

ANZOLIN, Osvaldo Antonio. **Escombros e a concretude da visualidade**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp. Departamento de Artes Cênicas da UFPB; Professor adjunto. Encenador, cenógrafo e ator.

RESUMO: Considero tanto a visualidade como o olhar criativo essenciais para o espetáculo teatral e, apoiado em autores como Josette Féral, Hans-Thies Lehmann e Rudolf Arnheim, procuro evidenciar o valor da visualidade no Teatro. Por meio da análise visual do espetáculo *Escombros*, do Grupo Sobrevento, demonstro a eficiência do cuidado com a plasticidade em cena. Caso se tratasse de um espetáculo baseado em texto, muitas indicações do que é visto em cena já existiriam em um plano teórico, com indicações em rubricas ou em diálogos, e a transposição da peça para o espetáculo equivaleria à adaptação do imaginável para o visível, entretanto, em *Escombros*, os artistas escolheram partir dos elementos visuais, demarcando suas significações, suas possibilidades práticas para a cena e a expressão sensível de um tema potente. O grupo organizou as partes, equilibrou as imagens, enfatizou e atenuou cores, formas e volumes, por meio de composição e iluminação. As palavras surgiram da conciliação de informações e sentimentos estimulados pelas imagens recolhidas. Comprovo que o que o Sobrevento apresenta é um experimento condutivo equilibrado, que não menospreza a percepção do espectador e lhe dá condições para se emocionar e encontrar suas próprias significações.

PALAVRAS-CHAVE: Escombros: Grupo Sobrevento: Percepção visual.

Escombros and the concreteness of visuality

ABSTRACT: I consider visuality and the creative look essential for theatrical performance, and supported by authors like Josette Féral, Hans-Thies Lehmann and Rudolf Arnheim, I try to highlight the value of visuality in the Theater. Through the visual analysis of the show *Escombros* from the “Grupo Sobrevento”, Demonstrating the efficiency of care with the plasticity in scene. If it were a text-based spectacle, many indications of what is seen on the scene would already exist on a theoretical plane, with indications in headings or in dialogues, and the

transposition of the play into the show would be equivalent to the adaptation of the imaginable to the visible, however, in the show *Escombros*, artists chose to depart from the visual elements, demarcating their meanings, their practical possibilities for the scene and the sensitive expression of a powerful theme. The group organized the parts, balanced the images, emphasized the attenuated colors, shapes and volumes, through composition and lighting. The words came from the conciliation of information and feelings stimulated by the collected images. Demonstrating that what the Grupo Sobrevento presents is a balanced conductive experiment that does not belittle the viewer's perception and gives him the conditions to move and find his own meanings.

**KEYWORDS:** Debris: Grupo Sobrevento: Visual perception.

O que se vê em cena, e como isso é percebido, são questões significativas do evento teatral. Segundo Pavis, “a imagem desempenha um papel cada vez maior na prática teatral contemporânea, pois tornou-se a expressão e a noção que se opõe àquelas de texto, fábula ou ação” (2008, p. 204). Dizer que o aspecto visual é um fator tônico do espetáculo teatral é quase uma redundância, já que a palavra espetáculo, derivada do latim “spectaculum”, já se refere ao que se apreende através dos olhos. Ainda que teatro não seja somente o que chamo de espetáculo, envolvendo também todo o processo de encenação, textos e assuntos estudados, relações entre pessoas envolvidas no trabalho, técnicas e objetos, o que chega ao espectador é fundamentalmente o que se pode captar por meio dos sentidos, e a visão tende a sobrepujar os demais sentidos.

Minha intensão neste trabalho é refletir acerca da estética de um determinado espetáculo pelo viés da percepção visual, já que, nas palavras de Josette Féral (2015, p.91), “o ator é, ao mesmo tempo, produtor e portador da teatralidade”, e entendo que, ao portar teatralidade, ele se vale do que pode ser visto daquilo que produz, o que é corroborado por Rudolf Arnheim, refletindo sobre a imagem corporal cinestésica, afirma que, nas artes em que o corpo humano é, ao mesmo tempo, instrumento e componente da obra artística, ocorre que “o desempenho é essencialmente criado num meio, enquanto aparece ao

público em um outro. O espectador recebe uma obra de arte estritamente visual” (2005, p.398). Observo então que o ator e outros elementos visuais compõem a cena e provocam um olhar criativo, que não deixa de ser influenciado por outras percepções e saberes. Um “olhar ativo”, segundo Féral (2015, p. 87), “que é condição de emergência da teatralidade e realmente produz uma modificação “qualitativa” nas relações entre os sujeitos”.

No teatro dramático normativo, a visualidade comumente cumpre um papel secundário na encenação, ainda que em muitos casos tenha destaque significativo acentuando a mimese. Mesmo nestes casos, em que a visualidade tem maior expressividade junto ao texto, segundo Hans-Thies Lehmann (2007, p. 311), “o aspecto visual recuava perante o conflito representado, as peripécias dramáticas, o choque emocional, as surpreendentes viradas da trama”. Sem partir para um teatro que abandone completamente a mimese, que siga pressupostos de um teatro pós-dramático ou de um teatro performativo, pretendo ponderar acerca de uma teatralidade que é capaz de manter a visualidade em equivalência com a fábula. Para tanto, faço uso da análise do espetáculo *Escombros*, do Grupo Sobrevento de Teatro.

Cena do espetáculo *Escombros* - Grupo Sobrevento



Acervo do Grupo Sobrevento – Foto de Marco Aurélio Olímpio

Sem me alongar na apresentação do grupo, o Sobrevento completou recentemente trinta e dois anos de existência, com inúmeros trabalhos e aproximadamente vinte espetáculos ainda em repertório. É um grupo que preza pela pesquisa artística e se compromete na busca contínua de novas possibilidades expressivas. Em *Escombros* o grupo procurou abordar o que essa palavra pode representar metaforicamente, ou seja, o desmoronamento em diversos sentidos, desde a ruína de pessoas, de relacionamentos, de valores, à estrutura política do nosso país, ou até do mundo que vivemos.

A cenografia mostra as ruínas de uma casa, o que é muito significativo, se considerarmos as palavras de Gaston Bachelard quando afirma que: a casa é um estado de alma que fala de uma intimidade, declarando ainda que “é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio” (BACHELARD, 1978, p. 201). A casa é representada por objetos, retirados da situação utilitária e concreta de moradores do redor da sede do Grupo. São portas envelhecidas, janelas quebradas, móveis marcados pelo uso, entre louças, talheres e outros objetos comuns, sobre um chão de terra, pedaços de madeira e cacos de tijolos, misturando, em uma espécie de devaneio do espectador, as lembranças do que poderia ter sido e a visão do desmoronamento de paredes, ideias e sentimentos. Os atores representam personagens reais, que tentam entender as questões que os levaram a perder tudo que tinham, mas que, apesar do desalento, mantêm a dignidade e se esforçam para restaurar suas vidas.

Sandra Vargas (2018, p. 433), atriz e fundadora do grupo, faz referência ao Teatro de Objetos como base da pesquisa para este espetáculo. Apresentando princípios difundidos pelo encenador francês Philippe Genty, Vargas (2018, p. 428) explica que o Teatro de Objetos está relacionado ao Teatro de Animação, entretanto utiliza os objetos sem lhes atribuir formas antropomórficas, ou forçar a ilusão de vida por meio da manipulação. É um teatro que se vale de diferentes objetos para criar uma dramaturgia com base simbólica. Vargas esclarece ainda que, na pesquisa que levou ao espetáculo *Escombros*, foi preciso pensar em meios de utilizar objetos, os quais tinham

funções e utilidades conhecidas, e apresentá-los poeticamente “refuncionalizados”, com embasamento justamente naquilo que dele era conhecido, estabelecendo uma comunicação com o espectador, baseada na escuta sensível e na delicadeza e fragilidade das cenas. Vargas esclarece:

Para isso tivemos de nos despir, aprender a ouvir o objeto, a investigar, com respeito e delicadeza, a história que ele carrega, pois há um exercício de exposição que deve ser tratado com muito cuidado e deve fazer sentido para a poesia e a forma de expressão que buscamos. A poética não está somente no depoimento ou na história que ouvimos do objeto, mas no tratamento que damos a ele no teatro e no quanto ele nos transforma como artistas (2018, p. 433).

A eficiência do cuidado com a plasticidade em cena, no espetáculo *Escombros*, notavelmente vêm dessa preocupação com os sentidos, até em detrimento de um texto previamente escolhido. O grupo procura estabelecer uma relação íntima com o objeto e isso possibilita uma transferência de sensações aos espectadores, e libera outras percepções.

Entendo, com base em afirmações de Josette Féral, que sem se considerar a percepção do espectador não há sentido no processo teatral, portanto, a teatralidade é fundamentalmente baseada no olhar do espectador, que reconhece o que vê e reelabora, criando condições para isso. “Ele reconhece esse outro espaço, espaço do outro onde a ficção pode surgir. Esse olhar é sempre duplo. Vê o real e a ficção, o produto e o processo” (Féral, 2015, p.107).

Há muita diferença entre o que se vê cotidianamente e o que uma obra de arte nos apresenta. A visão habitual é predominantemente utilitária e serve principalmente para a identificação de objetos, o que, nesse caso, nos torna propensos a negligenciar o espaço ao seu redor. É muito comum em espetáculos, principalmente nos criados por artistas menos experientes, termos a atenção desviada por elementos visuais, ou sonoros, enquanto se pretendia a atenção no primeiro plano. Portanto, na obra artística o espaço também é fundamental e deve ser motivo de cuidado, tanto quanto os outros elementos.

Luiz André Cherubini e Dalmir Rogério, os responsáveis pela cenografia de *Escombros*, não descuidaram desse aspecto. Os elementos visuais não são desconexos, agem de forma protagonista em certos momentos e compõem um quadro absolutamente homogêneo quando não estão no centro da atenção. Além disso, o espaço representado não se encerra nos objetos, ou nos materiais espalhados pelo chão. A cenografia cria a ideia de uma paisagem que ultrapassa o espaço físico da apresentação, e, mesmo com os espectadores estando distribuídos frente a frente, o espaço alcança vistas em profundidade e lateralidade. Conseguem fazer com que os olhos alcancem além do prédio teatral e, ao mesmo tempo, que não se perturbem com os outros observadores diretamente a sua frente.

Cena do espetáculo *Escombros* - Grupo Sobrevento



Acervo do Grupo Sobrevento – Foto de Marco Aurélio Olímpio

Os detritos que cobrem o chão, na cenografia de *Escombros*, têm a função básica de equilibrar visualmente a cena. Sabendo-se que nenhum objeto é percebido independentemente do que o cerca, o cenógrafo precisa compensar as forças que incidem na visualização da cena – cor, tamanho, claridade, localização, entre outras –, para tornar a imagem equilibrada. Segundo Rudolf

Arnheim, o que percebemos, daquilo que nos é apresentado aos olhos, é uma interação de tensões e “ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo” (2005, p.4). Há evidente propósito em se atribuir à “equilíbrio” o significado figurativo de estabilidade mental ou emocional. Esta, que é uma qualidade importante da percepção visual, refere-se, em qualquer área, ao balanceamento entre forças opostas.

Em *Escombros*, a cenografia foi criada a partir de objetos pré-existentes à ideia do espetáculo, portanto não necessariamente congruentes em material e/ou estilo. A visualidade resultante de um conjunto como este poderia ser desarmoniosa, sendo percebida como algo acidental e sem propósito artístico, entretanto o que vemos em cena é uma composição equilibrada, em que a configuração dos objetos se harmoniza com os trajes dos atores e com os outros elementos adicionais, como a terra e os detritos, tudo equalizado por uma iluminação bem definida para este propósito. Não sinto que nenhuma alteração precisaria ser efetuada, pois as partes se completam e não há excessos. Isto é justamente o que Arnheim preconiza como uma obra equilibrada, e, segundo ele, os artistas devem se esforçar para conseguir isso, e assim estabilizar a relação entre as várias forças de um sistema visual, oferecendo ao espectador algo que não seja ambíguo, uma obra artística que não denote incerteza ou insegurança. Em seus escritos, Arnheim (2005, p. 27) lembra também que “o homem procura equilíbrio em todas as fases de sua existência física e mental e que esta mesma tendência pode ser observada não apenas em toda a vida orgânica, mas também nos sistemas físicos”.

Como já mencionado, a visão é uma atividade criadora da mente humana, e assim, segundo a Gestalt, interpretada por Arnheim, “a percepção realiza ao nível sensório o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento” (2005, p.39). Então, considerando esse pensamento psicológico, considero que ver se equivale a compreender. Não é preciso o espelho na penteadeira, ou a parede segurando a porta para a mente humana possa completar a imagem, desde que haja sustentação para a imaginação.

Cena do espetáculo *Escombros* - Grupo Sobrevento



Acervo do Grupo Sobrevento – Recorte da foto de Marco Aurélio Olímpio

Em uma das primeiras cenas de *Escombros*, uma mulher senta-se diante de uma penteadeira, se maquia e conta uma passagem comum da vida, mas cheia de significados. A penteadeira, sem espelho, reflete uma vida em pedaços. Talvez a representação da atriz fosse suficiente para contar a história, mas a configuração visual dá elementos para que os sentidos reelaborem a cena e cause outro tipo de acepção. O que realmente vemos está intimamente relacionado com a cena física, a iluminação transmitindo a informação, e as condições do nosso sistema nervoso, que é afetado por nossos conhecimentos e sentimentos.

Do mesmo modo que um elemento visual, como a penteadeira, dá sustentação à nossa imaginação, se bem configurada, a falta de outros elementos não interfere na visualização de uma cena completa em um quarto. Interpretando os escritos de Arnheim, entendo que isso acontece devido ao que os psicólogos da Gestalt descrevem como a lei básica da percepção visual. Esse preceito sustenta que “qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo

que a estrutura resultante é tão simples quanto as condições dadas permitem” (Arnheim, 2005, p.40).

Ao concordar com Arnheim, noto que o que se vê em cena é determinado pela totalidade das experiências que tivemos com aquele tipo de objeto no decorrer da vida, e não depende exclusivamente de sua projeção na retina ocular no dado momento. Essa tese deixa claro que a organização da visualidade é fundamental no espetáculo, para que ele use todo seu potencial para comunicar e emocionar o espectador, não bastando uma boa combinação de cores, ou a decoração do palco com intensão de agradar o espectador. Nessa situação, o espectador não precisa ser agradado, mas sim provocado, instigado, estimulado a sentir e refletir.

Cena do espetáculo Escombros - Grupo Sobrevento



Acervo do Grupo Sobrevento – Fotos de Marco Aurélio Olímpio

Outra cena exemplar mostra o embate entre duas personagens que têm uma porta entre elas. A porta nem sequer está fixa no cenário, ela aparece carregada por uma personagem e, quando é colocada no chão, surge outra personagem que luta para entrar, ou melhor, se esforça para ultrapassar o limite posto pela porta. É uma cena intensa emocionalmente, em que estão

representadas todas as nossas frustrações em ficar de fora, seja do que for, e todas as amarguras de embates perdidos. A porta é um elemento chave. É uma porta velha, pesada, dura, com a tinta descascada, traz consigo a imagem de um lugar inóspito em vários sentidos. Não há paredes, ou qualquer outro objeto, mas a caracterização da atriz e do ator completam a imagem da cena. Trajes brancos, com requintes de rendas e babados, mas sujos e rígidos, como se não pertencessem mais àquele tempo. A maquiagem é a terra do chão espalhada na pele e cabelo de cada personagem.

O espectador não sente nenhuma dificuldade em desfrutar da cena, pois a apresentação estrita do essencial conduz a simplicidade, que é o princípio básico da configuração na percepção visual. Arnheim (2005, p. 83 e 84) sustenta que, se tratando de configuração, duas propriedades diferentes são colocadas: a primeira se refere aos limites reais do que é produzido, e a segunda alude ao que é criado na percepção por meio dos elementos materiais expostos. Segundo ele, juntando elementos se consegue uma configuração, mas é a forma que é percebida. Forma "é a configuração visível do conteúdo" (Arnheim, 2005, p.89).

Estamos tratando aqui de um teatro que não abandona padrões dramáticos, mas não se submete totalmente às normas seculares, podendo-se alinhar com algumas observações de Lehmann, principalmente no tocante à experiência visual se interpondo entre o tempo teatral e a imobilidade da imagem. Lehmann fala de um teatro que pode combinar fatores visuais, rítmicos e dramaturgicos, e nesse sentido afirma:

Sob o signo da dramaturgia visual, a percepção teatral não mais é direcionada para que o aparelho sensorial seja "alvejado" por imagens em movimento, mas ativada, tal como a capacidade dinâmica do olhar diante de um quadro, no sentido de produzir processos, combinações e ritmos com base nos dados do palco, mas "sob direção própria". Na medida em que a semiótica visual parece querer conter o tempo teatral e transformar a ação que transcorre temporalmente em imagens de pensamento, o olhar do espectador é solicitado a dinamizar no ver a imobilidade prolongada que se oferece à sua vivência da imagem (2007, p. 313).

Mesmo repleto de movimento, o que acontece em *Escombros* é semelhante ao descrito por Lehmann. Em muitas das cenas, a condução da atenção não é dada pela ação, e sim pela imagem que se forma, a exemplo da

cena final em que uma espécie de retrato de família se faz e desfaz, e o que fica é a imagem de coisas e pessoas desarrumadas, destruídas, sem domínio da própria existência. Lehmann fala de uma “dilatação temporal” da representação que provoca uma “contemplação paciente”, que por sua vez “concretiza uma qualidade de experiência visual que se interpõe entre o tempo teatral e a imobilidade da imagem” (2007, p. 314).

Espectáculo Escombros - Grupo Sobrevento



Acervo do Grupo Sobrevento – Foto de Marco Aurélio Olímpio

Se vejo a cena como um quadro, preciso voltar então ao princípio da simplicidade que, como já mencionado, e de acordo com a psicologia da Gestalt, permite que um padrão visual seja percebido, pelo sentido da visão, com a configuração mais simples possível, dentro das condições oferecidas. Deste modo, formas, cores, volumes, movimentos, não são informações absolutas e dependem dessas condições, e a capacidade dinâmica do olhar diante de um quadro está relacionada a isso.

Arnheim (2005, p. 429) defende que “a percepção reflete uma invasão ao organismo por forças externas, que perturbam o equilíbrio do sistema nervoso”. Quando isso acontece, há um embate entre o que é posto e o que se

esforça para continuar estável. Em decorrência justamente do princípio da simplicidade, o resultado, em geral, é o padrão mais simples possível, entretanto, há um subproduto que percebo como uma dinâmica da imagem, uma espécie de movimento intuído por cada espectador. Segundo Arnheim:

[...] trata-se da contraparte psicológica dos processos fisiológicos que resultam em organização dos estímulos perceptivos. Estes aspectos dinâmicos fazem parte de qualquer experiência visual tão íntima e diretamente como as qualidades estáticas da forma, tamanho ou cor. Ao olho sensível, mesmo a imagem mais simples — uma mancha escura num fundo claro — apresenta o espetáculo de um objeto que se expande de seu centro, impulsionando para fora e sendo impedido pelas contraforças do meio circundante. (Arnheim, 2005, p.429).

O Sobrevento, provavelmente de forma intuitiva, mas resguardados pela experiência, faz uso das dinâmicas visuais com maestria. Em *Escombros*, cadeiras deitadas em cena, com atrizes posicionadas como se estivessem sentadas nelas, estando deitadas no chão em realidade, provocam essa tensão que sugere o movimento em direção à posição normal de uma pessoa sentada em uma cadeira. Vários outros exemplos podem ser verificados neste espetáculo.

Cena do espetáculo Escombros - Grupo Sobrevento



Acervo do Grupo Sobrevento – Foto de Marco Aurélio Olímpio

A análise visual de um espetáculo, como este, não poderia ser feita, de forma justa, por meio de parâmetros fisicamente mensuráveis. Como vimos ao falar acerca de equilíbrio, configuração e dinâmica, a experiência visual depende de fatores pertinentes à relação entre os objetos da cena e as condições do espectador. Ao perceber, sobretudo, os efeitos da dinâmica visual no resultado do que se vê, posso entender o que seria expressão. Em *Escombros* vejo muitas coisas em cena, de pessoas a objetos decorativos, mas é possível ignorar completamente a expressão de cada objeto se procurar perceber seus atributos visuais por valores mensuráveis e de maneira independente. Somente consigo enxergar suas expressividades, quando percebo suas qualidades dinâmicas. Arnheim assim define expressão:

[...] maneiras de comportamentos orgânico ou inorgânico revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos. As propriedades estruturais destas maneiras não são limitadas ao que é captado pelas sensações externas, elas são visivelmente ativas no comportamento da mente humana e são metaforicamente usadas para caracterizar uma infinidade de fenômenos não sensoriais; má disposição de ânimo, o alto custo da vida, a subida dos preços, a lucidez dos argumentos, a solidez da resistência. (2005, p.438).

O caráter essencial do que seja olhar criativo do espectador se revela nesta definição, porque podemos entender que grande parte do que é expressivo depende do espectador, que se apropria do que lhe é mostrado, e o submete a suas próprias analogias. Entretanto, para as finalidades perceptivas e estéticas, posso observar uma dificuldade nisso, pois se a intensão é uma percepção universal, a expressão não pode depender exclusivamente do conhecimento do observador. Entretanto, mesmo entendo que em muitos casos a expressão e simbolismo podem ser sinônimos, se houver necessidade de conhecimento muito específico para entender simbolicamente uma imagem, a expressividade ainda estará presente pela dinâmica da percepção.

Em complemento, também percebo que sendo o uso da expressividade, neste trabalho, destinada sobretudo à reflexão sobre a percepção de uma imagem concreta e sua relação com ideias abstratas, ao contrário de certas formas de simbolização que remetem a forma de um objeto concreto a outro objeto tão concreto quanto o primeiro, não há equívocos. Ou seja, quando um

castiçal é empunhado na cena de *Escombros*, um determinado espectador pode até enxergar simbolicamente uma arma na mão da atriz, mas essa claramente não é a intenção da artista na criação da cena. Sabemos disso pelo contexto, pela dinâmica visual que envolve o castiçal, e mesmo sem poder afirmar, com certeza, qual seria a intenção dos artistas em uma cena como essa, podemos imaginar que um castiçal empoeirado, naquele contexto, naquele espaço, naquelas mãos, é a expressão, para a maioria dos espectadores, de um sentimento acerca de algo que já esteve aceso, mas se apagou, que já foi fonte de luz e agora é mero entulho.

Cena do espetáculo *Escombros* - Grupo Sobrevento



Acervo do Grupo Sobrevento – Foto de Marco Aurélio Olímpio

Em outra cena, naquele espaço ocupado por destroços, um homem levanta uma cadeira, senta-se, arregança as mangas, tira do bolso um canivete, do outro bolso tira uma laranja. Fala das muitas plantas que haviam naquele lugar, de uma “dama da noite” tão perfumada que servia de indicação de caminho para voltar para casa. Enquanto fala, descasca a laranja com precisão cirúrgica, sem quebrar a espiral de casca. Compara o perfume daquele tempo com o sentimento de falta de cheiros bons no presente. Conta que a construção de uma garagem acabou com o jardim, acabando com seu “lugar de imaginar”.

Sem a imaginação, confessa que se transformou e não é mais o mesmo, e as lembranças ficaram como se nunca tivessem existido. Termina de descascar a laranja, abre-a e cheira.

Cena do espetáculo Escombros - Grupo Sobrevento



Acervo do Grupo Sobrevento – Fotos de Marco Aurélio Olímpio

Esta descrição da cena leva em conta os acontecimentos observados e escutados, mas não dá conta da expressão visual que se tem. O espetáculo se dá realmente na junção dessa fábula, com as dinâmicas visuais percebidas. Cada detalhe visível interfere na percepção, que muitas vezes, de forma consciente, passa despercebido pelo espectador, mas interfere inconscientemente na percepção geral. A postura do ator, as pedras embaixo da cadeira, outra cadeira caída ao chão, são detalhes que completam a configuração da cena e, portanto, são significativas. Algumas pessoas foram indagadas acerca das lembranças especificamente desta cena, semanas depois de assistirem o espetáculo: disseram que era uma cena marcante, mas não lembravam dos detalhes e do que o personagem falava. Ficou marcado na lembrança delas a imagem da laranja sendo descascada e a sensação do desenrolar da vida que vai se acabando e/ou a retirada da casca para mostrar o interior imaculado.

[...] a forma visual de uma obra de arte não é nem arbitrária, nem um mero jogo de formas e cores. Ela é indispensável como um intérprete preciso da ideia que a obra pretende expressar. Do mesmo modo, o assunto não é nem arbitrário, nem sem importância. Ele está exatamente correlacionado com o padrão formal para prover uma corporificação concreta de um tema abstrato. O tipo de *connoisseur* que considera só o padrão, como o tipo do leigo que considera só o assunto, fazem pouca justiça à obra (ARNHEIM, 2005, p.452).

A laranja, a casca em espiral, as palavras verbalizadas pelo ator, tudo isso, e muito mais, são elementos da materialização de uma ideia, que se unem ao sentimento abstrato que o espetáculo expõe. Nenhum dos elementos visuais concretos, nem a leitura dos artistas, daquilo que com sensibilidade recolheram, são isoladamente o cerne do espetáculo teatral. Eles se comunicam, se conectam e se fundem como constituintes do produto artístico. "Eles servem para dar corpo a um universo invisível" (Arnheim, 2005, p.452).

Com base na concepção de Arnheim, posso afirmar que todo espetáculo teatral, que alcança êxito como obra artística, representa um arcabouço de forças indutivas que pode ser fruído basicamente por qualquer espectador, pois cor, forma e movimento são coisas concretas passíveis de interpretação. Qualquer espectador é capaz de interpretar as expressões que lhes são oferecidas, seja de forma consciente ou, pelo menos, inconsciente, "e o domínio do inconsciente nunca poderia entrar em nossa experiência sem o reflexo das coisas perceptíveis" (Arnheim, 2005, p.453).

Meu intuito, com este estudo, não é instruir os espectadores de como devem assistir a um espetáculo, muito menos substituir o trabalho espontâneo dos artistas, por regras para construção visual de uma obra teatral. Refletindo acerca de alguns princípios da percepção visual, pretendo ampliar as possibilidades de comunicação e análise dos mecanismos perceptivos para o melhor entendimento da prática.

## **Referências Bibliográficas:**

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

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

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

VARGAS, Sandra. A força poética na memória dos objetos. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n.32, p. 425-434, setembro 2018.