

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Visualidade e Espetáculo: abordagens e conexões históricas

Eduardo Tudella

Para citar este artigo:

TUDELLA, Eduardo. Visualidade e Espetáculo: abordagens e conexões históricas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0207

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Visualidade e Espetáculo: abordagens e conexões históricas¹

Eduardo Tudella²

Resumo

Este artigo resultou da investigação de abordagens da visualidade, considerando gênese, referências e introdução ao conhecimento produzido neste contexto, considerando prováveis aproximações com o espetáculo. A investigação indicou conexões teóricas na Cultura Visual derivando para os Estudos Culturais que estão em curso na Inglaterra desde os anos 1950 e incorporou vários autores, desde Michael Baxandall até Nicholas Mirzoeff, passando por Hal Foster e Tom Mitchel. A pesquisa sugeriu que a noção de visualidade seja tratada nos pressupostos da pesquisa acadêmico-científica.

Palavras-chave: Visualidade. Espetáculo. Cultura visual. Pensamento e imagens. Visão.

Visuality and Spectacle: approaches and historical connections

Abstract

This article resulted from the investigation of approaches to visuality, considering genesis, references and introduction to the knowledge produced in this context, considering probable approximations with the spectacle. The investigation indicated theoretical connections in Visual Culture leading to Cultural Studies that have been ongoing in England since the 1950s and incorporated several authors, from Michael Baxandall to Nicholas Mirzoeff, including Hal Foster and Tom Mitchel. The research suggested that the notion of visuality be treated within the assumptions of academic-scientific research.

Keywords: Visuality. Spectacle. Visual Culture. Thought and images. Vision.


Visuality and Spectacle: approaches and historical connections

Resumen

Este artículo surgió de la investigación de aproximaciones a la visualidad, considerando génesis, referencias e introducción al conocimiento producido en este contexto, considerando probables aproximaciones con el espectáculo. La investigación indicó conexiones teóricas en Cultura Visual que conducen a Estudios Culturales que han estado en curso en Inglaterra desde la década de 1950 e incorporaron a varios autores, desde Michael Baxandall hasta Nicholas Mirzoeff, incluyendo Hal Foster y Tom Mitchel. La investigación sugirió que la noción de visualidad sea tratada dentro de los supuestos de la investigación académico-científica.

Palabras clave: Visualidad. Espectáculo. Cultura visual. Pensamiento e imágenes. Visión.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Janete Maria Gheller, graduada em Letras – Habilitação em Português e Literatura da Língua Portuguesa, sob o registro 194.467 do MEC.

² Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - PPGAC. Mestre em Design Teatral - Iluminação - New York University. Bacharel em Artes Cênicas - Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia. Professor associado da Universidade Federal da Bahia. Diretor, Designer e Professor-Pesquisador. Premiado, tanto na produção bibliográfica, quanto artística.  etudella@gmail.com



<http://lattes.cnpq.br/3273156956850260>



<https://orcid.org/0009-0009-4449-5395>

Introdução: experiência visual e cultura

Este texto foi provocado pela busca de familiaridade com a noção de visualidade e buscou aproximação com o espetáculo. O percurso identificou vasto espectro de discussões e autores, determinando o caráter introdutório aplicado para atender a limites de extensão em um periódico.

Ao longo da segunda metade do século passado ocorreram iniciativas teóricas acerca de relações entre a cultura e a experiência visual humana, encaminhando discussões sobre a visualidade. Parte dessas discussões operou como alicerce e trampolim para fundamentar conexões observadas na presente investigação. O destaque que se deu a interações da cultura com a percepção visual levou à necessidade de identificar trilhas e referências que possam caracterizar o tratamento acadêmico do contexto, incluindo o estudo da visão.

A investigação da experiência visual recomenda contatos com sua abordagem científica. A imagem visual fisicalizada em um ambiente é percebida pelo ser humano, efetivando-se como imagem visual mental retransmitida em ondas eletromagnéticas processadas pelo olho, passando pela transdução fotoelétrica, ingressando no nervo craniano II, o nervo ótico. Dois objetos próximos entre si em uma imagem visual fisicalizada ativarão conjuntos de neurônios do tálamo, próximos uns aos outros, operando no córtex visual primário.

Tal interesse na visão parece plausível, quando se considera sua relevância no processo perceptivo humano, portanto, na cognição. De todo modo, a abordagem científica da luz, assim como da visão, já foi exaustivamente estudada por especialistas e a lista de livros, artigos, teses e outras categorias de textos específicos que tratam essas questões é imensa, inclusive em língua portuguesa. No que se refere a estudos do espetáculo, considerada sua afinidade com a percepção visual que repercute até mesmo em variadas revoluções responsáveis por injetar adjetivações à função substantiva do vocábulo teatro, a visão ainda detém lugar mesmo diante dos tantos novos teatros. Neste contexto, estudos brasileiros do espetáculo incluíram recentemente a noção de visualidade, tanto

nas *performing arts* quanto na diversidade de iniciativas espetaculares revolucionárias do século XX, considerando o abrangente sentido latino de espetáculo

A noção de visualidade aqui encaminhada apresenta conexões com diversos autores e movimentos de pesquisa. Pode-se argumentar que ela deriva dos Estudos Visuais, desenvolvidos no ambiente anglo-norte americano nas últimas quatro décadas, ou mais. A segunda metade do século passado foram encaminhadas ações determinantes para a discussão do discurso visual como tema de pesquisa em suas conexões com a Cultura Visual, portanto, com o espetáculo.

A Cultura Visual teria desenvolvido raízes no século XX sob provocação dos Estudos Culturais, área de investigação acadêmica elaborada na Inglaterra com a reestruturação da universidade britânica promovida pela administração Margareth Thatcher nos anos 1970, tratando as politécnicas como artes liberais. Richard Hoggart, Raymond Williams e Stuart Hall são citados por James Elkins (2003) como autores de grande relevância para este ambiente, associado a disciplinas como antropologia, sociologia, crítica de arte, cinema e história da arte. Durante os anos oitenta do século XX os Estudos Culturais foram difundidos, principalmente, nos Estados Unidos da América, Austrália, Canadá, e Índia, principalmente.

De acordo com a apresentação esquemática de Elkins (2003) novo passo relevante na pesquisa foi empreendido com a introdução dos estudos da Cultura Visual. John A. Walker e Sarah Chaplin (1997, p. 6) indicam que o primeiro autor a mencionar a expressão *visual culture* (1969) teria sido Caleb Gattegno (1911–1988) (1969).

Mais tarde Margaret Dikovitskaya ponderou::

A expressão “cultura visual” apareceu pela primeira vez na capa de um livro cujos temas não eram arte ocidental nem – no espírito de seu tempo – arte com “A” maiúsculo: *Towards a Visual Culture: Educating Through Television* de Caleb Gattegno (Dikovitskaya, 2005, p.6).³

³ The term “visual culture” first appeared on the covers of books whose topics were neither Western art nor – in the spirit of their time – art with a capital “A”. (Tradução nossa)

Entretanto, esta expressão havia aparecido antes e coexistia com o que se poderia considerar uma formação discursiva observada em vários momentos na obra de Marshal McLuhan (2013), com primeira publicação em 1966. (Pereira, 2014) Como exemplo: “Na América, com intensa cultura visual, a TV abriu as portas da percepção áudio-tátil para o mundo não visual das línguas faladas e da alimentação e das artes plásticas” (McLuhan, 2013, p. 54)⁴ McLuhan destacou os Estados Unidos da América pela sua cultura intensamente visual, e incluiu outras aplicações da expressão nas suas discussões acerca da *media*, da tecnologia, propondo conexões entre a escrita e a cultura visual:

O efeito de qualquer tipo de tecnologia engendra em nós um novo equilíbrio que faz nascer tecnologias inteiramente novas, como acabamos de ver na interação do número [...] com as formas mais abstratas da escrita ou da cultura visual (McLuhan, 2013, p. 1120).⁵

Sem apresentar definição específica de visualidade, McLuhan anuncia o que pode ser sua relevância, associando-a ao olho, ao espaço, à cultura, à cultura visual.

Ao escrever sua investigação a respeito do caráter visual da sociedade holandesa no século XVII, Svetlana Alpers discutiu processos de descrição, representação, imagem, aparência e cartografia, podendo indicar que esses processos não são, eventos gerados pela nossa chamada contemporaneidade:

O que proponho estudar, então, não é a história da arte holandesa, mas, a cultura visual holandesa — para usar um termo que devo a Michael Baxandall. | Na Holanda, a cultura visual era central para a vida da sociedade. Pode-se dizer que o olho era um meio central de autorrepresentação e a experiência visual um modo central de autoconsciência. Se o teatro era a arena em que a Inglaterra de Elizabeth mais se representava para si mesma, as imagens desempenhavam esse papel para os holandeses. A diferença [...] revela muito sobre [...] essas duas sociedades (Alpers, 1983, xxv).⁶

⁴ In America, the intensely visual culture, TV has opened the doors of audile-tactile perception to the non-visual world of spoken languages and food and the plastic arts. (Tradução nossa)

⁵ The effect of any kind of technology engenders a new equilibrium in us that brings quite new technologies to birth, as we have just seen in the interplay of number [...] and the more abstract forms of written or visual culture. (Tradução nossa)

⁶ What I propose to study then is not the *history* of Dutch art, but the Dutch *visual culture* — to use a term that I owe to Michael Baxandall. In Holland the visual culture was central to the life of the society. One might

Ainda que Michael (David Kighley) Baxandall (1933-2008) não tenha explicitamente aplicado a expressão *visual culture*, no seu livro *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1988), originalmente publicado em 1972 e considerado uma espécie de história social do estilo, ele sugere certos elos entre a experiência visual e a cultura. Em todo caso, Alpers pode ter deixado alguma fresta para que o leitor exercite sua imaginação, interpretando o teatro como a arte visual, observando fricções entre arte e cultura. Ela aponta na direção da cultura visual que descentraliza o estudo do visual e observa em modo expandido a produção imagética na cultura. Com isso, parece indicar que a imagem associada ou considerada representativa da arte oficial tem relevância parcial no estudo da cultura visual.

A condição cultural das estratégias humanas para ordenamento da própria experiência visual leva à interação com o conhecimento, determinando a atitude do ser humano diante do que vê. Nos anos 1990, a expressão cultura visual parece ter alcançado maior força. William John Thomas (Tom) Mitchell (1994), destacou a virada linguística (*linguistic turn*) que apareceu na abordagem de Richard Rorty (1992) como último estágio da história da filosofia. Tom Mitchell, então, cunhou a expressão virada pictórica (*pictorial turn*) questionando o papel da língua como modelo para a geração de sentido. Pode-se apreender na sua compreensão certa ansiedade da filosofia na defesa de hegemonia da fala em detrimento do visual, incluindo a proposta de Rorty que parecia indicar a extração da metáfora visual da fala, assim como a iconofobia do segundo Wittgenstein (1958). Esta ansiedade, segundo Mitchell, representava a evidência de uma virada pictórica (1994, p. 11-13).

Ele indicou possibilidades para que *experts* apontem outras direções, evitando o uso generalizante da expressão:

Eu também tenho trabalhado (junto com muitos outros) nas margens disciplinares da história da arte, engajado em uma prática interdisciplinar chamada “iconologia” [o estudo geral de imagens na *media*] ou, mais

say that the eye was a central means of self-representation and visual experience a central mode of self-consciousness. If the theater was the arena in which the England of Elizabeth most fully represented itself to itself, images played that role for the Dutch. The difference [...] reveals much about [...] these two societies. (Tradução nossa)

amplamente, “cultura visual” (o estudo da construção social da experiência visual) (Mitchell, 1995. p. 540).⁷

Mitchel fez interagir iconologia e cultura visual, oferecendo ponto de partida para debates. Tratar a iconologia como um estudo geral de imagens presentes na *media* pode romper limites da história da arte estudada ao longo dos séculos e ampliar o escopo das imagens investigadas, considerando a construção social tal qual se observou acima.

Margaret Dikovitskaya (2005) indicou como espectro dessa nova consideração teórica da história da arte certa expansão de território para incluir artefatos presentes em todos os períodos e culturas. Ela sugeriu o estudo da visão e a observação da categoria visual para incorporar a *media* não-tradicional, mencionando Michael Ann Holly, Paul Duro, James Herbert, Tom Mitchell e Nicholas Mirzoeff. A cultura visual indica uma noção antropológica da visão e o estudo deste campo foi expandido de modo relevante, alcançando várias universidades fora dos Estados Unidos da América, tanto na Europa, quanto em países da Ásia e da América Latina, gerando uma vastidão de abordagens e autores.

A problematização do estudo de relações entre imagem e cultura provocou no ambiente da pesquisa norte-americana uma particularização que encaminhou o campo dos Estudos Visuais. Na compreensão de James Elkins (2003) os Estudos Visuais podiam ser caracterizados como os mais recentes nessa linha de pensamento do século XX, derivando a expressão da iniciativas acadêmicas exemplificada no curso denominado *Visual and Cultural Studies* (início dos anos 1990, *University of Rochester*), EUA. Elkins destaca a abertura do programa concentrado nos Estudos Visuais, em 1998, na *University of Califórnia/Irvine*, assumindo o pressuposto de que havia na orientação desse programa compromissos sociais promotores do afastamento do estudo da forma em si, evitando a associação ou submissão à cultura visual.

A ponderação de Marshal McLuhan mencionada a seguir oferece

⁷ I have also been working (along with many others) at the disciplinary fringes of art history, engaged in an interdisciplinary practice called “iconology” [the general study of images across the media] or more broadly “visual culture” (the study of the social construction of visual experience). (Tradução nossa)

problematização:

Já foi dito que, no país dos cegos, quem tem um olho não é rei. Ele é considerado um lunático alucinado. Em uma cultura altamente visual, é tão difícil comunicar as propriedades não visuais das formas espaciais quanto explicar a visualidade aos cegos (McLuhan, 2013, p. 290, grifo nosso).⁸

Sublinha-se, portanto, a visualidade como objeto-sujeito de estudo em tangências com a cultura visual. Tal abordagem evita defesa de posição hegemônica para os aspectos visuais no espetáculo e investiga seus papéis neste construto. Mesmo diante da vastidão de incertezas que possam pairar sobre o estudo do visual, acentue-se neste trabalho o intuito de considerar uma noção específica da visualidade conectada às ações espetaculares, repercutindo a abrangência da experiência visual humana.

O vocábulo espetáculo foi aqui aplicado para contemplar o sentido original do termo latino *spectaculum*, um evento público, remetendo a *spectare*, e *specere*, que podem ser conectados aos atos de ver, olhar, observar, contemplar, e sugere tangência com a raiz proto-indo-europeia *spek*, relacionada a *spectō*, relacionado a assistir.

A noção de espetáculo se expande neste trabalho para incluir quaisquer relações entre público e *performer* que envolvam aspectos estético-poéticos. *Performer*, indicando aquele membro das relações espetaculares que deflagra a *praxis* (πρᾶξις) e, público, aquele grupo que comparece ao espetáculo, opera a sensação de ver, assistir, repercutida na complexidade do seu modo perceptivo particular, configurando uma díade em processo, *performer-spectator*, fisicalizando (Cf. Spolin – 1963) a *praxis* espetacular. Mantida em itálico e sem acentuação da língua portuguesa, para caracterizar o sentido grego de *praxis* como qualquer ação desempenhada por pessoas livres, incluindo na liberdade o direito de avaliar cada etapa de determinada ação. *Spectator*, do latim, ou aquela pessoa

⁸ It has been pointed out that, in the country of the blind, the one-eyed man is not king. He is taken to be a hallucinated lunatic. In a highly visual culture, it is as difficult to communicate the nonvisual properties of spatial forms as to explain visuality to the blind. (Tradução nossa)

⁸ From the late 1980s, it also became an academic issue. And from the early 1990s in Britain and the United States it brought forth a new discipline, visual culture studies, which in turn brought forth a new concept: visuality. (Tradução nossa)

que aceita uma espécie de contrato social, cultural, comparecendo a um evento. Importa aqui a noção de evento público como um processo cognitivo que faz interagir público, *performer*, visão e visualidade.

A visualidade e o estudo acadêmico

É escolha de cada pesquisador definir o que está chamando de visualidade. E mesmo que o uso deste termo possa sugerir sofisticação, novidade, a exclusão da sua gênese, assim como de prováveis movimentos históricos pode indicar ausência de aprofundamento e gerar um contexto no qual cada leitor esboça vagamente sua noção de visualidade e nela enquadra aquilo que lê. Usá-la como coadjuvante de algum discurso estético ou político sem arrolar conexões teóricas consistentes pode gerar uma noção estéril, impotente do ponto de vista da investigação acadêmica. Mesmo que o trânsito do termo no ambiente acadêmico seja recente, tendo aparecido há pouco mais de um século, a visualidade é movimento intrínseco ao ser humano.

A direta assertiva incluída por Susanne von Falkenhausen na introdução do seu livro *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, originalmente publicado em alemão, 2015, abriu uma trilha determinante que aponta para a visualidade:

A partir do final da década de 1980, (a cultura visual) tornou-se também uma questão acadêmica. E a partir do início da década de 1990, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, surgiu uma nova disciplina, os estudos da cultura visual, que por sua vez trouxeram um novo conceito: visualidade (Falkenhausen, 2020, p. 7).⁹

Daí, conectar visualidade com referências e genealogia pode contribuir para sua reflexão acadêmica, evitando a exclusiva subjetividade do senso comum que povoa escritos recentes na língua portuguesa. Uma ou outra pessoa que atue no ambiente das diversas instâncias espetaculares pode erigir preconceitos contra o termo, quem sabe atrelados a certo grau de desconhecimento, tornando frágeis os ataques. Além disso, pode-se cometer o equívoco do uso superficial do termo,

motivado por algum modismo ou iniciativa revolucionária da contemporaneidade. Note-se que esse campo de estudos inclui pesquisadores como Norman Bryson, Michael A. Holly, Kieth Moxe, da Universidade de Rochester, entre outros, como Laura Mulvey, graduada pelo St. Hilda College, em Oxford, Anne Friedberg, e muitos mais, o que pode suscitar variados núcleos de observação, com focos diferenciados.

Autores como Nicholas Mirzoeff (2011) e Marquand Smith (2005) destacam o trabalho de Hal Foster, *Vision and Visuality* (1988), que resultou da segunda edição do simpósio *Discussions in Contemporary Culture*, sob auspícios da *Dia Art Foundation*, em Nova York, organizadas pelo próprio Foster reunindo pesquisadores relevantes, tais como Martin Jay, Rosalind Krauss, Jacqueline Rose e Jonathan Crary. Foster introduziu no prefácio um caminho para sua compreensão de visualidade (Tudella, 2017)

Porque visão e visualidade, por que esses termos? Ainda que visão sugira a abordagem do olhar como uma operação física e a visualidade do olhar como um fato social, esses termos não são opostos [...]: a visão é também social e histórica e a visualidade envolve o corpo e a mente (Foster, 1988, p. IX).¹⁰

Associando as noções de visão e visualidade Foster aponta para investigações que contemplem o trato social, acentuando tangências e tensões entre os termos:

Mas também não são idênticos: aqui, a diferença entre os termos (visão e visualidade) 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 capazes de ver, permitidos a ver ou feitos para ver, e como vemos esse ver ou o invisível nele (Foster, 1988, p. IX).¹¹

A compreensão de Foster pode provocar considerações sobre a visualidade

¹⁰ Why vision and visuality, why these terms? Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed [...]: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. (Tradução nossa)

¹¹ 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. (Tradução nossa)

como noção expandida que permite investigar a identidade visual de uma cultura, em direta relação com traços visivos particulares de um movimento estético-poético. Nestes traços podem ser observadas influências, tangências com o caráter dinâmico da cultura. É possível identificar uma nação pela sua bandeira, cuja aparência representa respostas visuais a um conceito que orientou sua concepção, aplicando (de modo fundamentado ou não), elementos e princípios do *design* para constituir certo discurso visual que pode incluir a noção de dessemelhança quando é incorporado o desejo de distanciar-se da aparência de outras bandeiras.

Tal abordagem abre trilhas à compreensão de diversificados aspectos da visão na complexidade humana e da sua conexão com a visualidade, que já havia aparecido, no trabalho de Marshal McLuhan (1966).

Essa tecnologia para traduzir o mundo tribal ressonante em linearidade e *visualidade* euclidianas é automática. As estradas romanas e as ruas romanas eram uniformes e repetíveis onde quer que ocorressem (McLuhan, 2013, p. 132).¹²

E mais: “Hoje, na física, como na pintura e na escultura, o progresso consiste em desistir da ideia de espaço como algo uniforme, contínuo ou conectado. A visualidade perdeu sua primazia”¹³ (McLuhan, 2013, p. 133). Ele sugeriu tangências entre modos de pensar, proposições teórico-práticas e a expressão sensório/perceptiva humana para considerar aspectos culturais da visão e a noção de espaço. Segundo McLuhan, a visualidade havia perdido sua primazia na década de 1960, momento no qual muitos que hoje a ela se referem desconheciam até mesmo a própria noção de visualidade. Ele reconhece no trabalho de Euclides certo pensamento visual ou, certa visualidade particular. Ora, se levarmos em conta os estudos euclidianos como pressupostos de grande relevância para o pensamento científico em curso na modernidade, como o tratamento da perspectiva científica no Renascimento Italiano, poderemos compreender certo

¹² This technology for translating the resonating tribal world into Euclidean linearity and visibility is automatic. Roman roads and Roman streets were uniform and repeatable wherever they occurred [...]. (Tradução nossa)

¹³ Today in physics, as in painting and sculpture, progress consists in giving up the idea of space as either uniform, continuous, or connected. Visuality has lost its primacy. (Tradução nossa)

controle do espaço, do contexto social.

Associando visualidade e espaço ele sublinhou a uniformidade, a continuidade e a conexão, caracterizando no espaço o caráter particular de visualidade, ou seja, propondo um modo visual de pensar, de avaliar, de constituir pensamento espacial. O ser humano, em diversificadas nuances, pensa visualmente. Ele efetiva visualidade ao registrar a fórmula de determinado elemento químico, ao desenhar um retrato, ao escrever um tratado teórico, ao elaborar vídeo para o *Tiktok*. Cada uma dessas ações evidencia traços da visualidade intrínseca à condição humana. Daí, quando uma proposição pós-moderna sonha com um espaço disforme, embrutecido, ela está encaminhando certa condição de imagem gestada em determinado modo visual de pensar, promovendo visualidade. Isso pode questionar o enquadramento da visualidade em limites teórico-filosófico-políticos.

Nicholas Mirzoeff (2011) por sua vez, indicou relevante questão para o contexto ao comentar aquilo que considera uma omissão de Foster (1989), quando no prefácio ele não cita o trabalho do historiador escocês Thomas Carlyle (1795-1881). Mirzoeff destaca *On Heroes*¹⁴ (1841) acentuando tratar-se de obra que deve ser observada. Efetivamente, na Conferência III, *The Hero as Poet*, onde Carlyle se refere a Dante Alighieri (1265-1321), encontramos menção à visualidade (*visuality*). O interesse de Carlyle pelo tema, aliás, já está delineado na primeira conferência, *The Hero as Divinity*, ainda que Mirzoeff não a tenha citado especificamente. Observando atentamente este texto pode-se ler: “Aquilo que o homem sente intensamente, ele se esforça para falar a respeito, para ver representado diante de si, em modo visual”¹⁵ (Carlyle, Lecture I, 1841, p. 8).

Conectando-se à qualidade visual da percepção, Carlyle aplicou o termo *visuality* para se referir a uma interação que alia a imagem mental e a imagem verbal como manifestação *quasi*-pictórica, citando a obra de Dante:

Mas, como eu digo, nenhum trabalho que conheço é tão elaborado como este de Dante. Foi tudo fundido, no forno mais quente da sua alma. [...] Não apenas

¹⁴ Conferências proferidas entre 5 e 22 de maio de 1840 na Universidade de Edimburgo, Escócia.

¹⁵ That what a man feels intensely, he struggles to speak out of him, to see represented before him in visual shape. (Tradução nossa)

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, elaborada para sempre e ritmicamente visível ali¹⁶ (Carlyle, 1841, Lecture III, p. 140, grifo nosso).

Assertivas como essa podem esboçar compreensões da capacidade do artista para produzir certa condição de visualidade, caracterizada pelo tratamento rigoroso, não somente do todo expressivo mas, também, em cada detalhe que circunscreve sua obra. E, mais, com a expressão ritmicamente visível ele indica produtivas conexões entre imagem e tempo (imagens sonoras, musicais). Carlyle, aliás, aponta as noções de todo, unidade e harmonia, que hoje são atacadas como sintomas de modernidade em nome da fragmentação, da subjetividade pós-moderna.

Os escritos de Carlyle suscitaram críticas à idolatria do herói, assim como à acentuação do masculino no contexto humano. De todo modo, associando sua compreensão de visualidade à obra de Dante, Carlyle pode ter aberto uma trilha teórica capaz de expandir essa compreensão, pois, ao relacionar visualidade e poesia, ele pode ter sugerido conexões com a *poiesis* (*poíesis*), no sentido de traço particular de uma obra, a *poiesis* de cada artista, para além do universo particular da poesia no campo específico da literatura. Esta brecha pode provocar o teórico e o artista, o artista-pesquisador que inclui no seu trabalho a pesquisa teórica, a empreender conexões com a visualidade de cada obra, inserindo na investigação o estudo dos pressupostos estéticos. Compreenda-se estética, neste caso, como o conjunto de aspectos qualificados em determinado período e lugar que permitam identificar, discutir e interpretar a condição histórico-crítica de uma obra.

Antes de Carlyle, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) já havia intuído certa compreensão da relação palavra-imagem-imagem-palavra, quando menciona assertivas de Cícero sobre a poesia de Homero: “Quando Cícero atribui a Homero a arte, não da poesia, mas da pintura, ele se maravilha com a capacidade

¹⁶ *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 answer to the other; each fit 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.* (Tradução nossa)

de um cego de imitar tudo, mesmo o que vem pelos olhos”.¹⁷ (Baumgarten, 1954, p. 40) Poder-se-ia indagar se William Shakespeare escreveu, ou, pintou Ricardo III. Acentue-se a compreensão de que quando se lê ou se ouve uma palavra nela podem estar pulsando imagens, assim como, quando se vê uma imagem palavras povoam seu interior.

Relações entre todo e detalhe que apontam conexões com a pintura de Vermeer na sua observação do humano podem indicar elos entre quadro, pintura e cena, permitindo incluir a observação do ser humano na arte, como se opera no espetáculo.

E, se a cultura visual está conectada à construção social, fica aberta uma fenda relevante através da qual se pode vislumbrar no espetáculo uma experiência visual mixada à sua condição de ato social. Tal perspectiva caracteriza vastíssima rota de estudo da face visiva da *praxis* espetacular, do passado e na atualidade.

Por outro lado, o conceito de visualidade, ao contrário do que se pode inferir superficialmente, não se trata de uma abordagem generalizante derivada de compreensão simplista da renascença italiana que associa o mundo à noção superficial de totalidade a ser quantificada. Uma leitura do senso comum influenciada pela representação panorâmica - de certo plano geral - regida pela perspectiva científica, pode desconhecer o contexto e considerar negativo o olhar mono-ocular, técnico. Ao invés disso, a visualidade inclui atenção e rigor indispensáveis à investigação e produção do detalhe, como se pode apreender na visualidade inscrita pelos interiores tecnicamente elaborados por Johannes (Jan) Vermeer (1632 –1675). (Alpers, 1983).

Visualidade e espetáculo

O que vemos é imagem. Imagem visual fisicalizada no ambiente, mixada a impulsos e respostas do sistema nervoso central e periférico, em processos de aferência e eferência, como se pode observar no estudo das neurociências. É possível investigar variadas noções de imagem/pensamento: visual, verbal,

¹⁷ When Cicero attributes to Homer the art, not of poetry, but of painting, he marvels at the ability of a blind man to imitate everything, even that which comes through the eyes. [Tradução nossa]

musical, sonora, háptica, presentes em percursos perceptivos. Para o artista que atua na cena, então, na sua expressão em busca de comunicação com o público pode ser relevante considerar a experiência neurobiológica, mental, na elaboração de imagens. O ser humano pensa visualmente acerca da presença no mundo sensível, no cotidiano, na *physis*.

Quando o pensamento se dirige a um evento teatral, espetacular, performativo, que ainda vai ocorrer, efetiva-se a articulação de pensamento visual sobre algo que ainda não aconteceu, o artista pensa elaborando imagens. Como exemplo: um autor decide escrever uma peça sobre uma mulher, uma pescadora que vive às margens de um grande rio. Nesse momento, seu teatro mergulhou profundamente num universo visual, gerando uma mulher, um rio e certa grandeza. A mulher pescadora já existe em imagens mentais. Trata-se de uma mulher honesta diante de grave momento no qual precisa mentir para sobreviver. Na fantasia do autor ela se chama Verônica, nome articulado da expressão derivada de *vera icon* (latim, imagem verdadeira, como se acreditava na Idade Média). De mulher pescadora, ela agora tem um nome, originado na devoção do seu pai à Santa Verônica (aquela que conta a verdade) e está diante de um impasse: mentir e sobreviver, ou revelar a verdade e morrer.

O autor ainda não escreveu uma só palavra. Pensou, imaginou, construiu sua Verônica em imagens mentais, visuais ou não. Empreendeu pensamento visual, movimento que parece inerente a qualquer ser humano em maior ou menor escala e proporção, experimentando visualidade.

Cabe lembrar que a visualidade já pode ser elaborada pelos corpos que ocupam primitivamente certo espaço na *praxis* espetacular, caracterizando-o como lugar e território, a saber: o lugar do artista, assim como o corpo do espectador, incluindo outros corpos arrolados nessas ações, ou seja, todos aqueles que contribuem para sua efetivação. A noção de *praxis* é aplicada neste trabalho para contemplar o amálgama multifacetado de atividades relacionadas às artes cênicas, incluindo novas qualificações que surgirão mesmo depois de finalizado este texto, enquanto outras poderão sucumbir ainda antes da sua conclusão, melhor, transformar-se-ão em aspecto histórico a ser estudado.

Na sua condição de modo visual de pensar a visualidade envolve processos nos quais são elaboradas imagens visuais mentais capazes de provocar imagens visuais fisicalizadas, efetivadas pelo ser humano em sua manifestação social, interagindo, portanto, no discurso de cada cultura. E, se a cultura visual está conectada à construção social, fica aberta uma fenda relevante através da qual se pode vislumbrar visualidade no espetáculo. Tal perspectiva caracteriza vastíssima rota de estudo da face visiva do espetáculo, do passado e na atualidade. Caberia sublinhar que a expressão pensar visualmente invoca a natureza das articulações mentais em sua provável vertente visual.

Observe-se o espetáculo na sua condição de ambiente de imagens cinéticas em suas diversas compreensões, ou seja, a elaboração de imagens visuais fisicalizadas no ambiente espetacular, seja figurino, cenário, iluminação, maquiagem, adereços, como exemplos. Nesses casos estaria configurada a aplicação do ato poético-estético realizado através do contraste visual que se manifesta em elementos do *design* (visual) como forma, cor e textura, organizados por princípios do mesmo *design*, acentuando tal espectro de estudo.

Destarte, cada espetáculo incorpora determinado pensamento visual e pode incluir referências, ordenamento e avaliação. Assim como um texto teórico-crítico a respeito da visualidade, o espetáculo pode demonstrar inconsistência, apresentando lacunas ou abordagens alienadas de fundamentação, podendo constituir impotência devido a tratamentos visuais superficiais, sem reflexões que os sustentem. Afinal, a experiência objetiva de apresentar visualmente ideias fisicalizadas na cena, incorporando estudos teóricos pode gerar consistentes provocações consistentes. Ou seja, mesmo esfuziante, colorido e bonito, o *logos* visual - a visualidade - revelar-se-á frágil, mesmo associada a radicalizações políticas *uptodate*.

Em provável tangência com o contexto espetacular vale destacar o caráter multifacetado da obra de August Strindberg (1849-1912), que inclui produção de textos dramático-literários formais, peças, outras expressões da ficção, não-ficção, obras de pintura, como exemplos. Entre seus textos podem ser

encontradas breves discussões envolvendo luz, fotografia e experimentos químicos, revelando seu interesse na arte e na ciência. De acordo com Schroeder, Stenport e Szalczer (2019), ao longo dos seus estudos Strindberg vislumbrou certo impulso pictórico, visual, observando o compartilhamento de formas, cores e padrões na natureza, ou seja, aspectos visuais de espécies animais, vegetais e minerais.

Este interesse pelo visual se estendeu ao espetáculo e ficou registrado no seu ensaio sobre aquilo que ele denominou drama psicológico moderno associado ao realismo, destacando-se a elaboração do discurso visual. Observando nuances que exigem olhar atento, ele criticou a localização da orquestra, entre a plateia e o palco: “[...] suas luzes incômodas e suas caras voltadas para o público, [...]”. Essa disposição da orquestra constituía para Strindberg um obstáculo visual inaceitável, uma vez que sua compreensão do espetáculo advogava a revelação do rosto da personagem e não do músico (Strindberg, 1970, p. 15). Aqui se testemunha o posicionamento de um autor-dramaturgo que escrevia (peças) com o olhar voltado para a cena, na trilha de Ésquilo (Aeschylus, 525/524 a.C.- 456/455 a.C.), William Shakespeare (1564-1616) e tantos outros.

Ele fez ainda ponderações que podem questionar certas interpretações da imagem no realismo como mera construção simplista de atmosferas. Strindberg acentua funções que a iluminação deve cumprir e até indica o que acreditava ser boa solução técnica para produção de tratamento visual consistente do drama: “[...] os mais sutis movimentos da alma devem refletir-se no rosto, mais do que em gestos e gritos” (Strindberg, 1970, p. 15). Escrevendo com o olhar no palco ele comentou expectativas para a iluminação teatral: “[...] o mais indicado me parece trabalhar com um palco pequeno, utilizando forte iluminação lateral e com atores renunciando à maquiagem ou usando-a com sobriedade” (Strindberg, 1970, p. 15). Mesmo que esse procedimento técnico possa gerar um resultado ineficiente para a construção visual realista importa acentuar o reconhecimento da relevância da imagem fisicalizada pela cena.

Ecoando no século XX, o teatro de Strindberg permite destacar aspectos que tangenciam as presentes discussões. Convidado para contribuir no conjunto de textos intitulado *August Strindberg and Visual Culture*, o diretor Robert (Bob)

Wilson publicou *Staging Strindberg's A Dream Play: A Visual Essay* (2019), inserindo fotografias de Frances Benjamin Johnston, além de desenhos efetivados e comentados pelo próprio Wilson, documentos que integraram seu *sketchbook* para o espetáculo *A Dream Play (Ett Drömspel)*, montado em 1997, no *Stadsteatern*, em Estocolmo. Trata-se, então, de um processo de direção que inclui o *sketchbook* de um diretor e aplica a expressão ensaio visual. A crítica de Bruce Weber da *performance* desta obra que ocorreu na Academia de Música de Brooklyn (200?) oferece conexões:

Parece ter sido uma combinação natural, embora desafiadora, para as sensibilidades do Sr. Wilson, cujas ferramentas de apresentação favoritas são audiovisuais, em oposição à narrativa, uma abordagem para contar histórias que tem mais em comum com um maestro que dirige uma sinfonia ou um pintor, do que com um diretor de drama convencional¹⁸ (Weber, 2000, p. 1, grifo nosso).

Fica evidenciada a intrigante compreensão do espetáculo em si como *logos* visual. E pode caracterizar imprecisão limitar esse traço nas revoluções da contemporaneidade, uma vez que em qualquer efetivação da *praxis* espetacular, desde manifestações fundadoras do teatro, na Grécia, até o drama de convenções realistas hoje praticado, a imagem visual fisicalizada é determinante.

É relevante destacar que o termo visualidade tem aparecido em textos brasileiros recentes que abordam a condição espetacular. Certos discursos listam cenário, figurino, maquiagem, adereços, até iluminação, entre outros, cenografia em si, como visualidades do espetáculo. Tal conclusão parece retirada de um dicionário generalizante que apenas compreende genericamente o termo como tudo que é visível e visual. Justificar as visualidades cênico-espetaculares apresentando mera lista de itens do seu construto pode resultar em decisão simplória.

¹⁸ But it does seem to have been a natural, if challenging, match, for the sensibilities of Mr. Wilson, whose favored tools of presentation are visual and aural, as against narrative, an approach to storytelling that has more in common with a symphony conductor or a painter than a director of conventional drama. (Tradução nossa)

Aspectos conclusivos

O ângulo de observação deste artigo incorporou o estudo da condição social da visão em direta relação com o foco encaminhado pela Cultura Visual e depois pelos Estudos Visuais de ascendência relevante na pesquisa anglo-norte-americana, tendo representação em estudiosos como Hal Foster e Tom Mitchell, além de outros mencionados. O comentário de Mirzoeff (2011) referente ao trabalho de Hal Foster (1988) acentua na visão a capacidade humana de ver e, na visualidade, o estudo de implicações culturais da visão.

É relevante lembrar que Mirzoeff (2011) reconhece o papel de Thomas Carlyle (1841), numa compreensão da clara visualidade que pulsa na poesia de Dante. A capacidade do artista de perceber aspectos históricos de modo diferenciado pode apontar para uma noção de visualidade que transcende a história tradicional da arte e combate enquadramentos redutores como o encarceramento em *loci* políticos estratificados, ou seja, territórios.

Ainda que Hal Foster possa ter desconsiderado Carlyle, ele introduziu rotas de grande interesse para a compreensão de visualidade aqui sublinhada:

[...] 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 interior¹⁹ (Foster, 1988, p. IX).

Dessarte é recomendável lembrar que a visualidade está conectada e pode ser considerada reação à Cultura Visual, assim como aos Estudos Visuais, lembrando que Carlyle fez uma aplicação da noção de visualidade já na segunda metade do século XIX, o que pode fragilizar a tentativa de torná-la uma invenção recente. Além disso, para problematizar o herói *uno*, íntegro, que aparece em Carlyle, é possível considerar o caráter fragmentário do sujeito, assim como sua

¹⁹ [...] 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. (Tradução nossa)

necessidade de se dividir, de se multiplicar estrategicamente para negociar sobrevivência no embate social. Ainda, abordagens políticas que incorporam questões transculturais e transnacionais deflagram indissociáveis relações entre o ser humano - como agente da visão - e a visualidade - como modo de pensar visualmente, dada a impossibilidade de estabelecer fronteiras rígidas entre estas duas instâncias da percepção visual.

Na potência da poesia de Dante, Carlyle vislumbrou a capacidade do poeta de tornar ritmicamente visível sua imaginação, incorporando tempo ao contexto do discurso, engendrando certa complexidade que mixa poesia com diversificadas noções de imagem, verbalização, visibilidade e, portanto, visualidade. Numa liberdade interpretativa possível, considerando a mencionada faculdade humana de pensar por imagens, o artista que lida com a visualidade na *praxis* cênico-espetacular, pode incorporar o visualmente rítmico, sugerindo vias transversais entre linguagens artísticas, fazendo interagir poesia e música. Melodia, harmonia, ritmo, timbre, tema. Daí, talvez seja proveitoso o estudo da música para pessoas interessadas na construção visual de um espetáculo.

Considerando a disposição humana para organizar, expressar e comunicar visualmente, pode-se propor que cada espetáculo incorpore sua visualidade, abrindo espaços para estudos que discutam seu caráter de acontecimento que pode reunir diversificado espectro de artistas, configurando a difícil tarefa do seu construto como objeto único. Com um agravante: uma vez que o corpo em performance opera como aspecto visual e, se o espetáculo tem caráter de problema visual a ser investigado, fica indicado que o corpo deve ser tratado como imagem, objeto visual, (sujeito visual, como entendo) sob pena de perder relevância no discurso, ou seja, no modo visual de pensar o espetáculo, na sua visualidade.

Todavia, antes que o termo visualidade aparecesse no ambiente acadêmico, antes que movimentos universitários intitulados ou comprometidos com nomenclatura recente, incluindo programas em cultura e sociedade, diversidade, contemporaneidade, performatividade, entre outros, antes da pesquisa acadêmica em si, antes da vigilância discutida por Michel Foucault (1926-1984) (1975) replicando o panóptico proposto por Jeremy Bentham (1748-1832) (1995), antes da

fundação da Universidade de Bolonha (1088), mesmo antes do aparecimento do alfabeto, o ser humano - parafraseando Ítalo Calvino (1923-1985), já pensava por imagens:

[...] estamos correndo o perigo de perder a faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens (Calvino, 1988, p. 107-108).

A assertiva de Calvino pode causar estranheza em determinado leitor. No entanto, sua compreensão do pensamento visual pode ter ecoado da experiência humana em si. O ser humano é um construto imagético, sua história é uma profícua interação com imagens visuais, musicais, sonoras, gustativas, hápticas, desde movimentos cotidianos até intrincados processos do seu sistema nervoso central e periférico ao longo da vida. O ângulo racional, controlado, encontra-se mixado com operações mnemônicas profundas, de natureza desconhecida - em certo sentido, uma vez que parte da experiência da memória não se presta a limites da moldura objetiva racional. A presença humana interage e se efetiva em sucessivas imagens.

No *locus* espetacular, o artista tem liberdade de incluir familiaridade com o pensamento elaborado através do estudo teórico-prático da imagem, incorporando-a efetivamente no seu discurso, qualificando positivamente sua contribuição para o espetáculo com escolhas contundentes em forma, cor e textura. Isso pode incluir, tecnologia, pintura, experimentação teórico-filosófica, desenho, entre outros. Ou seja, a constituição de alicerces capazes de contribuir para o processo cognitivo efetivado pela experimentação com imagens pode sugerir a investigação teórico-prática do discurso imagético conectado à experiência humana e pode repercutir no trabalho de um artista quando sua *praxis* envolve o visual, inclusive na condição espetacular.

E ainda, quando o pensamento se dirige ao processo teatral, espetacular, performativo, ocorre a articulação de pensamento visual sobre algo que ainda não aconteceu como fisicalização de imagens. Desse modo, efetiva-se o movimento de pensar por imagens, elaborar imagens mentais, como aquele autor que decidiu escrever uma peça sobre Verônica e construiu a gênese da personagem em sua

mente. O pensamento visual empreendido por um dramaturgo inclui procedimentos, estratégias específicas do ofício mixadas à sua formação, sua intuição, sua avaliação, constituindo *praxis*. A peça em questão revela uma Verônica, num determinado lugar e enfrentando desafios revelados através imagens verbais. Mesmo involuntariamente, o autor elaborou visualidade específica, germinada no seu desejo de escrever e fez revelações de amplitude incalculável na percepção do espectador.

Ainda que uma peça seja obra autônoma ela pode seduzir um diretor e ser encaminhada para a condição de espetáculo, com sua autonomia particular. Nesse momento, a Verônica do autor citado será expressão e comunicará na tridimensionalidade fisicalizada pela cena. Ocorre que o diretor pode contar com outros artistas, seja figurinista, maquiador, cenógrafo, aderecista, iluminador, coreógrafo entre outros, e cada um, com sorte para o público, elaborou pensamento visual consistente incorporado ao longo do processo. Resulta que um espetáculo pode estar intrinsecamente conectado por um pensamento visual particularizado, constituindo sua visualidade.

A consistência estético-poética dessa visualidade depende de fundamentação, tanto no ato de pensar, como naquele de fazer, pensar ao fazer, fazer ao pensar, avaliando no processo. *Praxis*. Reflexões visuais e ações visuais do ser humano, seja artista ou não, deflagram o interesse na investigação das diversificadas interações que elaboram visualmente uma conjuntura cultural.

O antigo teatro que ainda hoje incorpora a palavra como estratégia de expressão e comunicação, sublinha a visualidade da dramaturgia aqui compreendida com o texto literário-dramático, uma peça, o que sugere a inclusão da imagem fisicalizada pelo teatro como objeto-sujeito de estudo da visualidade. Destacando a rebeldia da imagem teatral que não aceita gravação ou reprodução, pois somente ocorre no preciso contato com o público. Ou seja, quando se fotografa um espetáculo são obtidas fotografias, quando se filma, chegamos ao vídeo ou filme, uma sugestão de imagem em movimento. O teatro é imagem em movimento que incorpora forma, cor, textura, odor, som e sabor de corpos humanos. Mesmo que a contemporaneidade venha abrindo espaços para inúmeros territórios de qualificações do teatro: documentário, físico, pós, virtual,

de imagens (?!), e assim por diante.

Este artigo buscou abordagem fundamentada da noção de visualidade, aliada à sua provável aproximação com o espetáculo teatral, considerando que o contexto da visualidade vem sendo delineado desde a segunda metade do século XIX. Fica sugerido, portanto, um ambiente de investigação que conecte a noção de visualidade a estudos já realizados, evitando o uso simplório.

Um novo estágio para esta pesquisa pode indicar consulta a trabalhos teóricos brasileiros escritos nos últimos dez anos que relacionam teatro, cena, performance e similares, com a visualidade. Esse procedimento pode avaliar a contribuição acadêmica dessas abordagens.

Referências

ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Reflections on Poetry. Meditations Philosophicae de Nonnullis and Poema Pertinentibus*. Trans. by Karl Aschenbrenner and William B. Holther. California: University of California Press, 1954.

BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Second edition. Oxford: Oxford University Press, 1988.

BENTHAM, Jeremy. *The Panopticon Writings*. Edited and introduced by Miron Bozovic. London: Verso, 1995.

CALVINO, I. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. 2ª. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARLYLE, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. London: Longmans, James Fraser, 1841.

DAMASIO Antonio. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Penguin Books, 1994.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Massachusetts: The MIT Press, 2005.

ELKINS, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge 2003.

FALKENHAUSEN, Susanne von. *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*. Translated by Nicholas Grindell. Verlag, Bielefeld, transcript, 2020.

FOSTER, Hal (Ed.). *Vision and Visuality*. Settle: Bay Press, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard, 1975.

GATTEGNO, Caleb. *Towards a Visual Culture: Educating Through Television*. New York: Educational Solutions Worldwide Inc., 1969.

MCLUHAN, Marshal. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 2013.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays in Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MICHELL, W. J. Thomas. Interdisciplinarity and Visual Culture. New York, *Art Bulletin*, v. 77, n. 4, p.540–544, 1995.

PEREIRA, Vinícius Andrade. As Tecnologias de Comunicação como Gramáticas: Meio, Conteúdo e Mensagem na Obra de Marshal McLuhan. *Revista Contracampo*. Niterói, v. 10(11) duplo, p 7-20, 2004. Acesso em: 05 dez. 2022 DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i10/11>.

RORTY, Richard. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

SCHROEDER, Jonathan; Stenport, Anna Westerstah; Szalczer, Eszter (Edited). *August Strindberg and Visual Culture: The Emergence of Optical Modernity in Image, Text and Theatre*. New York: Bloomsbury Publishing Inc., 2019.

SMITH, Marquard Visual, Studies, or The Ossification of Thought. *Journal of Visual Culture*, v. 4(2), p. 237-256, 2005. Acesso em: 03 jun. 2022. DOI: 10.1177/1470412905057350

SPOLIN, Viola. *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Illinois: Northwestern University Press, 1963.

STRINDBERG, A. *Senhorita Júlia*. Trad. Knut Bernstrom e Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

TUDELLA, Eduardo. *A Luz na Gênese do Espetáculo*. Edufba, 2017.



WALKER, John A. e Chaplin, Sarah. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press. 1997.

WEBER, Bruce. Strindberg, Influenced by Freudian Sleep. *New York Times*, national edition, Section E, New York, 30 nov. 2000, p.1.

WILSON, Robert. *Staging Strindberg's A Dream Play: A Visual Essay*. In: Schroeder, Jonathan; Stenport, Anna Westerstah; Szalczer, Eszter (Edited). *August Strindberg and Visual Culture: The Emergence of Optical Modernity in Image, Text and Theatre*. New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019, p. 117-134.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell. 1958.

Recebido em: 13/03/2024

Aprovado em: 07/06/2024