

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LUIS ROBERTO ARTHUR DE FARIA

CADERNO DE DRAMATURGIA:
UMA PROPOSTA DE TRABALHO A PARTIR DE “NOITE DE REIS”,
DE WILLIAM SHAKESPEARE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
AO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARTES,
NA ÁREA DE ARTES CÊNICAS.

ORIENTADORA:
PROFA. DRA. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA
PELO ALUNO E ORIENTADA PELA PROF. DRA. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão

Orientadora

CAMPINAS, 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F225c Faria, Luis Roberto Arthur de.
Caderno de Dramaturgia: uma proposta de trabalho a partir de "Noite de Reis", de William Shakespeare / Luis Roberto Arthur de Faria. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Shakespeare, William, 1564-1616. 2. Dramaturgia.
3. Semiótica. 4. Transcrição. I. Catalão, Larissa de Oliveira Neves. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Drama Notebook: a working proposal based on "Twelfth Night", by William Shakespeare

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Shakespeare, William, 1564-1616

Drama

Semiotics

Transcreation

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Larissa de Oliveira Neves Catalão [Orientador]

Marcelo Ramos Lazzaratto

Elen de Medeiros

Data da Defesa: 14-08-2012


Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Luis Roberto Arthur De Faria - RA 951074 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Presidente


Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto
Titular


Profa. Dra. Elen de Medeiros
Titular

Agradecimentos

Agradeço à minha mulher, Patrícia, pelos aconselhamentos, pela leitura de trechos, por me ajudar no que precisei para a realização desta tarefa; e, claro, pelo carinho e pelo amor. Agradeço a minha filha Lavínia pela presença e carinho, e por me dar forças para seguir com o trabalho.

Agradeço à minha orientadora, Larissa de Oliveira Neves Catalão, que, com paciência e generosidade, ajudou-me a cumprir esta tarefa por vezes árdua, mas que em muito contribuiu para o meu crescimento.

Agradeço também ao meu grupo de teatro do colégio Anglo-Cidade de Piracicaba, que realizou atividades práticas com o texto “Noite de Reis”, as quais, embora não correspondessem ao proposto nesta tarefa, contribuíram para me dar uma visão mais ampla das imensas possibilidades de atualização desse texto shakespeariano: Gabriel Mendes, Alexandre Bastos, Yan Carvalho, Laura Gerólamo, Suellen Rodrigues, Augusto Pampolini, Arthur Dreger, Caroline Anselmo.

A todos os que agradeço, também dedico este trabalho!

Resumo

A presente dissertação apresenta dois objetos de análise: uma discussão sobre a arte na contemporaneidade, por meio do estudo de conceitos da Semiótica e da Teoria da Recepção, relacionando-os à dramaturgia produzida nos dias de hoje; e a produção de um exercício de dramaturgia sob a forma de *transcrição* enquanto operação intersemiótica. Esse exercício tem como base o texto de Shakespeare “Noite de Reis”, no qual buscamos elementos que, nas entrelinhas, procurassem identificar questões relacionadas à nossa contemporaneidade. Por se tratar de um exercício de dramaturgia, demos o nome a esta tarefa de “Caderno de Dramaturgia”. Pensadores como Peirce, Umberto Eco, Deleuze e Guattari, Walter Benjamin, Wolfgang Iser, além de artistas como Haroldo de Campos e Júlio Plaza, bem como críticos da obra de Shakespeare como Harold Bloom, Jan Kott e René Girard contribuem para formar o nosso quadro conceitual de referências.

Palavras-chave:

Teatro – Dramaturgia – Arte contemporânea – Semiótica – Teoria da Recepção – *Transcrição* – Shakespeare

Abstract

This dissertation presents two objects of analysis: a discussion on contemporary art, through the study of concepts of Semiotics and Reception Theory, relating them to the drama produced today, and the production of an exercise in playwriting in the form of intersemiotic transcreation. This exercise is based on the comedy "Twelfth Night", by Shakespeare, in which elements that we read between the lines suggest issues of our times. Since it is an exercise in drama, we have called this task "Drama Notebook." Philosophers such as Peirce, Umberto Eco, Deleuze and Guattari, Walter Benjamin, Wolfgang Iser, and artists such as Haroldo de Campos and Julio Plaza, and Shakespeare critics as Harold Bloom, Jan Kott and Rene Girard contributed to form our conceptual framework of references.

Keywords:

Theatre - Drama - Contemporary Art - Semiotics - Reception Theory - Transcreation - Shakespeare

Índice

INTRODUÇÃO: Caderno de Dramaturgia: um exercício de <i>transcrição</i> a partir de Shakespeare.....	1
1)Apresentação.....	1
2)Objetivo do trabalho.....	2
3)Organização do trabalho.....	3
PARTE I: A <i>transcrição</i> e sua relação com a Semiótica e a Teoria da Recepção.....	5
1) <i>Hipertexto</i> , arte e sociedade.....	5
2)A questão da <i>transcrição</i>	11
2.1 – <i>Transcrição</i> por Haroldo de Campos: um exercício de tradução.....	11
2.2 – <i>Transcrição</i> e Semiótica.....	14
2.2.1 – De que trata a Semiótica.....	14
2.2.2 – A <i>tradução intersemiótica</i>	19
2.2.3 – Os <i>lugares vazios e indeterminados</i> segundo W. Iser e a <i>transcrição</i>	25
2.3 – Apanhado geral de idéias.....	30
PARTE II: A arte na contemporaneidade.....	32
1)O universo da dramaturgia na contemporaneidade.....	32
1.1 – Dramaturgia e sociedade.....	32
1.2 – O trabalho do dramaturgo.....	36
1.3 – O <i>dramaturg</i> e o encenador.....	39
1.4 – Dramaturgia contemporânea.....	41
2)Shakespeare na contemporaneidade.....	48
2.1 – O cânone shakespeariano, por Harold Bloom e Jan Kott.....	48
2.2 – Análise crítica de “Noite de Reis”.....	54
PARTE III: Caderno de Dramaturgia: <i>transcrição</i> de “Noite de Reis”.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
BIBLIOGRAFIA.....	117

Introdução

1)Apresentação

Sabemos que, sobre Shakespeare, existe uma infinidade de textos que tentam fazer com que alcancemos suas ideias, seja explicando os diferentes vocábulos criados pelo Bardo, as diferentes estruturas sintáticas – isso ficando no nível da construção verbal –, seja explicitando a construção de imagens, imagens essas que podem assumir diferentes faces, como a psicológica, a sociológica, a antropológica, a econômica, entre outras. Shakespeare é, queremos sugerir, fonte inesgotável de elementos para qualquer estudo. É por sua imensa capacidade de fornecer esses elementos que Shakespeare é conclamado pelo crítico Harold Bloom como *o centro* do Cânone Ocidental, pois tudo o que *é* o homem moderno e contemporâneo foi por ele, artisticamente, explicitado, e isso em fins do século XVI e início do XVII, período em que viveu.

Ao dizermos que Shakespeare pode fornecer elementos para qualquer estudo, como dissemos, podemos também sugerir que Shakespeare, enquanto Cânone, guarda em virtualidade a imensa capacidade de ser atualizado. Shakespeare pode ser lido à luz do contexto de cada época, e ser expressivo, bastando, para isso, não ser envolto em padrões estanques que congelem a sua capacidade de promover uma remessa de signos expressivos. O crítico Jan Kott, por exemplo, trouxe uma leitura de Shakespeare bastante sombria, a partir de elementos que enxergava dentro do subtexto de suas peças, dentro dos lugares vazios e indeterminados, como sugere outro crítico, Wolfgang Iser, leitura essa que remetia à contemporaneidade, ao mundo do século XX, pós-Segunda Guerra, e, por que não, também a este caótico mundo do século XXI.

Dentro da concepção de atualização do texto shakespeariano que ora propomos, podemos fazer referência ao estudo de Júlio Plaza, a respeito do significado de tradução intersemiótica, estudo por meio do qual se sugere que um signo estético reporta-se ao fenômeno apreendido, à aproximação viva desse fenômeno, o que, nas artes, pode ser percebido no que é sugerido por imagens, diagramas ou pelas metáforas visuais e/ou verbais. Será, pois, o estudo desse processo fundamental para a compreensão da descrição do trabalho de *transcrição* realizado, sendo essa *transcrição* vista como um exercício de tradução intersemiótica, que resultou num novo objeto artístico, uma obra inspirada na dramaturgia contemporânea, performática, com elementos artísticos que tencionam sugerir exatamente uma leitura contemporânea da realidade, de seus aspectos sombrios. O texto shakespeariano, nesse sentido, foi o ponto de partida para a construção desse novo objeto artístico, haja vista, como dissemos, sua imensa capacidade de ser atualizado.

2)Objetivo do trabalho

Buscamos em Shakespeare e nas leituras dos diversos críticos e estudiosos da Semiótica fonte para a produção do exercício de dramaturgia que denominamos de *transcrição* enquanto tarefa intersemiótica, promovendo uma atualização do texto em questão, em termos definidos pelo teórico e artista plástico Júlio Plaza, da peça “Noite de Reis”, cujo título em inglês é “*Twelfth Night or What you will*”.

Essa peça é considerada sua melhor comédia, embora seja uma das menos conhecidas e representadas no Brasil, e forneceu-nos elementos diversos e importantes para este nosso exercício, no sentido de evidenciar uma maneira de atualizarmos Shakespeare, de acordo com uma recepção/leitura pessoal do texto. A intenção foi a de observar os lugares vazios e indeterminados presentes na obra ficcional, para preenchê-los com uma visão de mundo presente na sociedade de hoje, diferente da sociedade do período em que o Bardo viveu. Esse trabalho, cabe lembrar, é apenas uma das infinitas possibilidades de atualizarmos Shakespeare, não sendo a única, nem tencionando superar o original, tarefa que é impossível.

Também foi nosso objetivo desenvolver apontamentos para uma produção dramaturgica – daí o nome “Caderno de Dramaturgia”–, buscando demonstrar uma forma diferenciada de recepção do texto shakespeariano para construir uma nova obra, que evidencie a maneira como o texto original pode ser fonte para a construção dessa nova obra, de face contemporânea. A construção do novo texto, a partir dessa relação, foi feita em fluxogramas, os quais representam uma leitura *hipertextual* da obra de Shakespeare. Tais fluxos tencionam traduzir a performatividade produzida pela construção desse novo texto, determinando aspectos psicológicos da construção de cada personagem, especialmente do processo de individuação, que Harold Bloom sugere ser evidente dentro daquilo que diversas personagens shakespearianas dizem dentro do desenrolar do enredo, da história propriamente dita. Assim, os fluxos seriam signos estéticos que sugeririam essas relações, em virtualidade dentro da obra original.

Da mesma maneira que os fluxos seriam signos estéticos, as diversas construções performáticas sugeridas no desenvolvimento do trabalho teriam o objetivo de evidenciar a face contemporânea do texto do Bardo dentro da nova obra. Como sabemos, as obras performáticas são bastante representativas da atualidade, pois são baseadas no *work in progress*, forma de construção cênica desenvolvida no contexto do século XX, em especial, nas últimas décadas desse século. São baseadas especialmente na desconstrução, na fragmentação de formas tradicionais, no caso, as artísticas, e refletem a problemática da sociedade atual, a qual, embora tecnológica, conectada e por isso estabelecendo redes de comunicação entre os mais diversos elementos, mostra-se caótica, violenta, em um ambiente em que não há certezas sobre o futuro.

Este trabalho de pesquisa mostrou-se bastante importante, pois forneceu-nos aparato teórico motivador da produção de uma obra dramaturgica contemporânea. Assim, permitiu-nos criar um novo objeto estético, ao mesmo tempo em que sugeria a necessidade de estudo de elementos da Teoria da Recepção. Estudamos, assim,

a Semiótica peirceana, base para a questão da tradução intersemiótica, estudada por Júlio Plaza, que nos forneceu os conceitos de ícone, índice e símbolo enquanto referências para a construção de uma obra de arte contemporânea. Também estudamos os conceitos de lugares vazios e indeterminados desenvolvidos pelo crítico Wolfgang Iser, e os relacionamos aos conceitos semióticos referidos, já que é a partir deles que pudemos reconhecer a possibilidade de determinarmos elementos contemporâneos dentro do original shakespeariano.

Além disso, o presente trabalho procurou relacionar os elementos acima referidos ao estudo da obra shakespeariana. Isso já revela outro de seu aspecto: o contato com a obra shakespeariana relacionado a um aparato teórico diferenciado para a construção de um novo texto, revelando uma nova forma de apreensão estética da obra original. Nesse sentido, podemos buscar a construção de novos textos, que revelem novas maneiras de estabelecermos relações entre os diversos elementos da teatralidade. O estudo do original shakespeariano foi importante porque tomamos contato com um autor considerado o centro do Cânone ocidental, que fornece elementos para a compreensão do homem ocidental e de suas relações com a sociedade e o mundo em que vive. Desse modo, trouxemos um novo texto que, no entanto, volta-se ao que de melhor já foi produzido no teatro ocidental, e pelo maior dos autores, com o objetivo de retomá-lo, visando ao futuro, mas com um pé no passado.

Por fim, o exercício de *transcrição* é uma forma de criação de algo novo, haja vista que a própria palavra carrega em si essa carga significativa: criar por meio da transformação. Como veremos na parte inicial da dissertação, pode ser compreendido, também, como um exercício que produz formas socialmente novas a partir daquilo que já existe. Trata-se de um exercício de construção de formas diferenciadas, mas que carregam elementos do passado que não podem ser desprezados, que nos ajudam a compreender o presente para desenvolvermos novas formas futuras. A produção dramática não pode, pois, nesse sentido, furtar-se a essa tarefa.

Chamamos, afinal, este trabalho de “Caderno de Dramaturgia” por estarmos realizando uma série de apontamentos para a produção de uma atividade diferenciada que envolve a produção de escrita de um texto teatral. A ideia de serem apontamentos é justificada por ser o exercício da produção para o teatro, que é o caso que ora estudamos, uma atividade que nunca cessa, haja vista que atores e diretores interferem no texto, adequando-o a seu contexto. Assim, este trabalho não se pretende acabado, mas, sim, uma descrição de um processo de produção de uma poética.

3) Organização do trabalho

O presente estudo foi desenvolvido em três etapas. Na primeira, que na dissertação evidenciamos como Parte I, apresentamos a questão da *transcrição*, e de sua relação com a Semiótica e com a Teoria da Recepção. Estudamos, assim, a questão da possibilidade de entendermos como *transcrição* qualquer atividade que

signifique transformação, criação de novas formas, transferindo esse conceito para a sociedade em que vivemos. Em seguida, estudamos a questão da Semiótica, para entendermos a questão da *transcrição* como um exercício de produção de uma poética em nível de tradução intersemiótica. Por fim, vimos a questão dos lugares vazios e indeterminados na obra poética, espaços virtuais dentro de um objeto nos quais pulsam as diferentes possibilidades de significados.

Na Parte II da dissertação, veremos uma discussão sobre a arte na contemporaneidade. Essa Parte será dividida em dois segmentos. No primeiro, teremos uma discussão sobre o universo da dramaturgia enquanto arte na contemporaneidade, destacando a questão da nova dramaturgia, em que se evidenciam o trabalho do *dramaturg* enquanto figura que realiza seu trabalho junto à direção do espetáculo, além do trabalho de dramaturgos tradicionais que estudam profundamente a sociedade e sua complexidade. Num outro segmento, passamos a destacar a crítica a Shakespeare, remetendo-nos a críticos que elegeram o Bardo como seu objeto de estudo, e que contribuem para trazer uma visão contemporânea às peças desse autor.

Na Parte III, apresentamos o exercício de *transcrição*.

Algumas Considerações Finais sobre o exercício serão apresentadas após a Parte III.

Parte I – A transcrição e sua relação com a Semiótica e a Teoria da Recepção

1) Hipertexto, arte e sociedade

Atravessamos um momento social bastante complexo, o que resvalará na produção artística de modo geral, e a produção dramaturgic não se furta disso. Diversas propostas contemporâneas de construção cênica são direcionadas no sentido de ativar uma busca da compreensão de nosso contexto social, o que faz com que muitas obras fujam das convenções teatrais mais comuns e se insiram na contemporaneidade com uma nova face, que pode ser bem mais complexa que o padrão de um teatro comercial. De modo geral, a arte contemporânea experimental encontra-se num momento em que passa a refletir seu próprio papel dentro dessa sociedade complexa, na qual as invenções eletrônicas e os sistemas de comunicação evoluem a cada dia. É assim que o *hipertexto* surge enquanto uma manifestação da contemporaneidade dentro das artes, um dispositivo cultural que nos permite visualizar uma nova forma de cognição e comunicação entre os sujeitos, que abarque toda complexidade de nossa sociedade atual.

Hipertexto é um conceito dado pela Teoria Literária, criado nos anos 60 do século XX. É uma forma narrativa em que o leitor assume uma tarefa de co-criação da obra, o que implica uma postura mais ativa diante do que é lido. Várias obras já haviam sido construídas dessa forma antes da criação do conceito por Landow em 1965, entre elas, *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*, de Borges, e *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, que rompem os padrões lineares das narrativas clássicas, fazendo referências a outros textos por meio de conexões e associações internas que ficam ou não a cargo do leitor. Citando Ítalo Calvino, a respeito de sua obra *O Castelo dos Destinos Cruzados*, também uma obra com características *hipertextuais*, Rita Baleiro¹ sugere que o leitor de uma obra dessa natureza tem de colher nela sugestões e associações de modo a preencher os espaços em branco, o que não é tarefa fácil, haja vista a tarefa do leitor de realizar

operações combinatórias de leitura de múltiplos segmentos que se sucedem através de ligações seleccionadas; também o acaso está presente, uma vez que o leitor não sabe o que a próxima ligação lhe traz e também se ‘colhem’ sugestões e associações de forma a construir o significado do texto.

Classicamente, a relação autor/leitor era imutável,

¹ Baleiro, Rita. *A construção do hipertexto e do leitor hipertextual*. Acessado em janeiro de 2012, por meio do site <http://www.dosalgarves.com/revistas/N13/6rev13.pdf>

presumindo-se que o primeiro escrevia uma obra cuja mensagem seria, à partida, por ele construída e a função do leitor seria a de ler o texto, num processo de leitura linear e substancialmente passivo

como sugere Rita Baleiro²; além disso, a relação entre autor e leitor era de distanciamento, grande e desigual. Uma obra *hipertextual*, ao contrário, pressupõe uma autoria partilhada.

Atualmente, o grande *hipertexto* aparece no mundo da tecnologia da informática, já que pressupõe a informação organizada de modo não linear, evidenciando um conjunto de “nós” ligados por conexões. Esses “nós” podem ser palavras, imagens, gráficos, sequências sonoras. Cada *site* da Internet é um *hipertexto*, pois dá acesso, por meio do uso do *mouse*, a diversas páginas que, acrescentando novas informações sobre o mesmo tema, determinam a construção de um novo texto; essa operação é auxiliada por diversos aparatos paratextuais, como sinais, marcas, palavras-chave, que incentivam o leitor a se movimentar de um título a outro de forma não-sequencial, fazendo suas próprias conexões. Nesse sentido, e teoricamente, já que é possível discutir se na prática isso é plenamente realizado (o que não é escopo de nossa discussão), o leitor acessa diferentes dados dentro do labirinto no qual navega, num processo participativo que se dá entre ele e o(s) criador(es) das diferentes obras com que toma contato³.

A mecânica da construção *hipertextual* pode ser aplicada dentro do universo das artes cênicas. Segundo Renato Cohen⁴, há obras *hipertextuais*, que apresentam uma orquestração da obra cênica, que se dá por meio de uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na plurissignagem, nos fluxos e suportes em que a narrativa se organiza, por imagens condensadas, por textualidades orobóricas (circulares), e não mais apenas pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação, por construções psicológicas de personagem. É, assim, uma matriz de enunciados em que se inserem citações e a polifonia de vozes das alteridades, contemplando o universo mediatizado, em que a tecnologia e diversas vozes enunciativas estão presentes na construção de um universo de sensações, o que faz refletir, em diversas produções artísticas, uma mudança de paradigmas, visível nas mais diversas instâncias da vida humana. Vivemos a era da tecnologia, da expansão da informática, e o *hipertexto* aparece como forma significativa dessa nova singularidade.

² Baleiro, Rita. *A construção do hipertexto e do leitor hipertextual*. Acessado em janeiro de 2012, por meio do site <http://www.dosalgarves.com/revistas/N13/6rev13.pdf>

³ Grillo, Karla. *Hipertexto: livro didático*. Design instrucional Dalva Maria Alves Godoy, Flavia Lumi Matuzawa, [Leandro Kingeski Pacheco]. – 2. ed. rev. e atual. Palhoça : UnisulVirtual, 2006.

⁴ Cohen, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2004 (Estudos, 162)

Ampliando os limites do conceito em questão para o universo da sociedade contemporânea, o *hipertexto*, segundo Vinícius Andrade Pereira⁵, é um dispositivo que busca capacitar os sujeitos para o enfrentamento de emergências que se apresentam hoje e no futuro, sustentando antigos desejos, sonhos e sintomas da humanidade. Ou seja, permite aos sujeitos enfrentarem as mais diversas questões sem deixar de lado realidades que foram desejadas, sonhadas e/ou somatizadas pela humanidade em épocas passadas, ou sem deixar de lado antigas experiências culturais ocorridas na história da humanidade. Aliás, Cohen⁶, numa citação que evoca as colocações de Pereira, diz que

o semiólogo russo Iuri Lotman (...) nomeia o grande hipertexto da cultura depositário de historiografia, memória, campo imaginal e dos arquês primários.

Por meio dos diversos *sites* da Internet, por exemplo, podem ser acessados conhecimentos adquiridos em diversas eras que tragam aos homens respostas a questões que ainda os afligem – textos clássicos, acadêmicos etc, em diversas línguas, tudo em frente ao computador, este, uma ferramenta contemporânea que amplia tais possibilidades–.

O *hipertexto* também revela uma sociedade complexa, fortalecendo um cenário no qual

o excesso de informações e a ausência de hierarquias entre elas, se por um lado favorece os cruzamentos entre campos jamais sonhados [antes], propicia, por outro lado, uma experiência de estranhamento e de desorientação cada vez mais corriqueira⁷.

A Internet, por meio dos *links*, permite o cruzamento de diversos dados, das mais diversas fontes e dos mais diversos temas; essa possibilidade é ampliada aos outros meios de comunicação; mas provoca, ao mesmo tempo, uma sensação de desconforto: há muita informação, e há, ao mesmo tempo, a impossibilidade de assimilação de tudo. Essa sensação de desconforto é ampliada a outras instâncias da vida. Ao afirmar que o *hipertexto* insere-se numa sociedade caracterizada por uma sensação de desorientação dos sujeitos, Pereira deixa implícito o fato de essa sociedade assistir a uma mudança na sua estrutura.

Os sujeitos assistem hoje ao estilhaçamento do Industrialismo e à ascensão do Pós-Industrialismo. Desmonta-se uma sociedade baseada na padronização e na massificação (informações concentradas,

⁵ Pereira, Vinícius Andrade. *Dinâmicas contemporâneas de subjetivação: Metamorfoses da ciência e hipertexto*. Acessado em novembro 2011, site <http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/vinicius/textos/explorer.pdf>

⁶ Cohen, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2004 (Estudos, 162)

⁷ Pereira, Vinícius Andrade. *Dinâmicas contemporâneas de subjetivação: Metamorfoses da ciência e hipertexto*. Acessado em novembro 2011, site <http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/vinicius/textos/explorer.pdf>

comportamentos e horários massificados); na especialização (profissionalismo em tarefas mecânicas e repetitivas); na sincronização (massificação nos padrões do tempo no trabalho, nas refeições, no lazer); na concentração (organizações gigantescas, hierárquicas, permanentes, compactas de alto a baixo, mecanicistas, bem planejadas para fazer produtos repetitivos, massificados ou tomar decisões também repetitivas num ambiente industrial relativamente estável); na maximização (ideário de “maior é melhor”); na centralização (separação entre a produção e o consumidor). Esse contexto é sugerido por Alvin Toffler⁸,

A nova sociedade, que se monta, segundo Toffler, desde os anos 50 do século XX, é a sociedade pós-Industrial. Baseia-se essencialmente na diversificação, na personalização, portanto, na desmassificação das suas mais diversas instâncias. Além disso, também se fundamenta na qualificação das atividades humanas, o que sugere que as tarefas mecânicas e repetitivas são feitas por robôs, cabendo ao homem, ao menos em tese, as tarefas de criação. Temos também a descentralização, ou seja, a crescente dispersão geográfica humana. O homem estuda a possibilidade de desconcentração das fontes de energia; e a desconcentração, em outro plano, de populações em escolas, hospitais e outras instituições. Assistimos, cada vez mais, ao crescimento da cultura do faça-você-mesmo, ou na aproximação entre a produção e o consumidor, o *prossumidor*, figura que, podemos considerar, “produz para o seu próprio consumo”, ou que *prossume*, que saiu de uma sociedade sedimentada na produção em massa e que hoje vive numa sociedade baseada na personalização de algo que é produzido em massa, numa relação que é ao mesmo tempo passiva e ativa com o produto considerado. Essa sociedade pode ser visualizada se percebermos os devires históricos fomentadores das mudanças nas estruturas sociais: o Industrialismo, por meio do raciocínio dialético, criou os mecanismos que o levaram ao seu auge, enquanto forma preponderante, e abriu fissuras que determinaram o surgimento de uma nova forma, o pós-Industrialismo.

Nesse contexto, voltando ao campo das artes, catalisa-se a busca, por diversas manifestações artísticas, de uma arte que, contemporânea, expresse a complexidade dessa sociedade pós-Industrial que se desenha, e que evidencie paradoxos. Cohen⁹ sugere que este é o momento

conjuntivo de Deleuze – do isso e aquilo, da construção rizomática –, da visão cúbica, simultaneísta, da criação de outro estatuto do real.

Sugere que o contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros. É interessante relacionarmos essa colocação de Cohen à noção de *hipertexto*: as características desse dispositivo, de novo

⁸ Toffler, Alvin. *A terceira onda*. Tradução de João Távora. 27ª edição. Record, Rio de Janeiro, 2003.

⁹ Cohen, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2004 (Estudos, 162).

segundo Pereira¹⁰, diante desse cenário, seriam a possibilidade de se abrir à *intertextualidade*; a *interatividade*, que “funda um personagem singular – o *lecritor*”, tradução de um neologismo proposto por G. Landow, junção das palavras *leitor* e *escritor*, neologismo que remonta ao *prossumidor* de Toffler; *multilinearidade*, como já se viu na literatura a partir dos exercícios ficcionais de Borges e Cortázar, por exemplo; valorização de imagens como elementos significantes e comunicativos. Tais características remontam ao “momento conjuntivo de Deleuze”, pois evocam a noção de *rizoma*.

O *rizoma*, conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é evocado pela noção de *hipertexto* porque estabelece a questão do *link* entre pontos distintos e diversos dentro de “proliferações pulsionais [que] se insemnam”¹¹. O *rizoma* é um conceito que se baseia em princípios¹² tais como a *conexão* – um ponto de um *rizoma* pode ser conectado a outro qualquer, de infinitas maneiras –; a *heterogeneidade* – os pontos conectados são de várias ordens: verbais, visuais, sonoras etc. –; a *multiplicidade* – as conexões entre os pontos de um *rizoma* se dão por linhas, as quais fazem proliferar conjuntos outros de conexões, que formam, por sua vez, uma espécie de teia, ou rede, virtual –; *ruptura a-significante* – um *rizoma* pode ser rompido em um lugar e retomado em uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas –; a *cartografia* – abertura máxima do *rizoma* permite que ele seja conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.

Por meio dessas características, podemos sugerir que o *rizoma* evoca o *hipertexto*, pois seus princípios são idênticos. A Internet, por exemplo, é um *hipertexto*, pois sua fundamentação é *rizomática*. Trata-se de uma rede em que, a partir de um *link* qualquer, outros podem ser abertos pelo sujeito agente que pode acessar um *site* e interferir e/ou interagir com o conteúdo exposto. Outro exemplo, e de maneira extremamente simplificada, a alteração da estrutura social, de Industrialismo para Pós-Industrialismo, vem exigindo dos sujeitos uma nova percepção das diferentes relações sociais, políticas e econômicas que se fundam, pois o pensamento mecanicista instalado no Iluminismo tem deixado a desejar no sentido da compreensão de mundo, a qual deve ser muito mais amplificada, fazendo notar as complexas redes sociais de um mundo que se vem moldando mais conectado em diversos sentidos, o que, por sua vez, abarca fatores positivos, como a possibilidade do contato, via *web*, com um universo infinito de informações, as quais são atualizadas praticamente em tempo real; e fatores negativos, pois a conectabilidade não garantiu um mundo mais unido, uma sociedade mais preocupada com a preservação ambiental, antes, dispersou a informação de modo a ser

¹⁰Pereira, Vinícius Andrade. *Dinâmicas contemporâneas de subjetivação: Metamorfoses da ciência e hipertexto*. Acessado em novembro 2011, site <http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/vinicius/textos/explorer.pdf>

¹¹Cohen, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2004 (Estudos, 162).

¹²Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995. Os princípios que seguem foram resumidos a partir do texto dos autores.

cada vez mais complexo estabelecer relações de fato, e criou a referida sensação de desconforto, irradiada a diversas instâncias da vida dos cidadãos.

No universo das Artes Cênicas, essa complexidade e esse desconforto podem ser evidenciados em diversas obras contundentes. *Regurgitofagia*, de Michel Melamed, é um exemplo; nesta obra performática, o *performer/autor* convidava o público a dar-lhe choques elétricos, caso perdesse o interesse em algum momento por aquilo que apresentava, o que evoca a questão da participação do público na obra. Também são exemplares as composições performáticas dirigidas por Renato Cohen, como exemplo, *Vitória Sob o Sol*, em que se propõe

a vitória sobre o tempo, a superação do mundo causal, mundo da impermanência, (...) a vitória sobre a morte, tempo de imortalidade¹³.

Além dessas encenações, aquelas de Gerald Thomas, em que, de modo geral, ele abusava do “teatro de imagens”, no qual promovia a

desconstrução de textos, códigos e personagens, feita através de mecanismos, de deslocamento e estranhamento de sentido¹⁴,

ou de Heiner Müller, que em *Hamletmaschine* e em *Quartett* propõe

um processo de desdramatização, em que os textos são verdadeiros tratados de argumentação, em que a personagem expõe seus enunciados de modo arbitrário, por meio de longos monólogos que impedem a troca dialógica e imobilizam o desenvolvimento da suposta fábula que, aliás, nem chega a ser definida pelo dramaturgo¹⁵.

Mudanças estruturais na sociedade contemporânea desenharam um novo mundo, conectado, aberto em diversas instâncias, e também criaram diversos problemas a partir disso. O *hipertexto* é um conceito que evidencia essa mudança estrutural, o qual é evocado dentro do universo das artes. No caso das Artes Cênicas, diversas montagens relacionam-se a esse conceito, haja vista as montagens contemporâneas, depositárias das questões atuais.

¹³Programa de apresentação do espetáculo.

¹⁴Fernandes, Sílvia. *Teatros Pós-Dramáticos*. In: *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010, Coleção Estudos; 277, pág. 7.

¹⁵Idem, pág. 155.

2) A questão da *transcrição*

2.1 – *Transcrição* por Haroldo de Campos: um exercício de tradução

A partir da noção de *hipertexto* comentada, podemos partir para um outro conceito que é importante para este nosso trabalho: a questão da *transcrição*. Como vimos, o momento atual desorienta os sujeitos, sendo o *hipertexto* um dispositivo que pode permitir aos sujeitos enfrentar essa realidade, por meio do contato com experiências culturais ocorridas na História.

Tal contato, por sua vez, pode ocorrer porque, numa sociedade com um grau de complexidade de formas tal como a nossa, a cognição e a comunicação são complexas, pois os sujeitos devem lidar “com o *diferente*, com o *não codificado*, com o *estrangeiro*, com o *contraditório*”¹⁶, com o que os ocidentais não estão acostumados, já que nosso conhecimento está sedimentado na ciência iluminista, para a qual todo processo cognitivo será suportado por conhecimentos anteriores, mais básicos e simples, reprodutores de uma lógica mecanicista e determinista, que diseca os dados representados em porções elementares de significados.

Os tempos atuais exigem uma estratégia que se baseie na experimentação, no desequilíbrio, no rearranjo de códigos e repertórios; para tanto, é necessária uma atitude prévia de revolver as memórias e afetá-las, no sentido de serem captados outros elementos que venham somar na captação de um novo significado. Esse exercício é denominado por Vinícius Andrade Pereira de *transcrição*¹⁷.

Para Pereira, a *transcrição* é um exercício que não mais é privilégio das artes e do lúdico, mas uma chave para perscrutar os dias atuais e vindouros¹⁸ e um convite para se (re)inventar o tempo, as **narrativas**, o conhecimento humano, os (con)textos locais e globais, se reinventar as culturas e a sociedade”¹⁹. A *transcrição*, pois, é vista como um exercício que pode servir como organizador do pensamento contemporâneo, em uma sociedade que precisa se reinventar nas mais diversas instâncias.

Tomado de empréstimo dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari, o conceito de *transcrição*, pois, pode assumir um significado social. No entanto, é preciso desenvolvê-lo a partir do meio onde foi criado, para voltarmos a nos relacionar com as questões sociais e com a prática proposta neste trabalho.

O conceito de *transcrição* foi criado por Haroldo de Campos (suas bases também estavam nos trabalhos do irmão deste e de Pignatari) para significar o esforço real de, segundo Marisa Corrêa Silva,

¹⁶Pereira, Vinícius Andrade. *Dinâmicas contemporâneas de subjetivação: Metamorfoses da ciência e hipertexto*. Acessado em novembro 2011, site <http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/vinicius/textos/explorer.pdf>

¹⁷Idem.

¹⁸Idem.

¹⁹Idem.

traduzir uma obra literária de língua estrangeira. Como os recursos de expressão de duas línguas diferentes jamais coincidem, o tradutor estaria, na verdade, criando uma obra diferente, baseada na primeira e procurando não ser fiel à letra, mas ao espírito desta²⁰.

O trabalho de *transcrição* é, assim, entendido como uma atividade em que se busca não a literalidade do texto, não apenas verter palavras ou sentenças para outra língua, mas buscar as intenções do autor.

De certa maneira, isso significa criar um material novo a partir de um já escrito; trabalha-se a informação básica, mas algo se transforma nessa mesma informação. É o rearranjo de códigos e repertórios; trabalhar-se com o já conhecido, com o já estocado, mas sendo buscadas novas habilidades, em que o sujeito se veja passando de um espaço a outro com competência para o *diferente*, o *não codificado*, o *estrangeiro*, o *contraditório*. Aliás, esbarramos no já citado texto de Pereira²¹, que sugeria a *transcrição* como um exercício para o pensamento contemporâneo.

Criado nos anos sessenta do século XX, o conceito em questão é trabalhado dentro da obra *A arte no horizonte do provável* por Haroldo de Campos²². Nessa obra, Campos sugere que, por meio do exercício de *transcrição*, captamos o espírito da obra original, buscando a força concreta da metáfora original, submetendo a língua ao impulso violento que vem da língua estrangeira. Com tais colocações, evoca o célebre ensaio *A tarefa do tradutor*, de 1923, de Walter Benjamin. Campos irá colocar que “sustenta Walter Benjamin que a má tradução (de uma obra de arte verbal, entenda-se) caracteriza-se por ser a simples transmissão da mensagem do original, ou seja [segundo palavras do próprio]: ‘a transmissão inexata de um conteúdo inessencial’”.

Segundo Benjamin²³, aliás, é preciso encontrar o conteúdo essencial da língua, que aparece sob a forma de *língua pura*, da “harmonia de todos os modos do querer dizer”²⁴. Isso quer dizer que o conteúdo essencial da língua é apreendido na intencionalidade dos modos do que se quer dizer uma e a mesma coisa. Tal colocação, por sua vez, não será acessível a nenhuma língua – a original ou a língua para a qual se traduz – isoladamente, mas “apenas à totalidade das suas intencionalidades que se complementam uma à outra: a língua pura”.²⁵ A *língua pura* emerge, pois, na inter-relação – que se dá entre os modos de dizer uma coisa e outra em cada

²⁰Silva, Marisa Corrêa. *O Kitsch em Romeu e Julieta: Luhrman e Shakespeare*. Revista JIOP, n° 1 – Departamento de Letras Editora – Universidade Estadual de Maringá – 2010 – site http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/correa.pdf

²¹Pereira, Vinícius Andrade. *Dinâmicas contemporâneas de subjetivação: Metamorfoses da ciência e hipertexto*. Acessado em novembro 2011, site <http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/vinicius/textos/explorer.pdf>

²²Campos, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1969.

²³Benjamin, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de João Barrento. In: *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Organizadora: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008, págs. 82 a 98. Acessado em outubro de 2011 pelo site <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>

²⁴Idem.

²⁵Idem

língua– entre os idiomas, o que criará o que Wolfgang Iser chamará de *assimetria básica* ou *graus de indeterminação*²⁶.

Nessa inter-relação, iremos encontrar a intencionalidade, como se disse, da qual despertará o “eco do original”²⁷, a língua pura, que traz, enquanto

palavra não-expressiva e criadora, aquilo que todas as línguas querem dizer, toda a informação (...) A tarefa de tradutor, [assim,] é a de redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de libertar da prisão da obra através da recriação poética (...) Tal como a tangente toca a circunferência levemente e apenas num ponto, do mesmo modo que é esse contacto, mas não o ponto, que lhe dita a lei que guardará a sua trajectória rectilínea até ao infinito, assim também a tradução toca o original ao de leve, e apenas naquele ponto infinitamente pequeno do sentido, para seguir na sua órbita própria à luz de uma lei que é a da fidelidade na liberdade do movimento da linguagem²⁸.

É visível que Benjamin sugere que a tarefa do tradutor é a de se colocar na inter-relação entre as línguas e que o sentido pontual dessa ou daquela palavra não é o essencial.

Haroldo de Campos vale-se desse texto de Benjamin em sua *Arte no Horizonte do Provável* para situar o leitor no conceito de *transcrição*. Induz o leitor, no ensaio *A poética da tradução*, ao conceito. Cita as traduções do grego para o alemão de Hoelderlin, poeta lírico e romancista alemão que viveu entre os séculos XVIII e XIX. Nessa citação, trata da crítica que Wolfgang Schadewaldt, um filólogo e helenista alemão, faz a Hoelderlin: este teria um conhecimento do grego bastante limitado, e suas traduções, em especial a de *Antígone*, de Sófocles (que foi até mesmo utilizada por Brecht em uma adaptação) apresentava certos erros; no entanto, ele teria fugido às traduções convencionais porque driblava suas deficiências com criatividade. Embora com certos erros no estudo da sintaxe original, Hoelderlin, como tradutor, segundo Schadewaldt, abriu um caminho próprio por terras nunca antes trilhadas na tradução.

Hoelderlin, ainda, segundo Schadewaldt, teria colhido o essencial dos textos que traduziu. Haroldo de Campos, aqui, diz que Hoelderlin teria traduzido o espírito do original. O resultado estético, segundo Campos, seria de uma fulgurante beleza que liberara na língua materna do tradutor a *língua pura*. Um poeta que assim age é quem, na verdade, *transcria*. Hoelderlin valeu-se da criação, na transposição para sua língua, de textos gregos, no sentido de superar seus limites de conhecimento da língua original. Campos, por isso, considera a

²⁶Iser, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético* (Vol. 2). Tradução de Johannes Kretschmer. Editora 34, Rio de Janeiro, 1996. Mais à frente, trataremos sobre a questão de lugares vazios e indeterminados em Iser.

²⁷Benjamin, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de João Barrento. In: *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Organizadora: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008, págs. 82 a 98. Acessado em outubro de 2011 pelo site <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>

²⁸Idem.

tradução uma espécie de exercício da categoria da criação, pois estabelece a criação de um dado novo a partir de algo já existente.

O exercício de *transcrição* é, originalmente, uma atividade de tradução, mas uma tradução que supera a visão arraigada de simplesmente verter para uma outra língua. É um exercício criativo, em que se busca a força originária da obra. Além disso, se dá por meio de uma inter-relação entre as obras consideradas. Em um artigo de uma obra posterior, de 1980, chamado *Transluciferação Mefistofáustica*, parte integrante da obra *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*²⁹, Campos coloca que a *transcrição* é uma forma de “transluciferação” porque, tal qual o anjo Lúcifer, comete *hybris*, sendo desafiadora, colocando à parte o conteúdo inessencial da mensagem; a *transcrição*, aliás, usurpa o original e este se converte numa tradução da tradução³⁰.

2.2 – *Transcrição* e Semiótica

2.2.1 – De que trata a Semiótica

Em um exercício de *transcrição*, o que importa é o conteúdo essencial a ser transmitido. Esse conteúdo essencial, Campos sugere ser o “efeito icônico do todo”³¹. Lançando essa questão do *icônico*, Campos abre espaço para que estudemos a *transcrição* como uma operação Semiótica. Para isso, é necessário que nos reportemos à Semiótica. Vamos nos valer, então, neste momento, das ideias de Charles Sanders Peirce, cientista e lógico norte-americano, cujos estudos são explanados em duas obras que consideramos importante para este estudo: *O que é Semiótica*, de Lúcia Santaella³², que veremos neste tópico, e *Tradução Intersemiótica*, de Júlio Plaza³³, uma fundamentação das noções de Peirce abordadas por Santaella, mas dentro do universo da produção artística, que deixaremos para mais adiante. A Semiótica de Peirce tornou-se base para esses estudos no século XX, e acreditamos ser importante estudá-la, já que a teoria dos signos é fonte para o estudo da *transcrição*.

Lúcia Santaella nos coloca dentro da questão da Semiótica já mencionando Peirce, que nos teria deixado mais de 80000 escritos, nos quais esteve tentando delinear uma teoria que desenvolvesse a lógica das Ciências, por meio da Filosofia. Segundo Peirce, a Semiótica consiste em uma teoria lógica dos signos e do pensamento deliberado. Tem por função classificar e descrever os tipos de signos logicamente possíveis. Está ligada, assim, às transformações lógicas do nosso pensamento. Essa teoria parte do pressuposto de que o filósofo realiza a análise de todas as experiências possíveis, a partir da observação dos fenômenos, e os transforma em produtos

²⁹Campos, Haroldo de. *Transluciferação Mefistofáustica*. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1980.

³⁰O título do artigo de Campos refere-se aos personagens do *Fausto*, de Goethe, o personagem-título e Mefistófeles. Desse texto, Campos utilizou passagens como exemplo de exercício de *transcrição*.

³¹Campos, Haroldo de. *Transluciferação Mefistofáustica*. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1980.

³²Santaella, Lúcia. *O que é Semiótica*. Livro digitalizado e formatado para o Projeto Democratização da Leitura (PDL). Acessado em outubro de 2011. Site: http://www.4shared.com/get/fnPL4T4D/Lucia_Santaella_-_O_que_Semit.html Original pela Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 103.

³³Plaza, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. Coleção Estudos, 93. Editora Perspectiva, São Paulo, 2010, 2ª edição.

da consciência, ou em *signos* ou *linguagens*, entendendo aqui *linguagem* como tudo aquilo que fala à consciência do homem, um conjunto de sinais que leva a um sentido, como a língua falada ou escrita, a pintura, a música, que são os sistemas de produção de sentido mais comuns, ou a linguagem das flores, dos ventos, dos ruídos, dos gestos e, até mesmo, a linguagem binária dos sistemas computacionais. Para essa tarefa, Peirce procurou analisar os fenômenos como eles lhe apareciam à consciência. Foram as chamadas “categorias de pensamento e da natureza” o que Peirce acabou elencando em seus estudos.

Peirce contemplava que a observação dos fenômenos levava o filósofo a dar à luz categorias mais gerais, simples, elementares e universais de todo e qualquer fenômeno, assim, levantando os elementos ou características que pertencem a todos os fenômenos e participam de todas as experiências. Esses fenômenos aparecem à consciência de diferentes modos, que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência: *qualidade*, *relação*, *representação*. Tais categorias, no entanto, seriam chamadas posteriormente de *Primeiridade*, *Secundidade*, *Terceiridade*. Estendidas a toda a natureza, essas categorias ajudaram Peirce a desenvolver seu sistema filosófico. Em nível geral, essas categorias correspondem a diversas instâncias. A *Primeiridade* corresponde ao acaso, à originalidade irresponsável e livre, à variação espontânea. A *Secundidade* corresponde à ação e reação dos fatos concretos, existentes e reais. A *Terceiridade* diz respeito à mediação ou processo, crescimento contínuo e devir sempre possível pela aquisição de novos hábitos.

Peirce trabalhava com uma análise rigorosamente lógica do que aparece no mundo. Isso porque analisava a experiência daquilo que nos aparece, a cada um de nós, em todos os momentos de nossa vida, o que, por sua vez, é resultante daquilo que vivemos. Paisagens que observamos, pessoas que conhecemos, filmes a que assistimos, vivências nas mais diferentes áreas de conhecimento humano, ou de trabalho humano seriam exemplos de experiências relativas às colocações de Peirce. Tais categorias, pois, se nos apresentam como coisas vivas e vividas, e essas coisas se traduzem como *linguagem*, fundamento esse de toda a Semiótica. A *linguagem*, aliás, é *uma tradução* daquilo que no mundo aparece, o que se dá por meio da *consciência*. A *consciência*, por sua vez, sofre a interferência daquilo que está fora de nosso controle, a saber, o que nos é interno – o que está nas profundezas de nosso interior, nossas percepções –, e o que nos é externo, as forças objetivas que atuam sobre nós, como as relações interpessoais, as forças sociais e as determinações históricas. Nesse conjunto, as categorias se entrecruzam, os pensamentos formam camadas interpenetráveis, como um rizoma, se nos reportarmos ao conceito que já discutimos.

A categoria de *Primeiridade* faz referência à consciência imediata, tal qual ela é. É a pura qualidade de ser e de sentir, qualidade tenra na sua imediatez, facilmente destrutível. Esse momento não é reflexionado, não pode ser decomposto. É um momento de consciência despreendida, esgarçada, porosa, aberta ao mundo, sem *eu*, liberta do autocontrole. Em resumo, é a fina película de apreensão entre nós e os fenômenos. Seria, por exemplo, a *sensação* que temos diante de um perfume conhecido. Já a categoria da *Secundidade* é uma espécie

de corporificação material, arena da existência cotidiana, do factível, dos fatos brutos. É a arena onde ocorrem a ação e a reação, o conflito, a resistência dentro de uma qualidade de existir por conta de sua concretude. Porque resiste, o pensamento é movido pelas sensações: decompor qualidades (*Primeiridade*) não só é criar *Secundidades*, mas também é mover o pensar, o dialógico. Seria identificar o perfume, qual ele é, por meio de índices. Por fim, a *Terceiridade* é a camada da inteligibilidade, ou do pensamento em signos, com o que representamos o mundo. Na *Terceiridade* lembramos quem seria essa pessoa à qual o perfume nos remete.

Para compreender o mundo, a consciência produz um *signo*, um pensamento que se coloca entre nós e os fenômenos. Esse signo pode estar calcado na *Primeiridade*, na *Secundidade* ou na *Terceiridade*. Perceber, nesse sentido, é colocar uma camada de interpretabilidade entre a consciência e o que é percebido. *O signo advindo da percepção será interpretado num outro signo, ou num outro pensamento, em que o signo se traduz. Isso implica que o significado de um pensamento é um outro pensamento.* Uma palavra é um signo, por exemplo, que precisa de outras palavras para substituí-la e seu sentido ser estabelecido (assim é o dicionário).

Essas categorias, entretanto, não são estanques. Podemos participar da atividade de conhecimento de mundo por meio de sentimentos e percepções. Nossa consciência, também, sempre reage ao mundo externo, nem sempre em comunhão com o ato de percepção. O pensamento interpretativo é a camada mais superficial da consciência e pode ser fendido a qualquer momento pela qualidade de sentir (*Primeiridade*) ou do conflito (*Secundidade*). É assim que a consciência, por vezes, tangencia um ponto em que encontra proximidade viva com o fenômeno apreendido. É por isso que Peirce, segundo Santaella, sugere que um signo não necessariamente seja uma abstração mental em *Terceiridade*, mas também seja uma ação ou experiência, ou mesmo uma mera qualidade de impressão. Este é o ponto que evoca Benjamin, quando este dizia que a tradução toca de leve num ponto infinitamente pequeno do sentido.

Para Peirce, assim, tudo é signo. O signo representa seu objeto, está no lugar do objeto e o representa de um certo modo. A palavra CASA, ou a planta de uma casa, ou a foto de uma casa são signos que substituem o mesmo objeto. O signo representa um objeto para um interpretante, e este “é um outro signo, o qual traduz e explica o signo precedente”³⁴. Peirce vai chamar de *interpretante imediato* aquilo que pode ser uma imagem mental, uma reação etc. O *interpretante imediato* é o que o signo *pode* produzir. No entanto, aquilo que o signo *efetivamente* produz, dependendo da natureza do signo e do seu potencial como signo, é o *interpretante dinâmico*. Para exemplificar: a foto de uma casa remete inicialmente a uma casa e a uma infinidade de possibilidades de sensações sobre essa casa, e isso é o que se pode entender por *interpretante imediato*; a sensação de tristeza que vem da memória da pessoa que vê a foto da casa e lembra da casa de seus avós pode ser um exemplo de *interpretante dinâmico*.

³⁴Eco, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. Coleção Estudos, 73. Editora Perspectiva, São Paulo, 4ª edição, 2009.

Outros exemplos: uma música guarda em si a capacidade virtual de suscitar infinitas sensações (*interpretante imediato em Primeiridade*), mas suscita alguma(s) em particular em um indivíduo (*interpretante imediato em Secundidade*), que pode realizar uma dança (*interpretante imediato em Terceiridade*); uma ordem de alguém superior pode suscitar reações de obediência ou rebeldia (*Secundidade*); uma frase dita pode suscitar várias interpretações, mas se realiza em uma pessoa de uma maneira determinada (*Terceiridade*).

Santaella nos coloca, ainda, outros conceitos importantes considerados por Peirce. São os conceitos de *objeto imediato* e *objeto dinâmico*, que se entrecruzam aos interpretantes. O *objeto imediato* é aquilo que está dentro do signo, dizendo respeito ao modo como o objeto dinâmico está representado no signo. Já o *objeto dinâmico* é aquilo que o signo substitui. Se se tratar de um desenho, por exemplo, ele é *objeto dinâmico*, enquanto o *objeto imediato* é a *aparência do desenho na sua intenção de representar por semelhança a aparência do objeto*.

Tudo é signo, enfim, e tudo representa um objeto para um interpretante. Como se disse, o interpretante dinâmico é aquilo que o objeto realmente produz. Isso que o objeto realmente produz pode ser um signo de qualidade (um *ícone*), um signo indicial (um *índice*) ou um signo de lei (um *símbolo*).

Um *ícone* é um signo que aparece como pura qualidade; o ícone é a aproximação, feita vivamente, do fenômeno apreendido; ele se dirige à mente de alguém e produz nessa mente algo como um sentimento vago, ou sensação vaga, e indivisível. É esse sentimento ou sensação que funcionará como objeto. O ícone, assim, é chamado de signo de qualidade. Ele não representa nada, já que qualidades são abstrações. Mas por nada representar, a qualidade está aberta e apta a criar um objeto possível para excitar os nossos sentidos.

O ícone, ainda, carrega alto poder de sugestão: ele suscita em nossa mente relações de comparação. A título de exemplo: quando vemos nuvens no céu, elas nos aparecem de várias formas, a partir das quais estabelecemos comparações possíveis.

Nesse sentido, os ícones nos *aparecem* como formas que se *parecem* com figuras apreendidas pela nossa vivência cotidiana. As nuvens, por exemplo, podem nos lembrar animais ou objetos. Elas seriam formas, nesse sentido, que nos aparecem, e a partir das quais podemos estabelecer relações de comparação com o que existe. Os ícones *não representam* coisas, mas as *apresentam* para que *criemos imagens*. No nosso exemplo, as nuvens seriam ícones, ou signos de qualidade.

Os ícones aparecem no universo das artes como *hipoícones*, que também *apresentam* objetos por relação de semelhança. São em três níveis. No primeiro nível, temos as *imagens*, que são semelhantes à qualidade da aparência do objeto, como os desenhos e pinturas figurativas. No segundo nível, temos os *diagramas*, que apresentam relações entre as partes do objeto. Já no terceiro nível, as *metáforas verbais e/ou visuais*, a justaposição entre duas ou mais palavras e/ou imagens colocando em intersecção o significado convencional

dessas palavras, fazendo submergir uma relação de semelhança entre ambos. Metáforas verbais e/ou visuais, procuramos construí-las no trabalho de *transcrição* ora apresentado.

Um *índice*, por sua vez, é um signo que estabelece uma relação de conexão de fato com o objeto real, concreto, singular. Todo índice apresenta uma conexão com o todo, com o espaço e com o tempo. Pegadas no chão, por exemplo, indicam a presença de alguém num determinado espaço e num determinado tempo. As vestes de uma pessoa, também, indicam o espaço e o tempo em que essa pessoa vive. Uma peça de teatro pode ser vista como um produto de seu tempo a partir dos índices que ela levanta. Em um signo que é índice existe também o ícone como signo de qualidade que lhe é peculiar. Só como demonstração dessa colocação: uma peça de teatro pode ser estruturada a partir de uma sensação sobre alguma coisa dada em um espaço e um tempo determinados; essa peça pode conter índices que forneçam pistas sobre a realidade a respeito da qual se faz referência.

Um *símbolo*, por fim, é chamado, também, pela Semiótica, de signo de lei, uma convenção ou pacto social coletivo que determina que aquele signo deva *representar* o objeto. Esse aspecto torna o objeto um símbolo, uma abstração, que se armazenará na programação linguística de nossos cérebros. O objeto, no nível do símbolo, carrega não apenas uma evidência de um espaço e um tempo, mas também, e isso é o mais importante, a capacidade de representação. Assim, por exemplo, uma peça de teatro como *Hamlet* representa o caminho da individuação das personagens teatrais, o que se evidencia nos diversos monólogos presentes no texto shakespeariano como índices, em especial da personagem principal³⁵. Tal representação é uma abstração – dizer “caminho da individuação” é dizer um termo abstrato e generalizador –, e, enquanto signo, terá a capacidade de ser remetido, num processo comunicativo, criando interpretantes que, por sua vez, gerarão signos para manter vivo esse processo. Uma redação argumentativa parte de signos representativos, de abstrações; carrega índices – evidências de que aquelas abstrações são fundamentadas na observação do real; será decodificada por quem a lê; quem a lê criará novos signos. Enfim, por ser o signo que carrega de fato o poder da representação, o símbolo faz deslanchar a remessa de signo a signo; essa sua capacidade só não é infinita por causa dos limites das conformações ideológicas da sociedade.

É claro que as definições apresentadas não são estanques. Já dissemos anteriormente que a consciência, por vezes, toca o icônico, aproximando-se vivamente do fenômeno apreendido. Um processo de semiose pode, então, tocar em camadas mais profundas para ser empreendido. É por isso que o próximo passo para o nosso trabalho é estudar a chamada *tradução intersemiótica*: é o estudo da capacidade de um signo calcado no ícone de promover uma “remessa” de signo, retomando, por fim, a noção de “efeito icônico do todo” lançada por Haroldo de Campos, ao se referir à *transcrição*.

³⁵Bloom, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O’Shea e revisão de Marta Miranda O’Shea. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2000.

2.2.2 – A tradução intersemiótica

Lembrando Haroldo de Campos, *transcriar* é uma operação em que o icônico produz um efeito do todo. Mas como é possível que esse efeito icônico do todo aconteça, sabendo que um ícone não é capaz de desenvolver um processo de remessa signo a signo? Tomemos o que foi antes dito, dentro dessa discussão: a representação pode, em alguns momentos, ser quase fendida e tangenciar um ponto em que se encontra em proximidade viva com o fenômeno apreendido. É nesse momento que podemos determinar a produção do efeito icônico referido.

É por meio dessa contextualização que entramos no campo da Semiótica referente à *Tradução Intersemiótica*, haja vista que estamos nos direcionando ao universo das artes, e essa operação a que nos referimos relaciona-se ao fazer artístico. Para tanto, vamos agora nos valer da análise intersemiótica como mais um passo para a fundamentação deste trabalho. Passemos a recensear, neste tópico, as principais colocações de Júlio Plaza em seu livro *Tradução Intersemiótica*, publicado pela Editora Perspectiva³⁶, sobre essa questão.

Obra de face *hipertextual*, dado o universo de referências ao qual se volta, o texto de Júlio Plaza vai trabalhar a questão da produção sógnica como obra de uma rede de signos, como um rizoma, que se formam na relação do homem com o meio. A arte, para ele, será um signo que irá tomar a forma de um objeto real, sendo ela dialeticamente oposta ao real. O *hipertextual* contemplaria a noção de que hoje diversas produções artísticas formam um todo conflitante dentro de uma rede em que passado, presente e futuro se encontram, numa dialética entre *sincronia* e *diacronia*: sincronicamente, diversas manifestações ocorrendo ao mesmo tempo; diacronicamente, os diversos tempos são trazidos por meio das mídias eletrônicas, configurando o caráter de *historicidade*.

O caráter de *historicidade* dentro de uma operação de tradução tem a ver com o fato de que a tradução, para Plaza, recorta o passado para extrair dele um original. É influenciada pelo passado e, dialeticamente, uma forma presente que influencia o mesmo passado. Trata-se de um aspecto sincrônico da poética, em que se opera sobre o passado, recuperando-o como estratégia artística face um projeto construtivo do presente, de modo crítico, tomando elementos inscritos no passado que podem ser estilhaços ou fragmentos que se coloquem face um projeto transformativo do presente que revisita o próprio passado. O novo, nesse sentido, advém de um exercício de *transcrição*, evocando o que vimos em Pereira no item 2.1: é uma atualização de algo passado que está para ser recuperado no presente como atualização crítico-criativa desse mesmo passado.

A tradução, para Plaza, é intervalo que fornece uma visão do passado como ícone, como signo de qualidade. Citando Peirce, Plaza coloca que pensar assim uma tradução é reconhecer que o ícone pertence à nossa experiência passada, e que o ícone só existe como imagem no espírito. A tradução no sentido da

³⁶Plaza, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. Coleção Estudos, 93. Editora Perspectiva, SP, 2ª edição, 2010.

transcrição aparece como exercício que atualiza o passado, assim, recuperando-o. É então que a arte contemporânea aparece como uma imensa bricolagem da história em interação sincrônica, o que se caracteriza pela coexistência dos períodos anteriores numa forma presente. A *transcrição* está, assim, como um exercício de tradução icônica. Lembrando Pereira³⁷, transcriar é revolver as memórias e afetá-las por meio do desequilíbrio, do rearranjo de repertórios, assim, reorganizando-se o processo de pensamento contemporâneo. As memórias são potências virtuais que podem ser evocadas e se tornar signos que buscam atualizar-se. Esse processo pode ser compreendido como uma forma de tradução que irá gerar signos, sejam de qualidade, indiciais ou simbólicos

Como forma de *tradução intersemiótica* que é; via Plaza, podemos considerar a *transcrição*, pois, como um exercício crítico-criativo que atua na historicidade dos meios de produção e reprodução. É um exercício que envolve leitura, metacriação, ação sobre estruturas e eventos do enredo, síntese e reescritura da história, e, claro, diálogo de signos.

Remetendo-se a Peirce, Plaza coloca que qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, formamos na consciência imagens, sentimentos ou concepções de mundo; isso significa que *traduzimos o mundo* em que vivemos. Essas imagens, sentimentos ou concepções que se formam em nossa mente são também signos. Como nós mesmos precisamos decodificar o que há em nossas mentes, criamos outras representações e, também, um *observador-leitor* dessas representações, a quem comunicamos os nossos pensamentos. Num processo de comunicação, temos a relação com o outro, fazendo esse outro o mesmo papel do observador-leitor. A semiose é, assim, um processo de tradução; num nível de relações interpessoais ou de relação texto e leitor, qualquer signo tem de ser traduzido numa expressão concreta e material que permita a interação comunicativa.

A linguagem, continua Plaza, está como um “terceiro universo” entre o real e a consciência. A linguagem, aliás, é uma gama de formas sociais de comunicação e significação que absorve a produção de sentidos. É um produto da consciência, onde estão os signos. É uma propriedade coletiva, por ser necessariamente social. Na intermediação entre os sujeitos ou na relação entre texto e leitor, produzem-se os signos, que, como vimos, carregam o poder de representação dos objetos, e essa representação só se consuma no efeito que o signo produz numa mente, na qual se desenvolverá um outro signo, estabelecendo-se, assim, a mecânica da atualização dos signos.

Plaza irá, ainda, nos colocar que o signo, de um lado, enraíza-se no *ícone* e no *índice*, e, de outro, torna presente um objeto que está ausente na realidade. Tal relação nos mostra que o signo é aquilo que fundamenta um “processo de remessa”; esse “processo de remessa” é ao mesmo tempo *centrípeto* e *centrífugo*; é *centrípeto*

³⁷Pereira, Vinícius Andrade. *Dinâmicas contemporâneas de subjetivação: Metamorfoses da ciência e hipertexto*. Acessado em novembro 2011, site <http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/vinicius/textos/explorer.pdf>

quando o signo, calcado no simbólico, volta-se “para dentro”, quando é processado no pensamento do sujeito, e é *centrífugo* quando produz outro signo, produzindo, daí, outra significação, ou seja, atualizando-se, seja pela sensação, seja pela referência, agregando-se a outros signos, formando uma rede, uma teia, ou, se quisermos evocar um conceito já visto, um *rizoma*, de acordo com Deleuze.

O “processo de remessa” a outro signo é um processo de semiose que tende ao infinito, e tende a ocorrer por meio do signo sob a dominância do simbólico. Júlio Plaza nos diz que, até aqui, já seria suficiente para pensarmos a *tradução intersemiótica*. Para Peirce, o mais perfeito dos signos é o amálgama entre o ícone, o índice e o símbolo. *Entretanto, ao se tratar do signo estético*, na relação do signo com o pensamento, a plenitude do signo, que é ser calcado no simbólico, pode ser perdida quando, por meio da linguagem, se ganha em qualidade. A linguagem, daí, “distrai-se da incompletude do signo e dos significados fechados para tornar-se completa e aberta à interpretação”³⁸. Ou seja, a linguagem fundamentando o signo estético fará com que o signo deixe de se reportar àquilo que o signo substitui e se reportará ao *Objeto Imediato*, àquilo que fundamenta uma reflexão sobre suas próprias qualidades, àquilo, enfim, que é a função poética da linguagem, o voltar-se à própria estrutura.

O signo estético pode ser, em tese, um ícone, como já vimos. Esse signo põe em suspensão o movimento *centrífugo*, ou de “remessa” de um signo. Embora o signo estético não tenha poder de representação, não podendo ser remetido, coloca-se como *objeto* ele próprio. Como sugere Umberto Eco³⁹, ele institui um *código*, isso porque é, mesmo enquanto signo calcado no icônico, motivado e regido por convenções; também, às vezes, se reporta a regras pré-estabelecidas, mais frequentemente até parecendo instaurar, ele próprio, regras; muitas vezes, parece remeter a mecanismos perceptivos, antes até a hábitos culturais. Ao instituir um código, ainda segundo Eco, um signo leva seu interpretante a tornar-se também um signo, por ser a ideia que se produz. É assim que diferentes atuações produzem diferentes expectativas sendo solicitadas; então, diferentes sistemas semióticos, como o teatro, e mesmo a música, podem se abrir a diferentes interpretações, porque, assim, terão diferentes interpretantes.

Apesar de se estabelecer como *objeto* ele próprio, instituir um *código*, aspirando, daí, a ser interligado, pois aspira a uma completude, buscando sua autonomia, assim como o signo calcado no simbólico irá fazer, o signo estético *não representa*, pois não pode fazer “remessa de signo” traduzindo signo. Isso coloca problemas para a questão da tradução. A partir dessa questão, Plaza irá sugerir que, para a teoria da tradução, a possibilidade de o signo icônico aspirar a ser completado vai se realizar na visão da tradução como

³⁸Plaza, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. Coleção Estudos, 93. Editora Perspectiva, SP, 2ª edição, 2010.

³⁹Eco, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. Coleção Estudos, 73. Editora Perspectiva, SP, 4ª edição, 2009.

transcodificação criativa, que se dá por meio, como já visto, do exercício da função poética. Nesse exercício, está o cerne da tradução, em especial, a *tradução intersemiótica*.

Quando se estabelece uma relação de representação, um signo se traduz em outro por meio de “remessa”. Como os instituintes de qualquer mensagem estão ligados ao código por uma relação externa, o significado do signo é sua tradução por outro signo. Assim, toda operação de substituição é uma operação de tradução. Mas a operação tradutora que busca uma operação *intersemiótica* vai atrás de uma ressonância entre um signo poético e outro. O signo tradutor que está calcado na função poética da linguagem, segundo Haroldo de Campos, citado por Plaza, liga-se ao original por uma relação de *paramorfismo*, ou seja, uma operação que faz aparecer o segundo modelo, a tradução, similar ou equivalente ao primeiro, porém, com estrutura diferente e equivalente, o que não implica representação. Isso propõe que toda tradução no nível estético ou poético requer outra informação estética, ligando-se as informações por *paramorfismo*. Tal operação requer que haja não a “remessa” de um signo para outro, mas a tradução da fisicalidade do próprio signo. Recorre-se ao percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida, e se processa o seu dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, buscando-se atingir um novo projeto, *paramórfico* ao texto de partida. Traduz-se a forma. Eis, agora, o cerne da *transcrição*.

A *transcrição* é, então, uma forma de operação *intersemiótica*, e está calcada no icônico da linguagem. Numa *tradução intersemiótica*, os signos formam novos sentidos, novas estruturas e, assim, novos *Objetos Imediatos* que, pelas suas características, desvinculam-se do original, criando novas realidades. A *transcrição* é uma forma de *tradução intersemiótica* porque, calcada no icônico, o *transcriador* opera sob o signo da invenção, tocando o original em pontos tangenciais, “para seguir na sua órbita própria à luz de uma lei que é a da fidelidade na liberdade do movimento da linguagem”⁴⁰. Nesse tipo de *tradução intersemiótica*, assim, ao invés de haver identificação com o original, deve-se reconstituir o pensamento desse na obra de chegada, para que ambas se vejam como uma linguagem superior. Aqui, voltamos a Benjamin⁴¹: original ou tradução, isoladamente, não são capazes de atingir essa identidade; suas intenções são mediadas pelo signo icônico.

Plaza vai sugerir que a invenção ocorre a partir da operação associativa de síntese de consciência, considerando a tradução, em tese, como uma organização de conjuntos por semelhança. Isso porque, nesse nível, se introduz uma ideia que não está nos dados e que produz conexões que esses dados, de outro modo, não teriam. À maneira de vasos comunicantes, ele sugere que tradução e invenção se retroalimentam, provocando a aparição de qualidades virtuais ou aparências que nunca antes aconteceram. Para Peirce, o percurso da invenção adviria da *consciência em primeiro nível*, a “impressão de um instante”, dada por pura similaridade. No *nível da*

⁴⁰Benjamin, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de João Barrento. In: *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Organizadora: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008, págs. 82 a 98. Acessado em outubro de 2011 pelo site <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>

⁴¹ Idem

consciência, ocorreria o atrito entre o *eu* como passado de um mundo interior, e o *não-eu*, o presente de um mundo exterior. Num *terceiro momento*, haveria, na consciência, a continuidade como processo pensamental. Então, as impressões aflorariam na consciência como puro ícone que o inventor tende a reter, na sua criação. Esse instante só vai embora quando empurrado pelo signo ao atingir sua plenitude, quando calcado no simbólico.

Aliás, a invenção está contida no exercício de *transcrição*, e se *transcria* a forma. Traduzimos formas como sentimentos sem partes, que são articulados e reunidos numa síntese. Isso porque a compreensão começa com o sentimento espontâneo de uma forma. Essa forma espontânea chama-se *ícone-diagrama*. O *ícone-diagrama* aparece por força da leitura como um *quase-signo*, como mero *poder-ser*, onde não há comunicação, mas há imitação, o pulsar de algo. A primeira atividade mental na operação tradutora é o sentimento configurativo, por similaridade, desse *ícone-diagrama*. Essa operação ocorre como um sentimento num momento do tempo, por força da leitura. O *ícone-diagrama* estabelece o novo no sentido pleno de originalidade. No momento instantâneo –ou *insight* – é como se entrássemos em estado de contemplação. Como *qualissigno*, o *ícone-diagrama* é um todo sem partes. Mas, ao ser traduzido de forma mais ou menos instantânea e conflitiva num contexto particular, toma existência. Ao ser materializado, ainda, realiza-se por meio de signos que são submetidos às leis que o fazem entrar em conflito com a historicidade de seus suportes. Por isso, torna-se um *legissigno* ou *signo de lei*.

Um *legissigno* pode exercer o papel de *transductor*, um elemento que estabelece uma rede de relações e de conexões internas entre forma e significação, que se imprime na sintaxe e configura o *Objeto Imediato*. O *legissigno* enquanto *transductor* é aquele que preside a organização da linguagem, promovendo a atividade sígnica. É ele quem regulamenta o processamento interno de uma estrutura, garantindo sua coerência e sua organização. Um *ícone* nunca poderia se realizar sem ele, pois além de se materializar num meio com leis próprias, deve gerar as leis de sua configuração. Será esse o signo que fornecerá inteligibilidade e significação a uma forma, posto ser ele aquele que medeia as composições sígnicas da tradução. O *legissigno transductor* é a ponte entre a geração dos interpretantes e a organização dos efeitos do signo original. Pela *transdução*, o *legissigno* permite organizar a informação estética, estabelecer as relações semânticas e organizar os percursos da leitura. Sem *legissigno*, um ícone, aliás, não passaria de uma possibilidade irrealizada. O ícone, para se realizar, deve se materializar num meio, enfrentando as leis que são próprias ao meio dele mesmo, e deve também gerar as leis de sua própria configuração.

Por meio da *transdução*, organizam-se os percursos de leitura, sendo a ponte para a geração de interpretantes e organização dos efeitos do signo original, dependendo dos propósitos buscados por cada operação de *tradução intersemiótica*. É o signo que permite a passagem de uma forma à outra. Então, o caráter singular da forma vai se referir às passagens internas ou transformações dos elementos no interior da forma.

Cada forma, como estado estético, está determinada por uma conexão entre vários fenômenos, como cores, letras, palavras, gestos, o que fará gerar um diálogo interno. Partindo dessa questão, Plaza sugere dois modos de arranjo interno como extensivos a toda e qualquer organização sintática, podendo operar em outras formas de linguagem.

É assim que chegamos à atividade sígnica por *contiguidade*, um eixo de articulação em que um elemento cede passagem a outro que é diferente dele, mas, ao mesmo tempo, parte dele. Aqui, há os casos de *contiguidade topológica*, em que temos a relação entre uma figura como entidade melhor organizada que o fundo, que é mais amorfo, homogêneo e neutro (diagramas, por exemplo, podem relacionar propriedades genéricas entre objetos que são pouco ou nada observáveis na realidade; um exemplo seriam os diagramas matemáticos, que trabalham a noção de intersecção entre elementos, ou seja, daquilo que há em comum entre diversos elementos, deixando de lado –ou de fundo – aquilo que não faz parte dos elementos comuns); a *contiguidade por referência*, em que se subverte a expectativa do intérprete deslocando-se o signo para um outro contexto (pensar nos *ready made* de Duchamp); a *contiguidade por convenção*, que diz respeito às conexões sintáticas normativas, colocadas por convenções que determinam a articulação dos elementos (vê-se isso na linguagem verbal na sua manifestação padronizada, ou na sintaxe da linguagem visual).

Já a atividade sígnica por *similaridade* ou *semelhança* é aquela que estabelece que as partes componentes do signo mantêm entre si relações de semelhança. São três casos. O primeiro seria o da atividade por *semelhança de qualidades*, em que se observam qualidades semelhantes nas partes do signo, em relação a sua materialidade física e sensível (é o caso, por exemplo, dos paramorfismos, das paronomásias, das simetrias, dos anagramas, dos paralelismos sonoros, rítmicos e formais). Outro caso é o da *semelhança por justaposição*, exercício por meio do qual elementos de diferentes qualidades materiais são aproximados e, entre eles, revela-se uma semelhança essencial (esse é o caso, por exemplo, dos ideogramas e das montagens de Eisenstein). Por fim, a *semelhança por mediação* desperta na mente que percebe ou interpreta um terceiro termo que une duas partes (é o caso das metáforas verbais ou visuais).

A operação *intersemiótica* predominantemente *icônica*, assim, é a forma salutar de *transcrição*. Denise A. Guimarães, professora da Universidade Tuiuti do Paraná, diz que realizar uma

operação intersemiótica significa ‘traduzir’ uma obra de um código para outro, de uma linguagem para outra. O segundo texto é uma transcrição do primeiro porque é produzido como uma síntese intelectual interpretativa, que tenta transmitir a mesma ‘qualidade de sentimento’ do

texto original, com novos elementos específicos dos códigos intercambiantes entre o verbal e o icônico⁴².

A mesma Denise vai dizer que, para a Semiótica de Peirce, a *reprodução icônica* procura apresentar em *Primeiridade* uma percepção particular do objeto, no nosso caso, o texto a ser traduzido ou *transcrito*, e que o resultado dessa operação *intersemiótica* é uma visão ou uma interpretação, não a cópia ou paráfrase do original⁴³. Como se resumisse as colocações de Plaza, vemos que a professora lança que a operação tradutora tem em mira a especificidade do signo estético, e mais, seu *Objeto Imediato*, para que o ícone possa emergir e a tradução se efetuar “sob o signo da invenção”, em que se busca um objeto transformado.

2.2.3 – Os lugares vazios e indeterminados, segundo W. Iser, e a transcrição

Na questão da poética da tradução, Júlio Plaza faz referência a Marcel Duchamp, quando se volta à diferença entre aquilo que se quis realizar no signo e o que realmente se realizou. Segundo Plaza, Duchamp teria proferido que essa diferença é chamada de “coeficiente artístico” contido na arte, no qual o receptor vai julgar e refinar o objeto estético, completando-o. Essa diferença, aliás, tem sentido na “leitura” do objeto estético, fazendo-se escolhas. Na tradução como arte, escolhe-se algo por *simpatia* e *empatia*, como primeira qualidade de sentimento. Pela *empatia*, escolhemos aquilo que conosco sintoniza como eleição de sensibilidade; pela *simpatia*, buscamos o murmúrio da semelhança, na procura por similitudes e por falas semelhantes adormecidas no original. Mas no processo de leitura pelo tradutor não há predomínio de um *eu* cartesiano, de um *ego* dando sentido à linguagem. É no diálogo com o outro que se dá esse sentido.

Essa questão de que será no diálogo com o outro que se construirá o sentido nos remete à questão da interação, conceito do qual parte um outro teórico da linguagem, Wolfgang Iser, por meio de sua obra *O Ato da Leitura*⁴⁴, para discutir a questão da relação entre texto e leitor. Trabalharemos em mais um recenseamento de ideias para fundamentarmos nosso estudo, mas apenas de parte da obra de Iser, de alguns itens em que este desenvolve a questão da *Assimetria entre texto e leitor* e dos *Estímulos da atividade de constituição*, presentes no volume 2 de sua obra. Nesses itens aparecem os conceitos de *lugares vazios* e *lugares indeterminados*.

Para Iser, baseado na psicologia social e na psicanálise, a interação se coloca dentro de uma estratégia de categorias de tipos de *contingências* que emergem ou são encontradas em cada relação humana. As *contingências* poderiam ser chamadas de *eventualidades* ou *acazos*, e são fundamentos constitutivos de toda interação. São as *deficiências* que surgem da não afinação dos “planos de conduta” na interação, e que podem

⁴²Guimarães, Denise Azevedo Duarte. *Trans/Re/Criação Multimidiática de peça de Shakespeare em ‘Prospero’s Books’, de Peter Greenaway*. Acessado em novembro de 2011. Site http://www.utp.br/eletras/ea/eletras13/texto/artigo13_6.doc

⁴³Idem.

⁴⁴Iser, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético (Vol. 2)*. Tradução de Johannes Kretschmer. Editora 34, Rio de Janeiro, 1996.

reorientar estratégias de conduta ou imprimir modificações nos “planos de conduta”. Esses “planos” são estabelecidos quando da estratégia de comunicação.

A título de discussão, Iser busca na psicologia de Edward E. Jones e Harold B. Gerard, em *Foundations of Social Psychology* (Nova York, 1967), os tipos de contingência das relações humanas. São a *pseudocontingência*, em que os parceiros conhecem os “planos de conduta” e preveem as réplicas e suas consequências, o que elimina a contingência (um exemplo disso é o mau teatro); a *contingência assimétrica*, em que o parceiro A adapta-se ao parceiro B, tendo desistido de atualizar seu “plano de conduta”; a *contingência reativa*, em que os “planos de conduta” dos parceiros são encobertos constantemente por reações momentâneas àquilo que se diz ou experimenta-se, sendo que a contingência é dominante, aqui, e inviabiliza as tentativas dos parceiros de fazerem valer os seus “planos de conduta”; a *contingência mútua*, em que domina o esforço de ambos os parceiros no sentido de orientar a reação de acordo tanto com os “planos de conduta” quanto com as reações momentâneas do parceiro, não havendo, assim, só resistência ou só aceitação.

Os “planos de conduta” em uma interação nos revelam que as relações interpessoais devem ser atualizadas constantemente para que as mensagens sejam impulsionadas. Assim, a estratégia de *contingência mútua* é a que mais parece ser a adequada para uma interação, isso porque ela pressupõe a participação de cada um dos atuantes de maneira ativa e passiva, ou *passivativa*, dentro de um contexto em que as estratégias *hipertextuais* estão presentes. Essa *passivatividade*, ou seja, o caráter de, numa situação de interação, alternarmos estados de passividade e de atividade, fundamenta uma relação *diádica*, que é uma relação de troca dialógica. É na troca dialógica que se fundamentam as experiências que temos com os outros.

Iser irá citar outros teóricos da psicologia para fundamentar a questão da experiência que temos com os outros. São R. D. Laing, H. Phillipson e A. R. Lee, e a obra em foco é *Interpersonal Perception: a theory and a method of research* (Nova York, 1966). Os autores sugerem que temos experiências dos outros à medida que conhecemos nosso comportamento. Assim, numa interação conflituosa, por exemplo, conhecemos nossas reações no contato com o outro, se reagimos dessa ou daquela maneira. Mas nunca sabemos como os outros nos experienciam: agimos como se conhecêssemos as experiências de nossos parceiros, criando imagens, ou projeções ou representações de como eles nos experienciam. Não podemos experimentar a experiência que os outros têm de nós, e vice-versa, os outros não podem experimentar a experiência que deles temos. Nós todos, nessa relação, somos seres que parecem invisíveis uns aos outros. A experiência, segundo R. D. Laing, em outro livro, *The Politics of Experience* (Penguin Books, Harmondsworth, 1968), é o que se pronuncia na invisibilidade de homem para homem. A experiência é aquilo que está no espaço *entre* os sujeitos, no que está invisível entre os sujeitos. E isso que está entre os sujeitos não pode ser nomeado por qualquer coisa que seja, porque o que está entre os sujeitos é ele mesmo coisa alguma, ou *no-thing*, conforme Laing, segundo Iser, sugere.

As relações interpessoais fundam-se nesse *no-thing*, pois, ao reagirmos como se conhecêssemos as experiências de nossos parceiros e criarmos imagens de como eles nos experienciam, fazemos um balanço a respeito dessa lacuna na nossa experiência. A interação *diádica* ganha vida nessa mecânica. Mas é essa incapacidade que nos impulsiona a agir, pois buscamos sempre nos aproximarmos dessa experiência. É evidente que, aí, surge um alto grau de interpretação das reações do outro, havendo um processamento da percepção. Assim, a interação *diádica* é fruto da interpretação, graças à qual formamos imagens dos outros, imagens nas quais nós mesmos estamos representados. Por fim, a impossibilidade de experimentar a experiência do outro nos estimula a fechar a lacuna na experiência por meio da interpretação, ao mesmo tempo dando-nos a possibilidade de desmentir as nossas próprias interpretações. Dessa maneira, continuamos abertos a novas experiências.

Podemos determinar que as relações interpessoais são determinadas pela questão da *contingência* na comunicação, como determinamos acima. Na relação de *contingência mútua* podemos encontrar um estado de *passividade* determinante de uma estratégia de comunicação em que agimos e recuamos nos nossos “planos de conduta”, equilibrando a interação *diádica*. Iser vai sugerir que a interação entre sujeitos, a relação *diádica*, pode ser definida como uma *face to face situation*, em que os parceiros podem controlar a contingência por meio de perguntas e, além disso, seguir determinadas finalidades, fazendo parte de um contexto que regula essa *situation* enquanto horizonte.

Há semelhança entre o que sucede com os parceiros na *face to face situation* e entre texto e leitor. Também preenchemos lacunas na interação com o texto, pois não há equilíbrio entre ambos. Nessa falta de equilíbrio, cria-se e modifica-se um vazio constitutivo subjacente a toda inter-relação. É, então, que, nesse vazio, também se estabelecem imagens, ou projeções, ou representações que podem ser corrigidas e, assim, o leitor é capaz de experimentar algo que não está no seu horizonte, num processo dinâmico de questionamento do significado de estruturas existentes de sentido e de modificação de experiências anteriormente feitas. Aquilo que, na *face to face situation*, seriam as lacunas, na interação texto-leitor é chamado de *assimetria básica entre texto e leitor*.

No entanto, todo texto não se adapta aos leitores, como numa relação de *contingência*. O texto não garante que a sua apreensão pelo sujeito esteja certa. Além disso, os diferentes códigos fragmentados pelo texto não são capazes de regular a interação; na melhor das hipóteses, o leitor deve construir um código para ajustar sua relação com o texto. Por fim, a *assimetria básica entre texto e leitor* é caracterizada pela falta de situação e de padrões de referência comuns. Isso indica que, para um processo comunicativo ser bem-sucedido, entre leitor e texto é preciso a constituição de um sentido que dificilmente pode ser equiparado a referências existentes, mas que questiona estruturas existentes de sentido e modifica experiências feitas anteriormente.

Tanto a *face to face situation*, com as *contingências* e o *no-thing*, quanto a *assimetria básica entre texto e leitor* estabelecem *graus de indeterminação* que são diferentes formas de um *vazio* constitutivo subjacente a toda inter-relação. O *vazio* é criado e modificado pela falta de equilíbrio inerente tanto à interação *diádica* quanto à *assimetria*. O equilíbrio ocorre quando tentamos recuperar aquilo que falta, razão pela qual o *vazio* é constituído por *projeções*. A interação fracassa quando as projeções dos parceiros, na relação *diádica*, não são passíveis de modificação; ou quando, entre texto e leitor, as projeções deste se sobrepõem ao texto sem enfrentamento de uma resistência. Mas como a carência mobiliza representações e projeções, a relação texto-leitor é bem-sucedida se as representações são modificadas. É assim que o texto pode provocar uma multiplicidade de representações pelo leitor, pelas quais a *assimetria* dominante se dissolve para dar lugar a uma situação comum a ambos os pólos da representação.

O texto é, assim, um sistema que pode abrir espaços para outros sistemas, segundo Iser. Estabelece-se num eixo dinâmico em que o que se diz ganha significados no momento em que remete ao que oculta, e em que o ocultado ganha vida na representação do leitor. O que se diz emerge, assim, diante de um pano de fundo que o faz aparecer mais importante do que se supunha. É no jogo dialético entre mostrar e ocultar que há a regulação do processo comunicativo. O que não se diz estimula atos constitutivos, e essa produtividade é controlada pelo que se diz; este, por sua vez, deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia. Eis o que Iser determina como *lugares vazios*.

Os *lugares vazios* regulam as representações do leitor sob condições estabelecidas pelo texto. Eles omitem relações entre perspectivas do texto, incorporando o leitor ao texto para que ele aja no texto, dando contornos àquilo que não se diz. São lugares em que falta sintaxe, o que é algo, aliás, que *não se dá conscientemente*. Os *lugares vazios*, ainda, dificultam representações exatamente para deixar o leitor livre de disposições familiares, dando-lhe a possibilidade de imaginar o que seria inimaginável em face das determinações de seus padrões de conhecimento. Induzem o leitor a encontrar a relação não formulada entre as partes. Mediante os *lugares vazios*, assinala-se a possibilidade, não explicitada pelo texto, de ligação de seus segmentos. Também são condição para que os segmentos textuais sejam conectados, estimulando a atividade de formulação de representações pelo leitor. Também liberam esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação do leitor e “desaparecem” no momento em que tal relação é representada.

Um texto enquanto sistema que se abre a outros sistemas está pleno de *lugares vazios* enquanto lacunas que lhe marcam enclaves no texto e que demandam serem preenchidos pelo leitor. Quanto mais houver *assimetria entre texto e leitor*, podemos dizer que mais haverá *lugares vazios* e, conseqüentemente, menos consistentes serão as reações do leitor ao texto, e mais abertas a serem corrigidas, o que, por sua vez e contraditoriamente, torna as reações ao texto menos ritualizadas, situação essencial para que uma estratégia de comunicação não seja estanque. Os *lugares vazios* são, nesse sentido, condição elementar da comunicação, pois

induzem o leitor a encontrar a relação não formulada entre as partes, separando o leitor de disposições familiares, dando-lhe a possibilidade de imaginar o que talvez parecia inimaginável em face daquilo que dominava seus padrões.

Tal situação evoca a *transcrição*. Como vimos, *transcriar* é, segundo Pereira⁴⁵, um exercício para lidarmos com o diferente, o estrangeiro, o não codificado, o contraditório, fugindo das disposições familiares, ou seja, dos conhecimentos anteriores, que dissecam dados representados em porções elementares de significados. Os tempos atuais demandam um exercício que reorganize o pensamento e que traga o novo. Esse novo aparecerá, pois, enquanto lidarmos com a questão da interação: no caso da interação entre leitor e texto, criam-se espaços que o leitor deve preencher, o que abre caminho para o exercício da *transcrição*.

O leitor, com os *lugares vazios*, organiza um *campo* ou um *ponto de vista* como uma unidade processadora mínima de compreensão. Esse *campo* ou *ponto de vista* é formado quando ao menos duas posições se interligam, como ocorre em cada momento articulado da leitura em que se realizam mudanças de perspectiva entre segmentos diferentemente situados. É nos segmentos entrelaçados que temos como padrão *lugares vazios*, dando ao leitor a possibilidade de produzir determinadas relações entre esses segmentos.

Na leitura, ocorre a relação dialética entre *tema* e *horizonte*. Quando ocorre a leitura, o ponto de vista do leitor, em relação aos segmentos textuais, salta de um segmento a outro, e aquilo que não é focado torna-se *tema*. Isso não significa que a posição da qual se saiu vá desaparecer, mas sim, que ela se desloca numa posição marginal, ganhando caráter de *horizonte* de leitura. Um *tema* nunca é isoladamente percebido, mas é condicionado pelo segmento em caráter de *horizonte*, já que a compreensão de qualquer *tema* está controlada pela ocupação necessária de um *horizonte* previamente dado. Os segmentos, assim, aparecem sempre numa relação recíproca, sendo a estrutura aquilo que irá condicionar sua transformação. A transformação dos segmentos a partir de suas relações faz emergir o *objeto estético*.

Neste ponto, vamos nos reportar ao que Iser, mencionando Roman Ingarden (em *Das literarische Kunstwerk*, 2ª edição, Tübingen, 1960), chama de *lugares indeterminados*. Iser diz que Ingarden sugere uma concepção semelhante aos *lugares vazios* com os *lugares indeterminados*, isso a partir do padrão fenomenológico de referência para a definição de objetos. A partir de Ingarden, Iser determina a existência dos *objetos reais*, ou seja, aqueles universalmente determinados, que, como vimos nas colocações de Santaella sobre Semiótica, são apreendidos pela observação do mundo; e os *objetos ideais*, que possuem existência autônoma e, por isso, precisam ser constituídos (um exemplo seriam os conceitos de qualquer ciência, ideias que se constituem como abstrações dos dados da realidade).

⁴⁵Pereira, Vinícius Andrade. *Dinâmicas contemporâneas de subjetivação: Metamorfoses da ciência e hipertexto*. Acessado em novembro 2011, site <http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/vinicius/textos/explorer.pdf>

No entanto, a obra de arte seria um objeto distinto desses dois objetos. A obra de arte é um *objeto intencional*, que não tem a determinação universal do objeto *real*, nem tem a existência autônoma do objeto *ideal*, pois é um objeto que espera sua realização, que espera tornar-se um *objeto estético*. Para tanto, carece de ser determinada. Mas o objeto artístico só possui de determinado o fato de ser comunicação. Assim é que a obra de arte não deriva de conceitos dominantes do real, e sim, simula o real, não dispondo de traços objetivos (é, aliás, impossível tornar a realidade representável por meio da ficção). A ficção organiza, ela mesma, uma realidade, virtualizando as diferentes interpretações da realidade, da qual empresta repertórios, bem como o repertório de normas e valores dos leitores; além disso, não é idêntica ao mundo e nem ao receptor. Nesse sentido, passa pela questão da *falta de identidade*, que se manifesta nos *lugares indeterminados*. A indeterminação do texto estimula a comunicação porque condiciona a “formulação do texto” pelo leitor, o qual reformula o texto formulado para poder incorporá-lo. Aqui temos também um exercício de *transcrição*, à medida que o leitor, ao reformular o texto, recria-o, atualizando-o e incorporando-o, além de dar espaço para o novo.

As consequências da manifestação dos *lugares indeterminados* são que o repertório considerado tem validade recodificada, e que o fundamento da recodificação permanece oculto; o que não foi dito acaba sendo fundamento para o que o texto diz. A ideia é que a obra de arte, assim, transcende o mundo a que se refere quando os atos de representação do leitor tendem a ser dificultados, criando, assim, o efeito de *estranhamento* diante dela. Ao se efetuar esse *estranhamento*, cria-se um movimento de complexidade e de duração da percepção, isso porque a constituição de um sentido é dificultada. Quando não há *estranhamento*, há automatização dos sentidos.

Os *lugares indeterminados* estimulam a complementação e não fecham a experiência. O valor estético dá-se pela organização das realidades extratextuais, de tal maneira que o leitor tem a possibilidade de constituir um mundo não mais determinável pelos dados do mundo conhecido. Os sentidos só se automatizam e fecham a experiência quando não há, por parte do leitor, a criação de atualizações, de reformulações do texto. É assim que os *lugares vazios* e os *lugares indeterminados* são espaços que estimulam a atividade de *transcrição*, a qual recria a realidade, trazendo o novo.

2.3 – Apanhado geral de ideias

Um mundo não mais determinável pelos dados do mundo conhecido pode ser constituído pelo exercício da *transcrição*, uma forma de operação intersemiótica que se remete ao *hipertexto*. Ao captarmos aquilo que a realidade se nos apresenta, ao captarmos os *objetos imediatos* e *dinâmicos*, criamos signos, os quais irão, por sua vez, criar *interpretantes imediatos* e *dinâmicos*.

Os signos captados podem estar calcados no icônico, no indicial ou no simbólico. A *transcrição* é um exercício de base icônica. O signo icônico será aquele que fundamentará a *transcrição*. Para ele ser concretizado, no entanto, é preciso que entre em ação o *legissigno transductor*, que trará à luz um *objeto imediato* com vistas a torná-lo *objeto estético*, por meio de uma atividade sígnica.

Tal *objeto estético* será um signo que criará um *interpretante dinâmico*. Esse interpretante, por sua vez, será captado por um intérprete, o qual, no diálogo com a obra, tentará reconstruí-la a partir de uma operação da linguagem. A linguagem instituirá um código que será *transcodificado* por meio de uma relação de *paramorfismo*. Nessa relação, surge o segundo modelo, que é similar ou equivalente ao primeiro, porém, com estrutura diferente. Esse segundo modelo será um novo projeto, um signo paramórfico ao texto de partida. Como dissemos, isso é *transcrição*.

Por meio do exercício de *transcrição*, operamos a *invenção*, que nos pede para traduzirmos formas como sentimentos sem partes que se articulam e se reúnem numa síntese. A *invenção*, em verdade, é a organização do processo de pensamento, em que se trabalha com recursos da língua que não coincidem, buscando-se o conteúdo essencial da linguagem.

A *transcrição* é uma atividade hipertextual. É um dispositivo para capacitar os sujeitos para as novas realidades do século XXI. Nas artes, a *transcrição* serve como um exercício que busca emergir o novo, não enquanto novidade, o que nos remete à sociedade de massas, mas enquanto aquilo que determinará novas dimensões do real, novos patamares do real, para que se evidenciem cada vez mais os novos moldes dessa realidade que se transforma velozmente.

Para o universo das artes, a *transcrição* refere-se à análise crítico-criativa das formas já existentes, dos signos já existentes, de modo a trazer à luz novos *objetos estéticos*. É uma forma já conhecida de linguagem que pode ser aplicada num exercício de dramaturgia, por exemplo, como estamos contemplando neste estudo.

Tendo em vista os conceitos estudados, o exercício de dramaturgia proposto nesta pesquisa tem o objetivo de *transcriar* a peça “Noite de Reis”, de acordo com uma recepção/leitura pessoal do texto, dentro de uma concepção *hipertextual* contemporânea, a fim de integrar diferentes ícones revelados a partir da leitura detida da peça. Tem-se em vista observar os lugares vazios e indeterminados presentes na obra ficcional, para preenchê-los com uma visão de mundo presente na sociedade de hoje, tão diferente da sociedade na qual a peça foi elaborada. O texto artístico, por meio desses vazios, e das possibilidades infinitas de comunicação com o leitor (conforme explicado acima), permite uma *transcrição* para uma nova obra de arte, cujo princípio não é copiar, ou melhorar (o que, nesse caso, claro, seria impossível), mas sim ler, pensar sobre as imagens oferecidas, e aplicá-las a uma leitura específica, dentro das infinitas possibilidades de leitura e interpretação oferecidas pelo texto ficcional (seja para colocá-lo em cena, seja para uma *transcrição* – como é o caso deste trabalho).

Parte II – A arte na contemporaneidade

1) O universo da dramaturgia na contemporaneidade

1.1 – Dramaturgia e sociedade

Retomando o quadro de referências exposto na primeira parte, podemos mencionar que, no contexto atual, ou no *zeitgeist* atual, a arte contemporânea deve buscar expressar a complexidade de uma sociedade pós-Industrial, evidenciando seus paradoxos. É assim que, no momento presente, segundo Cohen⁴⁶, as artes contemplam o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros, em que se alteram de modo *hipertextual* as relações clássicas de vozes e textos matriciadores do espetáculo, a saber, a *voz/texto autoral*, a *voz do performer/ator* e a *voz do encenador*. É assim que se pode afirmar que, no final do século XX e no século XXI, o encenador se defronta, como uma das possibilidades de criação, com a interferência de várias vozes no plano da encenação.

Dentro desse processo criativo na atualidade, Sílvia Fernandes⁴⁷ afirma que “a ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático”. O encenador, assim, nesse contexto, não precisa mais trabalhar apenas dentro da categoria do dramático, em que a fábula é a chave do teatro. Mesmo no teatro em que essa necessidade do dramático aparece, existe uma intensa busca por uma “dimensão artística independente do texto dramático”⁴⁸, e em que várias vozes poderão ser interferentes. Já no início do século XX, como sugere Jean-Jacques Roubine⁴⁹, ao encenador não cabia mais a arte de

fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas [sim] dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador.

O mesmo Roubine⁵⁰ irá dizer que

o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos.

⁴⁶ Cohen, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2004 (Estudos, 162)

⁴⁷ Fernandes, Sílvia. *Teatros Pós-Dramáticos*. In: *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010, Coleção Estudos; 277, pág. 48.

⁴⁸ Idem, pág. 47

⁴⁹ Roubine, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução de Yan Michalski. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1982, pág. 39.

⁵⁰ Idem.

No final do século XX e no início do século XXI, em que tudo se estilhaça dentro do universo da sociedade, o encenador está frente a uma realidade em que as múltiplas vozes do plano da criação cênica ganham força de igualdade no plano de elaboração de um espetáculo, e o encenador tem o papel principalmente de interligar, ou de estabelecer um *linkage*, entre as diversas vozes expressantes: a do autor, a do ator/*performer*, e a sua própria voz.

Cohen⁵¹ sugere, ainda, uma quarta voz expressante, a *voz do receptor-autor*, acionada por via da interatividade: ele interfere, medeia e cria o texto numa série de manifestações. Nessa relação, o autor da cena é também um receptor, numa relação de receber o texto da mensagem, codificá-lo e transformá-lo (ou recodificá-lo), numa relação passiva e ativa ao mesmo tempo, ou *passivativa*, numa estruturação linguística que remete ao *lecritor* de Landow e ao *prossumidor* de Toffler. Enquanto receptor da mensagem, o *receptor-autor* pode tomar contato com o material produzido pelos atores do processo de trabalho teatral, além de tomar contato com o que é pensado pelo encenador e, assim, construir um texto com base nesse material. Esse texto construído, por sua vez, será lançado aos atores e ao encenador que, também, e por sua vez, irão trazer elementos novos, num processo de construção e reconstrução que não “engessam” a encenação, muito pelo contrário, podem torná-la mais “viva”, mais orgânica.

A relação entre as quatro vozes expressantes, a *voz/texto autoral*, a *voz do performer/ator*, a *voz do encenador* e a *voz do receptor-autor* sugere uma relação rizomática deleuziana. Um espetáculo teatral pós-moderno, marcado pela presença de colagens, de elementos tecnológicos, de textos não pautados pela lógica fabular, será *rizoma* ou multiplicidade que estabelece conexões pulsantes entre si, cujos elementos são dimensões que se conectam umas às outras. A questão da *voz do receptor-autor* fornece um substrato interessante para análise: numa via interativa, essa voz define um *rizoma*, fundamentado em uma atividade em que o *receptor-autor* busque tornar potencialmente comunicáveis mensagens que são produzidas num processo de trabalho, de montagem de um espetáculo, estabelecendo os *linkages* textuais necessários que potencializem as outras vozes expressantes presentes no trabalho.

Podemos pensar também no caso da relação público/espetáculo: o público pode ser visto como receptor sempre ativo, o que é buscado no estabelecimento do teatro moderno, em fins do século XIX, e em seus desdobramentos, sendo, nesse sentido, fundamental considerar a alteridade como elemento marcante do teatro, alteridade a quem também se destina a relação de estabelecer os *linkages* e, de alguma forma, *atuar*, por meio de interferências, *na atuação* (podemos pensar em *Regurgitifagia*, de Michel Melamed, em que o público

⁵¹ Cohen, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2004 (Estudos, 162).

era convidado a dar choques elétricos no ator, de forma a expressar suas reações, como um exemplo de ponta disso).

No entanto, consideremos que *receptor-autor* é nome bastante tecnicizante, haja vista que a noção de receptor e emissor é criticada na Linguística, posto advir de uma visão estruturalista da linguagem, que não evoca os sujeitos. Koch⁵², professora de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, sugere que

o processamento do texto por parte do interlocutor, em termos de compreensão ou interpretação, constitui também uma *atividade*, como, aliás, tem sido ressaltado na vasta bibliografia atual (...) [ele] não é absolutamente um “receptor” passivo, já que lhe cabe *atuar* sobre o material lingüístico de que dispõe (além, é claro, da entonação, dos gestos, das expressões fisionômicas, dos movimentos corporais na linguagem falada), e, deste modo, *construir* um sentido, *criar* uma leitura.

Dentro do quadro conceitual de referências com que ora trabalhamos, temos aí uma relação rizomática evidente: o *receptor-autor*, como tal, é um sujeito que processará um texto, dentro da nossa lógica de trabalho. Dentro de uma relação rizomática, relação essa que se insere numa busca de criação de linhas de fuga que gerem diferenciação, ele atua sobre o material lingüístico de que irá dispor, e esse material não se furta ao externo à estrutura lingüística, externo esse que também lhe dará material para construir sentido. Tal atitude coloca a nossa percepção sobre dramaturgia, o foco de atenção deste trabalho, como uma forma de processamento textual em que o *receptor-autor* atua sobre o “texto” em evidência e o que lhe é externo, e, assim agindo, poderá buscar um devir transformador que transcenda empiricamente os modelos tradicionais, não os negando, mas direcionando-os a um outro patamar.

As novas bases da encenação na atualidade estão calcadas na enunciação por diversas vozes, na polifonia, na plurissignagem, o que é uma atividade *hipertextual*. Tais bases surgem de uma necessidade dada por um devir histórico: no caso do teatro, o encerramento de diversas manifestações das artes cênicas em um engessamento no contexto do século XIX gerou toda uma gama de novos pensadores que, em conjunto com as outras artes, fissurassem esse “gesso” e criassem novos movimentos que dessem uma nova vida ao teatro. A própria visão sobre o que é dramaturgia acabou sendo reconsiderada.

No século XX, surge um novo estatuto do dramaturgo. Com o surgimento de diretores que buscavam novas formas de encenação, a figura do dramaturgo enquanto o grande centro de produção de um sentido deixou de ser a única forma importante de trabalho. Lembremos da encenação de Ziembinski para o “Vestido

⁵² Koch, Ingedore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. Editora Contexto, 6ª edição, São Paulo, 2001, Coleção Repensando a Língua Portuguesa.

de Noiva”, em 1943, de Nelson Rodrigues, considerada por Sábato Magaldi⁵³ uma lufada renovadora na dramaturgia contemporânea. É o momento em que se pode pensar na dramaturgia como aquilo que vai além do texto escrito.

Sánchez⁵⁴ diz que, analisando o trabalho de diversos grupos ao redor do mundo, hoje

há um exercício dramático que tem como fim a construção da arquitetura da obra, e há também outro exercício que sugere as fissuras da obra, no sentido das vias de contato com as realidades externas. Isso sugere que as possibilidades e estruturação são quase ilimitadas e a complexidade, inevitável: simbolismo, expressionismo, surrealismo há décadas destruíram a comodidade das velhas ordens e mostraram os caminhos do inconsciente, da fantasia, do sonho, como caminhos tão reais quanto os desenhados pelo intelecto em outras épocas. Qualquer dos elementos interventores pode exercer a função ordenadora. A trama construída pelo poeta pode em diversas ocasiões servir de eixo ordenador. Mas também se pode confiar a ordenação à proposta plástica, musical, autoral, e inclusive ao discurso subjetivo do criador cênico. Ou também pode aspirar a eliminar a preponderância de um dos discursos, multiplicar as interrupções, as mediações, as superposições e converter a cena a um campo de interações, em cujo interior a atividade dramática se concebe como fixação de um frágil equilíbrio⁵⁵.

A dramaturgia atual fixa mais as estruturas parciais que as globais de uma obra, ou seja, envolve o estabelecimento de materiais de trabalho com os quais se contorna a estrutura.

No Brasil, exemplos de um novo pensamento sobre as Artes Cênicas no final do século XX, em que o teatro contemporâneo se manifesta mais vigorosamente, são vários. Um deles é Antunes Filho, que possui um trabalho *sui generis* no CPT no Sesc, em São Paulo, pontuado pela busca do equilíbrio físico e psicológico do ator, para poder pensar *a e na* atuação. Para Antunes, o ator é:

a pessoa que, com sua liberdade, fica à margem [da coerção, do autoritarismo revelado pela hegemonia do diretor, do texto, da trama, em outras épocas. O ator] tem de estar livre. A cabeça dele não pode ser autoritária. Só com consciência e liberdade poderá não mais representar, mas atuar. Projetar alguma luz nisso que é contemporâneo.⁵⁶

⁵³ Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª edição. Global Editora e Distribuidora, São Paulo, 2001.

⁵⁴ Sánchez Martínez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. [Cuenca]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

⁵⁵ idem

⁵⁶ Fioratti, Gustavo. Acabou-se a era do diretor tirano; o agora é a troca. *Entrevista com Antunes Filho*. Folha de São Paulo, Ilustrada, 4/10/2010, pág. E4.

Também há Antônio Araújo, e seu Teatro da Vertigem. Com seus espetáculos de fim de século XX, “Paraíso Perdido”, “O Livro de Jó”, “Apocalipse 1, 11”, e, neste início de século XXI, “BR3”, sugere a ampliação do conceito de dramaturgia: não mais diz respeito tão-somente ao texto escrito propriamente dito, mas também a todos os outros setores que compõem a cena, a saber, o texto “contido” na presença do ator, em todos os elementos técnicos da montagem; e, no caso particular do Teatro da Vertigem, na carga de memória existente em cada um dos espaços não-convencionais escolhidos pelo grupo⁵⁷.

Trabalhando, ao que nos parece, com a noção de *hipertexto*, o Teatro da Vertigem gera um espaço que deixa de lado a noção enquadrada de texto: este se forma por aquilo que conseguimos perceber a partir dos *lugares vazios*, ou seja, do trabalho de atuação sobre o material por meio de um receptor-autor que irá trabalhar reconstruindo a obra por meio dos *linkages* textuais entre as diversas partes, formando uma nova obra por meio de um exercício transcritivo; e *indeterminados*, lembrando que toda obra de arte possui face indeterminada, manifestação de sua falta de identidade. Os *lugares vazios* e *indeterminados* estimulam a atuação do espectador para o que está além da enunciação de palavras; é tudo aquilo, enfim, que envolve o espectador numa relação de *passividade*. O texto se forma, assim, a partir do contato com os signos emanados na obra enquanto construção artística. Será na prática da encenação que se conjugará o texto. Como o Teatro da Vertigem sugere, a parte técnica da montagem enuncia o texto, e esse texto está em potencialidade nos elementos materiais, por exemplo, o cenário, o figurino, a iluminação.

1.2 – O trabalho do dramaturgo

Podemos considerar que o dramaturgo, por meio do exercício da dramaturgia, dentro do universo de referências com os quais vimos trabalhando, é capaz de lapidar o virtual, atualizando-o, capacidade do sujeito que se desenvolve a partir da percepção de suas potencialidades e para ser afetado pelo espaço-tempo e pelas relações com os outros sujeitos. Para essa construção, é necessária a geração de um espaço para a criação de um conjunto de práticas que se destinam à busca de outras possibilidades. Esse é o espaço para a criação de *experiência*, que se traduz como uma potência de vida, inerente à capacidade de o sujeito ser afetado. A experiência capacita o sujeito a tornar o espetáculo “vivo”, posto ser o trabalho de um sujeito “vivo”, ou seja, pleno, livre de enquadramentos, de pensamentos prontos, de clichês; alguém livre dessas instâncias tornará o espetáculo livre, porque construirá um texto que está livre de padrões.

Por meio desse raciocínio, pode-se considerar o dramaturgo um artista que, carregado de uma possibilidade de afetar e deixar-se afetar, por meio de um conjunto de práticas geradoras de uma experiência, tornará o espetáculo “vivo”. Isso que está “vivo” será percebido pelo espectador, e em virtualidade, segundo

⁵⁷ Wajnberg, Daniel Schenker. A escrita contaminada pela cena. In: *Revista de Teatro-SBAT*. Julho/Agosto de 2008, número 519, págs. 4 a 20.

conceito trabalhado, além de Deleuze⁵⁸, por Henri Bergson⁵⁹ e Pierre Levy⁶⁰. A virtualidade é uma força de pressionamento invisível de um momento da realidade, o atual. Bergson sugere que o virtual está em forma de cone pressionando o real em um ponto; na ponta do cone, estaria a força de pressionamento. Esse ponto pressionado do real é o momento atual; o virtual força esse momento atual. Nesse momento atual, ocorrem atualizações, processo esse que é notificado como uma relação de presentificação da memória; ou seja, o ponto onde o real é pressionado é onde a memória se atualiza.

A memória acumula todas as experiências e todas as percepções tempo-espaciais já vividas. Por meio da memória, acionada pelo exercício da lembrança, atualizamos o passado. Não vamos a ele, mas nós o atualizamos, atualização essa que é transpassada pelas formas de poder, pressionada pelo *momentum* histórico, cultural, econômico, político, cultural. Os indivíduos sempre estão em atualização, pois a memória é uma potência de diferenciação que atravessa o ser e o vai diferenciando. Uma organização viva passa por experiências de vivência, cujo processo de acumulação é, por si, acumulação de virtuais. Esses virtuais acumulados pressionarão o sujeito em outros momentos, e a memória se reatualizará.

Os autores supracitados ainda consideram que toda passagem do virtual para o atual é uma criação. O tempo todo, recriamos o passado, como um exercício de *transcrição*. A memória, assim, está baseada na constante recriação, por meio do exercício da lembrança, daquilo que foi; ou seja, é recriação daquilo que está em virtualidade. Essa atualização ocorre em um espaço de tempo imperceptível, que a arte consegue, ainda, acelerar. Como a arte trabalha no virtual do objeto, o artista pode ser considerado aquele que esculpe o virtual, acelerando o processo de atualização do virtual. O público recebe essa atualização, o que o faz de imediato recuperar elementos esquecidos ou guardados na memória.

O artista esculpe o virtual no sentido criador, atualizando a memória, recriando experiências, *transcriando*. Um dramaturgo deve trabalhar com um conjunto de práticas geradoras de experiências que são baseadas na recriação do que já se viveu, um trabalho, por sua vez, de pressionamento das formas atuais pela lembrança, esta, o exercício da memória. Nesse jogo de relações, a obra se atualizará, já que os sujeitos preencherão seus lugares vazios com o trabalho de recriação de experiências.

Mas o dramaturgo não é um ser estático, é um *ser-sensação* que afeta e deixa-se afetar, *passivamente*; está em um plano de jogo rizomático com o outro. É um atleta afetivo, que joga em um espaço-tempo. Para tanto, precisa qualificar-se por meio da experimentação, a qual, por sua vez, deve ser buscada num campo de treinamento de elementos para criar uma força composicional que o levará a colocar as

⁵⁸ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995.

⁵⁹ Bergson, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves da Silva. Martins Fontes, São Paulo, 1ª edição, 1990.

⁶⁰ Levy, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução: Paulo Neves. Editora 34, Rio de Janeiro.

relações em rizoma. Tal força é a *organicidade*, que nos leva à precisão do impulso criativo. O dramaturgo deve ser treinado para ser orgânico e gerar fissuras para a criação/recriação por meio da ativação da memória. Todo artista deve ser *ser-sensação*.

O treino desse *atleta afetivo* deve ser direcionado, diante de todo o exposto, a uma percepção ampliada da realidade. Construir um atleta afetivo, ou um *ser-sensação*, é construir um ser que, numa relação rizomática, afeta e deixa-se afetar, num estado de *passividade*, em que o racional não é o elemento dominante, mas uma parte do processo de trabalho em que o intuitivo é acionado, na busca do icônico. Difícil tarefa nos dias de hoje, em que uma visão racionalista da realidade domina a cena e desautoriza a intuição, ou o subjetivo. O sujeito, hoje, é o que se deixa dominar por uma visão de relação de síntese de consciência, que enquadra tudo, de modo a ser o sujeito despotencializado. O mundo ocidental, racionalista, empirista, desautorizando o intuitivo, o tradicional, o ritualístico, ou seja, os aspectos que o fazem depositário de uma memória, engessa as potencialidades humanas e impede um desenvolvimento equilibrado. O ocidente, potencializando esse desequilíbrio, autoriza comportamentos que lhe são autodestrutivos: o individualismo exacerbado; o argentarismo, ou o acúmulo de capital, ou a busca do lucro de uns em detrimento de outros; a competitividade em todos os setores da vida, gerando a desconfiança do outro e a negação da criação de espaços de afetos; o belicismo, a violência em todas as suas formas; o hedonismo, a busca destrutiva da coletividade pelo prazer imediato. Tal contexto, assim, é um pressionamento de um *momentum* histórico, cultural, social, político e econômico que irá “selecionar” aquilo que a memória irá atualizar. Há um enquadramento promovido pela sociedade de modo a “vigiar e punir”, segundo Foucault⁶¹, os indivíduos dentro da sociedade, para que eles pouco produzam pensamentos diferenciados, e que apenas reproduzam comportamentos-clichê. Para o dramaturgo, deixar-se arrastar por tal contexto é bastante complicado. É preciso que ele procure meios de desenvolvimento de uma técnica que o faça fissurar-se para produzir e receber afetos, para que não caia em modelos prontos.

Para Aldous Huxley⁶², cada um de nós pode criar profundas alterações na sua percepção da realidade. Sugere que é ensaio capital da alma impulsionar-se no sentido de superar a personalidade autoconsciente, impulso esse que leva à despersonalização ou à desindividualização. Tal alteração de percepção pode ser temida pelas mentes acostumadas a viver sob a égide de modelos prontos, que geram conforto, mas que impedem a capacitação criativa. O sujeito despersonalizado ou desindividualizado está em estado alterado de percepção do real, está em estado de experiência inconsciente, que leva à diferenciação do mesmo. Essa diferenciação, por sua vez, dá-se em um lugar chamado sensação. Dentro de uma forma alterada de percepção da realidade, devem-se buscar fissurar modelos prontos. À luz da visão sobre o artista, que ora consideramos, temos que uma

⁶¹ Foucault, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Editora Vozes, 29ª edição, Petrópolis-RJ, 2004.

⁶² Huxley, Aldous. *As portas da percepção e O Céu e o Inferno*. Tradução de Osvaldo de Araújo Souza. Editora Civilização Brasileira S. A., Rio de Janeiro, 1964.

visão ampla da realidade abre espaço para que se possa esculpir o virtual, acelerando o processo de atualização desse virtual, sensibilizando o artista, que, por sua vez, notará que o virtual é composto por um universo de categorias de Primeiridade, em que o acaso, a originalidade irresponsável e livre e a variação espontânea o marcam.

Todo momento atualizado possui uma nuvem de virtuais em cone, pressionando-o. Numa relação, esse virtual atualiza-se de forma microperceptível. É preciso desejar o encontro de forma potente para que haja afetos rizomaticamente relacionados. No caso do dramaturgo, especificamente, atuando na produção do texto teatral, promove, macroscopicamente, atualização de sensações referentes a experiências, mas o nível de afeto é perceptível de modo inconsciente. Esse aspecto é intuitivo, o que significa fuga do racional, que não dá conta da totalidade de uma obra de arte. O dramaturgo, assim, nessa zona de intuição, produz não só para o público, mas também para se deixar afetar. Sua técnica, seu treinamento enquanto *atleta afetivo*, deve ser no sentido de se criar a possibilidade de se deixar afetar.

1.3 – O dramaturg e o encenador

Embora não estejamos trabalhando com processos colaborativos, é importante destacar o *dramaturg* enquanto figura emblemática das artes cênicas da atualidade. Isso porque nossa tentativa aqui é a de fazer um apanhado de modalidades contemporâneas de produção teatral, de modo a situarmos nossa pesquisa e, em seguida, nossa produção textual – o exercício de *transcrição* – como uma técnica da contemporaneidade que, de certa maneira, está imbuída de elementos contemporâneos que aparecem na atuação do *dramaturg*.

O *dramaturg* contemporâneo é um sujeito numa produção teatral que trabalha numa posição diferenciada do dramaturgo enquanto figura clássica, o qual não escreve a peça em trabalho colaborativo. O *dramaturg* – embora fruto de uma tradição teatral antiga, na qual Shakespeare poderia representar uma analogia – é um artista de nosso período, em que a construção cênica revela realidades multidimensionais, globais, transnacionais, planetárias, com problemas transversais, polidisciplinares e transdisciplinares jamais vistas antes, isso segundo Fusaro⁶³. O *dramaturg* é uma espécie de tradutor. Todo tradutor é um sujeito que deve ser capaz de perceber que traduzir não se trata simplesmente de transportar o significado de um texto de partida para um texto-alvo: é uma transformação, um processo que envolve leitura, interpretação e reescritura, e que vê o texto dentro da ambiência cultural em que ele está envolvido. O *dramaturg* também pensa processualmente, como sugerimos com Koch⁶⁴, e ampliando agora: estabelece um *linkage* entre o sentido textual e todas as outras

⁶³ Fusaro, Márcia C. F. *A tradução/interpretação e a transmissão do conhecimento*. Site: [http://www4.uninove.br/ojs/index.php/dialogia/article/view/846/726-](http://www4.uninove.br/ojs/index.php/dialogia/article/view/846/726)

⁶⁴ Koch, Ingedore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. Editora Contexto, 6ª edição, São Paulo, 2001, Coleção Repensando a Língua Portuguesa.

relações que, no nosso caso, se compõem dentro de um espetáculo que se vai formando, e que compõem a dramaturgia do espetáculo.

Tal *linkage*, segundo Cohen⁶⁵ afirma em suas análises sobre a cena contemporânea, relaciona-se ao que Tarcísio Vanderline⁶⁶, estudioso da tradução, sugere como um trabalho de *aemulatio*: um recurso que permite a transformação do alheio em próprio, além de criar espaços intermediários entre o original e a tradução. Nesse sentido, é um processo criativo/criador, pois, enquanto recurso, adequa o texto ao contexto determinado, inserindo aquilo que a realidade circundante evidencia. Além disso, como vimos, o processo criativo/criador pode dar nova vida ao texto, extrair revelações, multiplicar significados, espelhar o passado e o presente e as possibilidades de futuro. A tradução, ainda, é um procedimento de retextualização e recontextualização; é uma estratégia de construtividade textual e composicional. Nesse sentido, é uma estratégia de *transcrição*.

Na cena contemporânea, o *dramaturg* é uma espécie de tradutor, com a grande diferença de que ele produz um trabalho de modo criativo/criador recebendo novos índices para a construção de sua dramaturgia, indo, nesse sentido, além do que o trabalho de um tradutor oferece. Torna aquilo que observa do grupo com o qual trabalha algo próprio, estabelecendo o *linkage* entre os elementos da encenação, contextualizando a obra que está, no treinamento/improvisação, em gestação/presentação. Como estabelece um plano dramático, é um intérprete de uma composição que irá, por meio da poética, criar. Ele ligará os pontos da encenação, desenvolvidos pelos atores em improviso/treinamento, e/ou pelo encenador, isso se ele também não for este último. Além disso, ao criar, afeta também o trabalho dos atores, ao propor soluções textuais. É um artista que trabalha a mensagem expressa por diversas vias por meio de uma poética que se enquadrará – espera-se que potencialmente –, no texto criado, que deve ter o cuidado de se permitir fissurar sempre que retomado, dada a presença de *lugares vazios e lugares indeterminados*.

Por isso, existe a relação entre o *dramaturg* e o tradutor: ambos são intérpretes e adaptadores ao mesmo tempo. O *dramaturg*, no entanto, possui também a qualidade de ser um artista em um processo criativo/criador. Sua atitude é *passivativa*, numa relação rizomática entre si e todos os outros sujeitos componentes do espetáculo, e, até mesmo, entre os elementos materiais componentes do espetáculo. A ele também é dado o trabalho de extrair revelações, multiplicar significados e espelhar o passado e o presente. É um *transcriador*, posto ele dever se deixar afetar pelas relações que evidenciarão virtuais que pressionam um *momentum* histórico para construir aquilo que é sugerido como forma de atualização do que está no corpo-em-arte dos atores. Ele deve notar aquilo que está sendo atualizado pelos atores, além dos interesses do diretor/encenador – que podem ser os seus próprios, se ele também for esse sujeito teatral –, pois esse olhar para essa atualização é

⁶⁵Cohen, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2004 (Estudos, 162).

⁶⁶Vanderline, Tarcísio. *Interferências em 'Poéticas alemãs no século XVII: uma teoria da tradução*. Revista Espaço Plural, Unioeste, Ano IX, número 18, 1º semestre de 2008, págs. 141-143.

o que vai formar a rede de significações mais profundas do espetáculo, e que irá determinar aquilo que o diferencia de outros, a fuga da mesmice. Trabalhando dentro do universo do *hipertexto*, o *dramaturg*, como um *transcriador*, busca trabalhar com o icônico dos signos sugeridos pelo conjunto das relações de trabalho no processo de treinamento/improvisação.

O trabalho do encenador atualmente não escapa às mesmas relações. Frequentemente, muitos encenadores são também *dramaturgs* que, responsáveis pela orientação cênica do espetáculo, passam a estabelecer um trabalho de textualização. Não deixa de ser, também, a direção, um trabalho de *transcrição*. Utilizando recursos para a orientação dos atores, o encenador deve dotar estes de uma objetivação no palco que os leve, junto ao treinamento/improvisação, à fuga de clichês, e à busca por fissurar-se, fugindo aos padrões estabelecidos por uma cultura de massa produzida por um *status quo* dominante, criando opções estéticas para tal. No entanto, esse trabalho só se evidenciará se ele também estiver imbuído de uma relação de afetos: num campo rizomático, ele afetará os sujeitos e se deixará afetar; ou seja, orientará objetivos a serem atingidos e deverá estar aberto às respostas dos atores, que podem ser potenciais ou não. Os estímulos serão observados, analisados, e continuados ou não, devendo ele buscar diferenciações no próprio trabalho, caso ele se engesse – engessamento esse perceptível na repetição de ações pelos atores de modo mecânico, não “vivo”; apoio em clichês, a título de exemplo. Portanto, de certa maneira, o trabalho do diretor/encenador será considerado aqui também do modo *passivativo*.

1.4 – A dramaturgia na atualidade

No contexto atual, de uma sociedade múltipla, dispersa, de fragmentação das formas, assistimos a, como Cohen sugere, o momento conjuntivo de Deleuze, em que se evidencia um eixo de construção *rizomática*, ou *hipertextual*, no caminho de várias produções artísticas. Essas produções, em consonância com essa realidade, evidenciarão formatos diferentes dos tradicionais. No caso da dramaturgia, a noção de *hipertexto* parece ser a forma que mais evoca essa relação, pois abarca um *linkage* entre as várias possibilidades de construção de uma obra cênica, trazidas pelos atores, pelo diretor/encenador e, até mesmo, pelo *dramaturg*, em consonância, por sua vez, com os elementos presentes na cena, tudo, em verdade, sendo aferido como dramaturgia.

A primeira década do século XXI assiste ao que se resumiu na Revista *Bravo!* de janeiro de 2009:

Em comum [os mais talentosos dramaturgos da atualidade possuem] a linguagem que escapa do realismo clássico, que, depois de ter sido apropriado e desgastado pela televisão, diminuiu sua frequência nos palcos, abrindo espaço para experimentações de linguagens possíveis apenas no teatro⁶⁷.

⁶⁷Mellão, Gabriela. A Era dos Dramaturgos. In: *Bravo!*, n° 137, janeiro de 2009. Editora Abril, São Paulo, págs. 76 a 83.

A tônica da dramaturgia na atualidade é, sem dúvida, a da fuga do realismo convencional, o que facilmente resvalará em formatos que em muito lembrarão a questão do *hipertextual* que ora discutimos.

Enquanto nas décadas finais do século XX o encenador fez-se presente com mais força, em que eles eram os “protagonistas”, segundo Mellão⁶⁸; no início do século XXI tivemos o crescimento da prática do processo colaborativo. Surge a figura do profissional de texto para a cena, peça fundamental para organizar o roteiro desses processos de pesquisa dos grupos. A figura do dramaturgo ressurge com força, trazendo também a figura do *dramaturg*. Nomes como o de Sílvia Gomez, Newton Moreno, Sérgio Roveri, Paulo Santoro e Grace Passô são vistos como figuras emblemáticas da nova dramaturgia.

Sílvia Gomez e Paulo Santoro são discípulos de Antunes Filho a partir de seu círculo de dramaturgia desenvolvido no CPT do Sesc, e trabalham temas contemporâneos que, segundo o próprio Antunes, citado na revista *Bravo!*⁶⁹, “atingem a superação metafórica” a partir do “golpe da inteligência”. Em sua primeira peça, “O céu cinco minutos antes da tempestade” (de 2008), Sílvia Gomez apresenta uma dramaturgia fragmentária, vaga e repetitiva para demonstrar a neurose que assola uma família desajustada. Já Paulo Santoro foi dirigido pelo próprio Antunes com sua “O canto de Gregório” (2004), em que tratou de questões filosóficas e existencialistas de uma personagem que discutia Jesus, Buda e os próprios questionamentos sobre a existência.

Newton Moreno, do grupo *Os Fofos Encenam*, advindo do Nordeste, atualiza, em seus textos, a cultura nordestina, promovendo o diálogo entre tradição cultural e cosmopolitismo. Vivendo em São Paulo, Moreno preserva o imaginário nordestino em seus textos, por meio dos quais busca pensar o teatro como espaço para experimentações, já que une mundos aparentemente opostos, os grandes centros urbanos e um Nordeste carregado de lirismo e musicalidade. Entre suas obras recentes estão “Assombrações do Recife Velho” (2005), “As centenárias” (2007), e “Memória da Cana” (2010), esta última, remetendo a “Álbum de Família”, de Nelson Rodrigues.

Sérgio Roveri dedica-se a recortes da realidade como porta-voz dos que não têm voz, que não são reis ou vilões, como os anti-heróis de Plínio Marcos. Grace Passô trabalha apostando no poder das metáforas, com as quais ela acredita poder atingir toda a humanidade, a partir de pequenas situações. Como exemplo, suas peças “Por Elise!”, em que um abacateiro vira ameaça às cabeças dos moradores de uma cidade; “Amores Surdos”, em que a lama invade a casa de uma família aparentemente normal; e “Congresso Internacional do Medo”, inspirada em Drummond, cuja ação se passa em um congresso.

⁶⁸Mellão, Gabriela. *A Era dos Dramaturgos*. In: *Bravo!*, n° 137, janeiro de 2009. Editora Abril, São Paulo, págs. 76 a 83.

⁶⁹Idem.

Já no início da primeira década do século XXI, Sílvia Fernandes também discute a dramaturgia em um artigo publicado em *Bravo!*⁷⁰. Como estudiosa das estéticas contemporâneas, em 2001 Sílvia Fernandes destacava uma “variação recorrente na criação e na forma das peças”, manifestada especialmente em exercícios de composição conjunta por dramaturgos, atores e diretores, além de um movimento de “incorporação da narrativa ao drama e de retomada e adaptação, via palco, de gêneros como a novela, o conto, a poesia e (...) textos filosóficos”. Tais práticas adviriam do fato de que os autores de teatro na cena contemporânea exibem uma posição avessa a modelos rígidos – o que se confirma com a nova safra de autores descrita na mesma revista em 2009. Tais autores, muitos advindos de áreas que não o teatro, como o jornalismo, e egressos de cursos, como do CPT ou do Sesi-British Council, exercitam correspondências entre dramaturgia, roteiro, prosa e reportagem, ou entre produção teatral, literária e visual. Formas híbridas, portanto, de face claramente *hipertextual*.

Fernandes exemplifica esse contexto com Fernando Bonassi e seu trabalho com Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem, “Apocalipse 1, 11”; Patrícia Melo, com “Duas Mulheres e um Cadáver”; Aimar Labaki, com “Vermuth”; Luiz Cabral, com “Jantar”; Bosco Brasil, com “Atos e Omissões”; Pedro Vicente, com “Banheiro”, “PromisQuidade” – esta misturando sexo, ataques terroristas e reeditando os *serial killers* de Quentin Tarantino, além das perversidades de Sarah Kane e Mark Ravenhill –; Mário Bortolotto, com “Medusa de Ray Ban” – com um hiper-realismo inspirado em Charles Bukowski e Sam Sheppard; Rubens Rewald, com “NarrAAdor” – criado “num processo que articula informações de dramaturgo, diretor, cenógrafo, sonoplasta e atores, assimilando ruídos e flutuações ao jogo entre uma personagem cega, de inspiração beckettiana, para quem o mundo é uma grande novela radiofônica, e uma narradora que se incumbe da mediação visual”. Todas as peças citadas por Fernandes debatem temas urbanos e a violência disseminada, representando um tecido social marcado por insegurança e criminalização da questão pública. Esse presente desconfortável, Fernandes observa que é traduzido cenicamente em um “desconforto narrativo”.

Em anos seguintes, em seu *Teatralidades Contemporâneas*⁷¹, Sílvia Fernandes analisa a ascensão, no Brasil e no mundo, das formas pós-dramáticas, híbridos em que são observáveis trabalhos, os quais, na cena contemporânea, se mostram em “pluralidade fragmentária”, atuando em territórios bastardos, miscigenados das artes plásticas, da dança, da música, do cinema, do vídeo, das performances, das novas mídias, além de apresentar processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama.

⁷⁰Fernandes, Sílvia. A Violência do Novo. In: *Bravo!*, dezembro de 2001. Editora D’Ávila Ltda., págs. 134 a 139. O artigo foi posteriormente republicado em Fernandes, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010, Coleção Estudos; 277, págs. 171 a 175.

⁷¹Fernandes, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010, Coleção Estudos; 277. Artigos lidos: Teatros Pós-Dramáticos, págs. 43 a 58; Teatralidade e Textualidade, págs. 101 a 111.

A encenação pós-dramática vai, assim, para Fernandes, comportar uma diversidade de produção, e as formas dramáticas não se furtao a essa característica. É assim que ela observará que a dramaturgia, hoje, é construída segundo as regras do *playwriting* ou do *storyboard* de cinema, estruturada em padrões de ação e diálogos ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais, abstraindo ou metaforizando temas, ou, em certos casos, levando as propostas ao já mencionado hiper-realismo. As fronteiras do drama, ainda, alargaram-se e incluem poemas, roteiros cinematográficos, fragmentos de falas esparsos. O uso da alta tecnologia é evidente, dando acabamentos impressionantes a espetáculos como “Quartett”, de Heiner Müller, dirigido por Bob Wilson. Fernandes afirma que o estudioso do texto teatral contemporâneo tem a difícil tarefa de, hoje, distinguir seu objeto, pois os artistas passaram a usar tudo como forma para a encenação.

Remontando a Hans-Thies Lehmann, Fernandes sugere que esse estudioso, para cunhar o termo dramaturgia pós-dramática, refletiu sobre as peças de Heiner Müller, que seriam verdadeiros tratados de argumentação, com longos monólogos que impedem a troca dialógica e imobilizam o desenvolvimento da fábula. As personagens são meras funções de enunciação no texto e não são mais sujeitos com autonomia ficcional em conflito dramático. Fernandes sugere que a posição de Müller fundamenta-se na alegoria do horror nazista e da repressão stalinista. “Quartett”, por exemplo, situa-se num *bunker* após a Terceira Guerra Mundial. Inspirada em “Ligações Perigosas”, de Choderlos de Laclos, as personagens trocam constantemente de papel, como projeções do narrador, e, por isso, não possuem autonomia ficcional. Citando Fernando Peixoto, Fernandes considerará que o conflito é substituído pela ideia de catástrofe, e os protagonistas opõem o narrador ao mundo narrado. Müller, aliás, demonstra que as encenações vanguardistas atingiram as formas textuais, incorporando ao veículo literário “procedimentos criados por seus parceiros de cena, redefinindo assim os limites da textualidade dramática”⁷².

A dramaturgia na atualidade, assim, procura apropriar-se de tudo aquilo que na representação é especificamente cênico. Fernandes, ainda, cita Raymond Williams e Peter Szondi para dizer que na tragédia grega, nas peças medievais e no drama elizabetano prevalecem o padrão da “fala acionada”, em que cabe à palavra movimentar a ação dramática, em que as palavras prescreviam ações exatas; o texto dramático é uma obra literária e a encenação, uma comunicação física de um trabalho dramaticamente completo. A partir de Tchekhov, Williams e Szondi constatam uma separação entre fala e performance, e o texto não mais projetando ações, em que não há mais relação imediata entre organização de palavras e método de dizê-las. A partir de Tchekhov, as peças abrem-se a amplas variações. Assim é que os dramaturgos procuravam incorporar o especificamente cênico ao textual.

⁷²Fernandes, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010, Coleção Estudos; 277. Artigos lidos: Teatros Pós-Dramáticos, págs. 43 a 58; Teatralidade e Textualidade, págs. 101 a 111.

Segundo Fernandes, no artigo em que estuda Hans-Thies Lehmann⁷³, será nas vanguardas que o pós-dramático irá se sedimentar exemplarmente, a partir dos atos performáticos dos surrealistas. A caracterização de pós-dramático irá surgir, como se disse, só a partir do fim do século XX, mas, anteriormente, outras definições aparecem, indicando um percurso de quebra da forma dramática tradicional: teatro multimídia, da desconstrução, do gesto e do movimento, e o teatro energético de Jean-François Lyotard, um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, não sujeito à lógica da representação, inspirado na cena da crueldade de Artaud. Aliás, Artaud sinaliza para um movimento de transformação da cena com a questão do gestual e do vocal do ator, e no trabalho de figuração e de encadeamento espacial.

É óbvio que, mesmo antes da ruptura das vanguardas, trabalhos de ruptura com a tradição podem ser vistos. Vamos mencionar o caso de Jarry e o seu “Ubu Rei” e toda a série do Pai Ubu; ou mesmo as encenações de Stanislavski buscando atuações não padronizadas, buscando fazer o ator trabalhar os “espaços vazios” do texto, preenchendo as ações, trazendo resultados que inovaram as artes cênicas, e levaram seu discípulo Meyerhold a sistematizar novas formas de concepção cênica que buscavam, por meio de ações físicas, uma modalidade de preenchimento de ações a partir do estudo da mecânica dos corpos. Podemos citar também Artaud; Witkiewicz e o teatro da “forma pura”; Gertrud Stein e as peças-paisagem; o teatro simbolista do fim do século XIX, ao privilegiar o monólogo poético, com Maeterlinck. Fernandes irá dizer que, segundo Lehmann, as vanguardas demarcaram o “deslocamento da obra acabada para o acontecimento teatral”, cujo exercício será o de encarar, por parte de encenadores e atores, o caráter processual e imprevisível da encenação performática.

No século XX, obras que marcaram uma quase ultrapassagem, segundo Fernandes, da fronteira entre o dramático e o pós-dramático foram as de Brecht e o seu teatro épico, e o teatro do absurdo. No caso de Brecht, apesar de incluir o processo de representação naquilo que é representado e exigir recepção produtiva do espectador, ele não recusa a fábula. Já o teatro do absurdo nasce com as preocupações metafísicas advindas da barbárie do extermínio de judeus na Segunda Guerra, pelo aviltamento da condição humana; mas está longe do ceticismo e do niilismo dos anos 80 e 90 do século XX, quando o pós-dramático tem maior afluência; no entanto, quando os meios teatrais do teatro do absurdo se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, pode-se falar em pós-dramático.

Fernandes também comenta que, a partir do nascimento do cinema no início do século XX, arte esta que reproduz, em tese, a realidade com mais eficácia que o teatro, se passa a trabalhar a teatralidade como dimensão artística independente do texto dramático, o que se completará apenas no fim do mesmo século. A teatralidade pode ser compreendida, segundo Patrice Pavis, como uma maneira de tornar o real estético, sugerindo e fabricando esse real com a voz, a palavra, o som, a imagem. Em processos colaborativos, com a presença do

⁷³Fernandes, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010, Coleção Estudos; 277. Artigos lidos: Teatros Pós-Dramáticos, págs. 43 a 58; Teatralidade e Textualidade, págs. 101 a 111.

dramaturg, isso se torna evidente, à medida que a criação conjunta entre cena e texto dilui a fronteira entre ambas e abre espaços para um vasto campo de prática que subsidia e informa a produção do texto literário e do texto cênico, incorporando-se, ainda, alguns paradigmas cênicos. Já o dramaturgo tradicional muda o texto depois de apresentá-lo a atores e diretores, de acordo com o “teste de cena”; hoje, aliás, um dramaturgo não deve se fechar a atores e diretores, exatamente porque a concepção de produção teatral alterou-se, como demonstramos.

O teatro pós-dramático, ainda estudando Fernandes, a qual cita Lehmann, apoia-se claramente nas “conjunções rizomáticas” de Deleuze como dinâmica de leitura, sem totalizar processos heterogêneos. Segundo Lehmann, o pós-dramático pode ser delineado pela constelação de elementos, “seguindo um movimento de anexação de territórios para construir cartografias superpostas”, por meio da simultaneidade de canais de enunciação, da pluralidade de significados e da estabilização precária em estruturas parciais, em lugar da fixação de um modelo geral. Numa sociedade que apresenta formas fragmentárias, o pós-dramático toma diversas direções, sempre fugindo do dramático. Lehmann, segundo Fernandes, recorre à artista belga Marianne von Kerkhoven para tecer relações entre as novas linguagens teatrais e a teoria do caos. A realidade, segundo essa teoria, seria compreendida enquanto um conjunto de sistemas instáveis, e a teatralidade tomaria direções muito diversificadas.

Nesse sentido, Fernandes irá dizer que o teatro pós-dramático, segundo Lehmann, assumiria mais presença cênica que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. A partir dos diversos exemplos que mencionamos, e de vários outros, como Wooster Group, Pina Bausch, La Fura dels Baús, José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho, Denise Stoklos, Gerald Thomas, Renato Cohen, Márcio Aurélio, Teatro da Vertigem, Enrique Dias, Marcelo Lazzaratto, retornamos às nossas colocações iniciais, a partir do percurso histórico estudado: essa nova dramaturgia foge ao realismo convencional das formas convencionais do teatro.

Ao que parece, ao valorizar *experiência partilhada, processo, manifestação e impulso de energia*, essa vertente dramaturgia contemporânea, bem como sua realização cênica, foge ao tradicional. Essa dramaturgia baseia-se no *icônico* das mensagens, ou nos *signos icônicos*; busca-se o poder de sugestão das formas de composição cênica, no sentido de que essa composição crie uma experiência diferenciada de percepção. Já dissemos que o ícone estabelece relações de comparação, e no item a isso dedicado demos o exemplo das nuvens no céu: a partir de como as vemos no céu, signos icônicos, estabelecemos redes de comparações entre elementos da vivência de observação dessas nuvens e buscamos criar uma experiência diferenciada de percepção, dando às nuvens formas, tornando-as signos estéticos.

Ao citar Lehmann, Fernandes diz que este irá delimitar uma espécie de “palheta artística” do teatro pós-dramático, ou procedimentos que atribui ao pós-dramático. O primeiro, a *parataxe*, em que os elementos

cênicos não se ligam de forma evidente (uma luz pode ser mais importante que o texto), o que pode permitir ao espectador separar diferentes enunciadores do discurso cênico e perceber uma dramaturgia visual e uma cena auditiva de ruídos, música, vozes e estrutura acústica (exemplos seriam as encenações de Bob Wilson, como “Quartett”).

Outro procedimento é o jogo com a densidade de signos, que se vê na economia dos elementos cênicos (exemplos são as peças minimalistas de Márcio Aurélio e de Antunes Filho), que privilegiam o silêncio, o vazio e a redução de gestos; ou na multiplicidade de dados da enunciação cênica, o que desorienta o público (como espetáculos de Gabriel Vilela); a *mise en musique* e a *dramaturgia visual*, elementos de encenação que não se subordinam ao texto, mas que formam tramas virtuais complexas de modo a acentuar aquilo que é sugerido textualmente.

Além desses procedimentos, Fernandes diz que Lehmann cita a *pura presença*. Comentando essa questão, Fernandes diz o seguinte: “Já no prólogo de seu livro, [Lehmann] faz referência [à pura presença] como o resultado mais visível da crise da representação. A utopia da presença não só apagaria a ideia de representação da realidade, mas, no limite, instauraria um teatro não referencial, em que o sentido seria mantido em suspensão.” Ao lermos essa citação, percebemos que esse teatro contemporâneo foge do referencial, ou do representativo – portanto, do simbólico nos termos como colocamos – e se baseia no icônico, naquilo que é “pura qualidade”, ou seja, na “pura presença”.

Fernandes, ainda, reportando Lehmann, diz que o corpo físico torna-se uma realidade autônoma no teatro pós-dramático, uma realidade que não conta, por meio de gestos, esta ou aquela emoção mas, por sua presença, se manifesta como local onde se inscreve a memória coletiva. Para exemplificar essa questão, podemos nos reportar a “Regurgitofagia”, de Michel Melamed: convidado a dar choques elétricos no ator para se medir a reação ao texto sugerido, o público responde, reage, ao que lhe é interessante, e também contra aquilo que seus referenciais ditariam como problemático, evidenciando a questão da memória coletiva, e apontando para o *hipertextual*, no sentido de se construir o texto junto ao ator, transformando-o ao longo do espetáculo, como um processo de *transcrição*.

Fernandes delimita outros procedimentos relacionados por Lehmann, como o *teatro concreto*, termo emprestado de Kandinsky para fazer referência ao imediatismo dos corpos, das matérias e das formas, sublinhando-se as qualidades palpáveis que se expõem nos corpos dos atores, dos bailarinos, nas estruturas formais de movimento e luz, dados formais incompletos, inacabados enquanto significado, o que exige nova percepção da recepção; e a *irrupção do real*, que faz o espectador observar aquilo a que assiste como uma forma ficcional, mas que, ao mesmo tempo, exige-lhe que saia de seu comportamento social passivo e “inocente” diante do que assiste, como é também o caso de “Regurgitofagia”. O teatro pós-dramático instaura, desse modo, o viés político da percepção, enfim, segundo Lehmann. É um teatro que se situa no caótico e na

introdução do novo para retirar a sociedade de sua percepção ordenada de uma realidade marcada pela lógica neoliberal e pelo individualismo, pelo consumismo, pelo hedonismo, pelo pragmatismo, pelo argentarismo, pelo belicismo e pela competitividade.

O pós-dramático é, devemos deixar claro, *uma* possibilidade teatral de hoje, mas não a única. Sensações, quebra do dia-a-dia, do consumismo, pragmatismo, etc. também podem ser alcançados com um teatro dramático – contar uma história boa com personagens fortes ainda (e acreditamos que será sempre) é um aspecto fundamental do teatro. Não é apenas o pós-dramático capaz de conseguir essa quebra na sociedade de hoje. Teatral hoje pode ser não só uma representação espacial, visual, expressiva, no sentido do espetacular –o “Cirque du Soleil” é, assim, um exemplo disso, por trabalhar nessas várias direções a espetacularidade– mas também pode ser uma representação realista. Dentro do nosso escopo, no entanto, vamos considerar o teatral, agora nos referindo à dramaturgia, em um texto com indicações espaço-temporais ou lúdicas auto-suficientes; Fernandes cita nesse caso o texto de Bernard-Marie Koltès “Na Solidão dos Campos de Algodão”, em que uma transação entre traficantes e cliente é apresentada, e, sem nenhuma rubrica, o autor sugere a imobilidade do primeiro e a movimentação do segundo, ou o movimento do primeiro em direção ao outro, que recua, projetando territórios de ação, e identificando a solidão existencial e a exclusão social das personagens como consequência em parte da violência das grandes metrópoles.

Existencialismo, exclusão social, violência generalizada são os temas principais da dramaturgia e da cena do início do século XXI, no sentido que ora propomos. Em grande parte fugindo do realismo apresentado na TV, textos e montagens emblemáticas deste início de século buscam temas que sejam caros à questão social, e, além disso, ao ser humano inserido socialmente e, por que não, inserido no mundo em que habita. Longe de figurar em tramas maniqueístas, o homem é apresentado em sua totalidade, em sua complexidade, como indivíduo. A dramaturgia, ao visualizar as características ora discutidas a partir de textos a que nos reportamos de Sílvia Fernandes irá se pautar pela busca de estratégias relacionadas ao *hipertextual*, em que signos icônicos e memória coletiva criarão exercícios cênicos de recriação – ou de *transcrição* – daquilo que já é tradicionalmente depurado, oferecendo novas formas teatrais.

2)Shakespeare na contemporaneidade

2.1-O cânone shakespeariano, por Harold Bloom e Jan Kott

Harold Bloom, professor da Universidade de Yale e Nova York, tem pelo menos dois grandes estudos sobre Shakespeare que nos servem neste momento: “A Invenção do Humano”⁷⁴ e “O Cânone Ocidental”⁷⁵. Este

⁷⁴Bloom, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O’Shea e revisão de Marta Miranda O’Shea. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2000.

⁷⁵_____. *O Cânone Ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2010.

último coloca Shakespeare como o centro do cânone ocidental, investigando a literatura do Ocidente a partir dele. Quanto ao primeiro, é nesse que Bloom sugere que Shakespeare nos teria reinventado, que a ele devemos as nossas ideias sobre o que constitui o humano autêntico, dada a originalidade com que constrói suas personagens.

O cânone, para Bloom em seu livro, é a relação entre um leitor e escritor individuais com o que se preservou do que já se escreveu; é uma arte literária idêntica à Arte da Memória. É o ensino da seleção de textos de valor estético por meios individuais, não institucionalizada, ou seja, não orientada por um currículo político, nem orientada por contextos políticos, mas sim, orientada pela apreensão de sensações e percepções. Para Bloom, “um poema, romance ou peça adquire todas as perturbações humanas, incluindo o medo da mortalidade, que na arte da literatura se transforma na busca de ser canônico, de entrar na memória comunal ou da sociedade”. Arte da Memória, o cânone é a concepção artística que o mundo não deixa voluntariamente morrer.

A formação do cânone, segundo Bloom, não pode ser ideológica e nem se colocar a serviço de objetivos sociais. O cânone não é um programa de salvação social. A utilidade das obras literárias consiste unicamente em aumentar o nosso *eu* consciente, as formas específicas de como passamos a vida lendo, lembrando, julgando e interpretando a arte literária. O eu individual, para Bloom, é o único método de apreensão do valor estético. No entanto, Bloom diz que o eu individual só se define contra a sociedade e no conflito entre as classes sociais e econômicas. Afinal, para se poder ler, e estabelecer critérios seletivos, é preciso tempo para se ler e se meditar sobre o que se lê, e esse tempo é comprado da comunidade. Claramente, e no entanto, o valor estético não é idêntico à liberdade para apreendê-lo; é engendrado por uma interação entre artistas, num jogo de influências que é sempre uma interpretação. Um valor, assim, constitui-se por influência interartística.

Bloom critica aqueles a quem chama de Escola do Ressentimento, aqueles profissionais cujas abordagens estéticas encerram ideologias e que valorizam mais a teoria que a literatura. Para Bloom, o cânone não pode ser iluminado com uma doutrina. Ocorre o contrário, o cânone ocidental, Shakespeare, seu objeto de estudo, na verdade, ilumina doutrinas: ele *está em* Freud, por exemplo, e tudo o que mais importa em Freud já está em Shakespeare; Shakespeare também *está em* Machado de Assis, que o leu e o transporta para diversos de seus textos. Ainda que tenha essa caracterização, o cânone não torna ninguém melhor ou pior, mas pode nos fazer aceitar as mudanças, em nós mesmos e nos outros, pois pode nos ensinar a relação com a morte, com “esse país não descoberto”, cujas portas Hamlet nos abre. A Escola do Ressentimento, formada pelos que se ressentem do Cânone, sugere que o cânone atende, na verdade, a interesses particulares, das classes mais ricas, já que é preciso capital para o cultivo de valores estéticos. Tal questão, na verdade, desvalorizou o ensino como tal, desvalorizou a erudição, em troca de uma aliança entre a cultura popular e a “crítica cultural”, que tornou a erudição algo estigmatizada.

A apreensão estética é difícil, é a rejeição de prazeres mais fáceis, como os advindos da eternidade propagada pelos produtos da lógica de mercado, a qual promete sempre o novo para o consumidor, sugerindo às massas a negação do histórico, não desenvolvendo a capacidade de memória, mantendo o jogo do poder atual. O cânone não se sedimenta nesse cenário, sendo visto como algo distante, inatingível pelo grande público. O valor estético, segundo Bloom, entretanto, surge do trabalho com a memória e de sua atualização constante. A memória é uma arte, em grande parte uma questão de lugares imaginários, ou de lugares reais transmutados em imagens visuais. O desenvolvimento do senso estético requer a contemplação de valores estéticos que emanam da luta entre textos, no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro de uma sociedade. Os trabalhadores, os cidadãos comuns, já possuem ansiedades suficientes no seu dia-a-dia, e, por isso, não têm tempo ou vontade suficiente para a discussão do que é o cânone. Para Bloom, essa problemática emoldura uma realidade em que obras de grande valor estético são levadas ao esquecimento nos nossos dias atuais.

Se não esquecido, Shakespeare, enquanto centro do cânone ocidental, é figura conhecida por meio do rebaixamento que sua obra sofre no meio social. Bloom nos diz que a incapacidade de atenção de muitos substitui a leitura e discussão de suas peças nos círculos escolares por representações medianas. Tornar as peças mais “fáceis”, por meio de adaptações por vezes questionáveis, é o cerne da lógica atual. Ora, numa sociedade voltada aos meios eletrônicos, de formas fragmentadas, a dispersão das pessoas é uma constante. O toque do controle remoto da TV e o clique do *mouse* do computador são responsáveis pela abertura de janelas e janelas que não necessariamente são fechadas. Vivemos uma era de contato com diversas formas culturais, mas não necessariamente essas diversas formas nos ajudam a estabelecer unidade entre as partes. Como diz Bloom, “um cânone não nos liberta da ansiedade cultural”. Ao contrário, o cânone confirma nossas ansiedades, dando-lhes forma e coerência. Isso significa que o conhecimento do cânone nos permite visualizar o nosso contexto social com lucidez, iluminando-o; o contato com a obra literária canônica nos permite reconhecer as forças que por sobre nós atuam, dirigindo nosso espectro de pensamento, organizando as formas que se nos apresentam. O conhecimento do cânone é a ativação da Arte da Memória, essencial para o processo de *transcrição*.

Aliás, por meio da *transcrição*, o homem da atualidade pode recriar sua realidade e a si mesmo, atualizando a ambos. É um trabalho de memória, pois. Bloom abre sua obra “A Invenção do Humano” com uma carta ao leitor, dizendo o seguinte:

Antes de Shakespeare, os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres são representados, envelhecendo e morrendo, mas não se desenvolvem a partir de alterações interiores, e sim em decorrência de seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-recriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a

própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individuação, e nenhum outro autor, antes ou depois (...), realizou tão bem o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados.

O trecho claramente sugere que as personagens de Shakespeare, ao contrário das personagens que aparecem antes dele, se desenvolvem interiormente, a partir da escuta da própria voz interior. As personagens evidenciam a capacidade de transformação, pois elas se recriam. Nenhum outro autor havia, segundo Bloom, desenvolvido tal capacidade. Esta é a própria capacidade de *transcrição* em evidência: a partir da escuta interior, a personagem revolve suas experiências e, daí, recria a realidade circundante. Não se trata mais do embate da personagem com os deuses, mas sim, da relação dela consigo própria. Shakespeare evidenciava o homem moderno, o homem do Renascimento, o homem que se colocava como a medida das coisas.

Bloom ainda afirma que, para as personagens shakespearianas, escutar a si mesmas constitui o “caminho da individuação”, ou seja, o caminho para as considerarmos individuadas, verdadeiras formas de consciência que imitam a essência da natureza humana, uma dimensão interna tão marcante que ele praticamente *cria vida*. Suas personagens são agentes dos seus percursos, transmitindo, por isso, vitalidade. Shakespeare teria conseguido tal desenvolvimento de personagens a partir da ambivalência primordial, por ele próprio inventada, que, ao ser emanada, provoca a memória induzida pela dor. A Otelo, por exemplo, se for dada a dignidade e o valor a ele cabíveis, sua degradação torna-se algo terrível. O mesmo se pode pensar do Rei Lear, cuja degradação é observável nas atitudes iniciais, a divisão do reino, o desterro de Cordélia, e nas finais, especialmente no que concerne à morte da filha amada.

Já Hamlet personifica a capacidade de anulação de Shakespeare, visto que ele se despoja de tudo ao final da peça, e já não é mais uma personagem, mas sim, a dissolução de tudo. Para Bloom, a sombra do niilismo parece espreitar as peças de Shakespeare, haja vista a sensação de *kenoma*, ou de vazio e de devastação que emana de suas peças. Tal despojamento é necessário ao processo de individuação, e traz o reconhecimento em Hamlet de que este é alguém como nós, surpreso ao ver-se dentro de uma peça de teatro, e dentro de uma peça errada. Shakespeare nos evidencia como seres teatrais, que percebem o teatro da existência cotidiana, a que somos lançados diariamente. Hamlet nos ensina o despojamento por meio da aceitação do peso do mistério do teatro, deixando, daí, de representar-se a si mesmo e tornando-se algo mais que um indivíduo: uma figura universal que encerra o caráter humano universal, aquilo que reconhecidamente passa pela manifestação do arquetípico rumo ao processo de individuação, aquilo que constitui o ser humano autêntico, a essência da natureza humana.

Os estudos de Harold Bloom que ora consideramos – os capítulos que se referem ao estudo do cânone ocidental em geral, no livro do mesmo título, e o capítulo sobre o universalismo de Shakespeare, do livro sobre a invenção do humano – trazem, nas palavras de Luis Fernando Ramos, em apresentação do livro de Jan Kott, “Shakespeare nosso contemporâneo”⁷⁶, um “otimismo atávico com um Shakespeare humanista, e seu rebatimento na contemporaneidade do fim dos anos 90”. Ramos enxerga claramente em Bloom uma tentativa hercúlea de descrever como Shakespeare moldou o pensamento do homem pós-renascentista, ou seja, como nos teria moldado, haja vista considerá-lo o cânone ocidental e, até, universal, devido ao seu alcance. Ramos, ainda, quer nos fazer notar que Bloom deseja que Shakespeare seja visto como um criador de entidades que ilusoriamente pareçam emitir vida quando com elas tomamos contato. Ao se auto-recriarem por meio da escuta de si próprias, as personagens despojam-se da realidade teatral em que foram concebidas e saltam para a busca do processo de individuação.

Embora Bloom critique Jan Kott em seu “A Invenção do Humano”, pelo tom sombrio deste na análise shakespeariana, é interessante tomarmos em consideração a base do livro “Shakespeare nosso contemporâneo” de modo a ampliarmos o espectro de discussão que ora propomos. Kott observa Shakespeare como um homem de teatro cujas obras atingem a contemporaneidade. Segundo Peter Brook, em prefácio da obra em questão, Kott, como Shakespeare, “não separa o mundo da carne e o do espírito. Ambos coexistem e chocam-se dentro do mesmo quadro: o poeta tem um pé na lama, um olho nas estrelas e um punhal na mão. As contradições do mundo vivo não podem ser negadas. (...) Seu livro tem o frescor de um depoimento escrito por um espectador ao sair do Globe, a atualidade direta de uma crítica lida hoje sobre um filme novo”. Por essa citação, podemos perceber que Kott deseja fazer com que nossa visão sobre Shakespeare seja de tomada de consciência das relações poéticas estabelecidas nos textos do bardo, relações que exprimem as contradições da realidade. Embora Bloom considere que nenhuma ideologia deva ser considerada para que uma obra seja vista como canônica, e embora enxergue em Kott essa relação, isso de nada impede que a obra de Kott reforce Shakespeare como cânone ocidental.

Kott enxerga Shakespeare de modo um tanto quanto sombrio. Influenciado pelo pós-guerra e pelo contexto da Guerra Fria numa Polônia dominada pela União Soviética, concebeu seu estudo em fins dos anos 50 do século XX, procurando observar a questão das montagens de Shakespeare de modo a que elas realmente desencadeassem as paixões humanas, que fossem de fato obras que revelassem os caracteres humanos tão caros à arte teatral, que fossem impregnadas de paixão. Para tais realizações, Kott sugere que reconheçamos que Shakespeare “deu às paixões uma consciência íntima, a crueldade deixou de ser unicamente física. Shakespeare descobriu o inferno moral. E o paraíso também. Mas permaneceu na terra”. As paixões possuem consciência íntima e a crueldade não é apenas física. Kott diz que, vendo representar “Tito Andrônico”, uma das primeiras

⁷⁶ Kott, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. Editora Cosac & Naify, São Paulo, 2003.

tragédias de Shakespeare, vemos personagens que ainda não possuem consciência de seu sofrimento, como Lavínia, mas tal consciência irá precipitar em Ofélia, de “Hamlet”, a qual acabará na loucura. O inferno e o paraíso moral são terrenos, e a consciência deles advém da percepção daquilo que circunda as personagens.

Em Shakespeare, como diz Kott, o “grande mecanismo da história” aparece como um grande rolo compressor que levará todos ao abismo. O “grande mecanismo” aparece como uma farsa cruel e trágica que despoja o mundo de ilusões. O homem do Renascimento edificou o mundo à sua imagem e semelhança e repentinamente viu-se despojado de ideologias – a conquista das novas regiões do planeta, por exemplo, revelou-se uma aventura perigosa e moldada pela barbárie contra os povos conquistados –; da mesma forma que o homem do século XX diante da bomba nuclear no final da Segunda Guerra; e do século XXI, diante de um cenário de alterações climáticas e de esgotamento de recursos, que nos colocam numa posição perigosa, em um verdadeiro abismo. Aliás, vivemos um contexto em que tudo parece despojado do que quer que seja, posto que fragmentado, partido em pedaços, em direções diversas, que, ao contrário de significar um espectro de liberdade para as diversidades, torna-nos problemáticos, ansiosos, amedrontados diante de uma realidade cada vez mais de incertezas.

Kott é sombrio em sua análise, vendo as comédias, inclusive, como peças que passam pela bestialidade, como “Sonho de uma noite de verão”; pelas lutas pelo poder, crimes, revoltas, violência, demência e loucura, como “A Tempestade”; e as metamorfoses do sexo e o amargo conhecimento do amor, como “Noite de Reis”. Tal aspecto sombrio leva Kott à questão do despojamento e do reconhecimento do mundo como um grande teatro, em que Próspero, em sua ilha, encena a história do mundo, tornando as outras personagens atores dessa encenação; no final, ele mesmo entrega sua varinha mágica ao curso do mundo, e seu poder mágico encontra seu fim. Só resta a Próspero a sua sabedoria. Despoja-se da mágica teatral, reconhece-se diante do “grande mecanismo” e volta a Milão, percebendo-se como um ser humano que conheceu o inferno e o paraíso moral. Próspero passa pelo processo de individuação.

Da mesma maneira que Harold Bloom, pois, Kott parece conceber o caminho da individuação a partir do ato de a personagem despojar-se de tudo e reconhecer-se dentro dos limites do teatro. As ilusões são quebradas e o conhecimento de sua humanidade é atingido. A individuação está presente, pois, mesmo que Kott não levante essa questão. As personagens e a realidade que elas emitem o fazem sugerir que Shakespeare é mais verdadeiro que a vida. As peças shakespearianas são carregadas de tensão e não apresentam um instante de repouso, para Kott. Aproximam-se da linguagem cinematográfica: para ele, o cinema foi a arte que melhor o interpretou, já que suprime tempos mortos, condensando a ação, jogando-a sempre para os primeiros planos. Aliás, os roteiros cinematográficos consideram apenas planos e sequências, trazendo a fluidez, a homogeneidade e a rapidez, o que é essencial à ação shakespeariana. Para Kott, Peter Brook introduziu no teatro as convenções do cinema, em que os quadros sucedem-se por fusões, como num filme, fazendo com que

o espectador aceite Shakespeare no sentido literal. As personagens, realmente, então, agem ou reagem, ou sofrem alguma ação. As grandes interrogações filosóficas, assim, coadunam-se a um grande realismo, em que Lavinia de “Tito Andrônico” é realmente violentada, em que “Ricardo III” começa com uma coroação.

Em Kott, Shakespeare é contemporâneo por ser cruel, violento, brutal, terrestre e infernal, evocando tanto o terror quanto os sonhos e a poesia, sendo autêntico ao máximo e inverossímil, dramático, sarcástico, apaixonado, racional e divagador. O Shakespeare contemporâneo é o mais Renascentista de todos: ao colocar em primeiro plano as personagens, como o cinema possibilitou com força exponencial, parece aumentá-las de tamanho quando as aproxima do público.

Um encenador contemporâneo como Peter Brook faz as personagens shakespearianas viverem ações próximas do real a partir da construção de momentos de tensão sugeridos pelo texto original. Ao fazer as personagens despojarem-se de tudo, reconhece o “grande mecanismo” que as guia, reconhece a humanidade presente nos textos de Shakespeare. Ainda que em obras iniciais como “Tito Andrônico” as personagens não exibam consciência de seus sofrimentos, elas podem exibir tensão, sem tempos mortos, evidenciando uma atmosfera que remete à realidade, em que as personagens despojam-se da esfera teatral que as contém, atingindo a individuação. A consciência do sofrimento será precipitada nas obras posteriores, exibindo a construção de um processo em que fica mais clara a obtenção de patamar de individuação, nas personagens das peças maiores. Reforça-se, assim, a imagem de Shakespeare enquanto cânone.

2.2 – Elementos de análise crítica de “Noite de Reis”

Para fazermos uma análise de pontos importantes da peça “Noite de Reis”, vamos recorrer novamente a Harold Bloom⁷⁷ e a Jan Kott⁷⁸, e incluir algumas colocações de René Girard⁷⁹, que sugerem elementos de análise nos quais nos baseamos para realizar o exercício de *transcrição* a que nos propusemos, bem como dos comentários a seu respeito. Também faremos algumas remissões ao exercício de *transcrição* realizado, justificando, assim, por meio de nossa análise do texto original, nossas escolhas no texto que construímos.

Em “Noite de Reis”, considerada a melhor das comédias shakespearianas pela crítica, e por Harold Bloom, a subjetividade e a individualidade são a norma, pois todas as personagens pulsam de vitalidade. Embora a peça apresente um espírito “tresloucado”, em que a ideia de “o que quiserdes” domina a cena, sendo uma defesa contra a amargura das três comédias sombrias que escreveria depois, quais sejam, “Tróilo e

⁷⁷ Bloom, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O’Shea e revisão de Marta Miranda O’Shea. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2000.

⁷⁸ Kott, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. Editora Cosac & Naify, São Paulo, 2003.

⁷⁹ Girard, René. *Shakespeare: Teatro da Inveja*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda. São Paulo, SP, 2010.

Cressida”, “Bem está o que bem acaba” e “Medida por medida”, a invenção do humano, ele sugere, surge com espantosa força mimética.

“Noite de Reis” conta basicamente duas histórias em paralelo. A primeira, de Viola, que, após um naufrágio, chega à Ilíria, um lugar misterioso, comandado pelo duque Orsino, este, apaixonado pela bela jovem Olívia. Viola, sozinha em um lugar desconhecido, pensando que perdeu o irmão, procura um trabalho para tentar estabilizar sua situação. Sabendo que Olívia, por estar de luto, não aceitaria recebê-la, encontra como única solução de amparo vestir-se de homem e tentar empregar-se como pajem de Orsino.

Os problemas então começam a ocorrer, já que Olívia apaixonou-se por Viola travestida, agora com o nome de Cesário. Como Viola tem um irmão gêmeo, chamado Sebastião, ao travestir-se, fica igual a ele. Para piorar a situação, Sebastião, que também estava no navio naufragado, salva-se e coloca-se na Ilíria, também confundindo todos.

A história paralela é a de Malvólio, vitimado por Toby, Andrew e Maria. Malvólio é administrador dos bens de Olívia, já que esta está sem pai e irmão. Toby é tio de Olívia, sustentado por ela. Toby também “enrola” Andrew, dizendo-lhe que irá casá-lo com a sobrinha, claramente com o intuito de continuar usufruindo de seu dinheiro, das bebedeiras, para continuar com a farra e a diversão. Maria é empregada da casa de Olívia. Todos odeiam Malvólio, pois este não ri, não se diverte como todo mundo, antes, recusa as brincadeiras e as repreende. Como deseja Olívia, e é “doente de amor-próprio”, Maria, maliciosamente, arquiteta um plano: o de enviar-lhe cartas supostamente escritas por Olívia, declarando-lhe amor, e pedindo que ele aja e se vista de maneiras estranhas quando for ao seu encontro. Tomado por louco, Malvólio é trancado num quarto escuro e Feste, o bobo da casa de Olívia, finge ser o exorcista que vai expulsar de sua alma os demônios da loucura.

Bloom diz que Shakespeare teria criado uma comédia festiva e ambígua com “Noite de Reis”, em que nos oferece “o que quiserdes”, no espírito da Folia de Reis. A décima segunda noite depois do Natal seria uma Festa da Epifania, uma festa em que há a manifestação do Menino Jesus aos Reis Magos. Aliás, ele sugere que o título de “Noite de Reis” deveria ser outro:

O maior defeito de todas as montagens de *Noite de Reis* a que tive ocasião de assistir é o ritmo insuficientemente acelerado. A peça deve ser encenada no andamento frenético que convém ao bando de loucos e folgazões de que é composta. Teria sido mais do meu agrado se Shakespeare houvesse adotado como título principal *O que Quiserdes*, em vez de *Noite de Reis*; o subtítulo é melhor, entre outros significados, querendo dizer algo como ‘Vale Tudo!’.

Dentro desse espírito está a sugestão dada pelo título da *transcrição*, “What you Will”, na verdade, o outro título possível para “Noite de Reis”, sugerido por Shakespeare. Nesse espírito de “o que quiserdes”, no

entanto, teremos uma Ilíria que, embora festiva, é sombria em diversos aspectos, haja vista o que comentamos a respeito do enredo, de Malvólio ser trancado num quarto escuro, sendo tomado por louco. A situação de diversas personagens revela-se sombria

Viola, nesse sentido, segundo Bloom, possui falas enigmáticas e reticentes, especialmente quando se esconde sob o manto de Cesário. É o oposto dialético a Orsino, de falas hiperbólicas. Viola seria, ainda, uma vitalista reprimida, impedida de mostrar sua força. Apesar disso, tem extrema vitalidade, força interior, já que se esconde sob o manto de Cesário. É por meio de Viola que Bloom irá sugerir um lado sombrio em “Noite de Reis”. Orsino, em uma sequência da peça, sentindo-se traído por Viola/Cesário, já que esta/este teria roubado o coração de Olívia, jura executá-la/o; esse trecho sombrio seria revelador de uma grande violência, em que o caráter festivo parece esconder essa violência.

Em outra sequência, Viola, vestida como Cesário, é tomada por Sebastião pelo capitão Antônio. Quando isso ocorre, ela lhe diz:

VIOLA- Não sei de bondade nenhuma, nem mesmo o conheço, nem pela voz, nem pelo rosto. Tenho horror à ingratidão num homem, para mim coisa pior que a mentira, que a vaidade, que emborrachar-se e sair falando besteira, ou qualquer outro traço de vício que venha, forte, corrupto, alojar-se em nosso sangue fraco.⁸⁰

Essa fala representa a extrema vitalidade e a força interior de Viola, que não se deixa dominar pela situação, na qual é acusada de não reconhecer o capitão. Este, confundindo-a com Sebastião, já que ela, travestida, é idêntica ao gêmeo, rechaça-a violentamente porque ela não o reconhece, devido aos préstimos que teria oferecido ao gêmeo Sebastião, incluindo o de salvar-lhe a vida, quando do naufrágio. Mas é em sua primeira fala que vemos Viola, misteriosamente, sugerir ao Capitão do navio ser pajem de Orsino, e um pajem eunuco, para que possa para ele cantar:

VIOLA-Capitão, tua pessoa mostra boas maneiras, uma atitude bonita. Embora uma natureza assim, de belos muros, encerre em si muitas vezes um ar poluído, estou pronta a acreditar que tens pensamentos condizentes com tua bela aparência. Eu te suplico (e te pagarei generosamente): esconde de todos quem eu sou, e sê meu ajudante, pois esse disfarce, se der certo, vai tornar-se a própria forma de meu intento. Vou colocar-me a serviço desse duque. Vais me apresentar a ele: eu, um eunuco. Essa incomodação pode valer-te a pena, pois eu sei cantar, e posso falar com ele através da música, com vários instrumentos e voz. Isso vai provar que posso muito

⁸⁰ Shakespeare, William. *Noite de Reis*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Todas as citações de trechos da peça neste artigo terão esta referência.

bem estar a serviço dele. O que mais venha a acontecer, eu entrego nas mãos do tempo. Peço apenas que ajustes o teu silêncio ao meu engenho.”

Sabe-se que todas as músicas da peça foram transferidas ao bobo Feste, e que esse intento de Viola não se cumpre no texto, haja vista a cena IV do ato II:

FESTE- Está pronto, senhor?

DUQUE- Sim, peço-te: canta.

[Música.]

A canção [de Feste].

Vamos rápido, morte, se apresse!

Deito em tábuas tristes de cipreste.

Vai-te embora, sopro de vida meu!

Matou-me uma donzela linda e cruel.

Mortalha branca em muito teixo,

Já deixem tudo feito.

Não houve um outro mais fiel que eu:

Chegou aqui e morreu.

Só meu negro esquife, e nada de flores;

Não espalhem nem mesmo as mais doces.

Nenhum amigo, na despedida,

Onde os meus ossos terão guarida.

Suspiros devem ser poupados!

Que amantes tristes e pálidos

Não encontrem minha cova para

Ali verter suas lágrimas.

DUQUE- *[Entregando-lhe dinheiro:]* Aí tens, por teu esforço.

FESTE- Não é esforço algum, sir; para mim, cantar é um prazer.

Essa canção de Feste é bastante estranha dentro de uma peça que é considerada como festiva. Na *transcrição* realizada, essa música sombria e melancólica é repetida diversas vezes, já que tais aspectos levamos em consideração como reveladores de nosso contexto atual. Feste, cantando-a, revela-se uma personagem de caráter diferenciado daquilo que parece ser, sugerindo que não temos em mão uma personagem

de espírito realmente festivo, nem totalmente treloucado, mas de alguém cético, irônico, características que vêm de encontro ao que selecionamos como aspectos importantes na nossa contemporaneidade. Viola não a cantaria, posto estar imbuída de outras necessidades: não faria sentido ela expressar essa desesperança; pelo contrário, ela tem fé, justamente, de que o irmão esteja vivo; e deseja Orsino, lutando por ele.

A fantasia de Cesário colocada por Viola, a princípio, gera um estranhamento no leitor ou no espectador, já que ela se coloca como um homem para aproximar-se de Orsino, e para “auxiliá-lo” no intento de conquistar Olívia. O fato é que Orsino envia emissários para fazer declarações a Olívia, mas eles nunca dizem seu texto, pois ela nunca os recebe. Temos também que Viola acaba despertando em Olívia um desejo amoroso.

Olívia está enlutada pela morte do irmão a quem amava. Ao conhecer Viola como Cesário, ela desperta-lhe o desejo, já que, ao saber de sua petulância, de que ela não arredará pé de sua casa até que seja recebida, decide por conhecer a pessoa, e, arrogantemente, questiona:

OLÍVIA- Mas não, meu senhor, não serei tão dura de coração. Distribuirei diversos inventários de minha beleza. Ela será listada item por item, cada partícula e utensílios etiquetados para o meu codicilo. Por exemplo, um item: dois lábios de um vermelho indiferente; outro item, dois olhos cinzentos, fechados por pálpebras; outro item, um pescoço; um queixo; e assim por diante. O senhor foi enviado aqui para avaliar-me?

Ao que Viola responde, como Cesário:

VIOLA- Vejo a senhora como a senhora é, e a senhora é muito orgulhosa. Mas, fosse a senhora o demônio, ainda assim é muito linda. Meu amo e senhor, ele a ama. Ah, se pelo menos tal amor pudesse ser recompensado, ainda que a senhora fosse avaliada ímpar em sua beleza!”

O diálogo toma prosseguimento:

(...)

OLÍVIA- O senhor pode muito. Qual a sua estirpe?

VIOLA- Maior do que os meus bens, e no entanto gozo de um bom nome. Sou um cavalheiro.

OLÍVIA- Volte para o seu mestre. Eu não posso amá-lo. Que ele não envie mais ninguém, a menos que, por um acaso, seja o senhor a voltar aqui, para me contar como ele recebeu minha resposta. (...)

(...) [Viola sai.]

OLÍVIA- ‘Qual a sua estirpe?’ ‘Maior do que os meus bens, e no entanto gozo de um bom nome. Sou um cavalheiro.’ Posso jurar que tu és. Tua fala, teu rosto, teus ombros, tuas pernas, as ações e o espírito, tudo me diz que tens um brasão de cinco folhas. Não rápido demais: suave! calma! A menos que o mestre fosse o homem. E agora? Assim tão depressa pode alguém contagiar-se dessa praga? A mim está querendo me parecer que consigo sentir as perfeições desse jovem como coisa sigilosa e sub-reptícia que se vai insinuando diante de meus olhos. Bem, que seja como for. (...)”

Esse diálogo, especialmente, revela-nos que Olívia deixa-se arrastar pelo desejo amoroso a partir do momento que Viola como Cesário não lhe dirige a palavra com os elogios grandiloquentes dos outros mensageiros de Orsino. Viola como Cesário atira-lhe na cara aquilo que pensa, tirando-a do próprio pedestal em que se colocava, desdenhando-a, provocando nela o estranhamento necessário para que, por meio de um monólogo interior, transforme-se.

Os monólogos são bastante comuns em Shakespeare, pois representam a questão de as personagens atingirem a individuação, isso por ouvirem a si próprias, segundo sugestão de Harold Bloom, promovendo, a cada cena, a sua própria transformação. Olívia nos evidencia, por meio de seu monólogo, que está iniciando um novo processo em sua vida, em que o luto cederá lugar ao desejo por um homem, e que ela deixará de ser a menina que perdeu pai e irmão, e se tornando mulher. No entanto, apesar de essa sequência ter graça, esconde um lado sombrio: ao se apaixonar, será pela pessoa errada; esse algo por que ela se apaixonou é falso, e o seu sentimento assim o será, e não será correspondido. Esse contato será importante, apesar disso, no processo de individuação, como também sugeriu Bloom.

No processo de individuação, já que a isso estamos nos reportando em nossa análise, entramos em contato com o que Jung⁸¹ chamou de arquétipos, que são conteúdos do inconsciente coletivo que se modificam por meio de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual. O que Jung reconhece, aliás, como inconsciente coletivo é contraposto ao inconsciente pessoal: enquanto este é uma camada mais ou menos superficial do inconsciente, e sua origem repousa em experiências e aquisições pessoais, aquele é de natureza universal, formado por conteúdos e comportamentos que são os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos, um substrato comum de natureza psíquica “suprapessoal”, que existe em cada indivíduo. Os conteúdos do inconsciente coletivo, aliás, nunca estiveram na consciência, e devem sua existência à hereditariedade.

Os arquétipos, nessa relação, são matrizes de comportamento com as quais o indivíduo, no processo de individuação, toma contato. Esse contato se dá em quatro fases, passando por alguns arquétipos em especial.

⁸¹ Jung, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. F. da Silva. 7ª edição, Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2011.

Em primeiro lugar, a *persona* ou *máscara*, que é a maneira como nos relacionamos com o outro e com o mundo, a maneira como as pessoas nos veem e como nós mesmos nos vemos; é algo que na hora em que é visto é reconhecível, como a máscara do profissional, do médico, do padre, do advogado. Temos exemplos disso em “Noite de Reis”, com Olívia, que, no início da peça, veste a máscara da jovem enlutada, sofrendo exageradamente com a morte do pai e do irmão, tudo para não receber os mensageiros de Orsino; com Viola, que, literalmente, assume a máscara do jovem Cesário; com Orsino, que veste a máscara do homem apaixonado por Olívia, enviando mensageiros a esta.

Em seguida, há o confronto com a *sombra*, com conteúdos inconscientes que já deveriam estar na consciência; trata-se de algo que nos pertence e que projetamos no outro para nos reconhecermos; a sombra, aliás, possui uma dimensão mais pessoal que coletiva, isso visível, por exemplo, em uma pessoa considerada afável, mas que no trânsito torna-se violenta; na dimensão coletiva, por sua vez, podemos ver a sombra agindo em atos coletivos conhecidos, como a Inquisição e o Nazismo; um tabu também pode revelar uma sombra que pode ser superada; superar um tabu, aliás, é lidar com a sombra e caminhar para a consciência. A sombra em “Noite de Reis” pode ser vista em Olívia, que, no fundo, gosta de ser cortejada por Orsino, tornando-se sacerdotisa de seu próprio culto (conferiremos isso à frente, em análise de Girard); em Viola, que apresenta sua sombra projetada no momento em que ela responde a Olívia defendendo Orsino, chamando Olívia de arrogante; e em Orsino, que projeta a sombra quando é violento com Viola, no trecho em que se acha traído por Cesário (e que veremos à frente).

Em terceiro lugar, há o encontro com a *anima*, para o homem, e o *animus*, para a mulher. *Anima* e *animus* são arquétipos como contraparte potencial de cada sexo. O feminino representa o lugar da proteção, do alimento, amor, do recolhimento; o masculino, o dirigir-se para, o vencer dificuldades. A mulher, assim, tem relação com o *animus* e o homem, com a *anima*. Um homem que não tem contato com a *anima* não tem jornada para dentro, não desenvolve seus sentimentos; se tem um contato negativo com a *anima*, torna-se cheio de problemas. A mulher sem contato com o *animus* torna-se voltada só para si, não desenvolve plenamente o contato com o mundo; um *animus* negativo desenvolvido torna-a rígida. Olívia, em “Noite de Reis”, tenta manter contato com seu *animus* na relação que trava com Cesário, embora saibamos que esse contato, na verdade, é com uma mulher; Orsino tenta manter contato com a *anima* por meio de Cesário, desejando atingir Olívia, embora saibamos que ele trava é contato real, mesmo, com Viola, travestida; esta, por fim, provoca o desejo dos outros dois ao manter contato com eles.

Por fim, a estrutura do *Self*, desenvolvida pelos *neojunguianos*. O *Self* é alcançado, atingido à medida que vamos vivendo. O encontro com o *Self* é o encontro com o “si-mesmo”, projetado no processo de individuação. Para os *neojunguianos*, o *Self* estaria sempre presente no desenvolvimento da psique humana. É representado pelos arquétipos do velho sábio e da velha sábia. Teremos a representação do *Self* no momento em

que as relações em “Noite de Reis” se equilibram: Viola com Orsino, Olívia com Sebastião, observando aqui uma jornada de crescimento interior. Assim, Olívia casa-se com Sebastião, realizando um processo de despojamento de seu *eu* que guardava luto pelo pai e pelo irmão, e, agora, que reconhece a necessidade de continuar vivendo, mas no contato com o outro. Da mesma maneira irá se comportar Viola, que se desmascarará, fechando o processo de reconhecimento de si, e fechando também o mesmo processo por Orsino.

Da *persona* ao *Self* ocorre o processo de individuação, que pode ser entendido como uma grande viagem. Essa grande viagem está dentro de “Noite de Reis” como uma espécie de pulsação para a construção de cada personagem, virtualizada nas entrelinhas, no não-dito, como um caráter icônico. Os mitos e as fábulas, enfim, as manifestações artísticas, podem evidenciar esse processo de individuação. Pode ser um processo tranquilo, o que se nota nas pessoas mais sossegadas com a vida; ou mais inquietante, como se nota no mundo hoje, com as pessoas em eterna busca de algo. A arte hoje exprime um momento mais angustiante, mais inquietante, apresentando trabalhos que, às vezes, chegam a chocar o público pela sua forma inusitada, que foge aos padrões, ao convencional.

O termo individuação, aliás, refere-se a um processo que gera um “individuum” psicológico, ou uma unidade indivisível, um todo. A consciência representa o todo do indivíduo psicológico. No entanto, conteúdos inconscientes, que têm pouca relação com o *eu*, com a totalidade do indivíduo, também se manifestam na conduta humana. Assim, o todo do indivíduo psicológico é formado por conteúdos conscientes e inconscientes. Estes últimos, aliás, podem ser projetados para fora, para o consciente, na forma de arquétipos (no caso do inconsciente coletivo) ou na forma de complexos (no caso do inconsciente pessoal). Como queremos demonstrar, Olívia, Viola e Orsino caminham da máscara ao *Self* em “Noite de Reis”, individuando-se, desenvolvendo-se no sentido positivo, crescendo, encontrando seu equilíbrio, que é conquistado quando atingem o amor. Jan Kott diz sobre eles:

O duque Orsino, Viola, Olívia não são propriamente personagens; são vazios e apenas o amor os preenche. Não podemos separá-los uns dos outros, não têm existência independente. Vivem somente de suas relações mútuas e somente por elas. Estão contaminados pelo amor e contaminam-se entre si.

Remetendo ao exercício de *transcrição* proposto, veremos Orsino e Olívia exibindo projeções de si; ele, uma projeção, ela, quatro; isso sugere que ambos passam pelo caminho da individuação, caminho esse que será vencido ao atingirem o amor. Essas projeções tornam Orsino e Olívia polivalentes, seres que refletem a nossa sociedade atual, de característica *hipertextual*. Viola não exhibe essas projeções por estar no meio de Orsino e Olívia, mas ela é vivida pelo ator principal, que será também Sebastião; a partir do ator principal é que

surgem Viola e Sebastião; da fusão entre suas imagens, as outras personagens aparecem, como forças virtuais latentes.

Já Malvólio, na “Noite de Reis”, é vítima de uma violência terrível. Seu monólogo interior não o leva ao crescimento, e sim, a sua destruição – embora enxerguemos nele uma transformação –, isso claramente uma das formas de Shakespeare atacar o puritanismo vigente no período. O castigo para Malvólio é dado pelo fato de ele sonhar tão alto a ponto de distorcer a sua própria noção de realidade. Bloom diz que Malvólio é um falso puritano que não passa de uma máscara que esconde a sombra do desejo de grandeza, a qual o leva à queda. A autoimagem de Malvólio é, assim, distorcida, e essa personagem acaba se situando num contexto no qual ela há de sofrer. Ele não é capaz de rir e odeia o riso dos outros, como vemos nessa fala, em que ele se refere a Feste, o bobo da casa de Olívia:

MALVÓLIO- A mim me fascina ver que Vossa Senhoria, milady, aprecia um folgado desses, tão inútil. Outro dia eu o vi ser humilhado por um bufão de taverna, um que tem tanto cérebro quanto uma pedra. Veja só, agora mesmo ele está sem ação, não sabe como retrucar. A menos que alguém ria e lhe dê uma boa ocasião de fazer graça, ei-lo mudo. Venho afirmar-lhe solenemente, senhora: no meu entender, não passam de assistentes de bobos esses homens que, não sendo bobos, se esganiçam rindo desse tipo de bufão de repertório embolorado.

Ver Malvólio sofrer é uma experiência alegre para a plateia, isso segundo, aliás, o crítico Harry Levin, citado e criticado por Bloom, o qual, por sua vez, diz que Levin exagera um tanto na dose, já que Bloom acredita que o espírito cômico requeira sacrifícios, mas que não precisam ser tão prolongados. Esse sacrifício, entretanto, pode ser visto como uma experiência catártica: a mimesis do nosso cotidiano enquanto plateia. O trecho abaixo vai nos sugerir essa experiência catártica:

Ser o Conde Malvólio! (...) Existe até um precedente. Lady de Strachy casou-se com o oficial responsável pelo guarda-roupa real.(...) Depois de três meses casado com ela, sentado no meu trono (...) mandando chamar meus oficiais, eu no meu roupão de veludo, bordado de folhas e ramos, recém-saído de um divã, onde deixei Olívia dormindo(...) E então, governar com mão de ferro: meu olhar examina com gravidade, um a um, os rostos de todos os presentes(...)

O trecho transcrito é a composição de várias falas de Malvólio, no original, entrecortadas por falas das personagens a que ele se refere, que, ao ouvirem seu delírio, ficam alvoroçadas. Essa é a preparação para o momento em que Malvólio vai receber as cartas escritas por Maria, as quais o enganam, fazendo-o acreditar que Olívia por ele está apaixonada. Esse monólogo reflete um patético desejo de grandeza, de ser o chefe da

casa em que trabalha, e também seu desejo erótico por Olívia, isso especialmente quando ele sugere que sairá, vestindo um roupão de veludo, de um divã onde deixara Olívia dormindo. Aparentemente um desejo inocente, o delírio de Malvólio é egoísta, isso porque ele deseja dominar o ambiente, dando lições de moral aos outros, já que, não imbuído do espírito festivo do contexto, também não quer que mais ninguém se divirta. Tal comportamento escancarado leva Toby, Andrew e Maria à ira, por isso eles preparam-lhe o embuste das cartas.

Podemos sugerir que a referida expectativa reencena o ritual do sacrifício do “bode expiatório”. Assistir a uma personagem supervalorizar suas próprias fantasias, inclusive as eróticas, faz nos colocarmos um pouco no lugar de Malvólio: também tivemos ou temos escondidas nossas fantasias, o que revela, assim, um pouco do caráter humano, ou individuado, de Malvólio. Por isso é que Malvólio, para nós, enquanto público, é nosso “bode expiatório”. Segundo João César de Castro Rocha, que assina a introdução do livro de Girard, “Teatro da Inveja”, na edição brasileira, desejamos o que esse alguém deseja, e o conflito, daí, parece tornar-se inevitável, posto ser provável que busquemos nos apropriar do objeto desejado pelo modelo. Rocha vai dizer que, na mediação, entramos em confronto aberto uns com os outros, e a mimesis pode revelar uma pulsão conflituosa, presença que pode ser desagregadora.

Segundo Rocha, citando Girard, agora em “A violência e o sagrado”, tal face sombria da mimesis pode revelar o mecanismo do “bode expiatório”. O processo civilizatório exigiu dos homens um mecanismo de controle da violência propagada pelo desejo mimético. Isso porque, ao desejo ser propagado pelo coletivo, pode haver um curto-circuito, pois o potencial conflituoso da imitação leva à disputa de objetos desejados. Como também a imitação é um recurso que carrega um paradoxo, qual seja, o paradoxo de que, sem ele, não se criam laços, nem se fala a mesma linguagem, no momento em que as rivalidades tendem a desintegrar o todo, por meio da violência generalizada, ocorre um fenômeno, a transferência da culpa pela violência para um único membro do grupo, membro esse que é sacrificado. Por meio do sacrifício, o “bode expiatório” é divinizado, pois resolveu-se o conflito e restaurou-se a ordem, colocando à disposição do grupo um mecanismo mediador da violência.

Malvólio pode ser visto, assim, como o “bode expiatório” de “Noite de Reis”. Para Rocha, a peça não precisa de Malvólio, já que há diversas outras situações dramáticas ocorrendo. Malvólio é, segundo o crítico Charles Lamb, citado por Harold Bloom na “Invenção do humano”, uma figura tragicômica que sofre nas mãos de Maria, Toby e Andrew. Bloom dirá que Malvólio, enfim, está sempre preso no quarto escuro de sua severidade moral e de seu egoísmo, não o transcendendo, não o superando, por isso, não se transformando ao final da peça, como acontece com Olívia. Shakespeare não o tirará do quarto escuro, daí o castigo a que é submetido: o de ficar literalmente preso num quarto escuro, sendo tomado por louco. Malvólio, entretanto, acaba dominando uma parte da peça “Noite de Reis”, pois escapa das mãos de Shakespeare, já que é construído, como vemos, como um ser que, embora egoísta nos seus propósitos, é tão individuado ao trazer à

tona seus pensamentos interiores, que praticamente parece estar fora da própria peça, parece um ser humano completo, que exhibe vida própria. É hilariante perceber como essa personagem torna-se delirante quando lê a carta que Maria escrevera para lhe enganar, imitando a letra de Olívia:

MALVÓLIO- Nem as planícies, nem a luz do dia revelariam mais! Isto aqui está escancarado. Serei um homem orgulhoso, lerei os autores políticos, vou degradar Sir Toby, vou me desfazer dos meus conhecidos rudes e grosseirões, seguirei essa receita de homem à perfeição. Agora, não vou me enganar, deixando que a imaginação venha me derrear, pois que todas as razões despertam-me para isto: milady minha patroa me tem amor. Ela de fato comentou minhas meias amarelas pouco tempo atrás, elogiou minhas pernas por exibirem ligas transpassadas, e com isso ela se apresentou ao meu afeto, e com uma espécie de injunção vai me guiando para esse jeito de trajar que é de seu agrado. Sou grato às minhas estrelas, estou feliz. Serei altivo e distante, de meias amarelas e ligas transpassadas, sempre rápido para me vestir. Que sejam louvados, Júpiter e a minha boa estrela!...

A danação de Malvólio ocorrerá justamente por ele escancarar o que há em seu lado sombra, escondido por trás de sua máscara, e enganar a si próprio em seu desejo de poder e de contato erótico com Olívia. O caminho de Malvólio é trágico justamente por causa do autoengano a que se submete, ouvindo seus próprios pensamentos tortos, e tomando decisões erradas. Outras personagens shakespearianas, guardadas as devidas proporções, também refletem essa tonalidade trágica, conferida pela capacidade de ouvirem a si próprias e de exporem seu pensamento. Como o tom de “Noite de Reis” é o cômico, o monólogo de Malvólio é ouvido pelas outras personagens, que o atacam com fúria, na terrível brincadeira do quarto escuro.

René Girard, em seu “Teatro da Inveja”, vai nos colocar algumas questões interessantes relacionadas, aliás, ao problema do desejo mimético em “Noite de Reis”, tema mencionado por Harold Bloom. Nessa questão, Girard vai sugerir que, ao adotarmos alguém como modelo, passamos a desejar os objetos por ele desejados, pois procuramos apropriar-nos do objeto desejado pelo nosso modelo. Olívia, por exemplo, deseja a si própria porque todos a desejam, no caso, Orsino e as outras personagens. Girard nos diz que todos imitam o mesmo desejo: o desejo de Olívia por si mesma. Para ele, os admiradores desejam “em Olívia” tanto quanto desejam a própria Olívia. Ela é, pois, uma espécie de sacerdotisa indiferente a tudo e ídolo de seu próprio culto. Ela não é apegada a ninguém, a não ser pela memória do irmão, cuja morte lamenta.

FESTE- Minha boa senhora, por que estais de luto?

OLÍVIA- Meu bom palhaço, por ter falecido o meu irmão.

FESTE- Acho que a alma dele está no inferno, minha senhora.

OLÍVIA- Sei que a alma dele está no céu, bobo.

FESTE- Mais tolo ainda, minha senhora, enlutar-se pela alma de seu irmão, uma vez que está no céu.(...)

Temos aqui uma troca especial entre o bobo Feste e Olívia. Ela revela-se enlutada pelo irmão, e o bobo justamente julga-a insensata. Para ele, se o irmão dela está no céu, não é preciso guardar luto da maneira como ela tem guardado. Na verdade, o bobo a desmascara no ato, ou seja, revela a todos o que ela esconde em sua alma: que o luto esconde algo.

Para Girard, a relação do passado é uma máscara para o padrão presente de desejo, que nada tem a ver com a relação familiar. Ao se deparar com Viola como Cesário, esta a humilha e não a ama, e essa indiferença é que é a chave para seu coração. O desejo da dama é mover-se de si própria para o desejo que resiste à sua própria sedução, ao discurso de Viola, que não se dirige a ninguém:

VIOLA- Se eu a amasse com o ardor de meu mestre, com tanto sofrimento, com uma vida tão sacrificada, em sua negativa eu não encontraria nenhum sentido, eu não seria capaz de compreender.

OLÍVIA- Ora, o que faria então?

VIOLA- Eu construía uma cabana com ramos de salgueiro aos portões de sua casa, e visitaria na casa a alma de minha vida. Escreveria canções dedicadas ao amor desprezado, e eu as cantaria em alto e bom som, mesmo na calada da noite. Gritaria o seu nome para os morros reverberantes, e faria com que os rumores balbuciantes do ar gritassem de volta “Olívia!” Ah, a senhora não teria descanso entre o céu e a terra, mas teria piedade de mim.

OLÍVIA- O senhor pode muito. Qual a sua estirpe?

VIOLA- Maior do que os meus bens, e no entanto gozo de um bom nome. Sou um cavalheiro.

OLÍVIA- Volte para o seu mestre. Eu não posso amá-lo. Que ele não envie mais ninguém, a menos que, por um acaso, seja o senhor a voltar aqui, para me contar como ele recebeu minha resposta. Passe bem. Eu lhe sou grata por todo o trabalho que teve comigo. Gaste isto aqui por minha conta.

VIOLA- Não sou mensageiro de receber gorjetas, milady. Guarde a sua bolsa. Quem precisa ser recompensado é meu mestre, não eu. Que Cupido possa fazer de pedra o coração daquele a quem a senhora vier a amar, e que o seu fervor por ele seja recebido como o de meu mestre: com desdém. Adeus, beleza cruel.

Nesse pequeno trecho de diálogo temos Viola colocando-se de maneira indiferente a Olívia, desdenhando-a, e não a elogiando, como com certeza teriam feito os mensageiros de Orsino anteriormente, provocando o desdém de Olívia. Ao ela ser desdenhada por Viola enquanto Cesário, isso lhe provoca o desejo. Girard afirma que o desejo mimético é o desejo do outro por um terceiro objeto. Como todos desejam Olívia, esta desejará o mesmo desejo. Ao Viola negar-se a desejá-la, Olívia, enganada pela máscara de Cesário, passará a desejar aquele que não se deixa seduzir. Como sugere Girard, por meio do desejo mimético, desejamos sempre aquilo que alguém deseja.

É justamente com isso que Maria, a personagem realmente maliciosa de “Noite de Reis”, que, segundo Bloom, pondera se seus estratagemas levarão Malvólio à loucura, irá trabalhar: ela enviará cartas a Malvólio, sugerindo que Olívia o deseja; isso o atizará cada vez mais ao desejo por engrandecer-se, por desejar-se, isso por acreditar ser ele desejado por Olívia. Maria, assim, seria uma “arlequina” que regeria as peripécias da trama:

SIR TOBY- O que vais fazer?

MARIA- Ele começará a encontrar no caminho dele algumas epístolas obscuras de amor, onde ele vai se achar descrito com exata perfeição: a cor da barba, o formato das pernas, a maneira de andar, a expressão dos olhos, a testa, a pele, a fisionomia. Eu sei escrever como se fosse sua sobrinha minha patroa. Quando nenhuma das duas lembra quem escreveu tal ou qual coisa, mas se consegue saber de quem é a caligrafia.

SIR TOBY- Excelente! Sinto o cheiro de uma armadilha.

SIR ANDREW- Estou sentindo no meu nariz também.

SIR TOBY- Ele vai achar, pelas cartas que você estará deixando aqui e ali, que elas são de minha sobrinha, e que ela está apaixonada por ele.

MARIA- Estou apostando em cavalo desse número.

SIR ANDREW- E o número desse seu cavalo pode fazer dele um grande burro.

MARIA- Um grande burro, não tenho dúvidas.

SIR ANDREW- Ah, isso vai ser admirável!

MARIA- Diversão de primeira, eu lhes garanto. Eu sei que minha medicina vai funcionar com ele. Incluo os senhores na história, o bobo fica sendo o terceiro, e ele vai encontrar a carta. Observem como ele vai interpretá-la. Por esta noite é só. Agora, para a cama, e sonhem com o acontecimento. Adeus.

É Maria quem trama o embuste a Malvólio, raciocinando sua vingança em diálogo com os outros. Suficientemente esperta, arma o mais perfeito estratagema contra Malvólio, qual seja, atizando-lhe o desejo que

tem por Olívia, escondido. Para a brincadeira de mau gosto, inclui Toby e Andrew, estes, duas figuras caricatas, além de Feste. É interessante perceber que ela não pede a opinião de ninguém, evidenciando a força que possui sobre Toby e Andrew, e até mesmo Feste. Como ninguém questiona suas ideias, ela se mostra mais esperta e, por isso, psicologicamente mais equilibrada, posto ser decidida.

Feste toma parte na brincadeira com Malvólio só no fim, ao imitar o médico que teria ido curá-lo de sua loucura:

FESTE- *Bonos dies*, Sir Toby, pois, como o velho eremita de Praga, que jamais viu tinta e pena, muito sabiamente disse à sobrinha do Rei Gorboduce: “O que é é”. Assim é que eu, sendo o senhor vigário, sou o senhor vigário. Pois o que é “o que” senão “o que”, e o que “é” outra coisa que não um “é”?

SIR TOBY- A ele, Mestre Topázio.

FESTE- Mas que olá, digo eu! Que a paz reine nesta prisão!

(...)

MALVÓLIO [De dentro.]- Quem chama?

FESTE- Mestre Topázio, o cura, chegando para visitar Malvólio, o lunático.

MALVÓLIO- Mestre, Mestre Topázio, meu bom Mestre Topázio, procure por minha patroa.

FESTE- Para fora, demônio hiperbólico! A que ponto perturbas tu esse homem! Não falas de outra coisa que não de mulheres?

(...)

MALVÓLIO- Mestre Topázio, nunca um homem foi tão ultrajado. Meu bom Mestre Topázio, não pense que estou louco. Eles me puseram aqui, nesta escuridão odiosa.

FESTE- Que vergonha tu, desonesto Satã! (Estou te chamando pelos nomes mais modestos, pois sou um desses cavalheiros que falam ao próprio diabo com cortesia.) Dizes que a casa é escura?

MALVÓLIO- Escura como o inferno, Mestre Topázio.

FESTE- Ora, mas ela tem janelões transparentes como barricadas, e os clerestórios que dão para o sul-norte são resplandescentes como ébano. Ainda assim te queixas de obstrução da luz?

MALVÓLIO- Não estou louco, Mestre Topázio. Estou lhe dizendo, esta casa é escura.

FESTE- Homem doido, estás incorrendo em erro. Afirmo que não há escuridão, mas sim ignorância, na qual tu estás mais perdido que os egípcios em sua bíblica neblina.

MALVÓLIO- Afirmo que esta casa é escura como a ignorância, embora a ignorância seja tão escura como o inferno. E afirmo que não há nem nunca houve homem mais ultrajado que eu. Sou tão louco quanto o senhor. Pode testar-me, fazendo-me perguntas que exigem raciocínio.

FESTE- Qual a opinião de Pitágoras com relação a aves de caça?

MALVÓLIO- Que a alma de nosso avô pode eventualmente habitar o corpo de um pássaro selvagem.

FESTE- E o que pensas tu dessa opinião?

MALVÓLIO- Tenho as almas em grande apreço, e de modo algum coaduno com a opinião de Pitágoras.

FESTE- Passar bem. Permanece para sempre na escuridão. Vais corroborar a opinião de Pitágoras antes que eu passe certificado de teu juízo mental, e vais ter medo de matar uma galinhola que é para não desalojar a alma de tua avó. Passar bem.

MALVÓLIO- Mestre Topázio, Mestre!

A sequência revela-se farsesca e, ao mesmo tempo, trágica. Malvólio no quarto escuro é visto como louco. A cena pode ser vista como de terror, pois Malvólio é enganado por Feste e humilhado por ele, que ri de sua cara. Malvólio odeia estar naquela situação, e está visivelmente amedrontado, por estar trancafiado num quarto. Na brincadeira, Feste, imitando o cura, sugere que o quarto não está escuro, e que essa escuridão é, na verdade, fruto de sua ignorância, da falta de juízo mental. Quando Malvólio não corrobora o pensamento de Pitágoras, Feste diz que não vai tirá-lo de lá, o que leva Malvólio ao claro desespero. Quando fizemos a *transcrição*, optamos por chamar o quadro correspondente a essa cena de “Terror”, já que queríamos demonstrar o desespero de Malvólio.

Feste é visto por Bloom como um espírito iluminado, sensato, que sabe de tudo o que se passa à sua volta com melancolia. Feste também, e no entanto, no jogo de ambiguidades de “Noite de Reis”, é brutal com Malvólio, visto que aceita a brincadeira e a executa com perfeição. Apesar de Malvólio criar uma autoimagem que o leva a ser arrogante, Feste, embora seja indivíduo pleno, pois compreende tudo à sua volta, isso por ser uma figura iluminada, como disse Bloom, é cruel com Malvólio, tomando partido no embuste e o aterrorizando enquanto ele está trancado num quarto escuro.

Como se encarnasse o espírito de ambiguidade que permeia a Ilíria, ambiguidade essa que guarda humor e brutalidade, tornando o enredo sombrio, Feste encerra a peça com a canção mais melancólica escrita pelo Bardo, segundo Bloom, uma reescritura de uma antiga canção folclórica, a qual sugere a volta à chuva e ao vento de todos os dias, após o término da representação:

Quando menino, um quase nada, pequeno,

Era “Ei, você, olá!”, e o vento ventava e a chuva chovia.

Ser criança é ser coisinha de brinquedo,

E a chuva caía, e caindo pingava, e era isso todo dia.

Quando eu cresci e virei adulto também,
Era “Ei, você, olá!”, e o vento ventava, e a chuva chovia.
Não se dá bem com ladrão o homem de bem,
E a chuva caía, e caindo pingava, e era isso todo dia.

Quando chegou o dia de eu me casar,
Era “Ei, você, olá!”, e o vento ventava e a chuva chovia.
Fanfarrão não tinha como prosperar,
E a chuva caía, e caindo pingava, e era isso todo dia.

Quando chegou a hora de ser um ancião,
Era “Ei, você, olá!”, e o vento ventava e a chuva chovia.
Muitos deles não passam de um beberrão,
E a chuva caía, e caindo pingava, e era isso todo dia.

Muito tempo atrás o mundo começou,
Era “Ei, você, olá!”, e o vento ventava e a chuva chovia.
Mas isso é o de menos. A peça acabou!
E vamos tentar, cada vez mais, agradar a cada dia.

Essa canção de Feste, como a anterior, é sombria e melancólica, como o é a personagem. A música desenvolve uma visão mais cética da realidade, ou mesmo mais realista da vida, já que sugere que, no dia-a-dia, realizamos as mais diversas ações, da infância à velhice; o tempo passa, os dias correm e a chuva cai e o “vento venta”. Para além de uma canção que serve para encerrar um espetáculo, Shakespeare lança-nos um olhar melancólico e sombrio: ao encerrarmos a cortina, continuaremos nossa realidade tal qual é, violenta, por vezes, opressiva, dolorosa; o teatro, então, tira-nos um pouco dessa realidade, apesar de a espelhar, e nos devolve a ela, para que vivamos novamente os dias de chuva e vento. Essa música foi também uma das nossas bases para pensarmos uma Ilíria não tão festiva assim, uma Ilíria sombria, no exercício de *transcrição*, já que ela reflete esse estado de alma melancólico de Feste, estado esse que, por sua vez, é resposta a tudo o que foi encenado.

A questão de uma Ilíria sombria, aliás, é o que Jan Kott desenvolve em sua análise sobre “Noite de Reis”. Tal questão sobre os aspectos sombrios na peça, também, de certa forma, já está presente em Harold Bloom, quando dissemos que entre Orsino e Viola há um trecho com falas expressando violência:

DUQUE- Ainda e sempre cruel?

OLÍVIA- Ainda e sempre constante, milorde.

DUQUE- Constante para com sua perversidade? Dama de práticas bárbaras, em cujos altares ingratos e inauspiciosos minha alma pronunciou suas oferendas de maior fé, nunca antes apresentadas para devoção. O que devo fazer?

OLÍVIA- Tudo o que for de seu agrado, milorde, e que se adapte à sua pessoa.

DUQUE- E não poderia eu, tivesse coração para fazê-lo, como o ladrão egípcio na hora de morrer, matar o objeto de meu amor? Um ciúme selvagem às vezes é gesto com sabor de nobreza. Mas, escuta o que digo: já que lhe é indiferente a minha lealdade, e por eu conhecer em parte o instrumento que me arranca de meu legítimo posto em sua estima, desejo tê-la viva, a tirana de coração de mármore. Mas esse seu queridinho, a quem você ama, pelo que fiquei sabendo, e a quem eu trato com todo o apreço, e isso eu juro pelos céus, ele sim, vou arrancá-la da frente de seus olhos cruéis, do trono onde ele foi colocado para tormento de seu amo. Vamos, rapaz, vem comigo. Minhas ideias vão amadurecendo em maldade. Sacrificarei o cordeiro por quem tenho amor para vingar-me do coração de corvo que reside nessa pomba.

VIOLA- E eu, com alegria, prestimoso e de boa vontade, se é para confortá-lo, senhor, morro mil vezes.

OLÍVIA- Aonde vai Cesário?

VIOLA- Vou com ele, a quem amo mais que a estes meus olhos, mais que minha própria vida e, mal comparando, mais até do que jamais poderei amar a uma esposa. Se falo inverdades, os céus são testemunha e não de me punir com a morte, por haver brincado com o amor.

OLÍVIA- Ai, que sou detestada! Como me enganaram!

Nessa fala, vemos um aspecto de brutalidade, o que Jan Kott também pressupõe: Orsino, sentindo-se traído por Cesário, que é Viola disfarçada, deseja vingar-se, e promete a morte ao traidor. Viola aceita o destino com coragem e resignação, sugerindo que, por ter brincado com o amor, merece tal punição. Viola entrega-se ao desejo de morte de Orsino, isso por amor. Orsino expressa essa violência, num jogo que exhibe, também, da parte de Viola, desejo sexual, já que ela diz que morreria mil vezes se fosse do agrado dele. Orsino, em verdade, também sente, de certa forma, ciúmes de Cesário. Caso este realmente tivesse se entregado a Olívia, Orsino teria perdido os dois, Olívia e Cesário. É de se pensar que há uma situação que provoca estranhamento, aqui: Orsino não “entende” o sentimento que tem por Cesário, embora a confiança que nele tenha depositado seja grande; afinal, vemos que, a Cesário, em poucos dias, Orsino contou tudo sobre sua vida, abrindo-lhe o coração:

VALENTINO- Se o Duque continuar lhe dando privilégios, Cesário, você tem grandes chances de avançar muito. Ele o conhece há apenas três dias, e você já não é tido como um estranho.

VIOLA- Ou o senhor receia o temperamento dele ou receia alguma negligência de minha parte, para questionar o afeto do Duque. Ele é inconstante, senhor, ao distribuir privilégios?

VALENTINO- Não, acredite-me.

Entram o Duque, Cúrio e Serviçais.

VIOLA- Eu lhe agradeço. Aí vem o Conde.

DUQUE- Olá! Quem viu Cesário?

VIOLA- Ao seu dispor, milorde, eu aqui presente.

DUQUE- *[Dirigindo-se a Cúrio e aos Serviçais:]* Esperem por mim ali, mais adiante.
[Dirigindo-se a Viola:] Cesário, tu sabes nada menos que simplesmente tudo. Escancarei para ti até mesmo o livro mais secreto de minha alma. Portanto, meu bom jovem, dirige teus leves passos até ela [Olívia]. (...)

Essa situação ganha contornos mais estranhos, sombrios também, se consideramos que um rapaz atue como Viola. Shakespeare brincava com as convenções teatrais de sua época, como sugere Kott:

O disfarce [na comédia italiana e nas coletâneas de novelas onde Shakespeare ia buscar a trama e os temas de suas comédias] era uma coisa banal, mas aqui, em *Noite de Reis*, ele tem algo de irritante. A moça disfarça-se de rapaz, mas antes –não é verdade?– o rapaz havia se disfarçado de moça. No palco elisabetano, os papéis de mulher eram representados por rapazes. Era uma imposição, como os historiadores do teatro sabem perfeitamente. Os papéis de mulher, nos dramas de Shakespeare, são claramente mais curtos que os de homem. Shakespeare tinha plena consciência das possibilidades dramáticas dos rapazes e de suas limitações. Eles podiam desempenhar um papel de uma jovem, com um pouco mais de dificuldade o de uma mulher velha. Mas como poderia um rapaz mostrar uma mulher em plena maturidade?(...) Em *Macbeth*, em *Antônio e Cleópatra*, vemos como Shakespeare debatia-se com as limitações inerentes aos atores. Mas, por duas vezes, pelo menos, Shakespeare fez dessas limitações o tema e o instrumento teatral de sua comédia. *Noite de Reis* e *Como gostais* foram escritas para um teatro em que rapazes desempenham papéis femininos. O disfarce aqui é duplo, como em dois níveis: o rapaz disfarça-se em moça, que se disfarça em rapaz.

Em “Noite de Reis”, a sugestão de um sentimento que Orsino não “entende” é a mesma que, no século XX, guardados os devidos contextos, temos na relação Riobaldo-Diadorim, do “Grande Sertão: Veredas”. No

entanto, em Shakespeare, como visto, podemos considerar que um jovem ator veste a roupa de Viola para, daí, vestir novamente uma roupa de rapaz, a de Cesário, tornando-se, pelo enredo, gêmeo de Sebastião. Para Jan Kott, o tema da peça é, nesse sentido, o disfarce, já que Shakespeare a escreveu para um teatro em que os jovens atores disfarçavam-se. Kott, aliás, julga que o mesmo ator deve representar Viola e Sebastião, justamente para evidenciar o jogo da mascarada shakespeariana, e essa informação foi extremamente considerada na *transcrição* que propomos, estruturando, aliás, toda a encenação a partir dessa questão:

Já houve encenações de *Noite de Reis* em que Sebastião e Viola eram representados pelo mesmo ator. Essa parece ser a única solução, mesmo que, para sermos inteiramente fiéis a essa escolha, sejamos levados a tratar o epílogo de forma perfeitamente convencional. Mas não basta que Cesário-Viola-Sebastião sejam representados por uma única e mesma pessoa, é preciso que esta seja um homem. Somente então o teatro mostrará o que é o tema verdadeiro da Ilíria: o *delirium amoris*, ou, noutras palavras, as metamorfoses do sexo.

Olívia assiste à cena aterrorizada, já que Cesário, em sua visão, é quem está se declarando a Orsino. Novamente, temos um aspecto sombrio aparecendo aqui: Olívia estranhará Orsino declarando-se a um rapaz, e nós, enquanto plateia, assistimos à cena sabendo que o ator que faz Orsino dirige-se a outro ator, travestido. Entretanto, Olívia também é um rapaz, na mascarada shakespeariana, travestido. No exercício de *transcrição*, expressamos tal cena com Viola como Cesário segurando Orsino por trás, ajudando-o a tocar uma guitarra, já que a colocamos como uma jovem fã dele, um ex-astro do rock; como uma jovem do século XXI, decidida, independente, ela se traveste de Cesário para aproximar-se de Orsino, que estranhará o desejo dela. Orsino, por sua vez, apresentará uma face duplicada em uma projeção; essa será a projeção daquilo que ele tem escondido por trás de sua máscara, a qual percebe que o amor e o desejo sexual não estão em Olívia, mas, sim, em Viola, e que é a ela que ele deve dirigir-se.

Nas peças do Renascimento, nas comédias italianas ou nas coletâneas de novelas de onde Shakespeare tirava seus temas, o disfarce era constante (como o é em toda a tradição teatral). Em Shakespeare, ganha justificativa ao fornecer de imediato uma situação de farsa. Mas Kott sugere que, em “Noite de Reis”, expressa uma brutalidade impressionante, uma violência que, como vimos, também é reconhecida por Bloom. Sabemos que o período em que Shakespeare escreveu “Noite de Reis” não era dos mais calmos, e, sim, nas palavras de Bárbara Heliodora⁸², a Inglaterra era “um país falido e conflituoso”, e que foi governado por Elisabeth I, a qual administrou inúmeras intrigas, conspirações palacianas, crises econômicas, além das ameaças interna e externa à estabilidade do seu poder. O país encontrava-se cercado de inimigos: de um lado havia a Escócia e de outro a

⁸² Heliodora, Bárbara. *Reflexões Shakespearianas*. Ilustrações de Helen Potter. Organização de Célia Arns de Miranda e Liana de Camargo Leão. Lacerda Editores Ltda., Rio de Janeiro-RJ, 2004.

França, enquanto que a Espanha, suposta aliada, esperava o momento certo para atacar; em seu governo, o catolicismo da Rainha Maria foi revogado e a nação tornou-se protestante, por lei, evidenciando o estreitamento da ligação entre o Estado e a religião, já que o soberano era chefe supremo da Igreja Inglesa, gerando instabilidade política; surgiram os protestantes radicais, conhecidos pelo nome de puritanos, que sentiam a necessidade de que o governo conduzisse uma política belicosa de inspiração protestante; Elisabeth I prendeu e mandou decapitar Mary Stuart, sua prima e rival, rainha da Escócia, por uma questão de luta pelo poder; a própria Elisabeth I sobreviveu a atentados contra sua vida, fruto de questões políticas; um conflito contra a Espanha, por conta do saque inglês a colônias espanholas por corsários, sob a batuta de Elisabeth I, do qual a Inglaterra saiu vencedora⁸³.

Malvólio representaria, em verdade, essas questões. Maria diz sobre ele:

SIR TOBY- Ah, vamos lá, conte-nos o que sabe sobre ele.

MARIA- Ah , puxa vida, senhor, às vezes ele é como se fosse um adepto do puritanismo.

SIR ANDREW- Ah, mas se eu achasse isso, espancava ele como se fosse um cachorro.

SIR TOBY- Ora, por ser um Puritano? Seria esse o teu motivo mais requintado, nobre cavalheiro?

SIR ANDREW- Não tenho motivo requintado, mas tenho motivo bom o suficiente.

MARIA- Ele é um diabo de um puritano, porque de modo constante ele é só um oportunista, um burro pernóstico que sem ter leitura finge ter posição, porque sai usando a granel as frases de seus superiores. Um grande pretensioso é o que ele é, tão empanturrado de excelências (é o que ele acha) que chega a crer piamente que todos que o conhecem caem de amores por ele. É nesse vício dele que minha vingança vai encontrar terreno fértil onde trabalhar.

Claramente, vemos Maria sugerindo que Malvólio é um “puritano” e um “oportunista”, além de “burro pernóstico”. Essa fala mostra literalmente Shakespeare colocando-se contra os puritanos, uma face sombria do período elisabetano. Como os puritanos repudiavam formas artísticas, entre elas o teatro, à época, e Shakespeare não escapou a sua perseguição, temos um ataque frontal do Bardo à situação. Andrew coloca que, se Malvólio fosse mesmo um puritano, o espancaria como se fosse um cachorro; impossível não perceber o ataque direto. Esse ataque é brutal, como tudo o é na Ilíria.

Também vemos essa questão da brutalidade sugerida por Kott na primeira cena entre Viola e o Capitão. Nessa cena, Viola lhe pede para apresentar-lhe como um eunuco ao duque:

⁸³ Ferraz, José Renato. *A Inglaterra Elisabetana e os Conflitos pelo poder*. Acessado em 5 de junho de 2012, site <http://jreferraz.blogspot.com.br/2011/06/inglaterra-elisabetana-e-os-conflitos.html>

VIOLA- Capitão, tua pessoa mostra boas maneiras, uma atitude bonita. Embora uma natureza assim, de belos muros, encerre em si muitas vezes um ar poluído, estou pronta a acreditar que tens pensamentos condizentes com tua bela aparência. Eu te suplico (e te pagarei generosamente): esconde de todos quem eu sou, e sê meu ajudante, pois esse disfarce, se der certo, vai tornar-se a própria forma de meu intento. Vou colocar-me a serviço desse duque. Vais me apresentar a ele: eu, um eunuco. Essa incomodação pode valer-te a pena, pois eu sei cantar, e posso falar com ele através da música, com vários instrumentos e voz. Isso vai provar que posso muito bem estar a serviço dele. O que mais venha a acontecer, eu entrego nas mãos do tempo. Peça apenas que ajustes o teu silêncio ao meu engenho.

Como já dito, e agora repetido por Kott, era Viola quem, na primeira versão da peça, cantava as músicas, o que posteriormente foi transferido a Feste. Kott nos diz que, sendo um eunuco, um *castrato* italiano, ela cantaria; mas com a correção, a mudança, essa ideia revela uma grande brutalidade. Shakespeare teria feito essa correção pois talvez não fizesse sentido uma jovem num momento tão sério, como o que Viola estava passando, imbuir-se da ação de cantar, e a expressão da brutalidade acaba, por esse motivo, por intensificar-se.

A moça disfarça-se de rapaz – Viola disfarça-se de Cesário – mas, antes, o ator – o rapaz – havia se disfarçado de moça, já que, no teatro elisabetano, os papéis de mulher eram interpretados por rapazes. O disfarce é duplo, propositalmente pensado por Shakespeare. Olívia também seria representada por um rapaz, mas é marcante a ambiguidade de Viola/Cesário, explorada por Kott: Viola é o “rapaz-menina”, simultaneamente efebo e andrógino. Kott chega a sugerir que se representem Viola e Sebastião pelo mesmo ator, evidenciando o tema das metamorfoses do sexo.

Tais metamorfoses aparecem no triângulo Orsino-Viola-Olívia, personagens que, para o crítico, são vazios, preenchidos de amor, vivendo de suas relações mútuas. Kott afirma que os três são contaminados pelo amor e contaminam-se entre si. O tema da Ilíria, para Kott, aparece aqui: as três faces do amor, o homem, o rapaz e a mulher, sugerindo as metamorfoses do sexo.

Na superfície das relações, dos diálogos, temos que:

o duque ama Olívia → Olívia ama Viola/Cesário → Viola/Cesário ama o duque.

O amor, entretanto, na Ilíria, é cantado em versos. O drama verdadeiro desenrola-se no subsolo da Retórica de corte, que, por vezes, terá o ritmo quebrado, já que o amor é, na Ilíria, violento e impaciente, que não pode ser satisfeito nem retribuído. É nesse sentido, aprofundando as relações observadas na peça, que Jan Kott vai sugerir uma nova transformação para o triângulo amoroso anteriormente descrito:

Olívia ama Cesário → Cesário ama o duque → o duque ama Olívia.

Kott diz que, para Olívia, “Viola é um rapaz efeminado; para o duque, uma moça arrapazada.” Isso porque “o andrógino shakespeariano representa o rapaz para Olívia e a moça para o duque”. Assim:

Olívia e duque amam Cesário-Viola.

Viola, em verdade, possui sensualidade e carisma tais que ela será a ponta de um triângulo, e será alguém por quem todos se apaixonam. Seu caminho para atingir sua individuação é o mais complicado, haja vista a necessidade literal de mascarar-se aos olhos do público. É esse caminho que, cheio de pedras, criará situações como a seguinte:

VIOLA- Rumo ao poente, então. Que a Graça celestial e a paz de espírito acompanhem Vossa Senhoria. Não é de seu desejo, madame, enviar uma palavra ao meu amo, por meu intermédio?

OLÍVIA- Espera: peço-te que digas a ele o que pensas de mim.

VIOLA- Que a senhora pensa que não é o que é.

OLÍVIA- Se penso assim, penso o mesmo de você.

VIOLA- Então o seu pensamento está correto: eu não sou o que sou.

OLÍVIA- Eu gostaria que você fosse como eu quero que você seja.

VIOLA- Seria isso, madame, coisa melhor do que sou? Quisera eu que sim, pois agora estou sendo o seu bobo.

OLÍVIA- [*À parte:*] Ah, mas tem um traço de escárnio tão lindo, mas tão lindo mesmo, no desprezo e na raiva que os lábios dele revelam. Uma culpa assassina é algo que se revela mais cedo ou mais tarde, assim como um amor que se quer manter escondido. É ao meio-dia que o amor se esconde nas sombras. –Cesário, pelas rosas da primavera, por minha castidade, honra, lealdade e tudo o mais, eu te amo tanto que, apesar de todo o teu orgulho, nem o bom senso nem a razão podem ocultar este meu sentimento apaixonado. Não arranques de minhas premissas as razões pelas quais não podes me amar, pois estou te cortejando, e assim ficas sem uma boa razão. Mas sê razoável comigo, e argumenta contra este argumento: um amor que se conquista é bom, mas um amor que nos é dado sem pedir é ainda melhor.

VIOLA- Por minha inocência, eu juro, e por minha pouca idade: eu tenho um só coração, e ele bate dentro de um só peito e com uma só verdade, e nenhuma mulher o tem. E nunca mulher alguma virá a ser dona do meu coração, só eu. Portanto, *adieu*, minha boa Dona Olívia. Nunca mais vou deplorar as lágrimas que meu amo derrama pela senhora.

Aqui, temos jogos de palavras que desenvolvem a mascarada shakespeariana. Viola fala de si, mas finge falar de outra pessoa, a pessoa que ela inventou enquanto máscara. Como não pode se anunciar, realiza jogos de palavras que, cada vez mais, contribuem para deixar Olívia mais interessada. O “à parte” de Olívia representa o pensamento dela sendo expresso, construindo, daí, um processo de transformação. Olívia passa a amar Cesário; mas Cesário é Viola, que não pode lhe corresponder ao amor. Firme e decidida, Viola é carismática e conquista o coração de Olívia, mesmo sem o querer. A situação, apesar de engraçada, é sombria: Olívia sofre de luto – quando finalmente algo lhe interessa, fazendo-a sair do sofrimento, esse algo é falso (é um homem falso – um sentimento falso – e não é correspondida). No nosso exercício de *transcrição*, optamos por criar uma Olívia “polivalente”, como já dissemos: há quatro projeções de Olívia, a fim de expressar todas as facetas da personagem, de diferentes maneiras e remetendo ao nosso mundo de hoje, como somos vários em nosso dia a dia, como apresentamos uma face multifacetada, num universo em que o *hipertextual* é a tônica.

Entre Viola e Orsino também temos uma relação que exprime um discurso bastante interessante:

VIOLA- Sei muito bem quanto amor as mulheres podem sentir por um homem. Na verdade, elas têm uma coração tão leal quanto o nosso. Meu pai teve uma filha que amou um homem quase que certo da mesma maneira que eu, fosse mulher, teria amado Vossa Senhoria.

DUQUE- E qual a história dela?

VIOLA- Uma incógnita, milorde. Ela jamais declarou o seu amor, mas deixou que esse segredo, como larva dentro de uma rosa em botão, se alimentasse de suas rosadas faces. Ela definhou de tristeza e com melancolia de mórbida palidez deixava-se ficar sentada, como estátua de Paciência, sorridente diante da desgraça. Isso não foi amor? Nós, homens, podemos falar mais, prometer mais, mas na verdade nossas demonstrações são mais que nossos afetos, pois toda vez provamos muito em nossas juras, mas pouco em nosso amor.

DUQUE- Mas, a tua irmã, morreu desse amor, meu rapaz?

VIOLA- Eu sou todas as filhas da casa de meu pai, e todos os irmãos homens também, e, no entanto, eu não sei. (...)

O jogo aqui fica na relação entre Viola e Orsino: como ela não pode se revelar, inventa uma suposta irmã que teria morrido por causa de um amor perdido. Ela fala como se fosse um homem contando a história da irmã, mas a visão de mundo feminina adentra o pensamento, e Viola tem de se esforçar por manter a idiossincrasia.

É por conta da referida situação dos jogos entre as personagens Viola, Olívia e Orsino que Kott constrói a imagem de um brinquedo que gira:

Em todas as metamorfoses do disfarce, em todos os seus níveis, estes três –Olívia, Viola e o duque– perseguem-se e não se conseguem alcançar. Como os cavalinhos de um carrossel, para usar a expressão de Sartre. Viola-Cesário gira sem parar entre Olívia e o duque.

A ideia de algo que gira está também em Harold Bloom, quando este diz que o tempo em “Noite de Reis” torna-se um brinquedo semelhante a um caleidoscópio, que gira como um pião; para Bloom, à exceção de Feste e Malvólio, vítimas do espírito treloucado da Ilíria, todas as outras personagens são representações desse espelho giratório, tal qual Kott sugere e, por que não, ilustra com sua análise das metamorfoses do sexo. Esse jogo do espelho giratório é bastante visível nas cenas da peça em que Viola como Cesário confunde a todos, por ser semelhante a Sebastião. Isso também está no jogo do travestismo: tanto o público da época, que sabia que as mulheres eram feitas por homens, quanto para as personagens, Viola coloca outra máscara, a de homem. Feste e Malvólio, porque não são representações do espelho giratório para Bloom, dialogam com Viola e tornam-se, assim, as vítimas do espírito treloucado da Ilíria.

No jogo das metamorfoses do sexo sugerido por Kott, Sebastião aparece para dar um desfecho à trama construída por Shakespeare. Ele aparece na peça para demonstrar a aura de inversão que permeia a Ilíria. Sebastião é gêmeo e sócia de Viola. Se Viola tivesse sido rapaz, Sebastião seria moça. Pois que é esse, agora, perseguido por Antônio, uma personagem alta e gorda, tal qual o capitão do navio que ajudou Viola:

ANTÔNIO- Eu não podia ficar para trás. Minha vontade, mais poderosa que o aço mais afiado, me pôs em marcha; nem tanto a vontade de revê-lo (muito embora fosse tanta que levaria qualquer um a empreender viagem ainda mais longa), mas uma agonia por aquilo que pudesse acontecer em sua jornada, sendo o senhor inexperiente por estas regiões que, para um estranho sem guia e sem amigos, sabem ser brutais e inospitais. O amor que lhe tenho, afeto voluntário e impulsionado ainda por esses argumentos de medo, colocou-me no seu encalço.

SEBASTIÃO- Meu querido Antônio, não tenho outra resposta a te dar que não seja obrigado, e obrigado, e para sempre obrigado. (...)

Antônio parece muito afável a Sebastião, e não o larga, sugerindo a terra violenta que é a Ilíria, e, por isso, oferecendo-lhe os préstimos. Na verdade percebe-se que o oferecimento é decorrente do amor, ou paixão, que sente por Sebastião. Isso fica claro quando tem um acesso de fúria ao se aproximar de Viola como Cesário, dizendo haver lhe emprestado um dinheiro, e ela lhe renega:

ANTÔNIO- Vai me estranhar agora? Será possível que toda minha dedicação ao senhor não lhe tenha comovido nem um pouco? Não me provoque em meu sofrimento, senão sou capaz de me transformar em criatura torpe, a ponto de censurá-lo com a lembrança de todas as bondades que lhe fiz.

As falas de Antônio, pois, revelam-se ambíguas. Como tudo o é na Ilíria. Sebastião, assim, aparece a Olívia, aprofundando as ambiguidades: Olívia também é um rapaz vestido de moça, que irá se apaixonar pela personagem do ator que faz Sebastião, outro rapaz. No jogo de aparências da Ilíria, o sexo é, então, o que se torna o centro do jogo. É quando a comédia acaba e todos tiram suas máscaras que se fecha a última metamorfose do triângulo amoroso. Kott dirá que veremos primeiro o duque tirar sua máscara, depois Viola e Olívia, restando um homem e dois rapazes. Nessa metamorfose, entretanto, antes Viola era Cesário, que tirou sua máscara e tornou-se Viola, para, daí, virar novamente um rapaz:

DUQUE- Um rosto, uma voz, um traje, e duas pessoas! Como se fosse imagem natural duplicada, sendo que é e, ao mesmo tempo, não é!

SEBASTIÃO- Antônio! Ah, meu caro Antônio, não podes imaginar como as horas me torturaram, me supliciaram desde que me perdi de ti!

ANTÔNIO- Você é Sebastião?

SEBASTIÃO- Receias que não, Antônio?

ANTÔNIO- Como foi que o senhor operou essa divisão de si mesmo? Uma maçã partida ao meio não é mais gêmea que essas duas criaturas. Qual dos dois é Sebastião?

OLÍVIA- Fantástico!

SEBASTIÃO- É eu, aqui na minha frente? Eu nunca tive um irmão. Também não pode ser que minha natureza tenha o divino atributo da onipresença. Tive uma irmã, isso sim, devorada que foi por ondas cegas e repuxos do mar. Por caridade, qual o seu parentesco comigo? É patrício meu? De qual sobrenome? De que pais você é filho?

VIOLA- Sou de Messalina. Sebastião era meu pai. E também Sebastião foi o filho homem de meu pai. Assim trajado ele se foi, para seu túmulo de águas. Se os espíritos podem assumir tanto a forma como a indumentária dos humanos, você está aqui para nos assustar.

SEBASTIÃO- Espírito com certeza eu sou, mas o sou naquela dimensão que se reveste de um corpo desde o ventre materno. Fosse você uma mulher, já que todo o resto está de acordo, eu derramaria minhas lágrimas sobre o seu rosto e diria: “Três vezes bem-vinda, minha afogada Viola”.

VIOLA- Meu pai tinha um sinal, logo acima da sobrancelha.

SEBASTIÃO- O meu também.

VIOLA- E ele faleceu no mesmo dia em que Viola completava treze anos de vida.

SEBASTIÃO- Ah, essa lembrança está bem viva em minha alma! Realmente, ele concluiu sua história terrena no dia mesmo em que minha irmã fez treze anos.

VIOLA- Se nada mais impede nossa alegria, a não ser essa roupa masculina usurpada, não me abrace até que todas as circunstâncias de local, data e destino estejam coerentes e mostrem que sou Viola. E, para confirmar que sou Viola, apresentarei você a um capitão desta cidade, pois é com ele que está o meu vestido de luto; pois foi ele que gentilmente me salvou, para que assim pudesse eu servir a este nobre conde. Todas as ocorrências de meu destino desde então têm se dado entre essa dama e este lorde.

SEBASTIÃO- [*Dirigindo-se a Olívia:*] Então aconteceu, Lady Olívia, que você estava equivocada. Mas a Natureza neste caso jogou a seu favor. Você queria contratar matrimônio com uma donzela. E posso dizer, por minha vida, que você não foi enganada: está noiva de homem virgem.

DUQUE- Não se espante, ele é de sangue nobre legítimo. Se tudo isso é fato, como de fato parece que temos dois, espelhados um no outro, então eu tive parte nesse naufrágio feliz. [*Dirigindo-se a Viola:*] Meu rapaz, tu me disseste mais de mil vezes que jamais poderias amar uma mulher tanto quanto amas a mim.

VIOLA- E posso jurar-lhe a veracidade de todas as mil vezes, e todas as juras eu guardo como verdadeiras na alma assim como o continente solar guarda o fogo que separa o dia da noite.

Nessa sequência, as máscaras são retiradas, e as personagens revelam-se umas para as outras, com jogos de palavras e de cenas que demonstram a mascarada shakespeariana. As falas indicam, especialmente, o espelhamento entre os gêmeos, em que as imagens ao mesmo tempo são e não são duplicadas; são porque temos Viola enquanto Cesário semelhante a Sebastião; não são porque Viola está travestida. No entanto, os disfarces continuam: para o público, Viola e Olívia, além de Maria, ainda usam máscaras, sendo atores travestidos. Eles deverão, ao fim do espetáculo, retirar as máscaras, revelando a questão das metamorfoses do sexo sugerida por Jan Kott. No exercício de *transcrição*, o jogo com os espelhos e com as máscaras ocorre desde o início, tentando evidenciar essa questão: o ator que faz Viola e Sebastião assume esse jogo, já que nos perguntamos: se, para Kott, o mesmo ator deveria fazer Viola e Sebastião, como realizar a cena acima? A resposta a essa questão será dada na parte seguinte.

Em resumo, para Harold Bloom, “Noite de Reis” possui um espírito tresloucado, em que as personagens, pulsando vitalidade, e, por isso mesmo, evidenciando subjetividade e individualidade, projetam o arquétipo da sombra, seu lado violento, mesmo as mais caricatas, como Toby e Andrew. Esse aspecto sombrio, visualizamos-lo por meio de Jan Kott, que sugere que o tema da peça é o disfarce, a máscara, dentro da questão das metamorfoses do sexo. Por meio de Girard, estudamos a questão do desejo mimético em “Noite de Reis”,

revelando uma Ilíria brutal, em que mecanismos como o do “bode expiatório” vêm à tona. Compusemos, assim, um quadro conceitual com elementos críticos que nos fornece elementos para a *transcrição* que apresentamos em seguida.

Parte III – Caderno de Dramaturgia: *transcrição* de “Noite de Reis”

O que você quiser

Uma pequena tragicomédia

Exercício de *transcrição* a partir de “*Twelfth Night or What you will*”, de Shakespeare

Luis Roberto Arthur de Faria
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Primeiro Semestre de 2012.

Componentes

Ator: *persona* presente nos diversos momentos da encenação

Personagens:

VIOLA/CESÁRIO e SEBASTIÃO – feitos pelo Ator

ORSINO- ex-astro do rock, apaixonado por Olívia

OLÍVIA- herdeira de uma grande fortuna

ORSINO 1- projeção de Orsino

OLÍVIAS 1, 2, 3 e 4- projeções de Olívia

TOBY- tio de Olívia, beberrão

MARIA- empregada de Olívia, vidrada em Toby

ANDREW- rapaz forte, mas burro e covarde

FESTE- primo de Olívia

MALVÓLIO- advogado agregado que administra os bens de Olívia

FABIAN- jovem jardineiro da casa de Olívia

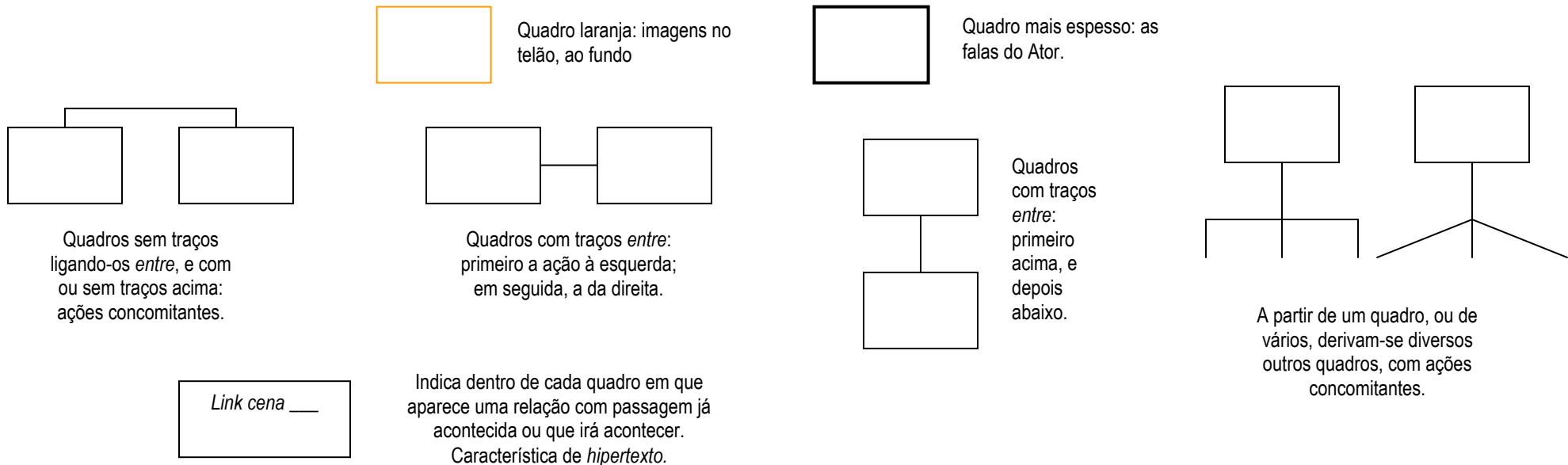
ANTÔNIO- um piloto

MENSAGEIROS DE ORSINO

Cenário:

Ilíria, século XXI, com suas idiossincrasias, não descritas, mas sugeridas, lembrando em muito o Brasil em alguns momentos.

Como ler o texto



0 – Prólogo

ATOR – Eu, ator. Não personagem, máscara. Falar: as cidades, tudo o mesmo, os dias, as horas, os minutos, tudo; tudo? Tudo muito passageiro... Quando eu era criança, não podia fazer nada, todo dia chovia; quando cresci, me uni aos patifes, todo dia chovia; um dia, fui pra cama, choveu! Tudo comédia, tragédia, novidade, comprar e viver para comprar e comprar para viver, pagar plano de saúde para morrer bem no hospital particular. Eu sou a-tor, faço ar-te, agora não personagem... Carne crua, violência, morte, avião cai, casas caem, chove e morre, morre porque chove, dinheiro manda... VAI PRO INFERNO, GRANA! O que você quiser!!! Queira! *What you will!* “What you will”: desvirtuado, “o que você quiser”! Tudo é EU! Quem aqui pode dizer EU? Quem pode se colocar como EU? Sou uma imagem que se pulveriza, que discute os sentimentos, mas esbarra no dia-a-dia, nos desejos incontroláveis dos diversos EUS do dia-a-dia. VAI PRO INFERNO O EU, EU NÃO ME INTERESSA, QUERO ME VER EM VÁRIOS, EU SOU VÁRIOS, POSSO SER VÁRIOS, E, A PARTIR DESSES VÁRIOS, APARECEREM MAIS VÁRIOS... Vamos aos vários, ao desregrado...

1 – Queda do avião

O rosto do ator que fará Sebastião/Viola é exibido no telão.

ATOR– Eu tenho um coração, um Espírito, uma verdade.
Quando minha língua *blabs*, meus olhos nada veem.
Eu tenho um coração, um Espírito, uma verdade.
Bear it out: arraste isso para fora!
Bear my evils alone: deixe meus demônios a sós!
Bear me: tire isso de mim!
Bear my soul to hell: leva minha alma ao inferno!
Bear you easily: vou acoessar você facilmente!
Minha língua *blabs*, meu coração remói rumores.
Eu tenho um coração, um Espírito, uma verdade.

[Link cena 16.](#)

Imagem fragmenta-se em quatro direções.

Ao fundo, são projetadas imagens: a primeira, a mais demorada, a de um espelho embaçado por vapor, e, de um rosto, aparece o vulto; em seguida, imagens de um dia de chuva forte numa grande cidade; seguem, daí, imagens de pessoas andando impacientemente num shopping center, pessoas no trânsito na hora do rush, metrô abarrotado, polícia, assaltante fugindo, acidentes automobilísticos, cemitério, mãos pegando coisas em lojas e supermercados, árvores de Natal, presentes.

[Link cena 24.](#)

O Ator-Viola-Sebastião veste-se de mulher e se torna Viola. Em seguida, o ator veste a roupa de Sebastião, gêmeo idêntico a Viola.

Vemos imagens conjugadas de aviões em tragédias. Avião, mar, sobreviventes. Os sobreviventes com máscaras nas quais o rosto visto é o do Ator. Saem da água do mar e dançam o Carnaval; noite; corpos chegam à praia com o som da música de Carnaval. Também com máscaras com o rosto do Ator.

[Link cena 24.](#)

2 – Ator, Viola, Sebastião

ATOR– Eu, ator. Não personagem, máscara. Quando eu era criança, não podia fazer nada, todo dia chovia; quando cresci, me uni aos patifes, todo dia chovia; um dia, fui pra cama, choveu! *What you will!* “What you will”: desvirtuado, “o que você quiser”! Tudo é EU! Quem aqui pode dizer EU?

[Link cena 12.](#)

(De um lado da tela. É o Ator enquanto Viola, caminhando na Ilíria.)

VIOLA- (rap) *Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin, let there be strown:
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown,
A thousand thousand sighs to save,
Lay me, O, where
Sad true lover never find my grave,
To weep there.*

(Do outro lado da tela. É o Ator enquanto Sebastião, perdido numa mata, cantando tristemente enquanto dribla a vegetação. As árvores possuem galhos secos que lembram garras.)

SEBASTIÃO- (rap) *Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin, let there be strown:
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown,
A thousand thousand sighs to save,
Lay me, O, where
Sad true lover never find my grave,
To weep there.*

[Link cenas 4 e 17.](#)

3 – Viola/Cesário

As imagens de Viola e Sebastião fundem-se.
As outras personagens surgem a partir dessa fusão, como projeções da fusão de Viola e Sebastião.
As imagens de Orsino e Olívia, ainda, se dividem em projeções de projeções: ele, uma; ela, quatro projeções.
Terminadas as imagens, palco acende.

VIOLA- Em que terra estamos, piloto? O que vim eu fazer na Ilíria, se meu irmão está em Elísio? *Posso confortá-la, dizendo que seu irmão, muito providente em relação ao perigo, agarrou-se a restos do avião, e enfrentou as ondas... Conhece aqui? Conheço, aqui vive Orsino, um ex-astro do rock porque o rock agora não faz mais sucesso ele era astro mas eu sabia gostar de rock, eu ia nos shows dele... Perto dele mora Olívia, por quem ele é apaixonado... Olívia é herdeira de uma grande fortuna, um advogado cuida de sua fortuna... Eu viajava de avião com meu irmão, a gente... bem a gente estava indo para longe... Cair assim um avião?!... Capitão, peço, esconda o que sou, ajude com um disfarce, a forma, meu intento. Eu vou dizer a Orsino que sou fã e que vou dar uma mão pra ele, você me apresentará como um jovem músico fã. E lhe dirá que sou... capado! Ele se apiedará de mim... Só lhe peço silêncio para meu intento! PASSION... HEART... DEATH... LOVE...*

Viola coloca roupas masculinas e se torna Cesário, idêntica a Sebastião.

ORSINO 1- *(toca a guitarra) O mistress mine where are you roaming?
O stay and hear, your true love's coming,
That can sing both high and low.
Trip no further pretty sweeting;
Journeys end in lovers meeting,
Every wise man's son doth know.*

ORSINO- A música é o alimento do amor! Quero me alimentar de música! Para ela! Ela tem um coração, desejo possuir, coração de ouro, fibra dourada, quero acesso ao seu amor. Como será se ela for dominada pela flecha dourada do amor?

4 – Sebastião e Olívias

ANTÔNIO- Má sorte... Meu nome é Antônio... Vou para onde você for... Como tenho adoração por você, acompanho-o para onde for... *Obrigado por me salvar na mata...*

[Link cena 19.](#)

SEBASTIÃO- Má sorte, pesaroso destino, ruína... Meu nome é Sebastião... Eu tinha uma irmã, gêmea. Meu destino: diferente do dela, mas o senhor: o avião, o mar, o mar a afogou, e o senhor me salvou. Ela: belíssima, justa... Eu: salvo... Ela, morta... Eu, vivo... Por quê? Para onde? Obrigado por me salvar na floresta... Medo das árvores-garras...

Telão reexibe o Ator enquanto Sebastião, perdido numa mata, cantando tristemente enquanto dribla a vegetação. As árvores possuem galhos secos que lembram garras. Depois disso, imagem fixa nos galhos secos que lembram garras.

[Link cena 2.](#)

OLÍVIA 1- *(Abre uma das portas da casa de Olívia)* O Amor é como o mar. Ele *blabs* e nos abate. Quando meus olhos viram Olívia pela primeira vez... *(pega uma armação de um espelho e olha para todos na plateia)* Quem é Olívia? Quem Olívia espera?

[Link cena 20.](#)

OLÍVIA 2- *(Abre outra das portas da casa de Olívia)* Odeio todos aqueles que são desonestos, que se aproveitam da alma alheia, que não sabem o que é amar...

[Link cena 20.](#)

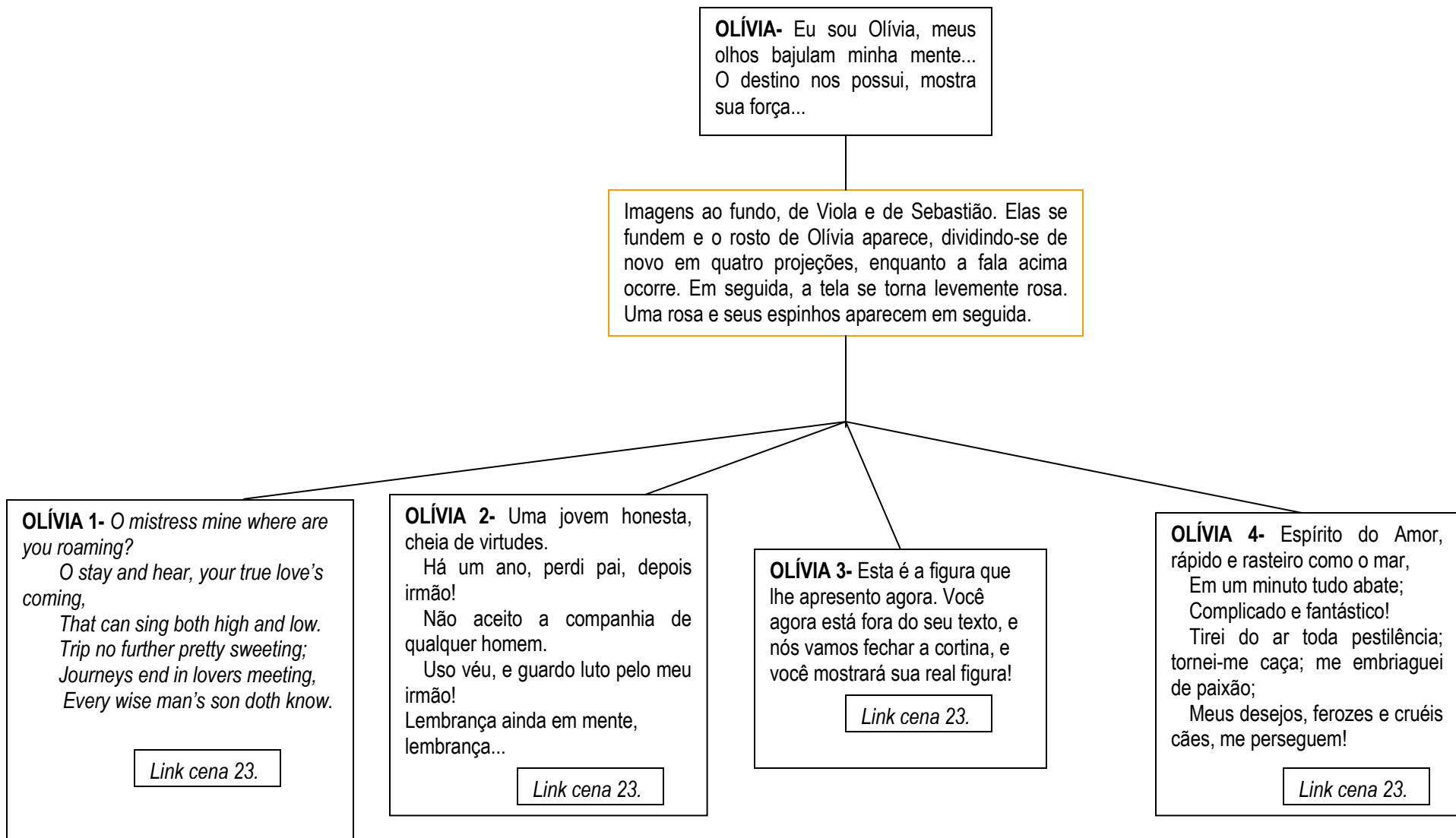
OLÍVIA 3- *(Abre outra das portas da casa de Olívia)* Amo todos aqueles que são desonestos, que se aproveitam da alma alheia, que não sabem o que é amar...

[Link cena 20.](#)

OLÍVIA 4- *(Abre outra das portas da casa de Olívia)* *Not a flower, not a flower sweet,*
On my black coffin, let there be strown:
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown,
A thousand thousand sighs to save,
Lay me, O, where
Sad true lover never find my grave,
To weep there.

[Link cena 20.](#)

5 – Olívia



6 – O palhaço

FESTE- (*bebendo*) Já viram uma pintura de dois burros que dizia “nós três”? Nós três!!! Olívia me pede sempre que saia, não saio, Olívia, não sou bobo da corte, não tem mais corte, não tem mais rei, nem você é imperadora, você é minha prima? Sou primo? QUEM SOU EU? Máscara? Então o que eu sou? Bobo não sou, ela é que é boba, sabem por quê? Porque ela está usando um véu e rezando pelo irmão! O irmão foi pro inferno... Não foi pro inferno, foi pro céu! Ele lá, e ela cá, de luto e recusando o amor dos homens... Orsino fica mandando mensageiros aqui pra ela, dois tontos... Manda mensagem pelo celular, cara...

MENSAGEIRO 1-
Dona Olívia, trago
mensagem de
Orsino...

MENSAGEIRO 2- Dona Olívia,
o senhor
Orsino...

FESTE- Há nisso tudo uma ponta de nariz de vidro em todos! A bebida e os bons conselhos servem para nos aconselhar: não deixem os bobalhões a seco com uma bebida seca! Mande que os desonestos se emendem ou se remendem, assim eles poderão ser reonestos! Mas se quiser, mande que um mau remendador remende o que não pode mesmo ser remendado, que triste, que dor, remende a virtude com a dor. A virtude é transgredida, mas pode ser remendada com o juízo, e o juízo que remenda é remendado com a virtude. Não há cornos por aí, só calamidades! Mas as flores são bonitas. O bobo aqui não sou eu! Eu só quero pegar alguém... Mas aqui não tem ninguém!

Dexteriously, good Madonna! I swear, I swear! (canta) Quando eu era criança, não podia fazer nada, todo dia chovia; quando cresci, me uni aos patifes, todo dia chovia; um dia, fui pra cama, choveu! Vamos emendar com Al Capone, vê se te emenda!!!

(tocando violão) Era uma vez uma terra distante, de cavaleiros andantes, de infantes marcantes, de horas passantes, de gente intrigante, de um voo rasante...

Era uma vez um rapaz distante, de figura andante, de cara marcante, de olhos passantes, de olhar intrigante, de um torpor rasante...

Era uma vez, eu, distante, andante, marcante, passante, intrigante, rasante...

You make me shout, I can do this, fellow! By my troth, I bear it out!!! Bear the beard, bear-baiting is funny! Dexteriously, good Madonna!

7 – Olívia e Cesário

VIOLA/CESÁRIO- Eu sou Cesário... Adorando-a, com lágrimas abundantes, com suspiros que trovejam o amor, com suspiros de fogo... *You babble so much! Gossip! Honorável lady, a mais radiante, rara, seleta, inigualável, algo como nunca vi... Meu discurso... Diálogo... Naufrágio... Meu diálogo naufraga não, vou construí-lo com dores, não sustentarei nenhuma forma de escárnio... Quero seguir meu discurso, se a honorável honrada dona da casa me permitir... Vou flutuar no discurso! Como flutuei no mar! Palavras de paz! Sou rude! Meu texto se sustenta na alma e no espírito de Orsino... Você, grande beleza! A natureza formou você com doçura, e é crueldade não manter uma cópia sua, e toda essa beleza ir à sepultura... Vou te dar os diferentes itens que...: item 1: dois lábios indiferentemente vermelhos; item 2: olhos acinzentados; itens 3: um pescoço, um queixo e assim por diante! E vejo como você é: orgulhosa!!! É um diabo e uma fada. Orsino te ama, mas esse amor será recompensado, embora você não o mereça, e nem mereça a beleza que tem!!! Não encontro razão em sua negação, não entendo: se fosse comigo, eu me plantaria como um salgueiro à sua porta, faria estrofes de amor não correspondido, cantaria até que a noite morresse, gritaria seu nome para que ele reverberasse pelos quatro cantos do mundo, pediria que você viesse para fora, e os elementos teriam pena de mim! Orsino merece recompensa, mas o seu fervor está, como o dele, alojado no desrespeito! Passe bem, crueldade!*

[Link cena 23.](#)

OLÍVIA 1- Desejo de descobrir a verdade...

OLÍVIA 2- Ódio por descobrir quem é de verdade...

OLÍVIA 3- Meu desejo é a verdade...

OLÍVIA 4- É por Deus que a verdade chega...

OLÍVIA- Vou te dar os diferentes itens que me formam, e que formam minha beleza: item 1: dois lábios indiferentemente vermelhos; item 2: olhos acinzentados; itens 3: um pescoço, um queixo e assim por diante! *Vejo como você é: orgulhosa!!! É um diabo e uma fada. Orsino te ama, mas esse amor será recompensado, embora você não o mereça, e nem mereça a beleza que tem!!!* Como me ofendeu, língua, face, membros, ações, espírito... De maneira sutil, esgueirou-se aos meus olhos sem que eu percebesse... Não tão rápido... Não, não...

8 – Olívia e Sebastião

OLÍVIA- Olívia: a dona da casa, radiante, rara, modéstia, grande sua beleza, você maledicente, nega tudo, sem cortesia, mensagem de Orsino, homenagem, *alas the day!*, rudeza; para uns: divina; para outros: profanação.

[Link cena 20.](#)

SEBASTIÃO- Olívia: estive no Rio do Esquecimento... Sonho: dormir! Tempero aos olhos: estou louco! Tire sua máscara, tire seu véu, Olívia, sei que sonho, e que os sonhos, sonhos são!

[Link cena 20.](#)

OLÍVIA 1- (*não tira o véu*)
Não negociará comigo isso para mostrar ao seu amigo Astro musical!

OLÍVIA 2- (*desafiadora*)
Está fora de seu texto, rapaz... Aqui está a figura procurada...

OLÍVIA 3- (*tira o véu, provocante*)
Diversos itens de minha beleza: lábios indiferentemente vermelhos; olhos acinzentados; pescoço, queixo e assim por diante...

OLÍVIA 4- (*ingênua*)
Meus olhos são bajuladores da minha mente... O destino talvez me possua... Não sei o quê, mas... Não sei o que se passa...

9 – A guitarra

Orsino está tocando guitarra.
Olívias fazem vocalize com a música que Orsino toca, diante, cada uma, de sua porta correspondente.
Uma sombra: essa sombra também toca guitarra. Atrapalha Orsino, que não consegue tocar mais direito. A sombra entra: Orsino 1, projeção de Orsino.
Orsino “real” não consegue tocar mais.
Orsino 1 toca muito bem.
Viola/Cesário entra em cena, vai até o Orsino “real”. Coloca-se atrás dele e segura em seu braço, ajudando-o a tocar. Ele acerta.
Orsino 1 morre de ciúmes da situação e toca com bastante força a guitarra
O verdadeiro Orsino, entretanto, sente-se bastante estranhado e se afasta.
Orsino 1 puxa Cesário para perto e lhe beija, sendo correspondido.
Olívias entram e fecham as portas.

Telão exhibe imagens: a Olívia “real”; o Ator que faz Sebastião e Olívia caminhando por uma cidade grande, parecendo ir a algum lugar; casais se beijando; vermelho forte entre uma imagem e outra; sangue escorrendo; vermelho pálido depois da imagem do sangue; imagem de um casal bem idoso se beijando.

ORSINO- Cesário, você sabe de tudo sobre mim, pois abri a você o livro de minha alma secreta. Vá até Olívia e negue qualquer negação de acesso a ela, aperte seu passo até ela, espere-lhe pelo tempo que for preciso... Diga-lhe sobre meu amor, surpreenda-a com o discurso de minha devoção, fale sobre minhas penas... Ela vai aceitar o que você diz, pois você é mais jovem! Você como fã pode ajudar este seu ídolo, não pode?

VIOLA/CESÁRIO- Farei o que for melhor para convencer sua amada! Mas seja quem for, ainda que haja grandes impedimentos, eu é que serei sua esposa!

10 – Os bêbados

TOBY- Que praga é essa de minha sobrinha guardar assim luto pelo irmão? Isso é ser inimiga da própria vida!

MARIA- Seu Toby, Olívia reprova absolutamente essas suas horas de bebedeira!!! O senhor deve se confinar nos modestos limites da ordem! Ela falou ontem do senhor e de sua bebedeira, que isso lhe irá destruir, ao senhor, e ao bobalhão, arruaceiro e poltrão que o senhor trouxe aqui ontem à noite, que só irá sossegar os ânimos quando deixar de lado a vida bagunçada e quando rapidamente receber o convite do túmulo!

ANDREW- Quer ver como dou uma cambalhota? Ou prefere ver como danço? Danço muito bem: *funk, street dance, lambada...* Nasci sob o signo de touro, sou todo couro e coração. Mais que qualquer um aqui na Ilíria, para ter este couro e este corpo como bife e tudo o que tiver na mesa, o que pode fazer mal pro meu juízo...

ANDREW- *Bear it out:* arraste isso para fora!
Bear my evils alone: deixe meus demônios a sós!
Bear me: tire isso de mim!
Bear my soul to hell: leva minha alma ao inferno!
Bear you easily: vou acossar você facilmente!
Metáfora seca!
Que é *porquoi?* Fazer ou não fazer?
To be or not to be? Was ist das, freund?
Vou-me embora, pois que sua sobrinha não quer ser vista! Nem por ninguém. Acho que, assim o quiser, será para e somente Orsino!

TOBY- Que praga é essa de minha sobrinha guardar assim luto pelo irmão? Isso é ser inimiga da própria vida! *Blabs, to blabs, I ice my hand, thy hand!* Por que não tomamos um das Canárias? Por que tão pra baixo? Eu ouvi minha sobrinha prometer que nunca se entregará a Orsino, de modo algum, em estado algum, isso não lhe fugirá da razão. Eu a ouvi jurar. É sua hora, rapaz! *Bear it out:* arraste isso para fora!

11 – Malvólio

Imagem ao fundo de um homem trabalhando no que parece ser uma empresa. Vai envelhecendo e vai morrendo. A imagem é acinzentada e esfumada. O corpo se desfaz aos poucos. Malvólio é sobreposto a essa imagem e tudo se reinicia.

[Link cena 15.](#)

MALVÓLIO- Não há em ninguém que frequenta a casa de Olívia, a jovem virtuosa cujo patrimônio está sob meus cuidados, porque eu sou seu advogado. Qualquer outro aqui nesta casa não tem mais razão e honestidade, simplesmente tagarelice e comportamento igual ao de funileiros. Tornam esta casa um verdadeiro bordel, nunca! O senhor Toby sempre chega aqui e faz a maior farra com os seus amigos, e, agora, ele apareceu esse tal de Andrew! Não se respeitam o tempo, as pessoas, o lugar... As horas, o sossego de todos... Há hora para tudo, para o jornal, o jogo, então para tudo... Ninguém respeita ninguém... Toby, Olívia pediu lhe dissesse não aceita mais sua farra, deve separar-se de seu mau comportamento, para não ir embora. Dona Maria, você está nesta casa para obedecer Olívia, é bom que não dê trela a esses comportamentos pouco civilizados!

Imagens: destruição de florestas com incêndio; políticos apertando as mãos; automóveis de luxo fazendo manobras arriscadas; garrafas de refrigerante nas prateleiras de supermercados; um trecho de telenovela conhecida; um trecho de *reality show*; trechos de telejornais; trechos de propagandas; trechos do “Ilha das Flores”; o quadro “O Grito”, de Munch; bomba de Hiroshima e trechos do início de “Hiroshima Mon Amour”; trechos de “Limite”, de Mário Peixoto, em especial os trechos em que há as lembranças das personagens, com os movimentos de câmeras; alguém vomita; hospital do SUS cheio; cadáveres em acidentes; Malvólio vendo TV, assistindo a tudo isso, sem esboçar nenhuma reação.

MARIA- Malvólio... Você é doente de amor-próprio... Chatinho de merda!

TOBY- Tudo o que ele disse dá vontade de fazer ele engolir com um murro...

ANDREW- Dá vontade de desafiar ele, rir da cara dele...

MALVÓLIO- Olívia, Olívia dos meus amores, dos meus afetos, Olívia, eu te adoro mais que tudo, eu administrarei todos os seus bens sempre com a maior honestidade, pois, um dia, espero poder compartilhar disso com você!!! Tudo na mais perfeita ordem... Ordem, nada fora do lugar... Porque assim é que tem que ser... A casa, a vida, o casamento...

12 – O anel

VIOLA/CESÁRIO- Um anel... Ela me devolveu um anel... Não deixei anel com ela... Que deseja essa mulher? Não... Não posso ter feito sua cabeça... Os olhos fizeram a língua se perder... Paixão, astúcia, anel na minha mão... BLARGH BLABS! Ela me ama, ama um sonho: pobre jovem, que sonho, sonho perdido, inimigo, falsa imagem, coração feminino cria, inventa, perde-se, perde-se, BLABS BLABS BLABS somos frágeis por isso, eu sou mulher, e enquanto mulher, Deus meu, Orsino a ama, eu o amo há tanto tempo, ela doida de amor por mim, como homem me desespero por Orsino, como mulher acho horrível Olívia suspirar por mim...

ATOR- *What you will!* “What you will”: desvirtuado, “o que você quiser”! Tudo é EU! Quem aqui pode dizer EU?

[Link cena 2](#)

MALVÓLIO- Moço, sei que esteve com Olívia faz pouco tempo, e que é um amigo de Orsino... Como sou o administrador dos bens de Olívia, e como... Bem, sou digno de sua confiança, mais do que qualquer outro, e como provavelmente seja eu o futuro... Bem, de qualquer forma, pela minha honra, honestidade, ela me pede que lhe devolva este anel, e que peça a Orsino que nunca mais a procure, que a esqueça, que a ignore, que nunca mais lhe dirija palavra...

Como um filme mudo: Olívia no palco recebe Malvólio, que lhe diz que entregou o anel. Ela fica feliz. Caminha de lá para cá e Malvólio caminha a seu lado, quase a agarrando pela cintura em alguns momentos. Olívia dá um abraço e um beijo no rosto de Malvólio. Este praticamente infla.

Exibição de trechos de filmes: “Romeu e Julieta”, de Zefirelli, cena do balcão; Desdêmona sendo morta por Otelo (filme de Kenneth Brannagh). Além: imagens de flores, flores secas, flores sendo pisadas, flores em cemitérios.

13 – Bêbados e palhaços

FESTE- (*entrando em cena; canta ao som da guitarra; dirige-se a Olívia*)
*Minha senhora, onde você está andando?
Fique e ouça: seu verdadeiro amor 'stá chegando,
Quem pode cantar tanto em voz alta quanto baixa.
Não vá para tão longe, pois, bela senhor'; as
Jornadas terminam, e em encontro de amor,
Isso todo filho de homem sábio encaixa.
Viva o poeta e que morra toda a corja ordenadora do mundo!*

ORSINO 1- Se a música é o alimento do amor, quero o excesso dela!
Tornem-me o apetite doente até morrer!
Essas notas: têm uma bela cadência,
Doce som de um canteiro de violetas devolvendo odores.

OLÍVIA 1- Uma jovem honesta, cheia de virtudes, eu sou.

OLÍVIA 2- O Amor é como o mar.
Ele *blabs* e nos abate.

OLÍVIA 3- Não aceito a companhia de *qualquer* homem! De *qualquer* não...

OLÍVIA 4- Há um ano, perdi pai, depois irmão! Não aceito a companhia de qualquer homem. Uso véu, e guardo luto pelo meu irmão! Lembrança ainda em mente, lembrança triste!

TOBY, ANDREW, bebendo e cantando - *What's love, 'tis not hereafter,
Present mirth, hath present laughter:
What's to come, is still unsure.
In delay there lies no plenty,
Then come kiss me sweet and twenty:
Youth's a stuff will not endure.*

Maria entra na cena. Toby e Andrew a agarram, cantando, embriagados. Ela acaba rindo da situação, ao mesmo tempo em que tenta se desvencilhar deles. Ela e Toby acabam se beijando, sob aplausos de Andrew e do olhar melancólico de Feste..
Malvólio entra irritado e acaba com a alegria de todos, tirando as bebidas de suas mãos. Olívias fecham as portas.

14 – Orsino

FESTE- *Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin, let there be strown:
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown,
A thousand thousand sighs to save,
Lay me, O, where
Sad true lover never find my grave,
To weep there.*

Pessoa se maquiando como palhaço. Ao terminar, chora e borra toda a maquiagem.

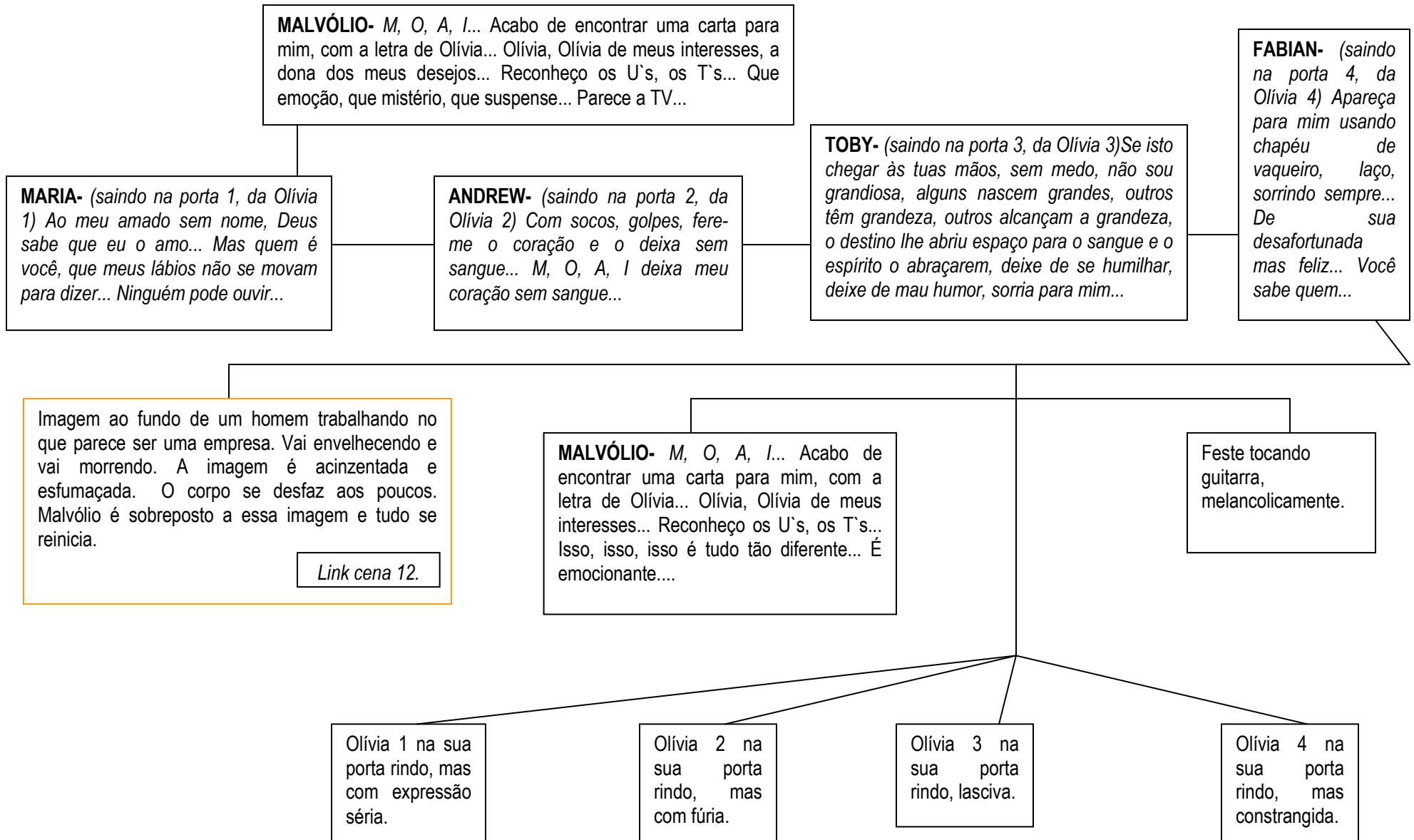
ORSINO- Cesário, meu bom amigo, meu fã ardoroso... Vá até Olívia mais uma vez, fale sobre meu amor, a minha paixão, que estou fisgado pela imagem dela... Nenhuma mulher pode alcançar os *beats* de minha forte paixão... Nenhum coração feminino é tão forte, o amor das mulheres é um apetite, o amor das mulheres é algo excessivamente doce... Meu amor é o mar... Espaço e tempo, todo o tempo...

Viola também tenta tirar a máscara, como o palhaço na imagem do telão. Acaba por desistir diante de Orsino.

FESTE- Eu queria que os homens de constância se colocassem no mar, para que espalhassem seus negócios ao mundo todo. Sem constância, não há viagem a lugar algum.

VIOLA/CESÁRIO- Você não pode amá-la, você não pode ficar com ela, o que você sente é dor aguda no coração... Meu pai teve uma filha: sua história: página em branco... *Blabs so much!* Ela nunca contou quem amava, era um *segredo-botão de flor* fechado em sua alma, amarrado em pensamento, grande melancolia, restos de amor, ela amava, amava, amava, nós homens não sabemos o que é amar, juramos muito, mas juramos apenas, falamos demais e amamos de menos, desejo, desejamos, VAI PRO INFERNO GRANA, tudo volátil, eu todos os filhos de meu pai e irmãos da casa de meu pai, ORSINO EU TE AMO! Você me abriu o livro de sua alma, sua alma sua palma, bate palma, bate tudo, bate-me, te bato...

15 – Carta



16 – Declaração no Jardim

OLÍVIA- Cesário:

Não me interessam as declarações de Orsino,
É a você a quem agora me inclino,
Pela minha honra, pela verdade, por tudo,
Eu amo você, tanto que me fere o orgulho,
Não há razão, nem para a razão, colocar-me atrás de um muro,
Não me dê motivos para não aceitar, escuros,
Não os há, isso eu lhe asseguro,
Amor procurado é bom; dado sem o procurar é muito!

[Link cena 18.](#)

Festei atira coisas em Viola, encarando-a com raiva: tomates, barro, lixo. Cospe nela. Toca a guitarra desalentadamente, depois.

Olívia 1,
séria, vestida
de noiva.

Olívia 2,
furiosa,
rasgando o
vestido com
uma faca.

Olívia 3,
tirando o
vestido de
noiva, ficando
nua.

Olívia 4,
vestida de
noiva,
rezando.

VIOLA/CESÁRIO- Eu tenho um coração, um Espírito, uma verdade.
Quando minha língua *blabs*, meus olhos nada veem.
Eu tenho um coração, um Espírito, uma verdade.
Bear it out: arraste isso para fora!
Bear my evils alone: deixe meus demônios a sós!
Bear me: tire isso de mim!
Bear my soul to hell: leva minha alma ao inferno!
Bear you easily: vou acossar você facilmente!
Minha língua *blabs*, meu coração remói rumores.
Eu tenho um coração, um Espírito, uma verdade.

ATOR- Eu tenho um coração, um Espírito, uma verdade.
Quando minha língua *blabs*, meus olhos nada veem.
Eu tenho um coração, um Espírito, uma verdade.
Bear it out: arraste isso para fora!
Bear my evils alone: deixe meus demônios a sós!
Bear me: tire isso de mim!
Bear my soul to hell: leva minha alma ao inferno!
Bear you easily: vou acossar você facilmente!
Minha língua *blabs*, meu coração remói rumores.
Eu tenho um coração, um Espírito, uma verdade.

[Link cena 1.](#)

17 – Desafio (I)

FABIAN- Andrew, eu, Fabian, sou Fabian, trabalho como jardineiro aqui, eu vi a declaração no jardim, uma declaração no jardim foi feita, Olívia declarou-se a Cesário, a Cesário ela se declarou, declaração de amor, para deixar você desesperado, tirar-lhe o sono, botar fogo no seu coração, encher seu fígado com enxofre, levar você ao extremo da loucura, era para você ter colocado ele contra a parede, ter feito uma loucura, e você não fez isso, isso é o que Olívia espera de um homem, e você não o fez, não o fez, não pensou nisso, e perdeu uma grande enorme oportunidade, HOW BLABS, NON?, agora você está como gelo pendurado na barba de um holandês, a não ser que você repare isso com uma atitude de MACHO!

Olívia 3 entra dançando uma dança de véus, usando véus de cor vermelha.
Ela provoca Andrew, dá risada da cara dele o tempo todo, tenta fazer com que ele a agarre, mas foge dele, rindo mais alto.
Feste toca batuques nessa cena, fumando e soltando muitas baforadas na cara de Andrew, como que o provocando.

TOBY- Desafie-o, Andrew, desafie-o, desfie-o, esfole-o, acabe com ele...

FESTE- Fale bastante, com bastante força, raiva, ódio... Cuspa nele, naquele sem vergonha... *Bear-baiting is funny, isn't it?*

OLÍVIA 3- Me jogue na parede, Andrew, sou eu quem quer isso, eu... Andrew... Bata em mim...

FABIAN- Você não deve ir embora, Andrew, você deve ficar aqui, sabia? Não fuja...

ANDREW- À merda com isso! Eu não vou me meter nisso, não vou brigar com ninguém... Não vou fazer nada, não quero brigar com ninguém, me deixem em paz... Só se precisar...

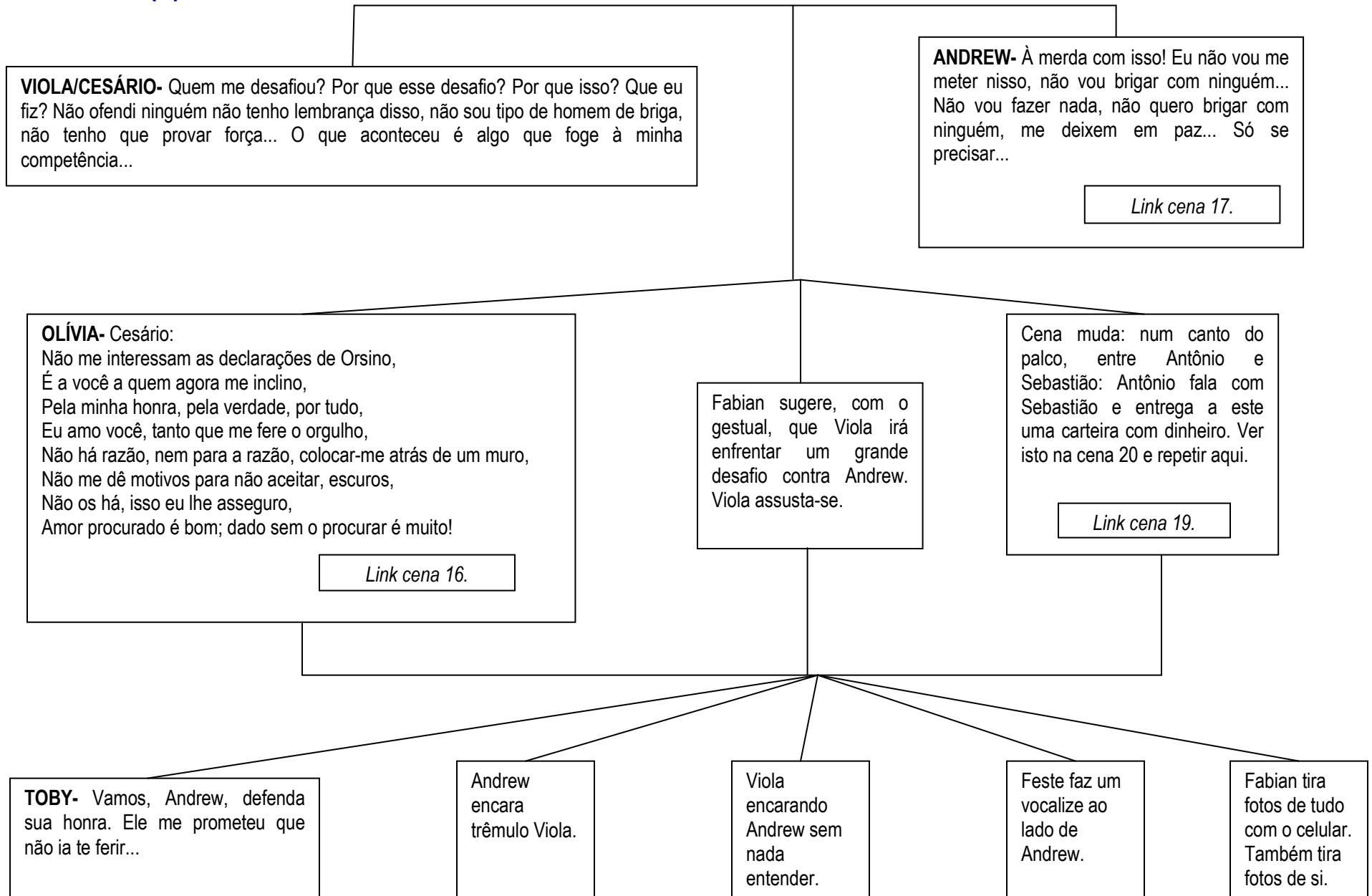
[Link cena 18.](#)

(Do outro lado da tela. É o Ator enquanto Sebastião, perdido na mata, cantando enquanto dribla a vegetação.)

SEBASTIÃO- *Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin, let there be strown:
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown,
A thousand thousand sighs to save,
Lay me, O, where
Sad true lover never find my grave,
To weep there.*

[Link cena 2.](#)

18 – Desafio (II)



19 – Antônio

Imagens da cena 19: Andrew encara trêmulo Viola; Viola encarando Andrew sem nada entender. Imagem congela em Viola como Cesário.

ANTÔNIO- Eu não podia mais ficar longe de você. Meu desejo me empurrou até você... Eu não mais posso manter meu amor entusiasmado sem que vá à sua procura. Eu quero ajudar, e vou deixar minha carteira na sua mão, como prova de que não quero seu desamparo...

[Link cena 18.](#)

Olívia, ao fundo, apreciando a imagem de Viola como Cesário sendo exibida no telão.

SEBASTIÃO- Suas dores... Seus desejos... Seu... seu amor... Amor?! Obrigado!... É fora do comum... Mas obrigado, obrigado, obrigado...

[Link cena 18.](#)

Como num filme mudo, vemos Antônio apartar a improvável briga, dando um tiro de raspão em Andrew. Confusão, gritaria. Toby segura Antônio. Vemos todos questionarem Antônio, que responde conhecer Viola, claramente confundindo-a com Sebastião. Ela diz que não o conhece. Antônio menciona a carteira que estaria com ela. Viola nada tem e Antônio a renega. Viola torna a dizer que não o conhece. Antônio cai no chão, chorando. Toby, Fabian, Feste e Andrew apiedam-se dele, e renegam Viola. Viola olha para a câmera e pensa em Sebastião, feliz, pois talvez ele possa estar vivo. Corte.

[Link cena 20: lá. editado.](#)

ANTÔNIO- Má sorte... Meu nome é Antônio... Vou para onde você for... Como tenho adoração por você, acompanho-o para onde for... Obrigado por me salvar na mata... Sebastião...

[Link cena 4.](#)

20 – Olívia e Sebastião

OLÍVIA 1- (Abre uma das portas da casa de Olívia) O Amor é como o mar. Ele blabs e nos abate. Quando meus olhos viram Olívia pela primeira vez... (pega uma armação de um espelho e olha para todos na plateia) Quem é Olívia? Quem Olívia espera?

[Link cena 4](#)

OLÍVIA 2- (Abre outra das portas da casa de Olívia) Odeio todos aqueles que são desonestos, que se aproveitam da alma alheia, que não sabem o que é amar...

[Link cena 4](#)

OLÍVIA 3- (Abre outra das portas da casa de Olívia) Amo todos aqueles que são desonestos, que se aproveitam da alma alheia, que não sabem o que é amar...

[Link cena 4](#)

OLÍVIA 4- (Abre outra das portas da casa de Olívia) *Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin, let there be strown:
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown,
A thousand thousand sighs to save,
Lay me, O, where
Sad true lover never find my grave,
To weep there.*

[Link cena 4.](#)

Feste, Fabian, Toby e Andrew apontam, cada um, uma arma para Sebastião, bem na cabeça. Sebastião encara a todos com coragem.

Como num filme mudo, vemos Antônio apartar a improvável briga, dando um tiro de raspão em Andrew. Antônio cai no chão, chorando. Toby, Fabian, Feste e Andrew apiedam-se dele, e renegam Viola.

[Link cena 19.](#)

OLÍVIA- Não deixe que a sua magia se acabe, nem que sua paixão desapareça por causa da atitude desses oponentes. Venha para minha casa... Vou te contar as bobagens que eles já fizeram. Você vai rir deles. Você já deixou meu coração doente de amor...

OLÍVIA- Olívia: a dona da casa, radiante, rara, modéstia, grande sua beleza, você maledicente, nega tudo, sem cortesia, mensagem de Orsino, homenagem, *alas the day!*, rudeza; para uns: divina; para outros: profanação.

[Link cena 8](#)

SEBASTIÃO- Olívia: estive no Rio do Esquecimento... Sonho: dormir! Tempero aos olhos: estou louco! Tire sua máscara, tire seu véu, Olívia, sei que sonho, e que os sonhos, sonhos são!

[Link cena 8.](#)

21 – Malvólio

Malvólio vestido de caubói e sorrindo.
As quatro Olívias o têm amarrado em cordas, cada uma segurando uma e puxando para um lado. Olívia 1: com seriedade, com olhar questionador; Olívia 2: enfurecida; Olívia 3: brincalhona; Olívia 4: rezando.

Telão exibe imagem de uma carta escrita a letra de computador. Essa carta tem necessariamente no início as letras M, O, A, I.

MALVÓLIO- M, O, A, I... M, O, A, I... Olívia, você me escreveu isso... *Apareça para mim usando roupa de vaqueiro. Vamos para a cama, querida, aqui estou in a Midsummer's Night Dream...* Eu confesso a você que te adoro... *Com socos, golpes, fere-me o coração e o deixa sem sangue... M, O, A, I deixa meu coração sem sangue...*

Imagens infernais de pessoas em estado de loucura; filme "O Exorcista": a jovem tomada pelo demônio; Hitler discursando.

TOBY- Olhem para o maluquinho falando com o diabo na porta do inferno...

FABIAN- Como está o coitadinho? Que pena sua situação... É melhor tratar o diabo com bons modos, senão corremos perigo...

MARIA- Vamos rezar por ele...
(*pega um terço e reza*)

Malvólio é girado pelas Olívias que o têm enlaçado. Elas o giram até apagarem as luzes.

MALVÓLIO- O que há com as pessoas? Eu trabalhei direito todo este tempo... Sabe quem são essas pessoas? Feste, o primo mimado que já aprontou aqui na Ilíria, já atropelou pessoas, bebe sem parar em suas festinhas particulares; Toby, o tio que só dá péssimos exemplos e que agarra a empregada da casa a todo momento, em qualquer canto da casa. Esse tal de Andrew, expulso de tudo o que é lugar que entra, mas covarde para enfrentar os outros; Fabian, um ladrãozinho... Eles sempre perdoados... Olívia sempre os perdoa....

OLÍVIA- Você é doente de amor-próprio, Malvólio... Leva a vida a sério demais... As coisas... Todo mundo sempre te ajudou... Por quê? Por que ser assim?

22 – Terror

Malvólio está num poleiro, como um pássaro. Está agora amarrado.
À sua frente, uma TV ligada.
O que ele irá assistir será exibido no telão.

Trechos de telenovela; alguém ri da cara dele; fortes chuvas caindo; o padre do filme “O Exorcista”; a cena da árvore de “Poltergeist”; Jack Nicholson louco em “O Iluminado”; outro padre, com crucifixo na mão; imagens de campo de concentração nazista e da Coreia do Norte; imagem de shopping center abarrotado; bebê chorando muito alto; pobreza na Etiópia nos anos `80; o império do Eu: homens e mulheres em academias, cuidando da imagem, consumismo, obesidade, narcisismo (pessoas se admirando no espelho, várias), desfiles de moda; outra vez o padre de “O Exorcista”; Zé do Caixão; telejornais: bombas explodem, morte de pessoas em acidente, jogo de futebol, sorriso dos locutores; depoimento de uma pessoa que não conseguiu atendimento no hospital público; políticos em limusines; outro padre, com um crucifixo, também; um circo decadente, triste; zoológico com animais passando fome; lanches gordurosos e enormes, bastante chamativos; refrigerante bem gelado caindo no copo; Coca-Cola desentupindo a pia de uma cozinha; cigarro; bebida; camisinhas; drogas; pratos vazios; anúncios de automóveis; o quadro “O Grito”; a Virgem Maria sendo chutada; fogo em diversos lugares; padre com crucifixo; padre palhaço com crucifixo; Feste com crucifixo; Feste rindo de Malvólio. Imagem de Feste pulveriza-se e se forma uma alegre imagem de pessoas num churrasco, cantando, brincando numa piscina.

Malvólio grita por tudo o que vê. Tenta sair do poleiro. O palco vira uma gaiola. Ele cai no chão como se estivesse morto, depois de se debater.

Telão: imagens de Cristo na cruz; cenas de “Dogville”, as de Grace sendo maltratada pelos habitantes da cidade; Joana D’Arc, de Theodor Dreyer; Cristo negro e cruzes pegando fogo no clipe de “Like a Prayer”, da Madonna.

Feste toca guitarra melancolicamente. Toby e Andrew estão como doidos. Maria entra e beija Toby. Andrew aplaude.

OLÍVIA- Foi terrível a situação de Malvólio. Apesar de doente de amor-próprio, ele não merecia isso, pois até que tinha razão naquilo que falava e fazia. Era uma grande pessoa, uma pessoa em quem eu confiava, na mão dele meus bens estavam garantidos...

23 – Casamento

VIOLA/CESÁRIO- Vejo como você é: orgulhosa!!! É um diabo e uma fada. Orsino te ama, mas esse amor será recompensado, embora você não o mereça, e nem mereça a beleza que tem!!! Não encontro razão em sua negação, não entendo: se fosse comigo, eu me plantaria como um salgueiro à sua porta, faria estrofes de amor não correspondido, cantaria até que a noite morresse, gritaria seu nome para que ele reverberasse pelos quatro cantos do mundo, pediria que você viesse para fora, e os elementos teriam pena de mim! Orsino merece recompensa, mas o seu fervor está, como o dele, alojado no desrespeito! Passe bem, crueldade! *(Sai.)*

[Link cena 7.](#)

Sebastião caminha pelo palco. Defronta-se com as quatro Olívias.
Passa pela primeira: ela olha para ele seriamente e lhe propõe casamento; ela está vestida de noiva; ele aceita.
Passa pela segunda: ela está enfurecida; dá-lhe um tapa na cara e propõe uma luta; eles lutam; ele a segura e a beija; ela retrocede, ainda furiosa.
Passa pela terceira: ela lhe oferece o corpo; tira o vestido e fica de roupa de baixo; ele a agarra e se beijam.
Passa pela quarta: ela lhe oferece um crucifixo; eles rezam juntos; ela põe o véu.

A verdadeira Olívia entra. Ela tira alianças e entrega a Sebastião. Eles trocam as alianças.
Olívias fazem vocalize.
Orsino 1 entra tocando guitarra junto a Feste.
À festa, juntam-se Maria, Toby, Andrew e Fabian. Todos bebem felizes.

OLÍVIA 1- *O mistress mine where are you roaming?*

*O stay and hear, your true love's coming,
That can sing both high and low.
Trip no further pretty sweeting;
Journeys end in lovers meeting,
Every wise man's son doth know.*

[Link cena 5.](#)

OLÍVIA 2- Uma jovem honesta, cheia de virtudes.

Há um ano, perdi pai, depois irmão!
Não aceito a companhia de qualquer homem.
Uso véu, e guardo luto pelo meu irmão!
Lembrança ainda em mente, lembrança...

[Link cena 5.](#)

OLÍVIA 3- Esta é a figura que lhe apresento agora. Você agora está fora do seu texto, e nós vamos fechar a cortina, e você mostrará sua real figura!

[Link cena 5.](#)

OLÍVIA 4- Espírito do Amor, rápido e rasteiro como o mar,

Em um minuto tudo abate;
Complicado e fantástico!
Tirei do ar toda pestilência;
tornei-me caça; me embriaguei de paixão;
Meus desejos, ferozes e cruéis
cães, me perseguem!

[Link cena 5.](#)

24 – Epílogo

Vemos imagens conjugadas de aviões em tragédias. Avião, mar, sobreviventes. Os sobreviventes com máscaras nas quais o rosto visto é o do Ator. Saem da água do mar e dançam o Carnaval; noite; corpos chegam à praia com o som da música de Carnaval. Também com máscaras com o rosto do Ator.

Link cena 1.

Ao fundo, são projetadas imagens: a primeira, a mais demorada, a de um espelho embaçado por vapor, e, de um rosto, aparece o vulto; em seguida, imagens de um dia de chuva forte numa grande cidade; seguem, daí, imagens de pessoas andando impacientemente num shopping center, pessoas no trânsito na hora do rush, metrô abarrotado, polícia, assaltante fugindo, acidentes automobilísticos, cemitério, mãos pegando coisas em lojas e supermercados, árvores de Natal, presentes.

Link cena 1.

Barulho muito forte de avião caindo.

Os atores que fizeram as projeções de Olívia e de Orsino entram em cena e portam máscaras de carnaval, as quais colocam em frente ao público.

Gritos de pavor de muitas pessoas.

FESTE- (rap) *Quando eu era pequeno, não podia fazer nada, porque todo dia chovia!
Quando eu cresci, passei a me unir aos patifes, porque todo dia chovia!
Um dia, fui pra cama... Ali, não chovia, não, mano!
Eu aprendi que o mundo é velho, que é dos esperto... Dos ligado nas quebrada...
Dus mano que sabe tê moral...
O show tem que continuá, rapá, mesmo que todo dia chova!!!*

continua

continuação

Performance dos mascarados: caminham pelo palco num desfile trágico. Sangram. Tentam salvar-se uns aos outros, mas não conseguem. Vão caindo até o último.

Orsino toca guitarra, não consegue. Viola como Cesário, novamente, aparece e lhe oferece ajuda. Ela segura a guitarra por trás dele. Ele estranha, mas acaba aceitando. Beijam-se muito ardentemente. Olívia entra em cena e vê tudo. Não aceita a situação. Não entende, mostra a aliança de casamento para Orsino, mas não a vê na mão de Viola. Olívia puxa Viola como Cesário para perto de si e o beija, também. Viola tira a máscara de Cesário e a vemos, finalmente, como mulher. Com raiva, Olívia tira-lhe a máscara de Viola, e vemos o Ator.

Barulho de avião caindo. Isso continua até acabarem as performances.

As imagens das personagens que apareceram no palco: aparecem caoticamente, várias vezes, e se conjugam, se imiscuem, num movimento contrário ao do início, quando a imagem do Ator pulverizou-se em vários; desta vez, todas as imagens formam o rosto do Ator.

continua

ATOR- Eu, ator. Não personagem, máscara. Falar: as cidades, tudo o mesmo, os dias, as horas, os minutos, tudo; tudo? Tudo muito passageiro... *What you will!* "What you will": desvirtuado, "o que você quiser"! Tudo é EU! Quem aqui pode dizer EU? Estilhaços de pessoas, estilhaços de realidade, o eu é o real. Me desconstruo, me reconstruo, sou eu, me projeto, me desprojeto, mas sou sempre eu dentro de algo, dentro de uma sociedade... Eu tenho um Espírito, uma verdade, um coração...

Telão. As imagens são exibidas ao som do rap de Feste, gravado. Ônibus, trem, metrô; pessoas andando pra lá e pra cá; carnaval no Rio, São Paulo, Recife, Salvador; *réveillon*; fila em ponto de ônibus; fila para pagar conta em casa lotérica; escolas, sinal, crianças e adolescentes rindo; um assaltante roubando, registrado em câmera da loja; explosão de caixa eletrônico; biblioteca vazia; pessoas comprando produtos eletrônicos variados; pessoas escrevem numa lousa palavras fora do português padrão; consumismo; o Ator caminhando por uma praça, indo ao teatro, ensaiando a peça que foi assistida, colocando as máscaras de Viola, Sebastião e Cesário; ensaio das performances; avião de papel é jogado e acerta a câmera; os atores fazem as cenas finais da peça no ensaio: Viola tem de encarar a todos como Cesário; Toby, Andrew, Fabian, Maria, Antônio e Orsino a encaram tirando a máscara de Cesário; Sebastião aparece (numa montagem feita para esta filmagem) e ele e Viola encaram-se; Sebastião mostra a aliança e todos ficam muito felizes; Malvílio é filmado ao longe, pobre, sem dinheiro no bolso, expulso; na festa de casamento, todos exibem sua riqueza e poder; nas imagens, em seguida a isso, vemos flagrantes da corrupção no nosso dia-a-dia: ultrapassagens de carros, filas duplas; lixo nas ruas; políticos no Congresso, miséria nas ruas, vencedores e perdedores, segundo a ótica neoliberal; novamente a imagem do casal idoso se beijando. Os atores tiram as suas fantasias e os vemos arrumando o teatro para o dia seguinte. O Ator em frente ao espelho. O espelho embaçando-se. Uma tela em branco. Fim da projeção.

Considerações finais

Como afirmamos no início, este trabalho configura-se como a produção de uma série de apontamentos para a produção do texto de uma nova obra teatral a partir do exercício da *transcrição* enquanto operação intersemiótica. Por isso, ele possui o título de “Caderno de Dramaturgia”. Enquanto “caderno”, torna-se um espaço para apontamentos diversos no sentido do desenvolvimento da nova obra. É um espaço que nunca se esgota nesse sentido, espelhando a relação que as artes cênicas estabeleceram com a questão do texto nas últimas décadas do século XX e início do século XXI: a possibilidade de diversas vozes o expressarem, dados os diversos fatores que influenciam as artes nesse período, dentre eles, a interatividade.

Vivemos na era em que os meios eletrônicos vêm se expandindo exponencialmente, e o *hipertextual* vem se tornando uma constante na vida de todos. Assim, as mais diversas manifestações artísticas tendem a espelhar esse contexto. Isso fica claro quando tomamos contato com a Internet e os diversos *links* que podem ser abertos e considerados. Diversas obras de arte hoje se constroem por meio da relação com os meios eletrônicos e com sua característica *hipertextual*, fazendo uso do computador como ferramenta para a criação de novas poéticas. Por exemplo, no teatro, como vimos, o uso de imagens projetadas para a ampliação das possibilidades de construção de metáforas visuais; e, no caso de nossa *transcrição*, a apresentação em fluxos.

No nosso exercício de *transcrição*, levamos em conta buscar o que está oculto, promovendo a transformação. Esta ocorre a partir do momento em que fizemos erigir elementos determinados, que nos interessam, presentes em virtualidade na obra original. Assim é que apresentamos a peça em fluxogramas, que nos remetem à noção de *hipertexto* e foram formas interessantes que encontramos de representação do trabalho de desenvolvimento da consciência de algumas personagens. Como o *hipertexto*, aliás, é uma das marcas da nossa atual sociedade tecnológica, de uma sociedade voltada à informação por meios eletrônicos, à informática, enfim, o *hipertexto* representa a ideia de conectabilidade, de rede, de rizoma.

A forma do texto em fluxos nos abriu um caminho, também, para representar a fragmentação insana de nossa sociedade. Os fluxos são como forças que buscam revelar a consciência do Ator. Lendo o texto, podemos perceber que é a partir da fragmentação da imagem do Ator num telão que surgirão as diversas outras personagens da peça. Isso nos remete à imagem do fluxo. Este nos trouxe a possibilidade de trabalharmos com mais liberdade a noção de fragmentação, já que poderíamos sugerir quadros independentes, interligados, com ações concomitantes ou não; com monólogos na maioria do tempo; com projeções num telão ao fundo, as quais dialogam com a encenação ao vivo; com sugestão mais de ações do que de diálogos, revelando uma poética do “tudo ao mesmo tempo e agora”.

Queremos sugerir com os fluxos a questão da revelação de um estado de consciência. Como nossa sociedade atual apresenta-se caótica, nada mais interessante que demonstrar textualmente esse caos. Sem deixarmos de nos referenciar ao texto original de “Noite de Reis”, promovemos mudanças na estrutura do texto

para realizarmos esta atualização por meio de uma *transcrição* como exercício de tradução intersemiótica. Essas mudanças afetaram o conteúdo de forma inusitada. Nesse sentido, com a apresentação em fluxos, tentamos representar o lado sombrio, ou tragicômico, da peça de Shakespeare, fazendo-o pulsar. Esse caminho afetou o enredo, produzindo um riso “para dentro”, em que o sorriso é mais adequado que o riso, como diz Bárbara Heliadora em suas “Reflexões Shakespearianas”. Os fluxos, assim, revelam-nos um estado de consciência em que ocorre a desconstrução das formas. Os fluxos, ainda, tornam diferente o contato com o conteúdo desenvolvido.

Shakespeare trabalhava com a questão do desenvolvimento do discurso e da lógica da construção do pensamento com um discurso bem urdido poeticamente. Trabalhar com os fluxos foi uma maneira de desconstruir essa ação e produzir uma outra noção poética, apresentando uma estrutura diferente, mas que guarda as necessárias relações com o original, sendo essa a base do processo de *transcrição* que ora propomos. Na *transcrição*, uma forma nova erige-se de um original, e a estrutura irá produzir novos elementos, que guardam íntima relação com o original. É a partir da percepção dos lugares vazios e indeterminados do original, como dissemos, que iremos encontrar o caráter icônico da obra original. Os fluxos seriam, assim, signos que sugerem as pulsações da obra original, formas diagramáticas, ícones, em verdade. Foram pensados justamente para demonstrar a relação de desconstrução de um original e a sua reconstrução em um outro formato, dentro de um determinado contexto, o que exigirá um exercício de Arte da Memória, como colocado no início deste trabalho.

Para organizarmos os fluxos, pensamos nos três momentos descritos por Júlio Plaza, em que a consciência torna-se presente. No nível da impressão de um instante, temos a captação da pulsação das forças presentes em “Noite de Reis”, forças essas que nos levaram a produzir esses fluxos: a fragmentação das formas e o processo de individuação debatidos, dentro de um contexto trágico e cômico, em que o lado sombrio do ser humano e o lado ridículo ou cômico caminham lado a lado. Essa impressão dá-se por meio da percepção dos lugares vazios e indeterminados, e já nos leva ao atrito do “eu” com o passado de um mundo interior – no caso, da nossa vivência, dos nossos conhecimentos, da nossa memória – e o não-eu presente do mundo exterior – aquilo que representamos para os outros, o arquétipo da máscara. Assim, nossa leitura demonstra o atrito entre aquilo que conhecemos subjetivamente – as imagens, as metáforas visuais e/ou verbais que construímos – e aquilo que aparentamos para os outros, o que os outros esperam que mostremos ou não. No terceiro nível, mantemos a continuidade do pensamento, ou seja, a continuidade da produção artística proposta. Nesse sentido, sugerimos que a narrativa a que nos lançamos, “O que você quiser”, parte da questão da fragmentação das formas e do processo de individuação, além do tragicômico, para revelar um contexto insano por meio de metáforas verbais e/ou visuais, que se constroem e se desconstroem dentro de fluxos enquanto mensagem

icônica, qual seja, o caráter fragmentado da consciência do homem contemporâneo. Essa narrativa dialoga com o original porque é uma atualização desse original, no nosso atual contexto, num formato diferente.

O lado sombrio de “Noite de Reis” foi trazido à tona em “O que você quiser”, visto como uma pulsação latente no original shakespeariano. Esse lado sombrio, mais próximo de nossa contemporaneidade, está presente no trabalho de dissolução do Ator enquanto componente do espetáculo. A “dissolução” do Ator, de sua persona, é elemento pensado enquanto representante da noção de fragmentação das formas. A intenção é a de que sugeríssemos o homem contemporâneo e seu “eu” estilhaçado diante de uma sociedade bruta, violenta, em que as incertezas com o futuro são constantes. No Prólogo, procuramos colocar o Ator diante do público, com um monólogo em que discute a sugestão dada pelo título “What you Will” por Shakespeare, e que aqui utilizamos. O Ator lança que “What you Will”, hoje, é uma sugestão do sistema capitalista neoliberal, a qual impede a pessoa de realmente se dizer “eu”, sendo movida pelos desejos incontrolláveis de “ter”, de “possuir”; essa situação a levaria a um desregramento, que a tornaria fragmentada, tornando-se, assim, uma imagem pulverizada. O espaço para os sentimentos se desfaz nesse dia-a-dia. E, assim, como atuar? Como fazer arte? Como o Ator conseguirá discutir o humano se enquanto humano pulveriza-se, fragmenta-se, destitui-se de si? A busca do Ator deverá estar no reconhecimento da necessidade de se desenvolver a consciência dentro dessa realidade feroz.

No que concerne à orquestração da obra cênica e à plurissignagem, temos evidentes as indicações textuais dos quadros em laranja como imagens projetadas em telão, de modo concomitante ou não a ações ao vivo. As imagens no telão, as mais variadas possíveis, aparecem geralmente como clipes, ou como rememoração de cenas da própria peça, ou como construção de cenas alternativas ao espetáculo a vivo, no sentido de expandir a produção sógnica do espetáculo, exponenciando a produção de lugares vazios e indeterminados na obra. Os clipes trazem imagens que se tornam icônicas, pois, justapostas, produzem efeito de estranhamento. A sugestão do hipertextual na obra leva-nos à produção de um trabalho performático, pois, que se auxilia nas possibilidades de tecnologia para expandir a carga de significado. Harold Bloom, na “Invenção do Humano”, sugere que há um quê de improvisação em “Noite de Reis”.

Também temos no texto algumas molduras que fazem conexões entre cenas distintas. Essas molduras trazem o dizer “Link cena X”, fazendo remissões a outros momentos da peça, sendo isso, por sua vez, uma sugestão da noção de *hipertexto* mencionada. Obviamente que essa marca apenas não sugere o *hipertexto* nem tão-somente a possibilidade de “acessarmos” diversas outras cenas a partir da leitura de uma determinada cena. O exercício de estratégia hipertextual pressupõe a orquestração de uma obra polifônica e polissêmica, por construções psicológicas, como sugeriu Renato Cohen com a noção de *work in progress*.

Foi o que tentamos fazer: apresentamos um texto em que a noção de narrativa é implodida, buscando sensações por meio do fazer poético em fluxogramas, buscando evidenciar a construção psicológica das personagens e da persona do Ator diante de nossa realidade.

Bibliografia

BALEIRO, Rita. *A construção do hipertexto e do leitor hipertextual*. Acessado em janeiro de 2012, por meio do site <http://www.dosalgarves.com/revistas/N13/6rev13.pdf>

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de João Barrento. In: *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Organizadora: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008, págs. 82 a 98. Acessado em outubro de 2011 pelo site <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves da Silva. Martins Fontes, São Paulo, 1ª edição, 1990.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Editora Objetiva, 2000.

_____. *O Cânone Ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1969.

_____. *Transluciferação Mefistofáustica*. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1980.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2004 (Estudos, 162)

DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995.

_____. *O que é a Filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. Coleção Estudos, 73. Editora Perspectiva, São Paulo, 4ª edição, 2009.

FERNANDES, Sílvia. *Teatros Pós-Dramáticos*. In: *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010, Coleção Estudos; 277.

FERRAZ, José Renato. *A Inglaterra Elisabetana e os Conflitos pelo poder*. Acessado em 5 de junho de 2012, site <http://jreferraz.blogspot.com.br/2011/06/inglaterra-elisabetana-e-os-conflitos.html>

FIORATTI, Gustavo. *Acabou-se a era do diretor tirano; o agora é a troca*. *Entrevista com Antunes Filho*. Folha de São Paulo, Ilustrada, 4/10/2010, pág. E4.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Editora Vozes, 29ª edição, Petrópolis-RJ, 2004.

FUSARO, Márcia C. F. *A tradução/interpretação e a transmissão do conhecimento*. Site: [http://www4.uninove.br/ojs/index.php/dialogia/article/view/846/726-](http://www4.uninove.br/ojs/index.php/dialogia/article/view/846/726)

GIRARD, René. *Shakespeare: Teatro da Inveja*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda. São Paulo, SP, 2010.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Trans/Re/Criação Multimidiática de peça de Shakespeare em 'Prospero's Books', de Peter Greenaway*. Acessado em novembro de 2011. Site http://www.utp.br/eletras/ea/eletras13/texto/artigo13_6.doc

GRILLO, Karla. *Hipertexto: livro didático*. Design instrucional Dalva Maria Alves Godoy, Flavia Lumi Matuzawa, [Leandro Kingeski Pacheco]. – 2. ed. rev. e atual. Palhoça : UnisulVirtual, 2006.

HELIODORA, Bárbara. *Reflexões Shakespearianas*. Ilustrações de Helen Potter. Organização de Célia Arns de Miranda e Liana de Camargo Leão. Lacerda Editores Ltda., Rio de Janeiro-RJ, 2004.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção e O Céu e o Inferno*. Tradução de Osvaldo de Araújo Souza. Editora Civilização Brasileira S. A., Rio de Janeiro, 1964.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético (Vol. 2)*. Tradução de Johannes Kretschmer. Editora 34, Rio de Janeiro, 1996. Mais à frente, trataremos sobre a questão de lugares vazios e indeterminados em Iser.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. F. da Silva. 7ª edição, Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2011.

KOCH, Ingedore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. Editora Contexto, 6ª edição, São Paulo, 2001, Coleção Repensando a Língua Portuguesa.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. Editora Cosac & Naify, São Paulo, 2003.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução: Paulo Neves. Editora 34, Rio de Janeiro. Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª edição. Global Editora e Distribuidora, São Paulo, 2001.

MELLÃO, Gabriela. A Era dos Dramaturgos. In: *Bravo!*, nº 137, janeiro de 2009. Editora Abril, São Paulo, págs. 76 a 83.

PEREIRA, Vinícius Andrade. *Dinâmicas contemporâneas de subjetivação: Metamorfoses da ciência e hipertexto*. Acessado em novembro 2011, site <http://souzaesilva.com/Website/portfolio/webdesign/siteciberidea/vinicius/textos/explorer.pdf>

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. Coleção Estudos, 93. Editora Perspectiva, São Paulo, 2010, 2ª edição.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução de Yan Michalski. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1982, pág. 39.

SÁNCHEZ MARTINEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. [Cuenca]: Servicio de Publicaciones de la Universidade de Castilla-La Mancha, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. Livro digitalizado e formatado para o Projeto Democratização da Leitura (PDL). Acessado em outubro de 2011. Site: http://www.4shared.com/get/fnPL4T4D/Lucia_Santaella_-_O_que_Semit.html Original pela Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 103.

SHAKESPEARE, William. *Noite de Reis*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2008.

_____. *Twelfth Night, or, What you will*. Penguin Popular Classics, 2001. Penguin Books, London-England.

SILVA, Marisa Corrêa. *O Kitsch em Romeu e Julieta: Lührman e Shakespeare*. Revista JIOP, nº 1 – Departamento de Letras Editora – Universidade Estadual de Maringá – 2010 – site http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/correa.pdf

TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. Tradução de João Távora. 27ª edição. Record, Rio de Janeiro, 2003.

VANDERLINE, Tarcísio. *Interferências em 'Poéticas alemãs no século XVII: uma teoria da tradução*. Revista Espaço Plural, Unioeste, Ano IX, número 18, 1º semestre de 2008, págs. 141-143.

WAJNBERG, Daniel Schenker. A escrita contaminada pela cena. In: *Revista de Teatro-SBAT*. Julho/Agosto de 2008, número 519, págs. 4 a 20.