduzida pelo que se convencionou chamar de *media*, no sentido do plural de *medium*, incorporando complexos tecnológicos de registro e comunicação. A natureza efêmera da imagem espetacular pode ser uma das principais razões para que ela seja desconsiderada em muitas discussões acerca da imagem artística e no ambiente da pesquisa teatral, cênica ou espetacular.

De toda maneira, a imagem fisicalizada nos espetáculos é apenas superficialmente tocada em alguns estudos devido à escassez de familiaridade com o tema por parte dos autores de abordagens teóricas da natureza espetacular. Qualquer estudioso, na sua

⁸ Do latim *scopium*, derivado do grego *skopion* e *skopein* [olhar para].

⁹ [Cf. FOSTER, (org.) 1988, p. 3-23]

¹⁰ O termo acontecimento aqui aplicado busca relações com o acontecimento teatral discutido na abordagem filosófica de Jorge Dubatti: “[...] um ser do estar-acontecer no mundo. Simultaneamente, uma Filosofia do Teatro inclui – e amplia – o campo da estética teatral.” (DUBATTI, 2011, p. 14, tradução nossa)



condição de ser humano pensa visualmente; no entanto, para avaliar esteticamente a imagem fisicalizada na cena seria necessária certa familiaridade com os fundamentos da produção imagética, com seus elementos e princípios. Desafortunadamente a educação formal não inclui a experimentação desses fundamentos, o que pode resultar ocasionalmente em observações da imagem baseadas na intuição ou em golpes de genialidade, o que não difere da estratégia do mero senso comum.

Aliás, a imagem espetacular não integra o cânone da imagem artística, um *status* reservado no inventário crítico promovido pela história oficial da arte para a pintura, a escultura, a arquitetura, a gravura, entre outros e, mais recentemente a fotografia, o cinema, inclusive nos formatos digitais. Dessa maneira, ela carece de estudos específicos que acentuem a investigação e a experimentação da sua *praxis* buscando as habilidades e competências indispensáveis ao seu trato transcendendo, porém, a instrução técnica ao expandir os estudos para delinear tangenciamentos com ambientes de investigação teórica como a antropologia e a filosofia da imagem, o que sugere abordagens transdisciplinares.

É possível, portanto, considerar a investigação da imagem em trânsito no acontecimento espetacular problematizando o adjetivo **enlatada** que aparece na avaliação de Gilbert Durand (1921-2012) (Cf. DURAND, 1998). A natureza icônica da imagem espetacular pode também provocar o olhar, afastando-se da **paralização** sublinhada por Durand no **olhar do peixe morto** aplicado pelo espectador enclausurado na imagem capitalista imposta pelas *media*, aqui no sentido de propaganda. O conceito de **violência** apresentado na abordagem de Durand é índice importante para a crítica da imagem espetacular. Certo grau de violência pode se efetivar no objetivo dessa imagem quando ela provoca o co-construtor atacando a pretensa passividade do olhar. Caracterizando a geração de pensamentos e sensações a imagem propõe debates que podem operar rupturas, o que sempre incluirá certo grau de violência.

No interesse dessa espetacularidade da imagem começam a surgir estudos da *Performance Art* que incluem a visualidade como interesse acadêmico nesse campo, como se pode ver no texto de Shannon Jackson (2005), ao lado de raros estudos do teatro

que investigam a qualidade imagética das *performing arts* (artes cênicas, para os ambientes nos quais ainda se aplica essa expressão), com abordagens sem o aprofundamento necessário. Jean-Jacques Roubine esboçou uma tentativa de considerar a cena como **imagens em movimento** (1998) e também elaborou o conceito **corpo-imagem** (1982) para tratar daquilo que ele compreende como corpo fisicamente ausente no cinema.¹¹

ACONTECIMENTO ESPETACULAR E IMAGEM PICTÓRICA

O presente artigo lida com ecos da visualidade nas relações entre o teatro e a imagem mental/verbal/visual já comentadas acima. Em primeira instância será observada a afinidade da obra de Antonin Artaud com a pintura, o que caracteriza fortemente o acento visual do teatro que ele vislumbrou e que permeia sua teoria. Em seguida, será feita uma inusitada conexão entre Antonin Artaud e Tennessee Williams. É o próprio Artaud quem provoca essa abordagem quando diz no seu ensaio *Le théâtre et la cruauté* [O teatro da crueldade]:

[...] falando claramente, as imagens de certas pinturas de Grünewald ou de Hieronimus Bosch dizem bem o que poderia ser um espetáculo em que, como no cérebro de um santo qualquer, as coisas da natureza exterior surgem como se fossem tentações.¹² (ARTAUD, 1999, p. 99)

Impressionado pela densa atmosfera da obra de Mathias Grünewald¹³, invocando também Hieronymus Bosch¹⁴, Artaud sentiu elos que reper-

¹¹ Cf. ROUBINE, 1982, capítulo 3.

¹² Pour le reste et pour parler clair, les images de certaines peintures de Grunewald ou de Hieronymus Bosch, disent assez ce que peut être un spectacle ou, comme dans le cerveau d'un saint quelconque, les choses de la nature extérieure apparaîtront comme des tentations.

¹³ Pintor alemão, nascido em Würzburg, cidade do sul da Alemanha, localizada entre Frankfurt e Nuremberg, onde podem ser vistos notáveis exemplares da arquitetura barroca.

¹⁴ Pseudônimo de Jeroen van Aeken ou, Jeroen Bosch, pintor, membro de corporação de cenógrafos e gra-

cutiriam nos seus escritos teóricos. Pode-se questionar a associação desses artistas considerando as diferenças entre suas obras. Afinal, Grunewald acentua o êxtase na estilização estética que pode ser compreendida como uma forma de maneirismo, enquanto Bosch celebra em imagens fantasmagóricas de caráter excessivamente fantástico, registrando um realismo meticuloso dos horrores da guerra, abordando com olhar clínico sonhos [ou pesadelos] da sua época. Quem sabe Artaud pode ter sido tomado pelo acento emocional da pintura de Grünewald e pelo tratamento do sonho [ou do pesadelo] que encontramos nas obras de Bosch. Se Grünewald é reconhecido por parte da crítica um precursor do expressionismo, Bosch tem sido apontado como grande influência para os surrealistas. Isso leva à observação do seu interesse pela obra de Pieter Brueghel, o Velho (c.1525/30-1569), na qual certas gravuras trazem atmosferas que parecem ecoar fortemente na obra de Bosch.

Essa articulação estético-estilística é ampliada quando se registra a ópera de Paul Hindemith¹⁵ (1895-1963) *Mathis der Maler* [*Mathias - Grünewald - o pintor*], incluída pelos nazistas no rol da *Entartete Kunst* [Arte Degenerada]. *Mathis der Maler* estreou em 1938, na cidade de Viena, cinco anos depois de Artaud haver escrito *Le théâtre et son double* [O teatro e o seu duplo] relacionando sua teoria às pinturas de Grünewald. Deve-se dizer que o interesse pela atmosfera da obra do pintor alemão deflagrou uma sucessão de ecos na obra de inúmeros artistas. Quando Artaud descreveu as fricções entre as tormentas que afligem um santo e a tentação, ele indicou articulações com a pintura de Grünewald denominada *Santo Antonio sendo tentado pelos demônios* (1515/1516) que integrou originalmente o retábulo¹⁶ do Monastério de Santo Antônio, em Isenheim,

vador flamengo nascido em Hertogenbosch; Por isso, provavelmente, o sobrenome Bosch.

¹⁵ Nascido na Alemanha, Hindemith imigrou para os EUA em 1940. Naturalizando-se norte-americano lecionou em Yale e, retornando para a Europa em 1953 faleceu em Frankfurt. Compositor erudito, violinista, professor, pesquisador e maestro escreveu a ópera citada acima na tradição das peças históricas. Também libretista, inspirou-se na vida de Grünewald.

¹⁶ Retábulo (do espanhol *retablo*) construído em vários

na Alsácia. Nesse *tableau* pulsa a emoção de Grünewald ao tratar o tema, revelando com saturação contundente, nos corpos retorcidos, na mutilação a fiscalização de entidades que habitam o imaginário do artista e aparecem no evento fantástico da tentação inscrevendo na cena surpreendentes aspectos.

A obra responde a instigações oriundas da história de Antonio, do Egito (251-356), homem obstinado que deixa de lado a propriedade material, dirigindo-se para o deserto, vivendo em completa solidão, resistindo à tentação do demônio, fazendo milagres e congregando inúmeros seguidores, o que lhe rendeu o *status* de santo católico. Sua vida instigou outros artistas e promoveu densos ecos, perpassando diversas obras. Grünewald também pintou *Antonio e Paulo, o Ermitão*, um encontro entre os dois santos¹⁷. Deve ser mencionado também o romance *A Tentação de Santo Antonio*, considerado obra prima de Gustave Flaubert (1821-1880) e publicado em 1874. A tradução norte-americana de 2001 publicada pela Modern Library Classics de New York, com prefácio de Michel Foucault, traz na capa um comentário de Sigmund Freud (1856-1939):

[*A Tentação de Santo Antonio*] trata não apenas dos grandes problemas do conhecimento, mas também de reais questões da vida [...] e confirma nossa consciência da perplexidade diante dos mistérios que reinam em toda parte.¹⁸

Mesmo que sejam apontadas incongruências no discurso de Artaud sua elaboração do teatro como arte misteriosa reconhece na cena contundente visualidade.

material[is como de madeira ou mármore, posicionado acima ou detrás do altar nas igrejas católicas. Apresentam, comumente, um ou mais painéis pintados ou em baixo-relevo.

¹⁷ São Paulo e Santo Antonio no deserto é o tema da pintura de Grünewald, que aparece à esquerda da Tentação de Santo Antonio, na terceira vista do retábulo de Isenheim, na Alsácia.

¹⁸ Da tradução inglesa: [*The Temptation of St. Antonio*] is not only about the great problems of knowledge, but also deals with real questions of life [...] and confirms our conscience of the perplexity before the mysteries that reign everywhere.



IMAGENS: TENTAÇÃO OU DESAFIO?

A pesquisa que analisa a obra de Antonin Artaud tem o direito de ignorar a rede aqui esboçada e pode desconsiderar o trajeto aqui levantado, definindo sua própria abordagem. Mas isso não anula um fato: Artaud propôs uma parceria com a arte pictórica e, de modo particular, entre sua teoria teatral e a pintura de Bosch e Grünewald apesar das diferenças entre os dois pintores, já brevemente mencionadas.

Além disso, Artaud propôs um duplo no teatro e do teatro que oferece percursos para a crítica do seu trabalho. Diferente de Platão (428aC-347aC) em Artaud o duplo não está representado fora do corpo como algo que dele se alienou, uma sombra arremessada na distância como resultado negativo de um corpo que se interpõe entre a luz e um suporte ou um corpo reduzido a obstáculo arremessado em deformação, na distância¹⁹.

Deve ser assinalada a importância da alegoria da caverna para o estudo da obra de Platão e do contexto no qual ela está inscrita. No entanto, pode ser observada nos textos de Artaud forte tendência a um teatro no qual a sombra seja diferente do negativo, seja mais que um buraco, uma mancha negra, ou trevas ameaçadoras. Isso pode indicar percursos críticos que incluam a sombra no acontecimento espetacular como uma extensão viva do corpo e como presença no próprio corpo, sem incluir o **teatro de sombras** que exige abordagens específicas.

Artaud já parecia perceber sabiamente no corpo do ator a função de *medium* para a fisicalização de imagens mentais, excluindo abordagens que impõem ou registram dicotomias nas relações imagem mental e imagem visual. E ainda mais, ao investir no confronto entre os conceitos de tentação e repouso Artaud insiste:

Toda verdadeira efígie tem sua sombra que a duplica: e a arte sucumbe a partir do momento em que o escultor que modela acredita liberar uma espécie de sombra cuja existência dilacerará seu repouso. (ARTAUD, 1984, p. 7)

¹⁹ Parábola da caverna. Cf. PLATÃO, República, VII (514a-517d).

A sombra pode ser observada como um sujeito em movimento que inscreve o ser humano no mundo. Isso sugere proposições dinâmicas para a imagem espetacular. O espaço fala através dos corpos em movimento, compreendida a sombra como um agente capaz de transformar o ambiente promovendo a condição de imagem para o corpo do ator, condição originada na relação viva entre o corpo, a luz, o lugar e o co-construtor. Portanto, a imagem espetacular, visual, propõe discursos que assumem a contribuição inexorável da sombra para sua constituição.

Na compreensão de Artaud o espaço já fisicalizado no corpo do ator prescindiria do cenário como conhecido até então, revelando imagens na relação translinear entre o corpo do ator e aquilo que se considerava o espaço cênico, na condição de conceitos indissociáveis. O corpo do ator é a célula visual/espacial *primeva* da cena: “não haverá cenário. [...] bastarão personagens hieróglifos, as roupas rituais, bonecos de dez metros de altura [...]”. (ARTAUD, 1999, p. 112). Então, reconhecendo a contundência dos aspectos visuais Artaud sublinhou a relevância do ator:

O ator é, ao mesmo tempo, um elemento de primeira importância, pois é da eficácia de sua interpretação que depende o sucesso do espetáculo, e uma espécie de elemento passivo e neutro, [...] (ARTAUD, 1999, p. 113).

Pode-se apreender que Artaud desejava compartilhar com o leitor provocações repercutidas no seu próprio imaginário. Ele acreditava na força das imagens. Não somente aquelas elaboradas no espaço da cena, mas também as imagens mentais que pulsam no imaginário do co-construtor, invocando essa relação como força capaz de inflamar, uma vez que nela a imagem será efetivada, desconstruindo a posição de contemplador cuja visão copia e armazena mentalmente o ídolo. Ao contrário, fica reconhecida uma interação entre a cena e co-construtor.

Artaud afirma: “[...] imagens novas **dizem**, mesmo se feitas de palavras. Mas o espaço **trovejador** de imagens, repleto de sons, **também fala**, [...]” (ARTAUD, 1999, p. 87, grifo nosso). E quando um artista exerce sua liberdade de criar imagens

particulares para um espetáculo desconsiderando as imagens que são **ditas** pelas palavras, ele pode fundamentar essa *praxis* na familiaridade com o contexto, com discussões possíveis através das imagens visuais propostas na cena, evitando fragilidade no seu teatro e fortalecendo sua capacidade de trovejar, para aplicar o termo usado por Artaud. Artaud assumia a percepção como uma operação ampliada na qual se integra o ser humano, na sua totalidade:

Não se separa corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, [...]. Portanto, de um lado, a massa e a extensão de um espetáculo que se dirige a todo o organismo: de outro, uma mobilização intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados como novo espírito. (ARTAUD, 1999, p. 98)

Tais considerações podem sugerir cautela, evitando-se encarar as relações entre o ser humano e as imagens visuais como mera contemplação e/ou alimentar ataques superficiais ao que se entende por hegemonia da visão no pensamento ocidental. Parece incongruência negar a contribuição da visualidade – suas interações filosóficas – para a construção de conhecimento, desde a antiguidade.

Os questionamentos do papel da visão na construção do pensamento ocidental não retiram da natureza humana essa faculdade. Assim como não se perdeu a memória depois do advento da escrita ou do registro de reflexões e feitos. Antes de rotular de modo simplório a modernidade como reduto do ocularcentrismo a pesquisa que analisa o acontecimento espetacular pode observar que sucessivas revoluções - teatrais, cênicas, performativas - imergem profundamente na imagem visual. Mesmo qualificada de acordo com cada processo revolucionário a imagem mental inscreve-se como aspecto fundador desses eventos e instala em cada uma dessas manifestações o contexto da imagem visual que, por sua vez, constitui a imagem espetacular. Aceitar atitudes reducionistas que demonizam a percepção visual questionando o direito humano de interagir com a pluridimensionalidade da imagem fisicalizada nas formas, nas cores, nas texturas – nos volumes – pode resultar em compreensão limitada da natureza humana na sua condição de complexo perceptivo.

Lendo Artaud percebe-se a contundência da imagem para o teatro que ele vislumbrou. Seu impulso para promover rupturas visuais pode abalar abordagens superficiais que preferem transformar o espectador em *voyeur*.²⁰ Ele propôs: “[... um] teatro grave que, varrendo todas as nossas representações, nos insufla o magnetismo ardoroso das imagens [...]”. (ARTAUD, 1999, p. 96) A cena pode não se interessar em traduzir um texto; no teatro a imagem pode não representar ou figurar; ela não é um segundo no lugar do primeiro e não se permite encarcerar em molduras linguísticas. A imagem espetacular é presentificada naquele lugar absoluto, projetando-se no tempo.

Constituindo-se como um *kosmos* corpo-mente o ser humano revela-se um *locus* de amálgama no qual são processadas variadas sensações, percepções, sonhos, pesadelos, fantasias diante da presumível incapacidade de isolar a visão ou outro sentido qualquer. O que ele vê interage, não somente com o que ele gostaria de ver, mas também com sua capacidade de ver, com aquilo que lhe é permitido ver (FOSTER, 1988), com tudo o que lhe estimula a audição, o tato, a gustação e com a história que pulsa no seu imaginário.

Em Artaud o propósito de elaborar um acontecimento espetacular que circunde aquele com quem ele é compartilhado para quebrar fronteiras entre o palco e a plateia, propondo movimentos que ocorram por todo o espaço destinado às relações teatrais, girando em torno de si mesmo e do outro, intentava desmontar hierarquias conhecidas. Sem, no entanto, desqualificar a visão; ao contrário, reconhecendo o que ele chamou “magnetismo ardoroso das imagens” e abrindo espaços para a observação da visualidade, ou seja, do pensamento que orienta o discurso visual. Ele buscava um teatro no qual as palavras, as imagens e os sons, novos e surpreendentes, repercutiriam no corpo-mente do espectador: “nesse espetáculo de uma tentação em que a vida tem tudo a perder, e o espírito a ganhar [...]” (ARTAUD, 1999, p. 99). Portanto, ainda haveria um lugar para abrigar a ação, o teatro ainda seria compartilhado com o público, ainda haveria um ator, mas seria um jogo no qual o artista aplica-

²⁰ Cf. ARTAUD, 1999, p. 94-97.





FIGURA 2

A Tentação de Santo Antonio – Hieronymus Bosch. Óleo sobre madeira. ca. 1500
Museu do Prado – Madri

ria forças vívidas para provocar/sensibilizar o outro com quem o encontro-confronto denominado acontecimento espetacular, é construído.

Investindo na qualidade espacial do corpo do ator que repercutiria na fisicalização do espetáculo, Artaud sublinhou a força de um teatro que reconheceria naquele considerado mero espectador a

capacidade de agir. Em cena, gesto, pensamento, expressão no espaço e traços visuais precisos dilacerariam molduras do sensível acentuando tentações e provações inerentes às imagens da poesia. Os sonhos atuariam como fonte e os corpos como *media* para a discussão daquilo que Artaud assim definiu no ser humano:

[...] seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam num plano não suposto e ilusório, mas interior. (ARTAUD, 1999, p. 104).

Santo Antonio sendo tentado pelos demônios, de Grünewald (1510-15), assim como o tríptico com o mesmo tema pintado por Bosch (1505-06) pode indicar para o leitor do *Teatro da crueldade* aquilo que Artaud via na mente ao fazer tais proposições. Os demônios não estão, necessariamente, no mundo sensível, exterior. Tampouco, exclusivamente, no interior das personalidades.

Em algum ponto destas considerações um ou outro leitor pode se perguntar porque não foi mencionado aqui o comentário de Artaud sobre *As filhas de Lot*, c. 1521, pintura de Lucas van Leyden (1494-1533). Essa obra aparece no capítulo denominado *O teatro e a metafísica*, é documento de grande importância para os estudos da visualidade na cena e leitura obrigatória para a abordagem da visualidade espetacular em Artaud. Por outro lado, considere-se que a referida pintura pode mais despertar a atenção devido às relações incestuosas na família de Lot (*Genesis 19, 30-38*) do que naquilo que é o interesse deste texto, i.e., a visualidade como identidade espetacular.

VISUALIDADES E IDENTIDADES ESPETACULARES

Ainda que Artaud não tenha efetivado de modo consistente o seu teatro, ele desejava impregnar com sons e visões provocadoras o espaço, propondo atmosferas de templos imensos com verticalidade e horizontalidade capazes de expor seu público à dificuldade para alcançar os limites. Desse modo, o público estaria imerso em algo gigantesco, experimentando ações múltiplas e de grande vigor. Mesmo sem ter apresentado soluções técnicas para efetivar suas ideias ele propôs um teatro no qual tudo aquilo que se vê, tudo aquilo que circunda e toca o ator, seus movimentos, as expressões do seu rosto e do seu corpo atuariam como gestos precisos de uma ação totalizada.

E não se pode caracterizar em Artaud uma voz isolada no deserto, posto que outros autores acei-

taram, incorporaram e até acentuaram o discurso visual da cena, já no texto - escrito - ampliando e provocando a discussão. É até possível observar nessa recorrência traços de um possível método que uniria esses autores, dramaturgos e até os mais revolucionários *performers* uma vez que eles tratam a cena como um projeto visual, uma expressão artística da visualidade, ainda que muitos artistas passem pela abordagem visual da cena de modo intuitivo, exclusiva ou prioritariamente.

Pode-se dizer que ao escrever uma peça ou um roteiro para uma montagem, ao alimentar ideias ainda em imagens mentais para acontecimentos espetaculares de quaisquer naturezas, o artista já estará lidando com noções de espaço, de corpo. Essas imagens mentais representam determinado estágio, pois repercutirão nas imagens visuais fisicalizadas na cena. Nesse contexto podem ser incluídas iniciativas artísticas diversas e uma variedade de acontecimentos que não param de surgir. Eventos concebidos e elaborados com certo grau de espetacularidade interagindo com possíveis limites que indiquem a decisão de, ao menos, um artista que deseja compartilhar reflexões com, ao mínimo, um parceiro aqui reconhecido como co-construtor, já que sua contribuição é imprescindível para a efetivação das imagens visuais propostas na cena.

Por outro lado, estão excluídas desse contexto iniciativas que descartam a natureza espetacular, assumindo preferencialmente atitudes políticas diversificadas sem indícios de proposições estéticas, ocupando prioritariamente espaços em outros campos do conhecimento, e. g., as ciências humanas. Respeitando a escolha dos realizadores de eventos dessa natureza fica esclarecido que o interesse aqui se volta para o acontecimento espetacular na sua condição de único locus ou situação na qual o ser humano pode discutir sua condição, incorporando traços estéticos - procedimentos artísticos - aliados à natureza poética - escolhas, marcas (*kharaktér*) - de um ou mais artistas envolvidos e contando com a presença do co-construtor.

Para problematizar esse ponto de vista invocando iniciativas artísticas será elaborada a tentativa de aproximar Antonin Artaud e Tennessee Williams propondo uma conexão inusitada que pode ser assustadora para muitos. No último parágrafo das suas *Notas para a montagem*, prefácio de *The glass me-*



nagerie (*O zoológico de vidro*) cuja estreia ocorreu em 1944, Tennessee Williams afirma que a luz da peça não é realista e sugere um tratamento norteador para a visualidade do seu teatro:

Certa correspondência com a luz na pintura religiosa, como na obra de El Greco, onde as figuras são radiantes, numa atmosfera relativamente sombria, pode ser aplicada de forma eficaz durante a montagem²¹. (WILLIAMS, 1970, p. 55, tradução nossa).

Ainda que se trate de uma nota sutil o leitor atento pode até observar a indicação de composições, de quadros para a cena provocados pela pintura de El Greco. Ainda que algum crítico possa apontar a escassez de domínio técnico no trabalho desse pintor, Williams apresenta problemas estimulantes não apenas para o *designer*, mas para cada artista que considere o espetáculo um trato visual, um *locus* de visualidade. O contato cuidadoso com qualquer texto, roteiro ou sugestão de performatividade pode promover abordagens que amadureçam uma postura visual crítica no acontecimento espetacular propriamente dito. Sublinhando um elo entre a obra do pintor El Greco e *O zoológico de vidro* Tennessee Williams faz um percurso já trilhado por Artaud ao indicar fora do texto da peça imagens visuais provocadas pelo seu imaginário.

Como já foi dito acima qualquer artista envolvido numa montagem dessa obra tem o direito de ignorar tal relação. Por outro lado, em um processo de estudo valeria a pena visitar El Greco e buscar prováveis pontos de fricção até mesmo para propor uma leitura diferenciada. Um artista pode, após análise criteriosa, apontar dificuldades técnicas para a reprodução na cena de características da obra do pintor em questão. E, quem sabe, reproduzir não seja o caminho mais provocador. Uma atmosfera sombria, por seu turno, pode não ser a única ou principal maneira de propor a visualidade para uma montagem de *O zoológico de vidro*.

De toda maneira, como elaborar em cena figuras

radiantes das quais a luz emana, como nos santos católicos, como no Cristo criança pintado por El Greco?²² Com que objetivo? Re-elaborar, reconstruir na cena o universo de El Greco sugere um desafio instigante a partir do qual a imaginação pode ser provocada. Afinal, provocar a imaginação pode ser desejo do artista que se responsabiliza pela construção do espaço teatral, assim como o foi para Williams através do seu texto escrito-literário ou pré-espetacular. É relevante sublinhar que Artaud também citou El Greco como tema de estudo nas cartas que se referem ao teatro da crueldade.

Investigando o acontecimento espetacular como projeto visual imerso em um contexto que se expande e incorpora outras estratégias além da imagem gravada e reproduzida através de aparatos diversificados pode-se empreender mais do que uma abordagem teórica que planeja dominar a imagem. Pode ser dito que, assim como no ator que aplica seu corpo como *medium* há uma imagem que pulsa, o autor de dramaturgias já pode incorporar o **ardor das imagens** como provocação para a cena. Caberia a pessoas interessadas na visualidade considerar sua vertente espetacular como conjunto de imagens efêmeras, em movimento durante o acontecimento.

Observando tais premissas o estudo da obra de Antonin Artaud, de Tennessee Williams ou de qualquer outro autor de textos ou de projetos de espetáculos pode apresentar desafios substanciais para o artista interessado na *praxis* teatral como discurso de visualidades. O presente trabalho sugere espaços para discussões nas quais a visualidade espetacular projetada pela obra de Williams, assim como pela poética de Artaud investigue a fisicalização de acontecimentos estéticos provocados por imagens que deflagram seus discursos.

O uso do termo visualidade pode sugerir o cuidado em clarificar a abordagem evitando que o leitor seja atrelado ao senso comum o que o levaria, quando muito, à exegese encontrada em dicionários, estagnando em precários níveis de compreensão do tema, e. g.: o visível, a qualidade do que é visual, a visão, e outros. E ainda, pode-se correr o risco de aplicar em discussões teatrais específicas o termo

²¹ A certain correspondence to light in religious paintings, such as El Greco's, where the figures are radiant in atmosphere that is relatively dusky, could be effectively used throughout the play.

²² Cf. El Greco, Adoracion de los pastores (Museo Nacional del Prado, Madrid).

visualidades para identificar a maquiagem, os adereços, a cenografia e, até, à iluminação, enfim, todos os aspectos que caracterizam o teatro como uma obra compósita. Ou seja, embora todos estes aspectos integrem a visualidade do teatro a presente abordagem evita a caracterização de um deles, isoladamente, como uma visualidade da cena. A visualidade do espetáculo é constituída pela relação transversal desses aspectos, pelo pensamento que norteia esse relacionamento. De todo modo, a imposição de fórmulas visuais a um acontecimento espetacular em detrimento de avaliação estético-poética do contexto pode redundar em frágil visualidade.

Afinal, considerando a possibilidade de sublinhar dramaturgos, diretores e *performers* que encontram na imagem provocação relevante para seu trabalho seria plausível observar a imagem mental como um estágio no processo de elaboração da imagem visual que fisicaliza o espetacular, esboçando um método que pode ser investigado.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double* suivi de le théâtre de Seraphin. Paris: Gallimard, 1938.
- _____. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *The theater and its double*. New York: Grove Press, Inc., 1958.
- BELTING, Hans. *An anthropology of images*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- BOSCH, Hieronimus. *A Tentação de Santo Antônio*, Tríptico, National Museum of Ancient Art, London, 1505/06.
- _____. *The temptation of st Anthony*. Disponível em <<http://www.wga.hu/>> Acesso em 02 jun. 2009.
- CARLYLE, Thomas. *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*. New York, London and Bombay: Longmans, Green and Co, 1906.
- DUBATTI, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales*. Mexico: Libros de Godot, 2011.
- EL GRECO. *Adoracion de los pastores* (ca. 1612 - 1614) Museo del Prado, Madri. Disponível em <https://www.museodelprado.es/en/education/education-proposes/15-interesting-details/el-greco-adoration-of-the-shepherds/>
- FOSTER, Hal. (org.) *Vision and visibility*. Seattle: Bay Press, 1988.
- GRÜNEWALD, Matthias. *Isenheim altarpiece* (3a vista). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>> Acesso em 02 jun. 2009.
- http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Grunewald_Isenheim3.jpg Acesso em 02 jun. 2009.
- HONOUR, Hugh; FLEMING, John. *The visual arts: a history*. Fifth Edition. New Jersey: Prentice Hall, 1984.
- JACKSON, Shannon. Performing Show and Tell: Disciplines of visual culture and performance Studies. in *Journal of visual culture*,. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: Sage Publications. Vol 4(2), p. 163-177, 2005
- JAY-ROBERT, Ghislaine et VALETTE, Emmanuelle, Des « théories de la vision à l'anthropologie du regard : nouvelles perspectives de recherche?», In Cahiers des études anciennes, LI Québec: Université Laval, 2014, p. 7-19.
- MIRZOEFF, Nicholas. On visuality, in *Journal of visual culture*. Vol 5(1): 53–79. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2006.
- MITCHEL, W. J. Thomas. Image, medium, body: a new approach to iconology. In *Critical inquiry*, Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 302-319.
- _____. Showing seeing: a critique of visual culture, in *Journal of visual culture*,. 1;165. London: Sage Publications. 2002, Acesso em 19 junho, 2009.
- PORTUGAL, Daniel B.; ROCHA, Rose Melo. Como Caçar e Ser Caçado por Imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchel, in *Revista da associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação*, v. 12, n. 1, jan/abr. 2009. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewPDFInterstitial/376/327>> Acesso em 27 jun. 2009.
- REILLY, Linden *An alternative model of "knowledge" for the arts*. Disponível em <http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol2/reillyfull.html>. Acesso em 22 jun. 2009.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- _____. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SPOLIN, Viola. *Improvisation for the theater*. A Handbook of Teaching and Directing Techniques. Illinois: Northwestern University Press, 1963.
- WILLIAMS, Tennessee. *The glass menagerie*. New York: New Directions Publishing Corporations, 1970.

