

**UNIVERSIDADE ABERTA**

***A HORA DA ESTRELA: DAS PÁGINAS AOS PALCOS***

Felipe de Castro Sacramento

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

**UNIVERSIDADE ABERTA**

***A HORA DA ESTRELA: DAS PÁGINAS AOS PALCOS***

Felipe de Castro Sacramento

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

Dissertação apresentada na Universidade Aberta com vista à obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes sob a orientação da Professora Doutora Maria do Rosário Lupi Bello

## ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO .....	5
2. Entre a literatura e o teatro: o texto e a cena e os seus respetivos signos .....	10
2.1. O texto literário.....	11
2.2. Entre o texto narrativo e o dramático.....	13
2.3. O texto teatral .....	15
3. Brecht e o teatro épico .....	19
4. Breve revisão e enquadramento do conceito de semiótica.....	23
4.1. A semiótica: pensar em signos. ....	24
4.2. A tricotomia de Peirce.....	26
5. A problemática da tradução.....	29
6. Adaptação, tradução intersemiótica ou transcrição: os diversos paradigmas.....	33
7. Operações tradutórias ou transcriadoras .....	38
7.1. Operação poética .....	38
7.2. Operação especular .....	39
7.3. Operação dialógica .....	40
8. Transcrição teatral a partir da metodologia de Hirsch .....	40
9. Clarice Lispector e <i>A hora da estrela</i> .....	42
9.1. Clarice: uma escritora estrangeira?.....	42
9.2. <i>A hora da estrela</i> .....	45
10. A Definitiva Cia. de Teatro.....	52
11. O processo de (trans)criação teatral de <i>A hora da estrela</i> .....	54
12. <i>A hora da estrela</i> em cena .....	60
13. Uma só peça e muitas ao mesmo tempo.....	62
13.1. Bloco 0: Entrada da plateia .....	63
13.2. Bloco 1: O direito ao grito ou Registro dos fatos antecedentes .....	65

13.3.	Bloco 2: Uma sensação de perda .....	66
13.4.	Bloco 3: História lacrimogênica de cordel .....	67
13.5.	Bloco 4: Assovio no vento escuro.....	68
13.6.	Bloco 5: Lamento de um blue .....	69
13.7.	Bloco 6: Ela não sabe gritar.....	69
13.8.	Bloco 7: Quanto ao futuro .....	71
13.9.	Bloco 8: Ela que se arranje. ....	72
13.10.	Bloco 9: Eu não posso fazer nada ou A culpa é minha .....	74
13.11.	Bloco 10: Saída discreta pela porta dos fundos .....	74
13.12.	Bloco 11: A hora da estrela.....	75
13.13.	Epílogo.....	77
14.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
15.	BIBLIOGRAFIA.....	84
16.	ANEXOS .....	90
16.1.	Anexo A.....	90
16.2.	Anexo B.....	90

## 1. INTRODUÇÃO

“Tudo no mundo começou com um sim” (Lispector, 1999, p. 11) - assim começa a narrativa de *A hora da estrela* de Clarice Lispector e é assim que este trabalho começa. Como um abrir simultâneo das páginas, tanto do romance como da dissertação, assim como o abrir das cortinas que convida ao sim dos espectadores. Com outras intenções, esse mesmo trecho recortado e inserido de forma introdutória nesta investigação de mestrado transfigura-se. Toda dissertação no mundo começou com um sim?

Apesar de ambos, romance e dissertação, assemelharem-se quanto a predominância do signo escrito, já não temos aqui a figura de um narrador por cima daquele que escreve. Na citação, é somente a aura da obra estudada que é evocada à pesquisa, assim como seria feito nas diversas formas de traduções intersemióticas. Seria também o trabalho acadêmico uma forma de transcrição?

Suzana Amaral, cinegrafista que adaptou, em 1985, *A hora da estrela* para as telas do cinema, em entrevista concedida a Luiz Manzano, afirma que: “no caso de adaptações, acho que quando você faz a adaptação de um livro, você pode mudar os fatos, porém não pode mudar o espírito da obra - vamos dizer, a alma, a espinha dorsal da coisa. No meu caso, a minha preocupação era ser fiel a essa alma da obra. A Clarice diz assim: “o que me importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras”. Isso está no livro, essa foi a minha preocupação básica na hora de filmar, na hora de encenar.”

De qualquer maneira, dentro das artes, a transposição de um signo para outro gera um novo objeto estético, o qual, apesar de conter vestígios da obra originária, constitui-se uma obra nova e independente. Campos (2011) afirma que a ligação entre as duas obras se dará por uma relação de isomorfia, assim, “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. Insinuava-se, aqui, a noção de mimesis não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença” (p.16).

No fundo, o mesmo trabalho interpretante que faria um encenador ao transcodificar um texto literário, faz também o mestrando em relação ao seu objeto de estudo. O ato de interpretação como parte de um fluxo constante de traduções de signos em outros signos, designada por Peirce (2005) de semiose. Para o teórico, a palavra interpretação seria simplesmente um sinônimo para tradução. O signo só existe se ele se auto-traduzir.

Coadunando com a perspectiva peirciana, Plaza (2003), afirma que pensar é traduzir. De maneira que sempre que entramos em contato com um tipo de signo transformamos esse mesmo signo para outro tipo, seja dentro do nosso próprio pensamento, seja na maneira em que respondemos ao estímulo inicial. Como por exemplo na leitura de uma obra literária. O signo escrito, imediatamente ao ser lido, é transformado em imagem mental para o leitor e essa mesma imagem (sendo já outro signo) pode ser verbalizada com outras palavras para uma outra pessoa, convertendo-se então em uma ressignificação de uma outra ressignificação. Percebe-se assim, que o próprio pensamento é em sua origem intersemiótico.

E se esta dissertação começa com o “sim” clariciano, um outro tipo de signo é gerado no pensamento do leitor deste trabalho, que com certeza será distinto do leitor que abre a página inicial do livro de Clarice, assim como seria se essa mesma frase abrisse uma peça de teatro ou um concerto.

O “sim” aqui posto, além de revelar um dos objetos de pesquisa, introduz o tom do trabalho que vem a seguir. Uma forma mais enfática de, previamente, demonstrar como o tema a ser tratado faz-se sempre presente no cotidiano. Além disso, serve igualmente como uma forma apelativa de convidar ao sim de vossa atenção para o que investiga este trabalho. E o que investiga este trabalho, afinal? A transcrição teatral da obra literária *A hora da estrela* de Clarice Lispector para a peça homônima encenada pela Definitiva companhia de teatro.

No caso da peça *A hora da estrela* de 2017, os adaptadores da Definitiva cia., Jefferson Almeida e Tamires Nascimento, optaram, em suas interpretações, por marcar o início da performance com a abertura sincronizada do livro de Clarice. Entretanto, não começam com a mesma citação introdutória deste trabalho, mas sim com a leitura da “dedicatória do autor” por cada ator. São escolhas que o processo criativo de cada transcodificação demanda.

Hirsch (2000) propõe cinco procedimentos de transcrição teatral: eliminação, condensação, ampliação, fragmentação e associação. Procedimentos que não são mandatórios no processo criativo, mas que podem auxiliar a organização das ideias.

De facto, os realizadores precisaram escolher determinadas direções para transformarem os signos literários em signos teatrais. Almeida (2017), acerca do projeto da peça, afirma que: “em vez de tentar enquadrá-lo numa única possibilidade de linguagem, decidimos explodir os limites e misturar as possibilidades; tomamos variados caminhos

e permitimos que eles se bifurcassem para que pudéssemos tomar, a cada vez mais, dois caminhos.”

Tendo em vista as diferentes matérias que este trabalho permeia, ele está estruturado da seguinte maneira: na parte teórica, primeiro é necessário compreender as diferenças entre os signos literários e os signos teatrais, em seguida revisamos a teoria da semiótica assim como da tradução, a tradução intersemiótica ou transcrição e suas operações tradutórias. Vemos também a metodologia de transcrição teatral de Hirsch (2000) para então passarmos para a contextualização e análise da obra fonte assim como de sua autora. Na parte prática da pesquisa, temos uma breve apresentação da companhia Definitiva, a descrição do processo de transcodificação e a apreciação descritiva e comparativa da peça teatral transcrita com a obra de Clarice Lispector com suas respectivas conclusões.

Os dados intrínsecos à peça e à Definitiva companhia foram recolhidos, majoritariamente, por meio de entrevistas presenciais e online com toda a equipa da peça. Outros materiais, tais como folhetos publicitários, texto escrito da peça, rubricas, entre outros, foram também fornecidos por Jefferson Almeida, ator e um dos fundadores da companhia.

O método de pesquisa utilizado para as análises comparativas deste trabalho é baseado na relação triádica de Peirce e dividido assim em três operações, de acordo com a primeiridade, secundidade e terceiridade. Dentro de um processo tradutório, essas operações podem ser denominadas como poética, especular e dialógica. Cada uma referindo-se, respetivamente, às dimensões estéticas, transpositivas e contextuais. De maneira resumida, temos a obra transcrita percebida pelo seu elemento criativo, de espelhamento e de intertextualidade.

Primeiramente, faz-se necessário um posicionamento sobre a nomeação do processo intersemiótico a ser estudado. Tradução, adaptação, releitura, transformação, transcodificação, há muitas formas ligeiramente similares com que o mesmo tema foi trabalhado anteriormente. Para este, será adotado principalmente o termo “transcrição” proposto por Haroldo de Campos, visto que essa palavra parece abranger o tema de forma mais ampla e libertadora do que os outros termos mencionados, dando, assim, ênfase à prática criativa com que as palavras são transformadas.

O conceito de transcrição foi inicialmente utilizado por Haroldo de Campos para designar a tradução em poesia ou melhor, na sua intraduzibilidade, como igualmente afirmara Jakobson (1999) em texto de 1959, transcrição foi a alternativa encontrada

para caracterizar a criação de um novo poema a partir de um outro anterior. Sendo a tradução da literatura para o teatro uma tarefa que beira a impossibilidade, tal como no caso de traduzir uma poesia, a única via possível realizar-se-ia através da transposição criativa (Hirsch, 2000). Ou seja, a tradução intersemiótica pode ser vista como uma transcrição.

Pensando as obras como dois tipos de textos, temos de um lado o texto literário, especificamente, narrativo, e de outro, o texto teatral. É importante salientar que o objeto literário transcodificado, sendo predominantemente narrativo, à partida, não foi idealizado para ser encenado como o seria, normalmente, se fosse um texto no modo dramático. O que pode ter ocasionado mais dificuldades ou, pelo contrário, ter ampliado as possibilidades criativas da companhia de teatro no processo de transcrição.

De acordo com Hegel (apud Aguiar e Silva, 2007), a diferença entre os dois modos, narrativo e dramático, tem que ver com a totalidade dos objetos que há no primeiro e com o movimento total da ação no segundo. Resumidamente, temos que em uma narrativa literária há uma ambientação mais detalhada do universo narrado de maneira que ela represente bem a totalidade para além da ação particular. Já no drama, faz-se necessário eliminar tudo o que é supérfluo, há uma condensação do tempo de ação e o discurso é predominantemente performativo. A ação construída pela relação “eu-tu” dialógica.

O texto teatral, diferentemente do texto dramático, não pertence à literatura apesar de sua relação, em maior ou menor grau, com o texto escrito, e do fato de que o texto teatral pode servir como uma forma de concretização do texto dramático. Com uma comunicação mais complexa, a comunicação teatral envolve outros aspetos que não são possíveis na comunicação literária. Uma combinação rica de sistemas semióticos heterógenos, tais como a cenografia, decoração, iluminação, sonoplastia entre outros, geram uma mensagem múltipla inconcebível ao material escrito, por exemplo, do drama ou do romance (Aguiar e Silva, 2007).

Ademais, o teatro conta uma “história” através de corpos físicos. É o ator que, através de sua própria materialidade, seus gestos e a sua voz, incorpora completamente a ação e por isso torna possível a expressão do indizível contida nas palavras escritas. Stanislavski (1995) afirma que: “em toda ação física, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma ação interior, alguns sentimentos” (p.239). Mas, ele vai ainda além e busca no ator a própria transmissão da alma, algo que nem mesmo o corpo físico poderia traduzir em gestos, movimentos, sons ou palavras.

Dessa fronteira entre o físico e o espiritual, o dizível e o indizível, temos igualmente a poética de Clarice Lispector que sinteticamente podemos vislumbrar na frase que abre a obra póstuma *Um sopro de vida* (1999): “Quero escrever movimento puro.” Clarice queria, com palavras, não tocar, mas dançar o próprio impossível da escrita. Não é de se admirar que a sua criação venha sendo revisitada em tantos campos artísticos diferentes, as suas palavras precisavam de mais liberdade. Ou melhor, como ela mesma diria: “Liberdade é pouco. O que eu desejo ainda não tem nome.” (Lispector, 1992, in: *Perto do coração selvagem*, p.35).

A escritora, que chegou a exercer o ofício de tradutora com diversas traduções interlinguais de obras literárias, nunca escreveu para o teatro ou se envolveu diretamente na produção de uma peça, mas nutria apreço pela linguagem teatral, tendo visto e comentado muitas produções em vida. Quando indagada sobre haver teatro em sua obra, Clarice era sucinta: “Eu não tenho bastante diálogo. Eu acho que teatro não é literatura. Depende de ator, cenário, diretor, som. A literatura pode ser nua.”

Afirmção curiosa se facilmente podemos observar signos tipicamente dramáticos em sua escrita. Nomeadamente, “enunciados típicos de uma peça; diálogos com ou sem a mínima intervenção do narrador; monólogos que, na verdade, são diálogos das personagens com uma parte de si mesmas; trechos narrativos que se assemelham a comentários do ponto de vista exterior de uma cena teatral e a descrição de cenários e ambientes que reproduzem espaços cênicos, além de rubricas, típicas de um texto dramático” (Gomes, 2007, p. 155).

Em *A hora da estrela*, uma das mais conhecidas obras literárias de Clarice Lispector, publicada em 1977, temos de um lado, um narrador, Rodrigo S. M., que não é personagem dos acontecimentos que conta, mas que em seu narrar constrói um monólogo que dialoga com o outro de si e de outro lado, a tragédia de Macabéa, de forma que as histórias se sobrepõem sem haver fisicamente um ponto de contato. Assim, temos a história do escritor Rodrigo S. M., a da datilógrafa Macabéa e a da própria construção da escrita literária através de um discurso permeado pelo tom metalinguístico.

A obra foi revisitada em outras mídias, como por exemplo, para os cinemas em 1985 por Suzana Amaral, para o programa televisivo *Cena Aberta* em 2003 e servido como pano de fundo para muitas peças de teatro e musicais, como por exemplo o musical *A Hora da Estrela ou o Canto de Macabéa* estreado em 2020 no Rio de Janeiro, e a peça estreada em 2017 objeto de pesquisa deste trabalho.

A Definitiva Companhia de Teatro tem produções predominantemente brechtianas, sendo *A hora da estrela* igualmente construída dentro desse modelo. Como afirma um dos realizadores, Almeida (2017): “Decidimos, também, revelar o teatro e seu aparato trazendo todas as operações cênicas para dentro do jogo, escondendo o menos possível. Assim como na literatura, *A hora da estrela* fala da escrita literária, em nossa encenação, fala da escrita cênica.”

É importante, também, procurar compreender a música dentro da cena tendo em vista que é um artifício amplamente utilizado pela companhia para contar a história de Macabéa no palco, havendo assim o cruzamento adicional de uma outra arte distinta, a qual possui outros códigos que não os da literatura ou do teatro. Entretanto, não se trata de um musical, mas de um teatro musicado, no qual a música, além de ser inserida na maneira brechtiana, pode funcionar como referência direta ao grande apreço pelo rádio por parte da personagem principal do livro.

A crítica social presente a partir de uma construção azeda de Macabéa e de sua realidade na obra clariciana é igualmente transposta para os palcos. E se, na obra originária de Clarice, Macabéa praticamente não tem voz dentro de uma sociedade na qual ela é invisível, as transcrições do texto de Clarice parecem gritar, cantar, chorar a vida insustentável de sua personagem cada vez mais alto, de forma cada vez mais real. Macabéa continuará, resistentemente, viva, na dor de existir e no deleite de reviver a sua hora da estrela sempre que a terceira campainha soar. O que a peça *A hora da estrela* (2017) pode revelar para além das palavras escritas?

## **2. Entre a literatura e o teatro: o texto e a cena e os seus respetivos signos**

Sem entrar em discussões profundas sobre os conceitos de literatura e teatro, o que fugiria muito dos objetivos deste trabalho, nesta seção abordaremos, sumariamente, as suas respetivas características de modo que possamos delimitar bem as fronteiras entre as duas artes, buscando os elementos que as distanciem ou as aproximem em suas respetivas leituras.

Certamente, entender melhor a maneira de construção e expressão de cada uma, auxiliará na análise comparativa das duas matérias, assim como na sua conseqüente interpretação. Para isso, esta seção está dividida em partes graduais, seguindo a lógica da própria comparação, da obra originária à transcrição. Assim, primeiro, pensamos nas questões mais abrangentes que envolvem o texto literário, para então entrarmos nos

tipos de textos narrativo e dramático. Por fim, falamos do texto teatral e, de especial importância para esse trabalho, sobre o teatro brechtiano.

## 2.1. O texto literário

Em primeira instância, a literatura é a arte que tem como matéria-prima o signo linguístico. “Arte que se exprime pela palavra” (Matos, 2001, p. 201). Característica esta que não converte todo texto escrito em texto literário. Não seria possível considerar um tratado de lei como literatura. O fator verbal é necessário, mas não é suficiente.

Saussure (1978) conceitua o signo linguístico como a conjunção entre um significado e um significante, respectivamente o conceito e a imagem acústica. Ou seja, uma palavra é formada por uma parte concreta que seria a imagem ocasionada, a partir de sua leitura, na psique, e outra pelo que foi instituído conceitualmente pela convenção desta língua para o seu uso na nomeação de um objeto.

Entretanto, há um uso especial do signo verbal por parte do escritor. Há uma iconização do texto escrito (Pignatari, 2004). Assim, “o signo linguístico tem sua arbitrariedade relativizada e tende a transformar-se em signo icônico, isto é, tende a imitar as características do seu objeto” (Ferraz Jr., 2004, p.50). São exemplos: os poemas concretos, a combinação de fonemas e combinações sintáticas que simulam o próprio significado semântico ou que causam um efeito sensorial imediato.

Desde o século XX, diferentes movimentos de teoria e crítica literárias, nomeadamente, o formalismo russo, o *new criticism* e a estilística investigaram qual seria a especificidade do texto literário. Jakobson chegou então ao termo literariedade, que seria justamente o elemento que faz uma obra ser literária, “associada à combinação intencional de signos literários com o objectivo de produzir no leitor (o receptor da mensagem) um “encontro de prazer” ” (Lopes, 2010, p.8).

Este termo suscitou inúmeras críticas por parte de diversos teóricos, os quais não acreditavam na possibilidade de se chegar a um denominador comum que abarcasse todas as obras literárias de todos os tempos (Aguiar e Silva, 2007).

A literariedade pode acabar por demonstrar uma certa preferência para determinado tipo de texto literário, excluindo outros de maneira preconceituosa, como ressalta Compagnon (1999) no livro *Demônio da teoria*. Dessa maneira, o mais importante é ter a noção de que um texto é literário porque a sociedade o vê como tal. Não é possível impor um esquema fechado e prescritivo para a literatura, visto que ela está

constantemente transgredindo os códigos e criando novas formas de se expressar (Ferraz Jr., 2012).

Além de tudo, ao contrário do que aconteceria em uma comunicação linguística não literária, “no texto literário não se trata só de comunicar, trata-se acima de tudo de significar (e quanto maior a sua capacidade de significação mais literário ele será)” (Lopes, 2010, p. 9). “A comunicação literária é mais complexa que a comunicação linguística” (Ceia, 2009). Dessa maneira, para além da mensagem semântica originada do signo escrito, temos na arte verbal a informação estética que é polissêmica, que fala diretamente com o imaginário e que não se esgota.

Em termos práticos, na comunicação literária é estabelecida uma relação, entre o autor-emissor com um receptor-leitor, baseada em acordo mútuo de um certo número de convenções. Para ler literatura é necessário primeiro ter o domínio da língua escrita, aceitar a ficcionalidade do texto e reconhecer o código emitido pelo autor (Ceia, 2009).

O receptor-leitor assume a posição de interpretante do texto e descodifica a mensagem literária a partir de sua própria subjetividade. Citando Proust, "Cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo." O que faz com que um texto literário adquira um caráter plurissignificativo. Entretanto, esse oceano de possibilidades interpretativas não deve ser confundido com um completo caos. Ceia (2009) fala sobre a necessidade de um treino técnico para que se possa ter um bom domínio da retórica de um texto. Há regras pragmáticas que direcionam o leitor na recepção e compreensão dos textos literários.

Outro ponto que deve ser levado em consideração é a lacuna existente na arte verbal, ora deixada pela limitação do signo linguístico, ora pela própria intencionalidade do autor. Mas, o que poderia ser fonte de incompreensão, os ruídos fazem parte da comunicação literária e eles deixam aberturas para que o leitor as complete de acordo com suas próprias possibilidades interpretativas. Essa liberdade pode suscitar diferentes perspectivas, que enriquecem a obra literária gerando novos significados ao longo do tempo, o que evidencia não apenas a relação leitor-texto, mas também entre o homem e o mundo.

“O fenômeno literário não é apenas o texto, mas também o seu leitor e o conjunto das reações possíveis do leitor ao texto – enunciado e enunciação. (...) O texto é um código limitativo e prescritivo.” (Riffaterre apud Ceia *La Production du texte*, Seuil, Paris, 1979, p.7ss).

Diferentemente da antiga ideia de buscar o sentido da obra na intenção do autor, a teoria moderna da recepção, vê o leitor como peça fundamental para a concretização da

significação da arte literária (Compagnon, 1999). Nas palavras de Sartre, temos que “o objeto literário é um estranho pão que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é preciso um ato concreto que se chama leitura e ele só dura enquanto essa leitura puder durar” (Sartre, 2004, p.35).

Devemos observar também que, dentro da literatura, há diferentes modos literários que utilizam o signo linguístico de maneiras distintas. Como afirma Aguiar e Silva (2007):

“em relação ao emissor, o código literário constitui um programa, isto é, uma série de instruções e de operações ordenadas que lhe possibilitam praticar uma determinada escrita e produzir uma peculiar modalidade de textos, nos quais e através dos quais organiza de modo específico um modelo do mundo. Em relação ao receptor, o código representa também um programa que lhe permite ler, isto é, reconhecer e interpretar o texto literário como texto literário” (p.254).

Sendo assim, os textos literários podem transitar entre os modos: lírico, narrativo ou dramático, e ainda que os três se utilizem da mesma matéria, o signo verbal, eles não poderão ser lidos da mesma maneira. Facilmente é possível perceber as diferenças estruturais, por exemplo, entre um poema, um romance ou uma obra dramática.

## **2.2. Entre o texto narrativo e o dramático**

No caso dos objetos de estudo deste trabalho, temos claramente bem definidos, de um lado, uma obra narrativa e, de outro, uma obra dramática, concretizada em texto teatral. *A hora da estrela* de Clarice Lispector ora é vista como um texto narrativo do gênero novela, ora como um romance. Questão suscitada muitas vezes pelo aspecto fragmentário e de pouca extensidade do texto clariciano. De qualquer maneira, o principal é percebemos o elemento da narratividade que, realizado de uma maneira diferente, também se encontra presente tanto no texto dramático como no teatral.

O primeiro ponto que se deve levar em consideração é que narrar faz parte da vida humana. Cotidianamente, estamos a contar fatos, relatos e experiências para outras pessoas que igualmente nos transmitem outras narrações. Nos textos narrativos literários temos a mesma intenção, mas criada de maneira artificial.

“O desígnio central que rege o romance é a vontade de construir um mundo possível que possua nítida independência em relação ao romancista - desígnio de objectivar, na escrita, eventos, estados, personagens e coisas” (Aguiar e Silva, 2007, p. 601). Para isso,

há a figura de um narrador, individuado ou reduzido que conta uma história a partir de uma determinada temporalidade e um determinado espaço, revelando uma visão do mundo com suas crenças e valores.

Hegel (apud Aguiar e Silva, 2007) fala sobre a totalidade dos objetos no romance, ou seja, como uma fotografia panorâmica revelando todos os elementos de um contexto real. No romance, há lugar para os detalhes, para acontecimentos que não interferem diretamente no enredo, mas que servem apenas para desenharem o universo narrado. Descobrimos tanto o exterior como o interior dos personagens, seus conflitos e suas realidades.

“A narrativa, com efeito, representa a interação do homem com o seu meio físico, histórico e social, correlacionando sempre uma ação particular com o estado geral do mundo, com a totalidade da sua época, com o terreno substancial em que ela se inscreve” (Aguiar e Silva, 2007, p.607).

Já no texto dramático temos o movimento total da ação. É no conflito, no embate direto dos personagens onde lemos nas entrelinhas o contexto. Como um recorte da realidade feito de maneira brusca, tal como a própria vida, que vai acontecendo e não se interrompe para ser narrada. “A vida é assim representada nos seus momentos de crise e as relações humanas são apreendidas nos seus aspectos de tensão antagónica” (Aguiar e Silva, 2007, p. 610).

Os personagens revelam e são revelados a partir de suas ações. Sem narrador, a narração é feita de maneira performática, é o discurso que conta. Nesta questão, é importante fazer a ressalva para o teatro épico brechtiano que é um tipo de teatro mais epicizado, possuindo, muitas vezes um narrador que interrompe, constantemente, a ação.

Estruturalmente o texto dramático é composto por um texto principal formado pelos diálogos, monólogos ou apartes e um texto secundário que fornece as indicações sobre o cenário e outras informações as quais o dramaturgo julgue importante para a cena. Normalmente ele é concretizado em texto teatral e muitas vezes as rubricas (texto secundário) podem auxiliar a montagem. Mas, essa transcodificação não é regra, havendo muitos textos dramáticos que permanecem apenas no âmbito literário.

No texto dramático, o texto secundário composto pelas didascálias possui dupla função. Uma seria as didascálias cênicas, que servem para introduzir a realidade cênica como forma de apresentação do contexto e outra seria as didascálias diegéticas, que auxiliam na leitura dos diálogos (Rocha, 2007).

No caso investigado, há o texto narrativo de Clarice, um romance que, primeiro, foi transformado em texto dramático para assim ser concretizado em texto teatral pela Definitiva Companhia de Teatro. Entretanto, o texto dramático que foi criado a partir da obra literária, funciona mais como um roteiro para a cena em que os diálogos são divididos diretamente pelos nomes dos atores. De maneira geral, em relação ao texto teatral, o texto dramático pode ser visto como uma espécie de guia que direciona a atividade no palco (Antunes, 2005).

Diferente do texto dramático, em um romance não há indicações cênicas ou didascálias do autor, visto que o texto não é estruturado tal como um drama e nem possui a intenção de ser encenado. Assim, os trechos mais descritivos podem preencher essa função, indicando as escolhas que melhor se adequam para a transcodificação teatral (Rocha, 2007).

Pavis (2011) sublinha que, para além do texto dramático, um espetáculo teatral pode ser realizado a partir de outros tipos de textos, não havendo uma limitação da cena a um tipo específico de escrita dramática. Mais importante é pensar na dramaticidade, ou seja, na maneira com que o encenador vai provocar o conflito na ação.

### **2.3. O texto teatral**

Em contraste com o texto literário, o texto teatral é polissêmico como linguagem, sendo composto por diferentes códigos cênicos e não só pelo texto dramático (Almeida Jr, 2011). Cenografia, indumentária, iluminação, sonoplastia e música, são alguns exemplos que podemos associar facilmente ao “fazer teatro”. Todos esses diferentes signos são permeados pela maleabilidade, ou seja, um signo de um código pode ser facilmente substituído por outro de um outro código (Ubersfeld, 2005).

Na cena, não importa o objeto como coisa verdadeira. A coisa real não é vista como real. É sempre um signo que é signo de outro. Um constante “faz de conta” acordado entre os atores e o público. “Se, por exemplo, um ator, fazendo um milionário, traz um anel de brilhantes, os espectadores consideram isso como signo de grande riqueza, e não perguntam se essa pedra é verdadeira ou falsa” (Bogatyrev, 1977, p.16).

É justamente devido a essa polissemia e constante maleabilidade e mudança dos signos no texto teatral que Pavis (2011) afirma não ser possível chegarmos a um signo especificamente teatral e ainda se opôs, inicialmente, ao conceito de teatralidade.

Já Barthes (2009), pensando nessa questão da teatralidade, afirma ser “uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (p. 48).

É importante observar que, apesar dessa multiplicidade de signos que é o texto teatral, não devemos ver o teatro como a simples superposição aleatória de diferentes códigos como uma grande somatória. Os signos postos no palco comunicam-se e servem para significar algo no que é contado. Como se o todo fosse realmente um. Podendo haver uma ênfase ora em um ou outro elemento em uma cena, de acordo com a ideia do encenador (Almeida Jr, 2011).

Barthes (2009) diz também que, para chegarmos ao que é puramente o teatro, deveríamos retirar dele o seu texto e o que sobrasse seria propriamente teatral. É bem verdade que, se contrapomos com a literatura, uma obra literária não existiria sem o signo linguístico, ao ponto que o teatro sem o texto ainda poderia ser teatro. O que nos leva a pensar no exemplo das peças orientais referenciado por Artaud (2006) em o *Teatro e seu duplo*.

No início do século XX, Artaud (2006) denuncia a supremacia que a palavra exercia sobre o teatro ocidental, defendendo um teatro que buscasse suas origens ritualísticas semelhantes à maneira como era feito no oriente. Ou seja, “ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidade, etc” (p.59), trazendo à tona de volta o seu aspecto religioso e metafísico que fora perdido pelo textocentrismo.

O teatro não deveria ser visto como “um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem” (Artaud, 2006, p.57) como se, simplesmente, passássemos do texto lido para o texto falado. Como visto anteriormente, temos o texto dramático pertencente ao conjunto da literatura, estando ele concretizado ou não em texto teatral em uma peça. O teatro é uma arte independente da literatura, com seus próprios códigos através do texto teatral. O texto dramático é só um ponto comum entre as duas artes, podendo “estar presente ou não no processo cênico” (Almeida Jr., 2011, p.186).

E apesar de serem diferentes, não podemos ignorar o fato de o texto dramático e o teatral estarem estreitamente conectados, produzindo uma intertextualidade. Um “suporta os traços do outro: a performance assimilando os aspectos da peça escrita que

os atores escolhem descodificar e o texto dramático sendo ‘falado’ em todos os pontos pelas variadas possibilidades de performances que a motivam” (Antunes, 2005, p.52).

Artaud desejava o extremo, um teatro sem texto, o que nos dias de hoje pode parecer uma utopia tendo em vista as produções modernas. Talvez seja mesmo uma utopia a completa negação do texto no teatro. Entretanto, é inegável que ele foi de suma importância para a construção do teatro moderno não mais centrado ao texto escrito, assim como para repensar a importância exagerada que o texto até então ocupava nas peças e que continua a influenciar na maneira como vemos, atualmente, o teatro.

Certamente o teatro já ultrapassou “a ditadura reducionista do texto como a matriz do fazer teatral, da qual emanavam todas as chaves para a sua compreensão e elaboração” (Almeida Jr., 2011, p.186). Contudo, ainda é importante reforçar a não subordinação do espetáculo ao texto escrito. O “texto não se beneficia mais de um estatuto de anterioridade ou de exclusividade: é apenas um dos materiais de representação e não centraliza nem organiza os elementos não verbais” (Pavis, 2011, p. 191).

Inclusive, o encenador usufrui de uma liberdade semiótica para transformar os elementos de um texto no código que achar mais pertinente a sua própria interpretação. Liberdade até maior do que a do leitor de uma obra literária, visto que esse só possui o signo mental para concretizar o que foi lido. O encenador pode inventar sobre o que não foi escrito e sobretudo criar em cima do que não seria possível ao signo escrito revelar (Aguiar e Silva, 2007).

Do ponto de vista de quem lê, Assumpção (2010) remete ao universo dramático, “o modo da percepção” enquanto em um texto narrativo temos o “modo da imaginação”. Ou seja, em uma narrativa é necessário que haja no discurso, as informações “detalhadas” das personagens para que o leitor processe em sua imaginação enquanto o espectador no teatro vê o desenrolar da narrativa através da mediação direta das personagens em um espaço construído na cena.

De acordo com Almeida Jr. (2011) “O leitor de um espetáculo teatral está diante de um processo de comunicação distinto daquele da leitura de um texto, pois existem vários sistemas de signos que são emitidos durante a sua ação” (p. 183). Um processo de comunicação multissensorial no qual o leitor-espectador distancia-se da realidade do palco para que possa “arrumá-la” em seu próprio espaço mental através da separação e fragmentação dos signos.

Outro ponto que devemos observar nesse contraste leitor-espectador, é que um romance é lido de maneira solitária em contrapartida ao teatro que é uma experiência coletiva. O

espectador além de assistir a peça, observa e reage com os outros que estão ao seu lado. E conseqüentemente, com suas reações, se comunicam entre si e com os atores no palco.

O texto teatral traz vida às palavras aos olhos dos espectadores, por meio das vozes dos atores sendo acompanhado por seus respectivos gestos, expressões faciais e figurinos situadamente em um espaço físico. Mas, o que o ator oraliza é somente o texto principal de um texto dramático, implicando “alteração da matéria expressiva - o texto escrito é atualizado como texto falado -, mas fica sempre assegurada, em princípio, a reversibilidade dos dois terminais do processo”(Aguiar e Silva, 2007, p. 622). Quanto ao texto secundário, é inevitável a irreversibilidade, ou seja, o signo escrito transcodifica-se plenamente em um outro signo de modo que a didascália nunca é de facto reconstituída como acontece, normalmente, com o texto principal.

E não devemos esquecer que toda essa gama de signos acontece em um espaço físico concreto, facto que mais uma vez faz o texto teatral se distanciar do texto narrativo cujo espaço pode ser um ou vários, mas que, será sempre um espaço virtual. A própria palavra “teatro” tem origem no vocábulo grego *teatron* que significa “lugar aonde se vá”, ou seja, remete a um espaço físico real (Assumpção, 2010).

O espaço teatral é sempre limitado a uma forma específica e é configurado pela dicotomia palco-plateia, o palco sendo a área de atuação como um lugar de cerimonia de onde emana uma outra realidade oriunda da sensorialidade provocada por cores, sons, indumentária e a cenografia (Ubersfeld, 2005).

De acordo com Ubersfeld (2005), o lugar cênico como imitação de um espaço concreto real é algo ainda recente e foi amplamente difundido no ocidente através do teatro burguês. É interessante notar que o palco acaba por denotar “as estruturas espaciais, que definem não tanto um mundo concreto, mas a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações. (...) O espaço teatral é o lugar da história” (p.94).

A tipologia mais comum é a do palco italiano, mas há muitos tipos como, por exemplo, o de arena, o elizabetano, o de proscênio, entre outros. Para o objeto de estudo deste trabalho, é relevante reconhecer as características do palco do tipo múltiplo. Um espaço experimental onde os locais palco-plateia podem apresentar distintas disposições. Geralmente sendo situado num espaço único como se rompesse a linha divisória entre ator e espectador.

Por fim, é necessário abordar uma característica muito importante do texto teatral: a questão temporal. O teatro está restrito a um tempo específico, um horário marcado onde atores e espectadores se encontrarão no mesmo espaço físico com o propósito de que a encenação se concretize sem interrupções (salvo pelas pausas dadas pelos atos). O que “caracteriza o espetáculo teatral como uma peculiar manifestação social e relembra as suas raízes religiosas e rituais” (Aguilar e Silva, 2007, p. 620).

Diferente mais uma vez do texto literário, o texto teatral não pode ser lido a qualquer hora. Além disso, constitui-se pela sua efemeridade. Ou seja, enquanto um romance poderá permanecer materialmente intacto quanto ao seu texto, uma peça nunca será encenada da mesma maneira independentemente do quão ensaiada possa estar uma companhia. O texto teatral nunca se repete.

Assim, depois de apresentadas nesta subseção, de maneira não exaustiva, as principais características do texto teatral, devemos perceber que a arte teatral é, como todas as outras, um reflexo dos diferentes momentos históricos com suas respectivas estruturas sociais. Com isso, a forma da utilização dos diversos signos para a comunicação teatral vai mudando conforme as visões de mundo, as tecnologias disponíveis, etc.

A peça objeto de estudo deste trabalho, como veremos melhor adiante, pode ser enquadrada no modelo brechtiano de teatro e por isso torna-se relevante adentrarmos um pouco mais sobre o que seria o teatro épico de Brecht para entendermos a sua correspondente influência na produção da Definitiva Cia. de teatro.

### **3. Brecht e o teatro épico**

Depois de delimitadas as fronteiras entre a literatura e o teatro na seção anterior, nesta abordaremos especificamente o modelo brechtiano de teatro, tendo em vista a relevância deste tipo para a transcrição teatral estudada neste trabalho.

Bertolt Brecht foi um poeta, dramaturgo e encenador alemão do século XX, tendo vivido um período da história marcado pela primeira guerra mundial, embate entre as ideias marxistas e capitalistas e ascensão do nazismo. Com a eleição de Hitler, foi perseguido político na Alemanha e por isso exilou-se em diversos países europeus e nos Estados Unidos.

Sua obra, predominantemente de cunho político, demonstra a “luta contra o capitalismo e contra o imperialismo, a reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em

classes; a análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão; o estudo do relacionamento entre os homens, condicionados pela situação econômico-política em que vivem; uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes; a busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível; a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos; a análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem” (Peixoto, 1995, p.9 apud Furtado).

De facto, buscava na arte uma maneira de contribuir para a construção de um mundo melhor muito diferente da realidade na qual vivia. Movido por essa fome de justiça social, Brecht nos deixou um importante legado com sua obra, sendo um divisor de águas na história do teatro não só pelas inovações estéticas, mas também pelo rompimento com o modelo burguês ilusionista da representação, influenciando até hoje muitas produções contemporâneas, além de sua crítica social permanecer pertinente em uma realidade presente que ainda sofre as mesmas mazelas. Salvat (1970) afirma que no teatro contemporâneo há um “antes de Brecht” e “depois de Brecht.”

A sua obra passou por diferentes fases de maturação; porém, não é o foco deste trabalho traçar uma linha cronológica dessa evolução. De maneira geral, podemos dizer que as suas peças sempre tiveram um viés político, tendo transitado entre as influências expressionistas para um niilismo iconoclasta até se aprofundar nos ideais marxistas, por volta de 1926, debruçando-se assim no desenvolvimento do teatro didático e épico (Rosenfeld, 2006).

Salvat (1970) levanta o questionamento se a forma do teatro épico não teria sido fruto de uma evolução natural acompanhada pelos postulados naturalistas De facto, o espírito experimental e científico da época contribuiu para a renovação da cena, como pontua Zola em 1873. De qualquer maneira, foram importantes para o desdobramento de seu teatro diversas influências tais como: Büchner, Piscator, B. Shaw, G. Kaiser, Wedekind e, claro, no campo filosófico, Karl Marx e estudos provenientes da matéria social.

Mas primeiro, para entendermos melhor a epicização do teatro construída por Brecht, é necessário voltarmos um pouco na teoria e pensarmos, de maneira breve, na questão dos gêneros literários, nomeadamente, da lírica, da épica e da dramática.

O gênero épico tem a ver com narração e, em contraponto com o lírico, apresenta uma objetividade maior que o último, posto que o mundo inventado da narração normalmente não sofre intervenção dos próprios sentimentos do narrador. Este mantém-se à parte e refere-se ao estado das personagens e do ambiente que o circundam no

desenrolar de uma trama, enquanto no gênero lírico, a subjetividade do eu-lírico é capaz de transformar até mesmo as paisagens (Rosenfeld, 2006).

“O narrador quer comunicar alguma coisa. Com alguma serenidade, ele se distancia das próprias emoções enquanto conta. Pronome “ele” ao invés de “eu”. O narrador nunca se transforma nos personagens” (Rosenfeld, 2006, p. 24).

No modo dramático é como se o universo da história ganhasse completa autonomia, não sendo intervencionado por nenhum agente, seja ele épico ou lírico. “Enquanto no lírico o sujeito é tudo, no dramático o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador, mesmo o narrativo que, na épica, apresenta e conta o mundo acontecido” (Rosenfeld, 2006, p.28).

Diferente da épica, na dramática as personagens expressam-se através da própria ação com seus próprios sentimentos. Ao invés de escutarmos alguém a contar a história, ela se faz diretamente e imediatamente aos olhos e ouvidos. Por isso, teríamos “a dramática como o gênero que reúne a objetividade e distância da épica e a subjetividade e intensidade da lírica; pois a dramática absorveu em certo sentido o subjetivo dentro do objetivo como a lírica absorveu o objetivo dentro do subjetivo” (Rosenfeld, 2006, p.29).

Com isso, epicizar o drama seria o mesmo que trazer ao drama as características da épica transformando-o em uma nova forma, um teatro épico. Porém, Brecht começa, desde 1926, a utilizar o termo “teatro épico” em substituição a drama épico tendo em vista o aspecto mais prático do que literário de sua ideia. A epicização dar-se-ia diretamente no palco, ou seja, no texto teatral e não somente no texto dramático.

Entretanto, a epicização por si não é algo totalmente novo, por exemplo, no teatro antigo, com as interferências do coro nas tragédias e comédias gregas ou no teatro medieval com a utilização de um palco simultâneo onde os espectadores eram guiados pelos atores (Pavis, 2008).

Apesar de não ser novidade, Brecht inseria o épico com intenções diversas a de seus antecessores, nos quais, muitas vezes, o elemento épico era ocasionado por erros. Já em oposição ao teatro aristotélico, ao brechtiano não interessavam as relações inter-humanas individuais, mas sim quais seriam os fatores sociais por trás dessas relações. Com o intuito didático, ele queria um palco científico “capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. Suscitar a ação transformadora” (Rosenfeld, 2006, p. 148).

“Uma peça deveria estar liberta de análises psicológicas. Deveria, isso sim, envolver o público em liberdade. Para criticar, para reter para si próprio a independência dos seus

dramas. Para a sua efetivação era requerido o uso de estratégias várias sem as identificar, contudo” (Cunha, 2013, p. 169).

O público constantemente ativo não seria encaminhado à catarse como no teatro burguês. Por outro lado, no teatro épico as emoções não são combatidas, são elevadas ao raciocínio e não implicariam uma identificação com a personagem. Assim como também o prazer não deveria ser extinto só por ser didático. O “alegre efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo ‘efeito de distanciamento’, mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (Rosenfeld, 2006, p. 163).

Dessa maneira, o ator não mais se fundiria à personagem nem perderia a sua própria individualidade, posto que isso iludiria o espectador e o faria esquecer a sua condição particular. No teatro épico, o ator e personagem convivem no palco harmoniosamente. Um não esconde o outro. O ator interrompe o personagem, para comentá-lo, para levantar questões sobre a trama entre outros objetivos. “Ao distanciar-se do personagem, o ator-narrador, dividindo-se a si mesmo em “pessoa” e “personagem”, deve revelar a sua opinião sobre este último” (Rosenfeld, 2006, p.162).

Com a técnica da quebra da quarta parede, os atores voltam-se à plateia e dialogam diretamente com os espectadores, que assumem agora uma posição ativa de participantes da cena. O público não se apaga na escuridão dos assentos e os atores não se metamorfoseiam completamente a ponto de viverem a peça como se não estivessem sendo observados, como aconteceria normalmente no teatro burguês.

O ator épico mais conta do que representa, o seu papel é narrado por ele como se apontasse para o personagem e o mostrasse distante dele. Inclusive, a preparação do ator proposta por Brecht é de que o ator deve passar todos os enunciados do texto para o discurso indireto, anulando completamente o “eu” em prol do “ele”.

Essa forma de atuação contribui para o efeito de distanciamento, no qual, ocorre a anulação da familiaridade, de forma que o familiar se torne estranho. Muitas vezes, isso pode gerar o cômico ou o grotesco, o que incentiva o espectador a olhar para sua realidade com outros olhos. O seu cotidiano torna-se estranho, incompreensível, e só assim ele poderia enxergar as relações que estavam invisíveis.

Outro ponto embasado por Brecht com o distanciamento, é a relatividade histórica. Ou seja, “a nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta

forma, o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não enviadas por Deus” (Rosenfeld, 2006, p.151).

Quanto aos recursos utilizados no teatro épico, podemos citar o uso de cartazes e projeções de textos com comentários sobre a ação, o que demonstra uma maneira de, conforme Rosenfeld (2006), “literarizar” a cena, ou seja, trazer os signos literários para o palco. O cenário seria o mais simples possível, característica do antiilusionismo, onde a cenografia não é feita para apoiar a ação, mas para comentá-la.

Além disso, Brecht utiliza-se de recursos cênico-musicais, os chamados *songs*. A utilização da música não deve ser confundida como é feita no modelo de ópera wagneriana, onde a música intensificaria um efeito hipnótico. Em Brecht, mais uma vez, a função é de ampliar e comentar o conteúdo da peça.

Oliveira (2013) lista os principais elementos inovadores que constituem o texto teatral de Brecht: “descontinuidade, intertextualidade, pluralidade, descontextualização, fragmentação e valorização do receptor” (s.p). Dentre os principais recursos literários podemos citar também a ironia e a paródia. É interessante notar que a junção do cômico com o didático acaba por resultar em sátira, característica muito presente no teatro brechtiano.

Em síntese, o importante é percebermos o processo dialético de Brecht, que visava por um lado o divertimento e por outro a reflexão crítica. Uma peça que fosse prazerosa e que fosse de fácil entendimento para a classe operária. Teríamos assim, uma tríade formada pelos aspetos: narrativo, crítico e político (Oliveira, 2013).

O teatro seria visto como um experimento sociológico onde o homem não é um ser imutável, mas um ser em constante processo de transformação e para isso seria necessário a desmistificação do mundo que nos circunda, como se tomássemos o poder de narrar a nossa própria história e de conseqüentemente agir para que a mudemos para melhor.

Mais adiante, veremos de que formas se dá a influência de Brecht no trabalho da Definitiva Cia. para a transcrição teatral de *A hora da estrela*. Ainda que não seja o ponto principal desta dissertação, este conhecimento é importante para o entendimento e contextualização da estrutura e das técnicas teatrais utilizadas na peça em questão.

#### **4. Breve revisão e enquadramento do conceito de semiótica**

Nesta seção serão tratados os principais postulados e conceitos da semiótica. Tal matéria é a base da investigação proposta nesse trabalho e por isso revisá-la nos auxiliará a compreender mais facilmente a comparação entre signos distintos.

#### **4.1. A semiótica: pensar em signos.**

Conforme Santaella (2007), a semiótica como ciência ainda é jovem no campo das ciências humanas e por isso ainda encontra muito espaço para o seu desenvolvimento. A sua origem deu-se de maneira peculiar. Quase que em simultâneo no século XX, mas em lugares distintos, as sementes da semiótica eram lançadas por diferentes cientistas nos EUA, na extinta União Soviética e na Europa ocidental. Sincronia que Santaella (2007) atribui ao despontar de uma “consciência semiótica”, fruto da revolução industrial, que fez explodir uma proliferação crescente de linguagens e códigos. Para esta dissertação, focalizaremos nossa atenção nos principais postulados do norte americano Peirce.

Sendo a semiótica a ciência que estuda os signos e os signos estando presentes em todos os tipos de linguagens, a semiótica, em sua investigação, acaba por atravessar todas as linguagens possíveis. “As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem.” (Santaella, 2007, p. 2). Dessa maneira, o objeto da semiótica é todo e “qualquer fenômeno de produção de significação e sentido” (p.2).

Em 1906, Peirce afirma que “todo o universo está permeado de signos, se é que ele não seja composto exclusivamente de signos” (2005, p.394). Afirmação que gera muito debate entre os teóricos como Kruse, Eco, entre outros. Alguns vêem o pensamento como exagerado e outros coadunam de alguma forma com essa lógica. De uma maneira ou outra, é importante percebermos o quanto o ser humano está em constante processo semiótico de ler e produzir signos no mundo.

Mas antes de chegarmos ao mundo como uma construção sónica, pensemos primeiro nas suas partes menores. Para o conceito de signo, Peirce (2005) propõe um conjunto de relações triádicas onde temos o signo a representar um objeto gerando um interpretante. Em suas palavras, signo é “algo que representa algo para alguém em algum aspecto ou capacidade. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez mais desenvolvido. A esse signo que ele cria dou o nome de interpretante do primeiro signo. O signo representa algo, seu objeto” (p. 46).

Em relação ao objeto, Peirce (2005) diz que pode ser de dois tipos: o objeto dinâmico e o objeto imediato. O dinâmico seria como aquele que origina uma determinada semiose de maneira mais universal, sendo um conceito mais virtual, tendo em vista a impossibilidade de se chegar à origem com tantos objetos intermediários que vão se pondo na semiose. E o objeto imediato seria aquele diretamente associado ao signo, ou seja, tal como é representado no mundo.

Já quanto aos interpretantes, podemos observar na teoria peirciana três níveis distintos. O primeiro seria o do interpretante imediato como o potencial interpretativo presente no signo em si. No segundo nível, o interpretante dinâmico, que tem a ver com o efeito gerado pelo signo na mente interpretante. E finalmente, temos o interpretante final que seria o resultado atingido pela interpretação do intérprete. Porém, deve-se notar que uma interpretação gera sempre novos signos com novos interpretantes, sendo assim, teoricamente impossível delimitar o processo que ocorre de maneira infinita.

Transferindo estes conceitos, rapidamente, para a prática deste trabalho, teríamos a obra *A hora da estrela* de Clarice ocupando a posição de objeto, o qual foi representado através do signo teatral feito pela Definitiva Cia. de Teatro e, por fim, fechando a tríade, teríamos esta dissertação de mestrado como o interpretante.

Com isso, a partir desses três elementos, a produção de sentido dar-se-ia através de um processo infinito chamado semiose onde o signo a partir da sua relação com o objeto origina um interpretante o qual é igualmente um signo, que origina outro interpretante e assim sucessivamente *ad infinitum* na cadeia semiótica (Pinto, 1995). “O processo signico como continuidade e devir” (Plaza, 2003, p.31).

A consequência da semiose é a renovação constante dos sentidos gerados pelos signos de maneira que esse corpo-signo cresce incorporando uns elementos e descartando outros (Peirce, 2005). Como o próprio movimento da vida humana, que vai alterando a visão do mundo de acordo com novos acontecimentos e mudanças no contexto histórico. Os signos vão sendo reinterpretados.

Dessa maneira, fica evidente, dentro do processo de semiose, que o signo em si é incompleto. Está sempre a buscar em outro signo a sua representação de maneira ininterrupta. “A transferência do facho da representação para o interpretante significa que o signo é sempre inelutavelmente incompleto em relação ao objeto que ele representa. Ele é signo justamente porque não pode ser o objeto” (Santaella, 1995, p. 44). É como se o signo estivesse sempre em falta com o objeto e assim demonstrasse uma impotência perante ele.

Por outro lado, o caminho oposto é tomado pelo signo estético que se esgueira dessa representação e nega qualquer referência que pudesse haver de um objeto externo, o que pode contradizer o movimento centrífugo do signo proposto por Peirce. “O signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem se distrair de si pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto” (Plaza,2003, p.25).

De qualquer maneira, “essa ação sígnica que caracteriza a essência da linguagem também é válida para o pensamento, uma vez que, para Peirce, onde quer que exista pensamento, este existe por mediação de signos. Pensamos em signos e com signos: “o único pensamento que pode conhecer-se é pensamento dentro de signos.” (Plaza, 2003, p.18).

Dessa forma, se nos atentarmos aos mecanismos do pensamento, percebemos que há nele uma forma de tradução. Os signos captados do exterior são traduzidos em outros tipos de signos no pensamento e a partir desses, outros distintos podem ser emitidos, “pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento” (Santaella, 2007, p.11). Por exemplo, alguém que escuta o barulho do trovão e diz para o amigo que vai chover logo. Para que exista uma interação comunicativa com o outro, o pensamento-signo, precisa tomar a forma concreta e material de linguagem feita pela tradução do primeiro. Ou seja, a realidade, por mais simples que seja, nunca é vista tal como ela é, posto que ela é sempre traduzida e ressignificada. Conforme Plaza (2003) “o pensamento traduzido em linguagem atravessa os polos concreto e abstrato da realidade e, como principal instrumento de comunicação, as linguagens são também modelos de translação. A linguagem é o principal instrumento da recusa humana em aceitar o mundo como ele é. Sem a possibilidade de translação ficaríamos para sempre no presente” (p.21).

Em síntese, temos que a racionalidade humana é baseada na incansável tradução de signos e que são conseqüentemente de códigos diferentes, o que nos demonstra a presença intersemiótica no nosso cotidiano: o pensamento em signos como a maneira que encontramos de tentar dominar a complexidade da vida e de buscarmos respostas à nossa própria existência.

#### **4.2. A tricotomia de Peirce**

Antes de nos aprofundarmos propriamente na teoria da tradução intersemiótica, é necessário ainda falarmos um pouco mais da teoria peirceana, nomeadamente da

tricotomia dos signos, posto que ela é a base do método de análise comparativa aplicado neste trabalho.

Na concepção de Peirce (2005), os signos podem ser vistos de três formas em três níveis: primeiridade, secundidade e terceiridade. Assim, respetivamente, temos o signo de acordo com a sua própria natureza, na sua relação com o seu objeto e por último em relação aos seus interpretantes.

Em suas próprias palavras:

“os signos são divisíveis em três tricotomias; primeiro, no tocante ao signo ser, ele mesmo, uma mera qualidade, um existente ou uma lei geral; segundo, de acordo com o fato de a relação do signo com seu objeto consistir no signo ter alguma característica dele [do objeto] em si mesmo, ou em ter alguma relação existencial com o objeto, ou consistir em sua relação com um interpretante; terceiro, se o interpretante o representa como signo de uma possibilidade, ou signo de fato, ou signo de razão” (Peirce, 2005, p.51).

Como o nome indica, primeiridade tem a ver com o que vem primeiro. Neste sentido, temos o signo observado em sua primeira instância, ou seja, os aspetos qualitativos do ser-signo. Por isso, a primeiridade está associada à noção do “eu”, como algo que diz apenas sobre ele mesmo. A cor de algo é um bom exemplo para identificar essa primeiridade, sendo assim uma forma de abstração pura (Pinto, 1995). Dentro dessa categoria, temos os três níveis denominados qualissigno, sinsigno e legissigno, cujos detalhes não são relevantes para esta investigação.

Quanto a secundidade, temos “a categoria da ocorrência, daquilo que se manifesta, da existência, em contraposição à primeiridade, que seria a categoria do Ser. Qualquer coisa é um segundo na medida em que existe, pois existir significa entrar em relação com um outro. Em outras palavras, para existir, algo deve ser um objeto para um sujeito, o que significa que algo é um segundo enquanto participante de uma relação diádica (Pinto, 1995, p. 47). Assim, a referência da secundidade seria o “ele”, a interposição com o objeto e, por esse motivo, deter-nos-emos nos seus pormenores, sendo essa categoria uma boa ferramenta para estruturar e compreender o estudo comparativo da tradução intersemiótica.

Na secundidade, temos a divisão do signo como ícone, índice ou símbolo. Entretanto, é importante ressaltar que categorizar um signo como um ícone, índice ou símbolo, não significa a não identificação de um mesmo signo nas outras categorias. Na prática é

impossível um signo ser completamente puro nas características que apontaremos a seguir.

O ícone ocupa a primeiridade dentro da tríade do signo em sua secundidade. Neste caso é estabelecida uma relação de analogia entre signo e objeto. “São signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone, em relação ao seu objeto imediato, é signo de qualidade e os significados, que ele está prestes a detonar, são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte” (Plaza, 2003, p. 21).

Diferente do ícone, o “índice aponta para fora de si na direção do objeto” (Pinto, 1995, p. 28). Não falamos mais de traços de semelhança apesar de poder haver alguma qualidade em comum entre os dois. O mais importante é a ligação que os dois apresentam. “Compreende o domínio da experiência, da realidade, da ação da coisa ou evento (do “energético”); depois da primeiridade, que é pura impressão, vem a sensação, o confronto e a consciência de algo concreto, exterior a si mesmo” (Fernandes, 2011, p. 177).

Já no nível terceiro da secundidade, temos o signo lei (legi-signo) e por isso apresenta uma relação convencional e arbitrária com seu objeto na forma de símbolo. Não há uma representação do seu objeto pelo caráter qualitativo, nem algo que conecta factualmente com ele. O símbolo é “portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto” (Santaella, 2007, p.14). Importante notarmos que o objeto de um símbolo, como por exemplo a palavra, não é propriamente uma coisa com existência material, mas uma ideia abstrata no pensamento humano.

Por fim, temos a terceiridade como o fio que conecta a qualidade (primeiridade) e o fato (secundidade). Dessa forma, o terceiro não é o fim, mas o meio. Como “numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo” (Santaella, 2007, p. 11). Peirce (2005) vê na terceiridade, o elemento da racionalidade, um exercício da razão humana. Sendo assim, temos nessa categoria, o signo em relação ao interpretante que completa a semiose. Nessa relação o referencial é o “tu”.

Sinteticamente, podemos ilustrar os conceitos tratados nesta subseção da seguinte forma: Tomemos como base a cor azul. De um lado, a cor azul como simplesmente uma cor é um primeiro. De outro, podemos pensar no mar como coisa onde se incorpora o azul, sendo assim, um segundo. Para então termos, o azul do mar que seria o terceiro.

Ter essas noções claras é relevante para melhor percebermos a aplicação do pensamento tríade de Peirce no caso concreto desta investigação.

## 5. A problemática da tradução

Mas, afinal, o que é a tradução? Recorrendo ao dicionário de termos literários formulado por Ceia, temos que a palavra “traduzir” deriva do latim *traducere*, tendo a significação de “fazer passar”, ou seja, algo que está de um lado atravessa para outro lado. Curiosamente, o verbo do latim tem origem de *ducere* que traz a *traducere* uma conotação de um movimento atrativo como um ímã. De facto, a tradução tem seduzido as diferentes civilizações na história humana, um certo fascínio em transpassar as fronteiras em um movimento onde o desconhecido e distante torna-se compreensível e próximo.

No dicionário organizado por Ceia, encontramos também a definição interessante que diz que traduzir “será interpretar, interpenetrar, “interperpetrar”: esvair-se no autor, desaparecer, explodir nele e com ele. Traduzir torna-se, então, uma festa, um desfalecimento até ao fim do artifício de um privado fogo. Tradução é fusão: questão de respeito.”

Interpretar é traduzir? De um lado temos a concepção peirceana que, como já vimos, vê no processo de significação um movimento tradutório, ou seja, a expressão do significado de um signo se dá através de um outro a partir de um ato interpretativo. Jakobson corrobora com a utilidade do pensamento peirceano em relação à noção de significado como uma tradução, mas não julga como sendo sempre a mesma operação. Eco (2005), por outro lado, mais incisivo, argumenta contra essa equiparação entre as duas matérias, interpretação e tradução.

O semiólogo afirma que essa ideia, de igualar as duas atividades, advém da tradição hermenêutica, corrente que tem o processo interpretativo como uma tentativa de compreender a palavra do outro. Eco (2005) cita como exemplo o pensamento do filósofo Gadamer, que diz: “toda a tradução é sempre uma interpretação” (p.239). Ou seja, “a tradução surge como realização de uma interpretação que o tradutor deu à palavra que tem na sua frente” (p.239).

Contudo, essa visão pode soar errônea em alguns aspetos. De facto, a interpretação faz parte da tradução como ação que a antecede. Porém, traduzir não pode se resumir a

interpretar, pois assim, correr-se-ia o risco de falhar como tradução. A tradução preocupa-se também em recriar o efeito gerado pelo texto originário, efeito este que não é somente elemento interpretativo. Inclusive, poderia haver vastas possibilidades de interpretações de um mesmo texto, mas nem todas conseguiriam resultar em uma tradução adequada (Eco, 2005). Por esse motivo, não poderíamos, por exemplo, ver essa dissertação de mestrado como uma tradução.

Evidentemente, as melhores traduções vão ser fruto de muitas leituras e releituras de um texto, pois elas levariam o tradutor a uma decisão mais coerente, tanto interpretativa como criativa. Eco (2005) sublinha que “uma boa tradução é sempre um contributo crítico para a compreensão da obra traduzida. Uma tradução dirige sempre para um certo tipo de leitura da obra. As traduções da mesma obra se completam entre si, porque nos levam com frequência a ver o original sob pontos de vista diferentes.” (p. 256)

Nessa mesma perspectiva, Benjamin (2008) em seu célebre texto *A tarefa do tradutor*, afirma que o mais importante na tradução é a sua forma. A tradução não deve se preocupar em comunicar algo, posto que isto já foi feito pelo original. O tradutor deve, assim, buscar aquilo que está no texto para além da sua comunicação, ou seja, o poético. E para reproduzir o poético é preciso que o tradutor igualmente poetize.

Entretanto, de acordo com Benjamin (2008), a tarefa do tradutor não pode ser confundida com a do poeta. O tradutor teria a incumbência de “encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado” (p. 35). Essa busca tem a ver com o que o ensaísta chama de língua pura. Uma afinidade que aproximaria todas as línguas, como uma língua verdadeira que nos libertasse das línguas “imperfeitas” a que estamos submetidos.

Essa ideia possui a mesma base do pensamento mallarmiano, com a diferença de que enquanto Benjamin via na operação tradutória a concretização dessa língua suprema, Mallarmé a via como uma missão genuína do poeta. Em “*crise des Vers*” (1897), o poeta diz que é o verso que supre a carência ou defeito das línguas: “(...) *philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.*” (Campos, 1997).

É interessante notar, que a partir da concepção benjamiana temos um rompimento com a concepção tradicional que via a tradução como um texto que deveria se manter fiel à palavra e que apresentaria uma forte capacidade de comunicar o sentido original (Furlan, 1996).

“A fidelidade da tradução das palavras isoladas quase nunca consegue restituir completamente o significado que estas têm no original. Pois o significado poético não é restringido nem fica esgotado pela intenção do original, e esta dinamiza-o na medida em que a intenção está ligada aos modos de “querer dizer” existente numa determinada palavra. (...) Aliás a literalidade no que respeita à sintaxe violenta qualquer tentativa de reprodução do significado e por vezes ameaça mesmo conduzir-nos para o mais intolerável dos absurdos” (Benjamin, 2008, p.37).

Assim, tradução como o ato de trans-formar, de trans-por, de re-criar. O tradutor é um re-poetizador. Quanto mais ampla a forma de uma obra maior seria sua poeticidade e conseqüentemente maior a capacidade tradutora, a sua traduzibilidade. A essência está no incomunicável, no indizível, nesse lugar onde habita a poesia e que o tradutor poderia alcançar com a tradução.

É interessante perceber que pelo mesmo prisma, Jakobson (1999) afirma o contrário, dizendo haver uma impossibilidade na tradução poética. Afirmação esta, que, apesar de parecer oposta, segue claramente o mesmo raciocínio: tradução não é apenas “fazer algo atravessar de um lado para o outro.” Talvez Benjamin assumisse uma posição mais otimista frente à missão quase profética do tradutor, enquanto Jakobson preferisse assumir a “debilidade” humana de poder dizer o indizível.

Posição corroborada por muitos outros como Haroldo de Campos e Octavio Paz. Esse último vê na ação de traduzir a mesma que criar, considerando assim as duas operações como gêmeas. Entretanto, o poeta e o tradutor agem em sentidos inversos. “Ao escrever, o poeta não sabe como será seu poema; ao traduzir, o tradutor sabe que seu poema deverá reproduzir o poema que tem diante dos olhos” (Paz, 2009, p. 27). Reprodução não como uma cópia, mas sim uma transmutação. “Não se trata de construir com signos móveis um texto móvel, mas de desmontar os elementos deste texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem” (p.27).

O cerne dessa impossibilidade da tradução poética encontramos no próprio material que é constituído pelo poema, o signo estético. De acordo com Bense (apud Campos, 1970), a informação estética é frágil e por isso ao ser codificada é necessário que se mantenha a forma originária transmitida pelo artista para que não se fira a própria realização estética. Ou seja, não é possível alterar a informação estética, e com isso toda a tradução implicaria em uma nova informação estética.

Haroldo de Campos complementa esse pensamento e, buscando uma solução para a impossibilidade, propõe uma relação de isomorfia entre as informações estéticas do

original e de sua tradução. Dessa maneira, defende a re-criação de textos poéticos onde haveria assim uma produção simultânea da diferença (Campos, 2011).

Similarmente à perspectiva de Paz, Campos (2005) vê a tradução dentro do decurso inverso da formação da linguagem poética e afirma então que a tradução vai “re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário” (p.181).

No mesmo parágrafo, Campos (2005) segue afirmando, de maneira brilhantemente intersemiótica, que: “o tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel” (p.181). E apesar de termos como pano de fundo dessa revisão teórica a tradução poética, muitas dessas mesmas questões podem ser aplicadas na tradução intersemiótica. Inclusive, na tradução intersemiótica haveria a acentuação desses pressupostos, posto que tratamos de uma transcodificação, ou seja, a modificação completa de um sistema de signos para outro completamente diferente, induzindo assim a uma transcrição nos mesmos moldes em que Campos propõe em relação à tradução poética (Plaza, 2003).

De qualquer maneira, Jakobson (1999) considera outros tipos de tradução e constrói uma tríplice tipologia. O primeiro tipo seria o da tradução intralingual ou reformulação, que, como o nome diz, consiste em reformular os signos verbais de maneira interpretativa para outros signos dentro da mesma língua. O segundo seria a tradução interlingual, ou seja, que acontece entre línguas distintas. E por fim, a tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na transposição de um sistema de signos para outro distinto, podendo ser tanto entre um signo verbal para um não-verbal como entre dois signos distintos não verbais.

Para esta investigação, este último tipo, a tradução intersemiótica, é o que mais interessa, e por isso continuaremos a observar um pouco mais os detalhes de sua constituição teórica na seguinte seção.

## **6. Adaptação, tradução intersemiótica ou transcrição: os diversos paradigmas**

Uma teoria da tradução intersemiótica tal como vem sendo investigada pode ser ainda um facto recente. Apesar disso, a interação semiótica é algo que sempre esteve presente nas artes ao longo do tempo. Desde poemas criados a partir de pinturas, canções feitas com poemas, romances transformados em peças ou filmes.

Isso, sem mencionar o próprio carácter sinestésico existente na arte. Aspecto este, que, de acordo com Plaza (2003), tem sido suprimido devido a demarcação rígida dos sentidos entre as categorias artísticas. " A limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos" (p.11).

As manifestações artísticas do século XX são um bom exemplo do florescimento da interação entre diferentes linguagens e sentidos em um movimento multidirecional. A poesia simbolista, o teatro da crueldade, a pintura surrealista, a poesia concreta, as correntes vanguardistas no geral. Todos parecem compartilhar da mesma vontade: experimentar em suas obras outras possibilidades de sensações que não só propriamente da sua matéria-prima.

É relevante também citar que os avanços tecnológicos contribuem para a maior proximidade entre mídias diferentes. A sociedade vive de acordo com os meios do seu próprio tempo presente, sendo esse presente fruto do conhecimento do passado e, que, conseqüentemente, esses meios vão transformar a forma de ver e criar as obras de arte, abrindo novos caminhos futuros. Sempre num contínuo onde passado, presente e futuro amalgamam-se. Até há pouco tempo, o cinema, por exemplo, não existia. Com surgimento dessa nova linguagem, o romance literário passou por visíveis reformulações, assim como as outras artes (Plaza, 2003).

“No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem, e combinam, produzindo a intermídia e a multimídia. O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem” (Plaza, 2003, p.12).

No entanto, Plaza (2003) ressalta também que, apesar desse fluxo mais interativo entre as linguagens no geral, tal interação não pode ser vista com os mesmos olhos que uma

tradução intersemiótica. Nessa última, teríamos a intenção clara de traduzir uma outra obra já existente.

O certo é que hoje a tradução intersemiótica está amplamente difundida, de maneira que as pessoas atualmente chegam a criar expectativas quando leem um livro de que ele possa ser visto em uma produção audiovisual, em um jogo de video-game, em quadrinhos, no teatro etc. Há toda uma indústria do entretenimento que tem investido nessas transcódificações em diferentes mídias. O que impulsiona o interesse acadêmico sobre o fenômeno. Atualmente, tem-se olhado para a questão por diferentes ângulos. Podemos citar alguns investigadores da área tais como Nelson Goodman, Mario Praz, Linda Hutcheon e Julio Plaza.

Existem correntes teóricas que preferem emancipar esse tema dos estudos da tradução afirmando tratar-se de uma adaptação, termo inclusive mais popularmente conhecido. Merino (2001 apud Frio) argumenta que, paralelamente à teoria jakobisiana, a tradução caberia apenas ao tipo interlingual, enquanto a adaptação teria a ver com os níveis intralingual e intersemiótico.

Para Hutcheon (2011), adaptação seria uma “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta.” (p. 29) Dentro desse mesmo conceito, a investigadora complementa e diz que a adaptação envolveria igualmente uma reinterpretação e uma recriação.

A questão da recriação é um ponto em comum em grande parte das teorias contemporâneas da tradução. Por outro lado, Campos (2011) opta pelo prefixo “trans” ao invés de “re” e denomina a tradução como uma transcriação, o que intensifica o sentido de recriar, posto que “re” remete à repetição e “trans” para além de, ou seja, uma criação para além do anteriormente criado.

De qualquer maneira o conceito de isomorfia proposto por Campos coaduna-se com o que Hutcheon (2011) desenvolve sobre o tema em seu livro *Uma teoria da adaptação*, principalmente na questão da autonomia da informação estética entre original e tradução, concedendo assim maior liberdade inventiva à obra gerada.

Plaza (2003), corroborando do mesmo raciocínio de Campos e aplicando ao seu campo de investigação, afirma que a tradução intersemiótica deve ser vista como:

“prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (p. 14).

Independentemente do termo cunhado, a forma como o fenômeno tem sido revisitado possui alguma uniformidade. Podendo ficar, muitas vezes, em segundo plano a questão do nome. Neste trabalho, tendo em vista o direcionamento teórico e por entender-se que a palavra adaptação, tal como é vista no dicionário, gera uma ideia de algo que se ajusta a um outro, prefere-se a palavra transcrição porque esta pelo contrário, remete a um transbordar. A obra transcrita não se ajusta à originária, ela faz transbordar o seu sentido original, posição igualmente compartilhada por Hirsch (2000).

Dito isso, temos que, efectivamente, foi Jakobson o primeiro teórico a introduzir formalmente a questão quando dividiu os tipos de traduções. Porém, ele mesmo não aprofundou os seus estudos na direção intersemiótica, dando, na ocasião, maior atenção a outros campos, tal como o desenvolvimento do famoso modelo comunicativo e as funções da linguagem.

Em uma transcrição, há uma mudança generalizada de todos os elementos do modelo comunicativo de Jakobson, ou seja, o tradutor ocupa a função de emissor, ao invés do autor da obra originária, utilizando-se de outro código com outra mensagem e contexto para um receptor que será igualmente outro. O mesmo acontece com as funções da linguagem: emotiva, poética, conativa, referencial, fática e metalinguística. É evidente que com as mudanças ao nível comunicativo, elas sejam reorganizadas já que cada função pode tomar diferentes direções em cada forma artística (Silva, 2018).

Muitas vezes, por causa dessas mudanças, acontece um sentimento de frustração naqueles que por conhecerem a obra originária sentem que há uma falta em relação às impressões e emoções na obra transcrita. Mas, a verdade é que a nova criação é sempre feita com diferente propósito e para outro público. Por exemplo, amantes de literatura poderiam achar uma perda a eliminação de um determinado personagem na versão filmográfica enquanto um cinéfilo ou alguém que não teria interesse na leitura, poderia ser indiferente (Silva, 2018).

De facto, de acordo com Eco (2005) “a transmutação de matéria agrega significados ou torna relevantes conotações que não o eram originalmente” (p.382). A questão de revelar algo implícito ou, ao contrário, tornar implícito algo previamente explícito, em

nada tem a ver com uma incompetência da atividade transcriadora. O texto original ao ser transcriado é certamente interpretado e interpretar gera escolhas.

Plaza (2003) enxerga esse mesmo movimento hermenêutico na leitura voltada para a tradução e afirma a impossibilidade de se traduzir tudo. Sendo assim, “não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como afinidade eletiva” (p.31). A escolha do tradutor é pautada por uma empatia e simpatia que tal objeto causa em seu ser. Dessa maneira, a interpretação feita “não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo” (p.36). Além disso, é importante ressaltar que o signo está incorporado em uma temporalidade, a qual vai influenciar os possíveis interpretantes gerados em uma leitura.

A subjetividade da interpretação dos signos estéticos e, de forma geral, a forma como o homem interpreta o mundo sógnico à sua volta, para além desses elementos apontados, é permeada pelos sentidos humanos. Eles servem de “filtros” que captam a realidade exterior e a transformam em realidade interior. Plaza (2003) menciona que “a criação de sistemas de sinais é fundamental para o intercâmbio de mensagens entre o homem e o mundo. Cada sistema de sinais constitui-se segundo a especialidade que lhe é característica e que pode ser articulada com os órgãos emissores-receptores que reproduzem os sentidos. É pelos sentidos que os homens comunicam-se entre si” (p. 46), sendo os sentidos visual, tátil e auditivo, os principais meios produtores de sistemas de linguagem e assim, através desse intercurso de sentidos ou trânsito de meios e canais dar-se-ia a tradução intersemiótica.

Entretanto, é importante notar que, na teoria de Plaza, o teórico ressalta o caráter sinestésico. Por isso, não faria sentido departamentalizar os sentidos, posto que eles não funcionam de maneira separada. O mesmo aplicar-se-ia à tradução entre signos diferentes: não é possível a existência de códigos que compreendam apenas um sentido, há sempre um misto de sentidos com nuances de ênfases diferentes. “Não é o rótulo do meio ou suporte (fotografia ou vídeo por exemplo) e o rótulo do código (verbal ou musical por exemplo) que nos vão fornecer a habilidade para radiografar as operações sógnicas que estão se processando no interior de uma mensagem” (Plaza, 2003, p.65).

“O importante para se inteligir as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suporte, os movimentos de passagem dos caracteres icônico, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo” (Plaza, 2003, p. 67). O código em si, seja ele pictórico ou

musical, por exemplo, não vai definir, obrigatoriamente, se uma linguagem é icônica, indicial ou simbólica. É preciso observar “os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem” (p.67).

Dessa forma, chegamos ao ponto crucial da tradução intersemiótica de Plaza, as tipologias desse tipo de tradução com base nas três matrizes semióticas de Peirce. Assim, temos dentro da tradução intersemiótica os seguintes tipos: tradução icônica, indicial ou simbólica.

Com base nos conceitos de ícone, índice e símbolo da semiótica peirciana, temos resumidamente que, a tradução icônica é aquela pautada pela questão plástica, ou seja, a similaridade que apresenta em sua estrutura através de um jogo de analogia. Este tipo é denominado por Plaza (2003) como uma transcrição pelo poder que ela tem de aumentar a quantidade de informação estética. “Estará desprovida de conexão dinâmica com o original que representa. Suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas” (p. 91).

A tradução indicial terá como principal determinante o signo antecedente em uma relação de causa e efeito. O foco é o contato entre as duas, de maneira que “O objeto imediato do original é apropriado e trasladado para um outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do objeto imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula” (Plaza, 2003, p.91). Neste caso, teríamos a transposição.

Finalmente, na tradução simbólica há uma relação com o objeto por força de uma convenção, sendo assim baseada nos símbolos que determinarão suas respectivas significações. “A tradução simbólica define a priori significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis” (Plaza, 2003, p.91). Dessa forma, falamos então de uma transcodificação.

Em síntese, temos que, de acordo com Plaza (2003), para o estudo da tradução intersemiótica deve-se levar em conta o fator da primeiridade, ou seja, observar a relação de todos os sentidos suscitados no processo de passagem do original para a tradução, ao invés de tentarmos encaixar cada “sensação” a uma categoria artística; ter em consideração que a tradução é uma mudança criativa da forma; e entender, como o pilar da tradução intersemiótica, as operações icônicas, indiciais e simbólicas do ponto de vista, respetivamente e simultaneamente, da transcrição, transposição e transcodificação.

## **7. Operações tradutórias ou transcriadoras**

O modelo proposto por Plaza (2003) acerca das traduções icônicas, indiciais e simbólicas baseadas na tricotomia ícone, índice e símbolo pode permitir interessantes perspectivas acerca do fenômeno tradutório. Entretanto, como aponta Spíndola (2008) pode ser limitante, sobretudo, do ponto de vista das semioses entre sistemas de signos distintos, posto que podem acabar por priorizar uma característica em prol da outra, sendo que comumente os três elementos podem ser observados em uma mesma forma de tradução. Não é porque podemos classificar como tradução icônica a de uma pintura feita a partir de um poema, que não devemos considerar alguma relação que pudesse haver no nível simbólico, por exemplo.

Assim, Spíndola (2008) a partir das categorias fenomenológicas de Peirce, ou seja, a primeiridade, a secundidade e a terceiridade, propõe um modelo composto por operações tradutórias que não se excluíssem em suas ramificações. Respetivamente, seriam as operações: poética, especular e dialógica.

Como visto anteriormente na revisão da semiótica, na primeiridade temos o enfoque no próprio signo como qualidade, sendo então análoga à operação poética. Na secundidade, a relação signo-objeto pode ser vista na operação especular e finalmente na terceiridade, a relação com o meio e o interpretante através da operação dialógica.

No entendimento de Spíndola (2008), cada operação tradutória tem a ver com uma dimensão dentro do processo semiótico da tradução intersemiótica ou transcrição. A primeira é a dimensão estética que é relativa ao produto da transcrição, ou seja, a parte autônoma da obra de arte para além da obra originária. A segunda é a dimensão transpositiva que concerne ao processo de espelhamento entre as duas obras, os pontos que as conectam. E a terceira, a contextual, observa o meio que intermedeia esse contato e de que forma se dá o diálogo com outros textos.

### **7.1. Operação poética**

A obra transcrita sendo ela uma nova obra, é composta, como toda obra de arte, pelo signo estético. Ora, sabemos que esse tipo de signo tende a ocultar o seu objeto pondo-se ele mesmo em evidência. “Assim, a operação poética consistiria num movimento para dentro do novo texto, e não em direção do texto fonte. A operação poética não

revela o texto fonte, ela volta-se para a própria materialidade do signo” (Spindola, 2008, s.p).

Ou seja, olhar para a obra como a própria criação que ela é dentro de seu possível complexo de signos através da mídia em que ela se expressa. Se temos uma peça de teatro a partir de um romance, na operação poética importa considerar com que meios acontece o espetáculo em si, os seus aspectos plásticos, o tipo de atuação, o tipo de palco, a iluminação, sonoplastia etc. “É o caráter de auto-referência do “algo que é” que caracteriza a dimensão estética da tradução” (Spíndola, 2008, s.p).

Além disso, é importante observar que, tratando-se de uma semiose intermídia, o contato entre os signos provenientes de distintos sistemas irá resultar em uma fusão onde o todo desta nova obra não será mais signo de um ou de outro separadamente, mas sim apresentará, nessa operação, uma nova formatação em um novo sistema semiótico.

## **7.2. Operação especular**

A operação especular, por outro lado, não vai concentrar os esforços no texto final como acontece na operação poética. Na dimensão transpositiva, o signo e objeto olham-se no espelho com a finalidade de serem confrontados os textos final e inicial. “Ou seja, observando-se essa dimensão transpositiva da tradução é que se evidenciam os elementos que se transferem de um sistema semiótico para outro” (Spíndola, 2008, s.p). “Trata-se de encontrar noutro sistema algo que remeta ao mesmo objeto do texto fonte.” (Spíndola, 2008, s.p). A transcrição tenta representar com sua própria forma o outro objeto (que é igualmente um signo). Por exemplo, quando temos uma mesa descrita em um poema, essa mesma mesa passa a ser uma mesa pintada em um quadro, um utiliza-se do signo verbal outro do signo pictórico, importando saber como a mesa escrita passou a ser mesa desenhada.

Ademais, é nessa operação em que percebemos as escolhas tanto interpretativa como criativas do tradutor na atualização do objeto. “Toda tradução, ao mesmo tempo em que repete algo do texto inicial, seleciona e, obviamente, inclui ou exclui elementos do seu objeto na configuração de um novo texto. (...) É a operação especular que determina o objeto imediato da tradução” (Spíndola, 2008, s.p).

### **7.3. Operação dialógica**

“A semiose de uma obra de arte motiva diversas interpretações, que se traduzem em variadas possibilidades de representação. Porém, sua representação não estará isenta de sofrer influências de outras leituras prévias, interpretantes que passam a ser incorporados pelo texto em posteriores interpretações. Todo texto, portanto, estabelece uma rede de outros textos com os quais se relaciona e que ficam virtualmente conectados a ele, interferindo em novas leituras” (Spíndola, 2008, s.p).

Uma obra nunca nasce de um vazio completo, mas sim do diálogo com os textos de seu próprio tempo e todos os outros que vieram antes como uma imensa “teia intertextual.” No caso de uma tradução, temos de um lado, o contexto da obra originária e de outro, o da nova criação. A época é outra, a mentalidade diferente, o que gera outros debates em uma recepção diversa da origem.

A operação dialógica vai mostrar quais são essas novas relações assim como vai perceber em outros textos presentes dentro da tradução que não apenas a obra inicial. O tradutor, por exemplo, pode incorporar outros textos do mesmo autor que o inspira assim como outros que julgar pertinentes para contar a história da sua maneira.

Em síntese temos que: “Se, na operação poética, evidencia-se um texto e, na especular, dois, na operação dialógica outros textos, agindo como terceiro, intervêm na relação entre os textos inicial e final” (Spíndola, 2008, s.p).

## **8. Transcrição teatral a partir da metodologia de Hirsch**

Quando se passa um tipo de texto para outro é natural que cada mídia requeira uma linguagem diferente para expressar a mesma coisa ou “quase a mesma coisa”, como diria Umberto Eco. No caso da transcrição teatral, estamos falando de um texto não teatral sendo transcrito aos palcos. Nesta seção, iremos refletir em quais estratégias teóricas pode um encenador ou uma companhia de teatro se debruçar para que essa transcrição seja concretizada.

Como vimos, a tendência da hibridização dos gêneros literários e das mídias no geral já não é uma grande novidade. O teatro apropria-se cada vez mais de outros tipos de textos que não só o dramático para a criação de novas peças. A epicização do teatro faz parte da contemporaneidade de modo que, de acordo com Hirsch (2000), “tem sido frequente

a montagem de espetáculos teatrais cujo suporte, movimentação e conteúdos são buscados em obras do gênero narrativo” (p.150).

Independentemente de qual seja o texto origem de uma peça, o que se almeja dessa transcrição é que ela “seja regida pelas leis do teatro, que ela seja resultado de uma criação teatral verdadeira, sem amarras à obra que lhe deu origem” (Hirsch, 2000, p.150).

De forma prática, Hirsch (2000), a partir de seu próprio trabalho comparativo entre as obras narrativas e os seus respectivos espetáculos, identificou alguns procedimentos teatrais básicos aplicados que levariam a organizar melhor a transcrição teatral. Teríamos então: a eliminação, a condensação, a ampliação, a fragmentação e a associação.

A primeira impossibilidade com que um encenador esbarra na transcrição, é o fato de, por diferentes razões, não conseguir incluir todos os elementos estruturais da obra narrativa. Sendo assim, é necessário eliminar aquilo que não seria inevitável no palco. Do mesmo modo, temos a condensação, que seria o enxugamento dos eventos. Em um romance há “tempo” para desenvolver histórias paralelas à central, já em uma peça pode ser necessário selecionar os factos. “Estes dois procedimentos, em geral, têm sua motivação no Ponto de Vista do dramaturgo e, especialmente, no caráter da Necessidade do gênero dramático” (Hirsch, 2000, p.151).

Por outro lado, é possível fazer a ampliação. Ou seja, focalizar a atenção em um aspeto ou personagem de uma narrativa, ampliando assim, as possibilidades do que não foi dito na obra originária. Além disso, podemos pensar na questão de incorporar outras obras relacionadas à obra base, que teria a ver com a possibilidade de intertextualidade.

Quanto a fragmentação, temos uma divisão das partes de uma obra de modo que ela possa ser redistribuída de acordo com a intenção da obra teatral. Esse procedimento está relacionado, em posição inversa, com a ampliação, posto que a partir do fragmento é possível focalizar sobre esta parte recortada de forma a ampliá-la.

Oposto ao procedimento da fragmentação, temos a associação. De maneira clara, nas palavras de Hirsch (2000): “Seu objetivo é unir episódios que se encontram em capítulos diferentes, na obra de base e colocá-los em uma ordem sequencial na peça. Este procedimento permite ao dramaturgo alterar a Trama, sem, com isso, alterar a Fábula da obra de base” (p. 152).

A partir desses procedimentos teatrais citados por Hirsch (2000) e a sua própria experiência teatral, a autora elabora uma metodologia para a transcrição teatral que

consistiria em primeiro, fazer uma leitura e análise da obra, do seu autor e da época (tanto passado como presente), depois, criar um roteiro de base para então fazer uma experimentação cênica desse roteiro criado. Como etapa a seguir, escrever o texto dramático provisório, submetê-lo a revisão e conseqüente condensação, e finalmente chegar-se ao texto definitivo.

Hirsch (2000) deixa claro que a sistematização criada por ela não intenciona a elaboração de um rígido manual ou um possível código de normas da tarefa de transcriar. É mais uma forma de auxiliar e direcionar os estudos de um campo que apesar de pertencer ao campo geral da dramaturgia transita entre outras matérias tais como a semiologia e a literatura, diferenciando-se assim em determinadas particularidades as quais merecem maior atenção.

Para concluir esta seção, transcrevo a passagem onde Hirsch (2000) reflete sobre o que seria transcriar teatralmente: “Transcriar não é tarefa que se realiza sem o conhecimento de dramaturgia. É imprescindível que o autor dramático transcriador tenha habilidade na construção de diálogos, atenha-se ao caráter da concentração (os procedimentos de eliminação e condensação, próprios da Transcrição teatral, podem, nesse momento, ser de grande valia); é necessário, ainda, manter o "mecanismo que se automove", mesmo que através dos Planos temporais convergentes, ou das metáforas visuais que, juntas, trazem ao espetáculo a característica épica de fazê-lo retroceder e avançar no tempo sem, no entanto, haver prejuízo da evolução da ação dramática. Enfim, não é diferente o trabalho de um dramaturgo quando transcria ou quando cria um texto absolutamente original” (p.154).

## **9. Clarice Lispector e *A hora da estrela***

### **9.1. Clarice: uma escritora estrangeira?**

Clarice Lispector é uma escritora que dispensa grandes apresentações, profusamente estudada, tanto nas escolas quanto nas universidades brasileiras e traduzida para diferentes línguas. Seu nome é, de maneira geral, conhecido certamente nos países lusófonos. Suas palavras e obras parecem ter atravessado o século XX como um navio a

navegar em mar revolto prestes a quase desmontar em fragmentos dispersos no mar do século XXI.

E se suas palavras são fragmentos de um naufrágio, ela própria é a vastidão do mar. Desde a sua estreia com *Perto do coração selvagem* em 1943, Clarice é taxada como hermenêutica, obscura e praticamente incompreensível. Uma espécie de mistério é criado em volta do seu nome, da sua personalidade, de suas origens ucranianas judaicas e de sua própria literatura.

Por certo é que a sua escrita parece ter muito ainda a ser mergulhada, sendo necessária a constante maré interpretativa para decifrá-la. Ela que nem mesmo deixou ser decifrada pela Esfinge, quando esteve no Egito em 1946: “Eu não a decifrei, mas ela também não me decifrou. Ela me aceitou, eu a aceitei. Cada um com seu próprio mistério” (Moser, 2009, p. 12). Clarice não quer e nem precisa ser decifrada, mas ela nos convida a nos banharmos em suas obras em um mergulho que nos levasse não apenas a ela, mas ao nosso próprio mistério.

Didaticamente classificada como uma escritora da 3ª geração do modernismo brasileiro (geração de 45), Clarice diferencia-se, substancialmente, da escrita regionalista de Guimarães Rosa, escritor da mesma corrente literária. Sendo sempre deslocada do meio, como uma estrangeira. “Era estrangeira na terra”. Além do mais, era inédito na literatura brasileira, uma escritora mulher ser aceita no cânone.

Mesmo durante a década de 60, momento em que vivia o ápice de sua produção, era ainda acusada de alienada e escritora estrangeira, “que trata motivos e temas estranhos à sua pátria, numa língua que lembra muito os escritores ingleses” (Sousa, 2000, p. 22). Isso, porque em um Brasil que, desde a independência, tentava fundar um imaginário completamente nacional a partir das artes, Clarice ia na contramão e representava radicalmente o não-lugar na literatura brasileira, facto inédito até então.

Com efeito, não veremos na obra clariciana, por exemplo, a floresta amazônica, o rio São Francisco, os mares do Rio de Janeiro. Teremos, sim, uma universalização desses lugares pelo que eles são. Ou seja, o mar como a própria vastidão que ele é, a cidade, a natureza, as pessoas como universais, como figuras-territórios (Sousa, 2000).

Deve ser esse o motivo de a escritora ter encontrado tantos leitores no mundo, sendo traduzida para as mais variadas línguas. Clarice desnuda-se das camadas territoriais e toca no mais íntimo de todas as coisas e de cada um, fazendo com que o mundo interior venha à tona. Como se todo o universo de sua narrativa se passasse nesse lugar que não é físico, mas é muito real “no dentro” de nós.

O único romance onde vamos encontrar um lugar ou um tom de caráter mais territorial, é a sua última obra lançada em vida, *A hora da estrela*, como veremos adiante. Nesse, temos explicitamente personagens nordestinos em contraste aos personagens cariocas, com suas distintas realidades sociais em um mesmo Brasil.

De qualquer forma, como aponta Borges (2014), a questão social sempre fez parte de sua obra no geral com a “figuração do conflito interno das personagens cerceado pelos dilemas de classe e pelas especificidades psicossociais que daí decorrem (os conflitos no casamento e na família pequeno-burguesa, por exemplo)” (p. 11). A novidade de *A hora da estrela* reside justamente na evidenciação da matéria histórico-social, “não para abandonar a expressão da constituição da subjetividade, mas para apreendê-la por meio desse conflito, cuja base é material e histórica, além de psíquica” (p. 11).

Além disso, a tendência da maximização da realidade em sua escrita, ou seja, a captura do “instante” imperceptível e indizível do cotidiano, revela o mais profundo e oculto dos acontecimentos banais e acaba, assim, por transportar o leitor para o cerne do problema social, que seria a questão da própria relação humana, “o estado crítico da sensibilidade e da urgência” (Campos, 2010, p. 5).

E quando finalmente chegasse ao mais sensível do entendimento de uma coisa, hesitasse em fuga para outro lado em um movimento ondulante que suspendesse ao alto de uma onda e depois afundasse nas águas e assim sucessivamente no vai e volta entre o extrínseco do texto narrativo, a crise da subjetividade no texto lírico e a epifania em um texto mais filosófico.

É importante notar que, muito desse movimento tem a ver com o reflexo de conceitos da filosofia deleuziana, tais como o devir, linhas de fuga, rizoma, multiplicidades e desterritorialização muito presente em sua obra, como mencionado por Sousa (2000). “Os textos do filósofo acompanharam quase a par o caminho que se foi percorrendo à volta da obra da escritora brasileira” (p.42).

Sousa (2000) afirma que “o impacto da leitura vai decorrer do estranhamento como condição da existência revelada no interior do texto: não só o sobressalto e a noite do outro, mas também o desconhecimento do próprio eu, que levam às identificações abaladoras e se projectam no recinto da língua” (p.21).

Para chegar a esse efeito no leitor, podemos citar algumas características marcantes de sua escrita como o fluxo da consciência, emprego constante da metáfora e interrupção brusca com o enredo. Sobretudo, a sua escrita, “espelha a fundação de um universo que

é sobretudo um profuso acumular de sensações, de impressões, de estados interiores” (Sousa, 2000, p.49).

Em 9 dezembro de 1977, logo após a publicação de *A hora da estrela* e um dia antes de seu aniversário, Clarice falece devido a um câncer no ovário, mas nos deixa um legado importantíssimo com a sua obra literária. Obra essa que vem sendo constantemente revisitada. De acordo com Campos (2010), ela é “a personalidade literária mais multimídia do Brasil. Já inspirou dissertações de mestrado, discos, shows, filmes, exposições, pinturas, comunidades na internet” (p. 4).

De acordo com o banco de dados do *Conexões culturais Itaú*, no mundo, depois de Machado de Assis, Clarice ocupa o lugar de mais estudada e lembrada pelos tradutores, professores e bibliotecários estrangeiros.

Efectivamente, sua obra permanece viva na contemporaneidade. Clarice continua e continuará a ser a imensidão do mar a ser mergulhado. E se Clarice é o mar, as constantes transcrições de sua obra são as ondas que continuam a nos conduzir ao seu reencontro. Uma crista que nos soergue para além do mais alto do céu de suas palavras.

## **9.2. A hora da estrela**

Assim que abrimos o romance *A hora da estrela* de Clarice, um elemento nos faz chamar atenção logo de imediato. É que a obra *A hora da estrela* não tem apenas esse nome como título, mas divide com esse, outros doze títulos mais: *A culpa é minha*, *Ela que se arranje*, *O direito ao grito*, *Quanto ao futuro*, *Lamento de um blue*, *Ela não sabe gritar*, *Uma sensação de perda*, *Assovio no vento escuro*, *Eu não posso fazer nada*, *Registro dos fatos antecedentes*, *História lacrimogênica de cordel*, *Saída discreta pela porta dos fundos*.

Os títulos marcam e antecipam determinados eventos na narrativa, assim como demonstram o fluxo hesitante do narrador como se ele não soubesse bem como tratar nem do tema que começaria a narrar, nem da personagem Macabéa que iria desenhar. Ora sente-se culpado, ora atribui a própria Macabéa a sua situação miserável. Ora dá a ela o direito ao grito, ora percebe que nem gritar ela sabe. De qualquer forma, a narrativa seria apenas um registro dos fatos antecedentes à sua morte cuja chegada se aproximaria como um assovio que arrepiava no vento escuro, em sua saída discreta pela porta dos fundos.

Além disso, a multiplicidade de títulos representa, de acordo com Borges (2014), a “impossibilidade de definir um ponto de vista unívoco diante das culpas de classe e da opacidade do outro”; sendo assim, “o narrador dá-se conta de que um só título não seria capaz de identificar o assunto a ser representado na obra, nem as suas posições diante dele” (p. 69).

Adentrando a narrativa, temos um enredo que conta as desventuras de Macabéa, nordestina de Alagoas que vai tentar a vida no “inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjava emprego, finalmente morreria e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas” (Lispector, 1999, p. 30). Entretanto, a história de Macabéa pode ser vista como secundária na trama, tendo maior destaque o próprio narrador, Rodrigo S. M., ou melhor, o foco recai “em sua aventura de tentar criar uma personagem, a nordestina.” (Sá, 2004, p. 49).

Isso porque ao mesmo tempo que temos a história de Macabéa, vemos o desenrolar de uma espécie de monólogo do narrador Rodrigo S. M., onde ele faz o que, a seu ver, Macabéa nunca seria capaz: questionar o próprio mundo interior e a sua realidade. Assim, *A hora da estrela* é também a história de Rodrigo S. M.. Ou poderíamos dizer que é a história de Rodrigo S. M. com gotas de Macabéa? Como ele mesmo afirma: “terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus” (Lispector, 1999, p.24).

A sua iniciação a este novo mundo, o Rio de Janeiro, dá-se com o trabalho de datilógrafa onde ela conhece a carioca Glória. Com essa nova realidade, ela enfrenta dificuldades de compreender os novos códigos da cidade. Além disso, sendo analfabeta, não é capaz de realizar um bom trabalho e é frequentemente hostilizada pelo chefe.

Envolve-se com o nordestino Olímpico, um personagem muito ambicioso que contrasta completamente com a sua visão simples do mundo, tendo o único assunto em comum a comida nordestina. Eles têm um rápido e desastroso namoro e Macabéa acaba por ser trocada por Glória, o que acaba por demonstrar uma de suas sucessivas falhas em conseguir se adaptar ao pensamento burguês do Sudeste. Ela que só sabia ser e mais nada, não consegue ser como Glória, corpulenta e desejada, nem como Olímpico, o nordestino que não mede esforços para ascender socialmente.

A verdade é que a vida de Macabéa é chuva que não molha, é gota que incomoda (nem sempre), e que passa despercebida. Rodrigo S. M. parece ter se apercebido, um dia,

“numa rua do Rio de Janeiro, (...), no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (Lispector, 1999, p.12).

Trecho que revela uma intertextualidade, proposital ou não, com o poema em prosa de Baudelaire *Les fenêtres*, onde o eu-lírico também captura a essência de uma mulher: “*Par-delà des vagues de toits, j’aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son geste, avec presque rien, j’ai refait l’histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.*”

Esse momento em que o narrador, distraído em seu cotidiano, percebe a existência de uma moça nordestina, pode ser visto como uma epifania, muito recorrente na escrita de Clarice. O termo, que tem origem bíblica, no sentido de aparição, foi transformado em técnica literária por James Joyce, onde o personagem transfigura o cotidiano na busca do real (Segato; Coqueiro, 2012). Ou seja, a descoberta de uma verdade escondida, apesar de estar diante dos olhos. Como definiria Sant’Anna (1973, p. 87) “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação.”

Dessa maneira, Rodrigo S. M. em seu cotidiano, um dia, viu toda a revelação que havia em Macabéa. Ele não viu somente Macabéa à sua frente, mas a realidade de muitas outras Macabéas, muitos outros nordestinos que deixavam a dureza seca dos sertões brasileiros para buscarem a sua hora da estrela no Sudeste e que, no entanto, encontravam uma outra realidade igualmente dura, uma sobrevida.

Entretanto, a realidade que Rodrigo S.M. vê acerca dos nordestinos, é filtrada por seus próprios preconceitos, o que remete ao próprio contexto brasileiro da época da publicação da obra de Clarice. Com o crescimento acelerado do êxodo de nordestinos para os centros urbanos do Sudeste na década de 70, a classe média vê os imigrantes como pessoas inferiores e atrasadas culturalmente, preconceito que perdura até os dias de hoje.

A grande causa por trás desse forte fluxo migratório dá-se pela forma desigual em que ocorreu o desenvolvimento do Brasil, ocasionando uma concentração de investimentos na região sul-sudeste e conseqüente escassez às outras regiões. É importante notar também, que a base dessa separação encontra-se relacionada diretamente com a binaridade meio rural e meio urbano, sendo o Nordeste, com suas terras áridas e inférteis, a representação um país atrasado e problemático em contraste com o “Sul-maravilha”, região da modernidade e prosperidade.

Entretanto, esse crescimento vertiginoso das cidades apresenta seus efeitos colaterais. Freitag (1998) ressalta as profundas mudanças na vida humana com o advento dos novos espaços urbanos e vê no romance a reprodução dessas questões através do que ela chama de mito da megalópole e mito na megalópole. O primeiro estaria relacionado aos personagens que passam de indivíduos normais para mitos na cidade e o segundo vê na própria cidade um personagem que atua diretamente sobre a vida dos personagens.

Quando Macabéa sai do meio rural e entra na cidade, ela começa uma relação de oposição entre sua própria origem e esse outro que promete um sonho. Da mesma forma que o outro urbano vai olhar o nordestino através de seu próprio filtro de cidade.

Assim, “Rodrigo, o intelectual classe-média, teria feito Macabéa à imagem e semelhança de como ele imaginava a massa: feia, suja, ignorante, incapaz de pensar por conta própria, inconsciente de sua própria história, e escrava de meios de comunicação como o rádio, o cinema, e a propaganda” (Sá, 2004, p.51).

Pelo tom exagerado que o discurso toma na descrição de Macabéa, em *A hora da estrela* é possível visualizar uma relação de paródia com outras obras como *Vidas secas* de Graciliano Ramos ou ainda *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa na denominada literatura sobre o sertão.

Há nesse tipo de romance (sem entrar no mérito da qualidade literária dessas obras) um foco poético na questão da fome e injustiça social que acaba gerando uma tendência irrealista de retratar esses migrantes como “um grupo de seres humanos perdidos num presente cíclico, sem conexões com antepassados, sem acesso à poesia popular, sem capacidade criativa” (Sá, 2004, p.59). O que suprime toda a riqueza cultural que, de facto, os povos nordestinos levaram aos centros urbanos quando migraram.

Apesar desse pensamento crítico em relação ao romance regionalista, *A hora da estrela* não se resume a ser uma crítica dessa questão, assim como Clarice não desprezava o problema social tratado em seu romance, mas como ela mesma já afirmou em sua crônica *Literatura e justiça*: “O problema da justiça é em mim tão óbvio e tão básico, que não consigo me surpreender com ele – e sem me surpreender, não consigo escrever” (Lispector in: *Todas as crônicas*, p. 650). Além disso, observamos também uma crítica ao falocentrismo na tradição literária que julga menor a escrita feminina.

Nessa perspectiva, Macabéa não se dava conta de sua miséria, podia até se dizer feliz. “Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não sabia para quê, não se indagava” (Lispector, 1999, p. 27).

Rodrigo S. M. poderia, assim, ser o herói do romance e “salvar” Macabéa de sua alienação, porém o que acontece de facto é que a tragédia de Macabéa é a salvação dele próprio. Ele é um beneficiário da desigualdade social. Ele faz parte do lado das pessoas que não a querem enxergar, “Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (Lispector, 1999, p.16). Ao mesmo tempo, é ela que dá vida a sua escrita, que o faz sentir o sopro de seu além.

“Ao invés de retratar o preconceito, Clarice localiza-o no centro mesmo da produção do discurso e do fazer intelectual das elites. Em outras palavras, o drama de Rodrigo S. M. ao tentar inventar sua migrante nordestina é o mesmo enfrentado, ao menos potencialmente, por qualquer intelectual brasileiro que queira representar o pobre sem educação formal: como se livrar do privilégio, e criar um discurso que não contenha todos os vícios acumulados por séculos de escravidão e descomunal diferença de classes?” (Sá, 2004, p.52).

A denúncia social a qual o narrador poderia intencionar é falhada, no sentido em que ele, como detentor do discurso, mantém a relação de poder dupla, por sua classe social e por ser homem. No máximo, consegue com repulsa e medo, ver-se nela através das palavras. “Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos.” (Lispector, 1999, p. 38).

“*A hora da estrela* traz à tona um intelectual desnordeado em meio às ambiguidades que o constituem; de um lado, não adere entusiasticamente aos desvalidos; de outro, é por meio de seu outro de classe que se configura seu papel social” (Borges, 2014, p. 61).

Como resultado do romance, teremos a transfiguração de Rodrigo em outrem que no fim era só uma outra parte dele mesmo no espelho, o outro do seu ser social. E mesmo nessa transfiguração, acaba por desistir e “decide que o seu instinto de sobrevivência é maior do que o amor pelos menos favorecidos; que o desejo de continuar a sua vida burguesa ultrapassa a vontade de seguir experimentando o que ele imaginara ser o mundo de uma pobre retirante” (Sá, 2004, p. 62).

O seu objetivo, afinal, era mesmo a escrita, como afirma Ferreira-Pinto (1987, p.22), “Rodrigo descobre seu destino de escritor através da escritura, e é em função dessa escritura, do texto e do personagem criados que ele vive.” Como escritor, talvez inventar Macabéa tenha sido uma forma de livrar-se da sua culpa e incapacidade em fazer algo que realmente ajudasse a condição de sua personagem na vida real e além disso, de chegar nele mesmo.

Fazendo um rápido paralelo com outra obra de Clarice, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), temos que, Lóri é guiada (ou “salva”) por um mestre, Ulisses, que a faz perceber o mundo com outros olhos. Assim, temos de um lado, Ulisses, que é um questionador, professor de filosofia que tem consciência da vida, e de outro, Macabéa, invisível, datilógrafa (que recebe menos que o salário mínimo), que vive uma vida sem ter consciência dela, que come todo dia cachorro quente, uma anti-heroína. Entretanto, sendo dois personagens opostos, um em sua complexidade e outro na sua simplicidade, parecem fazer surtir o mesmo efeito, em Lóri e Rodrigo S. M., na busca de si.

Macabéa tem o poder de nos revelar algo; ainda que muda, ela é o símbolo da decadência das relações humanas, ou melhor, ela representa os vestígios de uma humanidade que está sendo sufocada pela industrialização. O mundo moderno que não tem tempo para perguntas bobas, para as pequenas alegrias do ser, para o prazer da solidão, para um estar presente no agora.

“Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim”. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma” (Lispector, 1999, p.51).

*A hora da estrela* é sobretudo um meta-texto que está a todo tempo discursando sobre a própria escrita. É como uma celebração às palavras e são elas que trazem a aproximação dos dois personagens. Conforme Ferreira-Pinto (1987) é a palavra que afeta a existência de cada um. “Ambos se envolvem e lutam com a palavra” (p.22). Rodrigo é consciente dessa luta, enquanto para Macabéa representa uma causa perdida. Ela não possui palavras que ajudem a expressar seus desejos e sentimentos. Macabéa só sabe ser.

Como Fukelman ressalta no texto de apresentação da 23ª edição de *A hora da estrela*:

“o testemunho mais veemente de sua falta de posse sobre si mesma e sobre o mundo é a maneira como lida com a palavra. Ou ela se priva da palavra e permanece em um silêncio que não é opção, mas maneira precária de ser (em oposição ao silêncio enquanto momento de linguagem, de que fala Sartre); ou ela fala em dissonância. Sempre se expressa inadequadamente ou mostra interesse por palavras e conceitos reveladores de sua condição existencial e social, mas que, descontextualizados, não a levam ao autoconhecimento, e que lhe vale a magia secreta que termos como designar, mimetismo, efeméride, renda per capita, conde se somente despertam nela uma

curiosidade infantil? O próprio nome adverte para um contrassenso, pois ela em nada se aproxima da índole heroica dos macabeus, povo guerreiro na história dos hebreus.”

E se Rodrigo S. M. utiliza as palavras com criatividade, Macabéa é desprovida de qualquer impulso criativo, é estéril. De facto, neste quesito, os personagens que a circundam são o seu oposto. Glória é parideira, Macabéa tem os ovários murchos. Olímpico tem seu sémen precioso. Ou seja, todos possuem a energia criativa e a utilizam de diferentes formas (Ferreira-Pinto, 1987). É interessante notar os contrastes dos próprios nomes, Glória e Olímpico e Macabéa, “-Maca o quê?” “- Béa, foi ela obrigada a completar.” “-Me desculpe, mas até parece doença, doença de pele.” (Lispector, 1999, p.43).

O nome foi dado por sua mãe, pela promessa feita à nossa senhora da Boa Morte se ela vingasse. Talvez tivéssemos aqui o prenúncio do destino de Macabéa, o único feito da sua vida lacrimogênica de cordel, uma morte de cinema com violino de fundo, explosão e misticismo.

“Quem sabe se ela não estaria precisando de morrer?” (Lispector, 1999, p. 83). A morte foi o grande momento de sua vida, em um beco sujo e escuro do subúrbio carioca. Um soco no estômago, “um vago sentimento nos paralelepípedos sujos” (p.83). Macabéa, muda, ainda pronuncia uma última frase incompreensível e inaudível aos transeuntes que contemplavam sua morte: “- Quanto ao futuro.” (p.85).

Macabéa bem que resistiu, encontrava em suas miudezas, o prazer de viver juntamente com uma esperança silenciosa, mas a cidade era inconquistável e o seu fim trágico foi ser completamente engolida pelo asfalto e a modernidade. Ironicamente é atropelada por um automóvel importado, um dos maiores símbolos da industrialização na época. E para além disso, um Mercedes que tem uma estrela em sua logomarca. Essa era a hora que Macabéa se tornaria uma estrela de cinema, e que realizaria seu sonho de ser como a Marilyn Monroe.

Depois de ter perdido o trabalho, namorado e com saúde debilitada, Macabéa recorre à uma cartomante, recomendada por Glória, que lê um futuro majestoso, onde ela encontraria a felicidade, não perderia o emprego e conheceria um novo amor que viria do estrangeiro. E se na tradição trágica, o personagem trágico comete um erro por ignorância que o leva à consumação da tragédia, o erro de Macabéa foi criar esperança, foi em um momento de fraqueza se agarrar a um futuro melhor. A partir do momento em que ela saiu do instante presente para fantasiar, perdeu-se completamente e já não poderia mais “apenas ser”, ela que era agora futuro.

“Isso tudo culminou na deglutição do “mito na cidade” (Macabéa) pelo “mito da cidade” (Rio de Janeiro). É a questão do decifra-me ou devoro-te da Esfinge e Édipo-Rei. Macabéa não conseguiu decifrar o Rio de Janeiro, a cidade toda feita contra ela. Desta forma, ela, que já era quase muda, foi emudecida completamente, foi engolida pela cidade. Uma cidade, para ela, surda e cega” (Tolentino, 2005, p. 372).

“Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras — desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida.” (Lispector, 1999, p.79).

Entretanto, a tragédia não reside em sua morte, mas sim no facto de que a sua própria aniquilação seria a sua salvação. Macabéa estava prometida à morte desde que seus pais prometeram o seu nome à Nossa Senhora da Boa Morte, caso ela vingasse. Ela vingou, mas precisava cumprir seu destino, sua hora de estrela. Com a sua morte, ela passa a existir, ela é um corpo visível ensanguentado que ainda resistia silenciosamente por cima de sua dor. Macabéa é finalmente enxergada apesar de “estrangeira”, nordestina, migrante e pobre.

A morte de Macabéa revela toda uma multiplicidade de vidas nordestinas. Como se somente naquele instante o mundo tivesse interesse em vê-la tal como ela era, como se todos despertassem para a miséria da vida humana, da inevitável mortalidade e pudessem se descobrir igualmente nela.

“Até tu, Brutus?! Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que — que Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação.” (Lispector, 1999, p. 85). É interessante notar que a escritora, nesta passagem, faz referência a um grande mito, dessa vez romano, que remete à traição do conquistador Júlio Cesar por seu próprio filho. Em *A hora da estrela* é Macabéa a filha da morte, e é ela que é apunhalada por aquela que sempre esteve andando a seu lado. Macabéa foi traída, perdeu sua vida justamente quando achava que a tinha ganhado. A morte não permitiria sua esperança. Explosão.

## 10. A Definitiva Cia. de Teatro

A Definitiva Companhia de Teatro nasceu de um grupo de pesquisa de estudantes de artes cênicas da UNIRIO, cujo objetivo era investigar a relação entre a cena teatral e a música. Inicialmente, em 2008, nomearam-se de Cia. Provisória, justamente pelo caráter de efemeridade com que se lidava com o projeto universitário da época. Entretanto, com o crescimento gradativo das produções e a maturidade dos artistas, já não seria possível dizer que a companhia era provisória e por isso, como uma resposta bem-humorada ao seu próprio desenvolvimento e profissionalização, eles autoafirmam-se com o novo nome Definitiva Cia. de Teatro a partir de 2014.

Eles, que já contabilizam cinco projetos teatrais, estão sempre no ir e vir e, porque não, no estar/permanecer na fronteira entre o teatro e a música. “Lugar de encontro, de mistura e esmaecimento de fronteiras.” Método que nada tem a ver com o musical e não traz a intenção de ilusionismo do teatro burguês, podendo ser comparado com a mesma concepção da presença da música no teatro brechtiano. Mas será que haveria verdadeiros limites ou a música sempre foi parte do teatro como um de seus variados signos?

Desde Aristóteles em sua *Poética*, temos o elemento musical referido como um dos seis basilares da tragédia grega. “A música é o elemento dialógico por excelência do texto teatral. Dialoga com os movimentos do ator, explicita seu estado interior, contracena com a luz, com o espaço em todos os seus aspectos” (Oliveira, 2013, p. 1).

A companhia tem buscado em grandes obras brasileiras de diferentes mídias, a inspiração para seus trabalhos. Com uma intenção política muito clara, eles tentam trazer para a atualidade debates ainda necessários na sociedade brasileira. O primeiro espetáculo estreado em 2008 é um exemplo do direcionamento para a brasilidade, a encenação da peça musicada de Chico Buarque e Ruy Guerra, *Calabar – o elogio da traição*, obra que foi escrita durante a ditadura e que fala sobre a invasão Holandesa no Brasil Colônia do século XVII pela perspectiva da traição de Calabar em relação aos portugueses.

Em 2011, com a evolução da pesquisa e ampliação dos objetos de interesse, a companhia encena *Deus e o diabo na terra do sol*, uma adaptação do filme homônimo de Glauber Rocha de 1964, que fala sobre a revolta de um vaqueiro contra a exploração de um coronel e que se passa no sertão nordestino, lugar permeado de problemas sociais. Esta peça foi reestreada em 2014, momento que marcou o primeiro trabalho da companhia com o nome Definitiva.

A peça *A hora da estrela*, objeto de estudo neste trabalho foi estreada em 2017 e reencenada em 2019. Com uma versão ligeiramente diferente, a presente dissertação tem como referencial esta última. É importante ressaltar que o pontapé para o cruzamento entre a música, literatura e teatro nasce da música *A hora da estrela de cinema* composta por Caetano Veloso e gravada por Maria Bethânia para o álbum *A beira e o mar* lançado em 1984.

Em 2018, em comemoração aos 10 anos de existência da companhia, os artistas revisitaram o espetáculo de estreia, sob o nome de *Calabar - em concerto*, uma versão mais compacta como um tipo de um recital teatralizado transpassado pelos momentos mais importantes da narrativa política da obra originária de Chico Buarque e Ruy Guerra.

O primeiro trabalho da Cia. que não tem que ver diretamente com outra obra já existente é a peça *O som e a fúria* estreada em 2020. O texto foi criado inteiramente para o projeto por Rosyane Trotta e discute o conceito do trágico nos dias de hoje. A peça faz emergir, de forma fragmentária e vulcânica, as principais crises socioambientais que vêm acontecido no Brasil, onde a ação e a música continuam a se fundir.

Depois de tantos projetos de sucesso, a Definitiva Cia. de Teatro hoje se consolida no mercado cultural brasileiro. O estilo único desenvolvido e aperfeiçoado durante os anos flui naturalmente em suas apresentações, mostrando uma sinergia cada vez melhor entre os atores e criando uma personalidade e alma próprias do grupo, sempre muito coerente com o objetivo proposto: um mergulho nas diversas possibilidades de linguagem entre o corpo e a voz.

## **11. O processo de (trans)criação teatral de *A hora da estrela***

A peça *A hora da estrela* nasce a partir de práticas e jogos teatrais feitos pela Definitiva Cia. dentro do próprio escopo investigativo do grupo que, tenta levar ao palco o resultado de suas pesquisas nos campos das linguagens teatrais, da literatura e da música, compondo uma cena que busca refletir corpo e voz nas suas mais diversas possibilidades, sempre focalizando nas produções artísticas brasileiras.

Em um momento inicial de investigação da companhia, foram feitos estudos da narratividade a partir de grandes clássicos da literatura brasileira, como por exemplo *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, até, enfim, surgir o nome da Clarice com a

obra *A hora da estrela*. O romance clariciano, recheado de referências musicais desde a dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector) até o seu *gran finale* com o homem de paletó tocando violino, parece ter combinado perfeitamente com a proposta da Definitiva.

Em entrevista, Jefferson Almeida afirma que com Clarice, abriu-se um oceano de possibilidades de pesquisas que fez com que eles abandonassem todos os outros autores estudados. A primeira forma de tentarem fazer o cruzamento da cena com a música, deu-se a partir da canção *A hora da estrela de cinema* composta por Caetano Veloso para o disco *Beira e o mar* de Maria Bethânia lançado em 1985.

O álbum de Bethânia, que pode ser visto como uma transcrição da obra escrita de Clarice, serviu como uma primeira leitura, adentrando as possibilidades musicais em Clarice, feita paralelamente à leitura do livro. De modo que junto com a pesquisa da narratividade desenvolveu-se a pesquisa musical. A partir daí, com meses de treinamento e jogos, foram encontrando um caminho próprio.

No texto da música *A hora da estrela de cinema* fala-se do improvável protagonismo dessa mulher sem brilho nenhum, mas que afinal é protagonista da sua própria vida, conseguindo de alguma forma o seu momento. Por isso, o primeiro jogo, impulsionado pela música interpretada por Bethânia, tinha como pergunta o seguinte: O que fazer para se atingir o status de estrela de cinema? Pensando-se no metatexto teatral, o que os atores da companhia precisariam fazer para conquistarem o protagonismo de Macabéa na peça *A hora da estrela*? Cada um pensou e apresentou um elemento diferente e esse processo foi incorporado no bloco 2 do espetáculo.

Após Bethânia, outras músicas que abarcassem o universo de Macabéa foram mapeadas assim como foram revisitadas outras já interpretadas em produções anteriores da Definitiva. A preferência por canções já bem conhecidas pelos atores também foi um critério de escolha. O intuito era o de facilitar o próprio trabalho, posto que era idealizado não apenas a interpretação das canções como também que todos tocassem os instrumentos, o que requereu mais tempo de preparação, visto que os integrantes são atores e não músicos.

Dessa forma, temos no espetáculo os seguintes números musicais: *Assum preto* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, *Moer cana* de Chico César e *Sodade* de domínio público que seriam canções da ambientação da questão nordestina. A *Lamento de um blue* de Renato Frazão composta especialmente para o projeto, uma versão samba da ópera de

*una furtiva lacrima* de Gaetano Donizetti, *Mortal loucura* poema de Gregório de Matos e musicado por José Miguel Wisnik e *A hora da estrela* de Pedro Sá Moraes.

Entraremos um pouco mais nas significações das músicas para a peça nas seções seguintes, mas levemos já em consideração que, motivada pela importância da “música para a personagem central, viciada em rádio, e pela quantidade de músicas já criadas a partir desse último romance de Clarice, a Cia. se utiliza dessas canções – as criadas a partir do livro e as citadas no livro – para perguntar:

“como se constrói uma cena onde a música é a cena?” E assim, pela primeira vez, os atores da Cia. tocam instrumentos e executam a música em todas as suas instâncias. Em outras palavras, a música, aqui, está em cena em toda a sua plenitude: o ato de tocar e fazer música é a cena e meta-cena, ou seja, em outra camada, serve de esteio onde repousa a vida ficcional das personagens.” (Almeida, 2017; p.6).

De maneira geral, a montagem da peça foi sendo construída conjuntamente por todos os atores a partir da imersão criativa dos jogos teatrais. Na pesquisa por diferentes linguagens, na interseção com a música e sempre com o texto de Clarice andando lado a lado, sendo assim, um processo de criação mais orgânico e espontâneo desde a sua origem. O que vai na direção oposta ao proposto por Hirsch (2000) onde a experimentação cênica acontece concomitante à leitura e análise da obra originária.

Quanto ao processo de passagem do texto narrativo de Clarice para o texto dramático, temos poucas alterações em termos de estrutura base. Todos os personagens são mantidos assim como grande parte do texto é mantida tal como é escrita. Com um narrador-personagem, o texto literário já se encontrava, em sua grande parte, na primeira pessoa do singular. Sendo assim, na peça, o texto transformado em fala dos atores, quando se trata de Rodrigo S. M., não se modifica.

Já os trechos em que se descreve, por exemplo, Olímpico ou Glória, quando quem fala em cena é o próprio personagem descrito, incorpora-se a descrição como se Olímpico ou Glória falassem de si próprios e por isso usassem a primeira pessoa. Os diálogos mantêm-se exatamente como escritos por Clarice.

No modelo de Hirsch (2000), os procedimentos de transcrição teatral no processo de criação da Definitiva Cia. podem ser vistos da seguinte maneira: há eliminação de muitas passagens do texto escrito, a fim de cortar o que não era essencial à cena. Jefferson Almeida enxerga nesse procedimento um ato de desapego. Em suas palavras: “Existe o sofrimento de abandonar trechos belíssimos que “funcionam” na literatura,

mas que não colaboram com a coisa posta em ação. É preciso se desapegar porque o que fazemos é outra coisa.”

Um exemplo mencionado pelo diretor é um momento onde o narrador diz que Macabéa gostaria de comer um creme de rosto:

“Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, à colheradas no pote mesmo” (Lispector, 1999, p. 47).

De maneira geral, os cortes foram de determinadas reflexões feitas por Rodrigo S. M. sobre temas mais diversos ao da trama em si, como a questão dessa busca por Deus, muito comum nas obras de Clarice.

Não foi detectada uma condensação, ou seja, todos os eventos que temos em Clarice, os vemos igualmente na peça. Esta facilidade com que todos os eventos foram transpostos ao palco, pode ter a ver com o próprio universo já reduzido de acontecimentos da trama clariciana. Por outro lado, temos sim uma ampliação deste universo, com o intertexto de músicas que não estavam citadas no livro, uma evidência da desconstrução realizada pelo metateatro, além de citação da própria biografia de Clarice escrita por Benjamin Moser.

Quanto à fragmentação, há uma ligeira redistribuição de certas partes do texto na peça. Mas nada muito significativo para o espetáculo, sendo, no geral, mais reflexo do próprio ato normal de eliminação do que decorrente da fragmentação intencional. Da mesma maneira, acontece a associação de episódios que estão presentes em capítulos distintos. Entretanto, devemos nos ater que o próprio material escrito de Clarice não segue uma reta linear do ponto de vista do enredo e parece sempre estar entre um avançar e retornar dentro da narrativa, dando a impressão de que já temos nela feito esse processo de fragmentação e associação dos capítulos.

A partir dos 13 títulos dados à obra literária, a companhia dividiu o espetáculo em 11 blocos. Assim como Clarice faz referência aos títulos durante a narrativa, a peça oraliza esses momentos marcando o início de cada bloco. Dessa forma temos, o bloco 1 como *O direito ao grito* ou *Registro dos fatos antecedentes*, o bloco 2 como *Uma sensação de perda*, o bloco 3 *História lacrimogênica de cordel*, o bloco 4 *Assovio no vento escuro*, o bloco 5 *Lamento de um blue*, o bloco 6 *Ela não sabe gritar*, o bloco 7 *Quanto ao futuro*, o bloco 8 *Ela que se arranje*, o bloco 9 *Eu não posso fazer nada* ou *A culpa é minha*, o

bloco 10 *Saída discreta pela porta dos fundos*, o bloco 11, finalmente, *A hora da estrela*.

Antes do primeiro bloco há um momento de entrada da plateia e, após o bloco 11, um epílogo. A ideia da companhia era a de trazer a sensação do título em cada bloco, além de deixar claro a mudança da linguagem teatral utilizada em cada parte. Cada bloco possui uma vertente distinta, um modo de fazer teatral. Essa divisão e multiplicidade de linguagens leva também em consideração a intenção de traduzir a própria forma com que a escrita de Clarice é realizada. A escritora explora, igualmente, diferentes formas de narrar em uma mesma obra.

Inclusive, a arte gráfica (anexo A) criada por Davi Palmeira para a capa da peça, reflete bem a não unidade proposta pela Definitiva em sua produção. Uma foto que forma um rosto a partir do retalho dos rostos dos atores. Todos os retalhos juntos tornam-se um, ainda que seja visível as diferenças entre cada fragmento. A peça *A hora da estrela* é justamente esse retalho de procedimentos, abordagens distintas de ver o teatro sem haver uma unidade. A unidade estaria apenas na experiência completa, a linguagem não poderia ser definida com exatidão.

Outro ponto importante a termos em vista no processo criativo da companhia, é o posicionamento dos personagens principais Rodrigo S. M. e Macabéa dentro do enredo teatral. Quanto a Macabéa, assim como não deveria haver uma única linguagem teatral fechada, a ideia era não se definir apenas uma imagem a ela. De facto, é como se Macabéa não fosse mais do que um exercício de imaginação de Rodrigo S. M.. Como Jefferson Almeida afirma, “A história da Macabéa sozinha não interessava para a pesquisa da companhia porque cairia no aspecto normal do drama. Interessava o processo de pesquisa da linguagem, a questão da criação.”

Por esse motivo, sendo Macabéa fruto da imaginação, ela poderia ser representada por signos distintos de acordo com a criatividade assim como todos os outros demais personagens são igualmente projeções de Rodrigo S. M.. Assim, o centro da história é o narrador Rodrigo S. M., ele é a verdadeira estrela, é ele que tem a sua “hora” no palco. A Macabéa era o gatilho do Rodrigo. Como a coisa que disparasse nele um processo. Esse processo de autoria, que acontece na obra literária, é o que se tenta fazer do ponto de vista teatral. Uma escrita autoral do espetáculo.

É interessante observar que se comparamos, brevemente, a peça aqui tratada com a famosa adaptação cinematográfica *A hora da estrela* (1985) de Suzana Amaral, temos uma perspectiva completamente oposta. No filme, há uma completa erradicação de

Rodrigo S. M., lugar esse ocupado pelas câmeras. Dessa forma, não existindo o narrador, Macabéa ganha o protagonismo nas telas enquanto nos palcos é um mero tecido de signos.

Entretanto, apesar de Rodrigo S. M. ser o personagem mais concreto da cena, ele é, como os outros, encenado por todos os atores da companhia. Para a peça não era importante a identificação de um ator com um papel, mas sim uma compreensão comum dos personagens. A diversidade de corpos e vivências moldariam um personagem distinto, mas que compartilhasse da mesma base. Por isso a relevância da construção coletiva do espetáculo, onde todos estudavam os personagens juntos, criando assim uma mesma trajetória de emoção e energia necessária.

O principal era passar a mensagem de não se apegar a um ator a um determinado personagem. Combinando com a lógica da semiótica peirciana, Jefferson Almeida vê a peça como um universo de signos que pode a todo momento ser construído e desconstruído. Se o ator está em posse de um signo, ele é aquele personagem. Ou seja, é esse tipo de apropriação dos signos que vai aproximando o espectador do personagem e não por uma identificação mais comum e mais rápida que seria dizer que esse ator é esse personagem.

É também importante ressaltar que, às vezes, o signo pode ser somente um gesto. Inclusive, muito dos jogos teatrais realizados focalizavam-se em “roubar” o gesto um do outro e continuar a cena a partir deste último e assim sucessivamente. Logo, o Olímpico ou Rodrigo de um é necessariamente a soma dos Olímpicos e Rodrigos dos outros. Há uma constante tentativa de imitar o jogo do outro.

Para finalizar, foi perguntado ao Jefferson Almeida sobre o que motivou e as possíveis dificuldades na transcrição teatral de Clarice, e a resposta foi a seguinte:

“O que, imediatamente, me atraiu para a utilização deste material em sala de ensaio (afora toda a questão afetiva pessoal com o texto), era o fato singular de Clarice escrevê-lo como quem ensaia, como quem busca, desrespeitando as regras da literatura em nome da experiência da escrita e da leitura. O que está contido nas páginas do livro é como que uma tradução literária e gráfica (sim, há de se considerar os espaços, os distintos modos de disposição das palavras nas páginas) do processo de busca que empreendemos no teatro, na sala de ensaio. Até atingirmos a simplicidade ou a forma final, há que se buscar por todos os caminhos possíveis. Clarice não escondeu os caminhos numa forma final; os caminhos são essa forma.”

E Continua:

“Com este princípio como bandeira, fomos abrindo mais e mais caminhos, respeitando mais o sentido de caminhar em busca de um sentimento (Clarice/Rodrigo também estava tentando traduzir em palavras e silêncios gráficos nas páginas, o sentimento de perdição capturado num relance) do que a escrita da Clarice propriamente dita. Talvez por isso tenhamos nos aproximado dela, porque buscamos como ela. Isso para dizer que não me lembro de ter me deparado com dificuldades para propor os caminhos. As dificuldades eram, isso sim, de atingir o sentimento, a fragilidade, a qualidade humana posta em jogo. As palavras deveriam servir para isso: concretizar sentimentos e humanidades. Aí morava e mora a maior dificuldade.”

## 12. *A hora da estrela em cena*

Na obra literária de *A hora da estrela*, o enredo percorre três caminhos distintos que coexistem: a história de Macabéa, a de Rodrigo S. M. e a metaligagem da construção de um romance realizada por Clarice, mas travestida pela voz do narrador. A escritora inclusive evidencia a sua presença desde o início do livro, na dedicatória do autor onde deixa em parênteses o seu verdadeiro nome. Rodrigo S. M. seria, assim, apenas uma projeção sua, posto que essa história teria que ser contada “por um homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.” (Lispector, 1999, p. 8).

Dentro dessa perspectiva, a Definitiva, ao transcriar a obra, parte desses três pontos, transformando a metaligagem realizada nas páginas em metateatro concretizado no palco. Dessa forma, observamos uma alteração do que seria o enredo na peça. Temos, no teatro, atores a montarem um espetáculo e a evidenciarem quase todo o tempo como cada cena foi construída. Com isso, podemos dizer que, nesse novo enredo, existem, para além dos personagens, atores reais que estão a dialogar entre eles e o público e que igualmente possuem os seus conflitos em uma possível disputa pelo protagonismo. Quem fará o papel da Macabéa?

Junto a isso, temos, como em Clarice, as histórias paralelas dos dois personagens, Rodrigo S. M. e Macabéa. A interpretação da companhia para contar essas histórias tem como base o seguinte trecho do livro: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.” (Lispector, 1999, p. 16).

Na visão dos encenadores, Rodrigo S. M. leva essa sensação que teve na rua até a sua casa e com ela começa a escrever e a inventar todo o universo de Macabéa. Desse

modo, ele se fecha em seu quarto, começa a dialogar com si próprio sobre o que sentira e, com as coisas que encontra pela frente, vai desenhando a narrativa sempre motivado por esse relance capturado. É esse recorte que temos no palco representado. Além disso, o trecho define o espaço geográfico onde se passa a história, o Rio de Janeiro e apresenta a temática central com o sentimento perdido de uma imigrante nordestina observado de fora.

É interessante notar que em sua última e célebre entrevista concedida a Tv Cultura, Clarice faz a seguinte afirmação: “Eu morei em Recife, eu morei no Nordeste, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá... e peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro” (entrevista à TV Cultura, São Paulo, 1 de fevereiro de 1977). Afirmação que mais uma vez sugere a revelação da própria Clarice não só como autora, mas também narradora de *A hora da estrela*.

Dado esse enredo, o que vemos no palco é uma cenografia mais limpa, crua e sem muita ilusão, e a separação entre o público quase inexistente. Assim, o palco é composto por uma plataforma central (o local da imaginação), uma mesa do tipo escritório no canto com uma cadeira, em cima dela uma máquina de escrever, um gravador, garrafa com bebida e uma aparelhagem de som que faz lembrar um estúdio de rádio. Embaixo da mesa, cinco ventoinhas, além disso, outras oito cadeiras posicionadas inicialmente lado a lado ao fundo da plataforma assim como os instrumentos musicais distribuídos pelo espaço.

Assim, temos um palco que não esconde o seu aparato, ou seja, o teatro é visto como teatro, não há a utilização da cenografia como forma de persuadir o espectador da ilusão construída pela peça como aconteceria no teatro burguês nos moldes do palco italiano. Não há a intenção de esconder, mas ao contrário, de revelar o máximo possível.

Este elemento se coaduna com o que defende Brecht, deveria estar claro para os espectadores que o espaço em que se encontravam tratava-se de um espaço teatral. Refletores de iluminação explícitos, inexistência de um pano de fundo e adição de componentes que comentassem epicamente a ação presente. Tudo como maneira de pôr o público em uma posição de observadores e críticos.

É interessante verificar que como a ideia é de que tudo não passe do “faz-de-conta” criado por Rodrigo S. M. em seu quarto, todos os objetos e signos utilizados deveriam estar dentro desse ambiente possível, os atores não poderiam incorporar elementos exteriores. Por isso, foi criada uma plataforma de onde pudesse ser retirados os itens

necessários para a cena do momento. Há compartimentos, por exemplo, de onde se pode tirar um espelho, ou um quadro negro, entre outros, sendo os próprios atores encarregados por montar e desmontar a cena explicitamente a cada mudança.

Outra questão que provém disso é que a iluminação e o som deveriam ser operados diretamente dentro da cena, sendo a responsável a atriz Livs Ataíde. Não há bastidores, não há nada por trás. No palco vemos não uma montagem finalizada, mas em constante experimentação. Nada deveria ser escondido e nem ser ilusório. Por isso, a própria iluminação não deveria remeter a uma grande produção, sendo mantida ao mais simples possível e com poucas possíveis conotações.

Igualmente os figurinos, elaborados por Arlete Rua e Thaís Boulanger, são vestimentas simples e confortáveis, de cores mais neutras e relacionadas ao estilo da época em que foi publicada a obra literária, 1977, que seria também a mesma época da narrativa. Além disso, com o intuito de referenciar o desnudamento da peça através desses figurinos, eles foram costurados pelo avesso, de forma que as costuras ficam em primeiro plano.

A descrição até aqui feita dos elementos materiais do espetáculo é de facto, imprescindível para a compreensão da peça. Entretanto, de acordo com Pavis (2008), não devemos nos ater somente a essas características separadamente. O teatro é uma conjunção desses elementos a partir do trinômio espaço-ação-tempo e eles formam um só corpo, o qual deve ser lido em conjunto. Por esse motivo, tarefa importante na análise de um espetáculo é observar a sua interação. Assim, na próxima seção mergulharemos mais a fundo nessa amálgama multifacetada que constitui a arte teatral.

### **13. Uma só peça e muitas ao mesmo tempo**

Como dito anteriormente, o espetáculo criado pela Definitiva Cia. almejava enquadrar a obra de Clarice em diferentes possibilidades de linguagem no teatro. Para isso, dividiram a peça em blocos. Blocos estes que se comunicam e formam uma unidade, mas que podem modificar a representação, de um para o outro, radicalmente.

Para lidar com essa complexidade e tentar dar conta dos principais pontos que envolvem o estudo da transcrição, esta investigação propõe a análise comparativa e descritiva bloco a bloco de *A hora da estrela*. Desde a entrada da plateia até o final marcado pelo epílogo.

Lembremos que o ponto de vista desta comparação será o da semiótica dentro do que foi explicado na revisão teórica com as operações tradutórias, ou seja, a transcrição será compreendida a partir das operações: poética, especular e dialógica.

### **13.1. Bloco 0: Entrada da plateia**

Soa a primeira campainha enquanto os espectadores ainda estão a entrar. Esse bloco tem como objetivo principal ambientar a questão de que tratará a peça, além de chamar a atenção para a característica principal da montagem: o jogo teatral é sempre exposto. As pessoas sabem que, ao adentrarem aquela sala, irão presenciar uma obra de ficção a ser encenada.

Alguns dos atores recepcionam as pessoas com saudações como se os encaminhassem até os seus assentos enquanto outros dois no canto da plataforma central começam a tocar e cantar a música *Assum preto*. Essa música, lançada em 1950 pela dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, converteu-se com os anos em um clássico nordestino, e iniciar a peça com ela, traz imediatamente ao palco um signo claro do nordeste brasileiro, servindo assim como uma introdução a esse universo.

A música não trata da história de Macabéa em si, mas remete às suas origens. *Assum preto* é um pássaro muito comum na paisagem da caatinga nordestina e a música narra uma violência real sofrida por essa ave muitas vezes. Com hábitos noturnos, o *assum preto* é conhecido por um dos mais belos e melódicos cantos quando se está escuro. Com isso, muitos comerciantes ilegais da espécie, com o intuito de impulsionar as suas vendas, cegavam os pássaros capturados, para que assim, confundidos com a escuridão em seus olhos, cantassem sempre dia e noite. Foi Macabéa também cegada pela imponente ofuscante da metrópole?

Além da temática nordestina, a melodia e a letra da música representam profundamente a cultura desse povo. Luiz Gonzaga ficou conhecido como o “rei do baião”, ritmo tipicamente nordestino e que tem como base a união da sanfona, zabumba e triângulo. E a letra traz a maneira de expressão sertaneja afastando-se da língua culta mais comum aos grandes centros urbanos.

É possível também fazer uma aproximação do cantado com a história de Macabéa quando na música diz: “Assum preto, o teu cantar/ É tão triste como o meu/ Também

roubaro o meu amor, ai/ Que era a luz, ah, dos zóio' meu". Macabéa teve o seu amor roubado assim como teve o eu-lírico da canção.

Simultaneamente ao momento musical, há na cena uma transmissão no estilo radiofônico que informa a hora e uma curiosidade de cultura geral do tipo "Você sabia que...", que seria então a primeira relação direta com a obra literária de Clarice. No texto narrativo, Macabéa era apaixonada pela rádio, como podemos ver no seguinte trecho:

"Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava — hora certa e cultura, e nenhuma música, só pingava em som gotas que caem — cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais — ela adorava anúncios. Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse a precisar saber." (Lispector, 1999, p. 46).

Dessa forma, temos esse elemento espelhado no palco. No entanto, diferente do livro, a estação de rádio encenada toca música e há a adição de informações relativas à questão da imigração nordestina que não havia em Clarice. Apesar desse espelhamento, no geral, o bloco é mais caracterizado pela operação tradutória dialógica. As referências são exteriores ao texto clariciano, essencialmente derivadas de diferentes textos musicais.

O intertexto que temos em seguida, é quando pouco a pouco os atores vão se posicionando na plataforma com seus respectivos instrumentos e dessa vez começam a entoar outra música, *Moer cana* de Chico César, lançada em 2006 no disco *De uns tempos para cá*. Assim como a outra, é uma música-signo de nordeste, tanto melodia quanto letra. Nesse caso, com o tema ainda mais próximo de *A hora da estrela*. Chico César canta sobre o êxodo nordestino ao sudeste: "Adeus, meu povo Pernambuco e paraíba/Vim nessa vida pra dizer adeus/Moer a cana dói, tirar a gema/Sol daí a luz, clareia os olhos meus."

Enquanto cantam e tocam, os atores circulam entre eles coreografados e de maneira itinerante como se fossem corpos que migrassem sem um rumo exato. Em um determinado momento, *Moer a cana* se mescla a *Assum preto* até que interrompem o canto à frente da plataforma, lado a lado e voltados ao público.

É explicada aos espectadores a dinâmica do bloco que viria a seguir onde eles teriam um papel decisivo para o começo da peça. Foram distribuídos entre os presentes sete livros *de A hora da estrela* que continham um não, e um livro com um sim. Cada um escolheria um ator para entregar o livro e quem ficasse com o sim faria inteiramente o texto do Rodrigo S. M. no bloco 1. É interessante notar que essa definição muda toda a marcação do bloco seguinte.

Dito isso, toca a terceira campainha, finalmente, e os atores com os seus livros na mão vão um a um abrindo-os e lendo a “dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)” em voz alta, de forma que uma voz vai crescendo e ecoando na outra até formarem um uníssono como uma grande oração que louvasse a “escritura sagrada” de Clarice. Clarice estava sendo evocada aos palcos e que se abram as cortinas imaginárias de *A hora da estrela*.

### **13.2. Bloco 1: O direito ao grito ou Registro dos fatos antecedentes**

A complexidade do primeiro bloco reside em seu caráter verborrágico. Na grande totalidade deste episódio, temos um só ator que, representa Rodrigo S. M., com um tom dramático numa espécie de monólogo. Assim, o texto escrito parece ter uma evidência maior do que os outros elementos em palco, seguindo a mesma ordem cronológica da obra clariciana ainda que havendo cortes.

Rodrigo S. M. tem um gravador na mão enquanto caminha pela plataforma por entre os outros atores como se esses não existissem em cena. O gravador transforma-se em um signo do próprio personagem, remetendo assim ao seu próprio processo criativo da escrita de Macabéa, o qual acontece em seu quarto com a sua máquina de escrever.

Quanto aos outros atores, eles possuem o papel de representar diferentes Macabéas como um plano de fundo à descrição feita por Rodrigo S. M. da personagem. Dessa maneira, temos uma Macabéa que escuta a rádio, uma com um guarda-chuva, com um leque, com um olhar bobó, curvada ou ainda com um terço na mão.

A palavra nordestina é acompanhada de um grito ou gemido de cada Macabéa que incorpora, nesse instante, um gesto diferente da personagem, de modo que a ligação entre o grito ou gemido, a narração de Rodrigo S. M. e o som destoante que tocava ao fundo formariam a “melodia sincopada e estridente” mencionada nos textos, tanto

dramático como literário. Além disso, esses elementos combinados trazem a sensação do próprio título do bloco.

Na mesa ao fundo, temos um outro Rodrigo S. M. que bate o texto na máquina de escrever, instrumento que funcionaria tanto como signo de escritor (Rodrigo) como de datilógrafa (Macabéa) e que de maneira ampla espelha a metalinguagem literária feita por Clarice. A partir de um momento, esse segundo Rodrigo toma o gravador do primeiro materializando assim o próprio diálogo que tinha com si através do caminho de sua escrita.

Como podemos observar, neste primeiro bloco, a operação tradutória especular possui um peso maior. Onde vemos, constantemente, os elementos da obra originária serem pouco a pouco transcodificados à linguagem teatral e começamos a perceber as soluções interpretativas e criativas que a companhia teve diante do livro para contar a mesma história no palco.

### **13.3. Bloco 2: Uma sensação de perda**

Neste bloco, é possível observar quatro momentos diferentes. Primeiro temos a quebra da quarta parede. Os atores rompem com a dramaticidade mais intensa que se desdobrava no primeiro bloco e conversam diretamente com a plateia sobre a forma com que foi realizada a transcrição teatral. Desse modo, citam a Clarice como origem, explicam brevemente o conceito de narrador comprometido e a questão de identificarem os personagens como uma construção de signos e não com os próprios atores. O que acaba levando a discussão entre o elenco de quem seria a Macabéa.

A partir dessa questão, há um momento de improvisação do que seria Macabéa sob diferentes perspectivas e de como poderiam resolver para que se escolhesse um ator apenas para interpretá-la. Não chegam à conclusão alguma, mas entram na questão da importância da música para a companhia dentro da cena, remetendo diretamente ao início do processo criativo de *A hora da estrela* a partir de Maria Bethânia e Caetano Veloso.

Assim, em um terceiro momento, a companhia começa a simular o que foi feito nos ensaios com um número musical de *A hora da estrela de cinema*, canção escrita por Caetano e consagrada por Bethânia. Com objetivo de mostrar as variadas possibilidades

que os atores encontraram para conquistar o protagonismo, o palco se transforma em um grande musical aos estilos Broadway.

Dessa maneira, temos uma forma de disputa coreografada entre harmonização de vozes, sapateado, dança e até mesmo um momento de seminudez. Tudo para ver qual ator destacar-se-ia no número musical e conquistaria enfim a vaga de protagonista da peça. No fim, não há um vencedor.

Então, chegamos a um último momento. Um ator em cima da mesa de Rodrigo S. M. apaga todas as luzes e intitula o bloco, “uma sensação de perda”, contrastando com toda a euforia que acontecia até o segundo anterior dessa cena. Acendendo de volta as luzes, temos todo o resto do elenco posicionado na plataforma em volta de uma cadeira. Volta o texto narrativo de Rodrigo S. M. em formato de diálogo entre três atrizes enquanto os outros atores buscam a Macabéa da vez (o ator que estava em cima da mesa) pela cadeira até à plataforma central de volta.

Com uma única Macabéa sentada, temos ao seu redor vários Rodrigues que conversam e a olham como se falassem de um experimento científico, analisando as suas características e a tratando de maneira impessoal. A diversidade física dos atores ressalta o caráter múltiplo com que Rodrigo S. M. lida com a nordestina.

Até que: explosão. A “explosão”, distribuída por diversas passagens na obra literária, utilizada no palco marca visualmente a mudança do episódio narrado passando então para o diálogo entre o chefe da datilógrafa, Raimundo e ela. O local Rio de Janeiro fica evidenciado com o signo do sotaque do chefe. Outro detalhe na operação tradutora é que alguns trechos em discurso indireto da obra escrita foram traduzidos em diálogo direto na peça. Diálogo esse que é constantemente interpelado pelos vários Rodrigues da cena. E finalmente temos a primeira fala de Macabéa: “Me desculpa o aborrecimento” Macabéa é então dissolvida entre os narradores e transforma-se em desenhos a giz nos variados quadros negros que os atores retiram do chão da plataforma e o posicionam lado a lado até formar uma imagem só composta por diferentes figuras. O momento marca uma parte do livro onde a descrição da personagem é feita de maneira mais física do que psicológica.

#### **13.4. Bloco 3: História lacrimogênica de cordel**

O bloco 3 diferencia-se dos blocos anteriores por ter mais realçada a operação tradutória poética. O que há em primeiro plano não é, necessariamente, os elementos que remeteriam à obra clariciana e nem a outros intertextos, mas sim o jogo teatral dos dois minutos, ou seja, os atores deveriam conseguir neste tempo narrar a “história lacrimogênica de cordel” que corresponderia à vida pregressa de Macabéa.

Dessa forma, temos os atores sentados 4 a 4 de frente para o outro com a plataforma central os separando. Como uma competição, eles vão “vomitando” o texto de forma que caiba no pouco tempo estipulado pela regra da dinâmica. É interessante a interação entre os atores que ora se atropelam, ora se completam no texto, sendo este um bloco extremamente enérgico e efêmero.

Destaca-se assim aquilo que confere à peça seu caráter de obra independente em relação à obra originária. O jogo, da maneira como foi inventado e executado, seria impensável, visto do ponto de vista da literatura.

### **13.5. Bloco 4: Assovio no vento escuro**

Abre-se esse bloco com o canto da música *Sodade* de domínio público que traz um tom triste à cena completando a sensação deixada com o final do bloco 3. Apesar da melodia, a letra pode trazer o prenúncio de algo possivelmente bom, um relacionamento amoroso, “Quem quiser casar comigo/vai pedir quem me criou.” Podemos confirmar isso com o trecho que finaliza o bloco: “Em todo caso o futuro parecia vir a ser muito melhor. Por estranho que pareça, ela acreditava.” Ou seja, a esperança de que algo acontecesse em sua vida. Um assovio no escuro?

A caracterização de Macabéa torna-se mais visual. Os signos que temos da personagem nesta cena é o vestido no cabide colocado somente na frente do corpo do ator, de modo que ele não veste completamente a própria personagem, mas usufrui dos signos para que ela saia de sua expressão temporariamente.

O papel de jornal também serve como signo na sua caracterização, remetendo a sua coleção de anúncios e tomando diferentes formas nas mãos do ator, variando de acordo com o que é narrado por Rodrigo S. M. É tudo muito simbólico dentro desse faz de conta.

Neste bloco temos basicamente um Rodrigo e uma Macabéa que se movimentam na plataforma central enquanto os outros atores seguem sentados e entoando um coro de

*Sodade*. Após a última frase dita por Rodrigo S. M., todos começam a se reposicionar na plataforma central com seus instrumentos e continuam a cantar até serem interrompidos bruscamente para o título seguinte: *Lamento de um blue*.

### **13.6. Bloco 5: Lamento de um blue**

No palco, luzes negras pintam de púrpura o ambiente. Todos começam a cantar e tocar a canção autoral *Lamento de um blue* de Renato Frazão. A particularidade da música é justamente o facto de ter sido composta especialmente para o projeto, sendo uma completa novidade para o público que não teria essa referência exterior.

Assim, temos o resultado de uma operação tradutória poética se pensarmos no número musical como um todo. No entanto, há de se levar em conta que houve um segundo processo de tradução antes da cena, do texto literário para o texto musical. Havendo na letra um espelhamento de parte da descrição feita sobre a Macabéa no livro e além disso, uma sutil referência à música *A hora da estrela de cinema* de Caetano Veloso. A música aqui, teria a função de sintetizar as características de Macabéa até o momento encenadas na peça.

### **13.7. Bloco 6: Ela não sabe gritar**

No bloco 6 acontece o encontro amoroso de Macabéa e Olímpico assim como o fim do bloco marca o término do relacionamento relâmpago dos nordestinos. Nessa nova dinâmica, Rodrigo S. M. abre a cena e logo uma Macabéa sobe à plataforma com uma cadeira. O ator senta-se e enuncia uma frase da personagem. É então que a atriz que interpretava Rodrigo muda de voz e incorpora Olímpico em diálogo com Macabéa.

No desenvolvimento da cena, percebemos que o signo que marca a nordestina é estar sentado enquanto Olímpico é estar de pé e assim sucessivamente os atores vão entrando e saindo nos personagens conforme sentam-se e levantam-se. Rodrigo S. M. aparece, mas é o diálogo entre os dois nordestinos que dá o tom ao episódio.

É importante notar a forma como Olímpico foi traduzido pela companhia. Em contraste com Macabéa, que quase não gesticula, que tem a voz miúda ou que mesmo nem fala, Olímpico é caricatural e expansivo. Ele possui gestos que não só remetem ao

nordestino, mas a toda uma parcela da sociedade machista. Macabéa é oprimida duplamente, mulher e nordestina. Olímpico beneficia-se do ser homem e por isso é menos fraco do que ela na pirâmide social.

E sendo ele mais forte, os vários Olímpicos roubam os lugares da cadeira das várias Macabéas. Cada vez mais, Macabéa vai perdendo o seu espaço. Sem saber como gritar, como reivindicar a sua própria existência, ela sucumbe completamente. E apesar da tamanha violência com que isso poderia vir a ser retratado, na cena temos a leveza gerada pelo efeito cômico. O diálogo entre os dois beira o absurdo. A comunicação corre e corre e acaba por morrer sem o fôlego do sentido. O completo desentendimento causa a impaciência de Olímpico.

Outro elemento que gera o efeito cômico é relativo a intensa troca de atores para interpretar os mesmos personagens, acarretando vozes muito destoantes uma da outra e que é ainda multiplicado por estarmos vendo em cena três personagens bem diferentes.

A companhia materializa o emblemático momento no qual Macabéa é suspendida aos céus pelos braços de Olímpico, e como havia muitos Olímpicos, Macabéa do palco joga-se ao céu de quatro braços. E logo em seguida, foi optado por pular o instante do tombo em si dando lugar ao minuto seguinte ao tombo, ou seja, outra Macabéa tira a poeira do corpo e diz que está bem, que a queda nem foi tão grave.

Já no fim do bloco, após Glória ser mencionada pela terceira vez e ainda não ter aparecido, ela finalmente entra em cena. Como uma espécie de ruptura, um dos atores apanha no livro de Clarice para buscar quem seria Glória quando é interrompido pelo “estardalhaço” sígnico (pararatibum) exprimido por outra atriz que começa a sambar enquanto, acompanhada pelo cantarejo desse ritmo pelo restante da companhia, conta quem é a personagem. A partir de então, Glória é sempre corporificada com o samba e a sensualidade solar e feminina.

Bruscamente voltam ao diálogo de Macabéa e Olímpico para logo em seguida entrarem no conflito Macabéa-Olímpico-Glória. E aqui nota-se que essa maneira brusca de interrupção das cenas espelha a própria forma da escrita de Clarice, que avança e recua na narrativa sem grandes marcações.

No fim do bloco, em fileira, estão os Olímpicos (representados por atores masculinos) na plataforma e as personagens e atrizes femininas à frente na parte de baixo. Toda vez que um Olímpico tem a voz, ele desce e dialoga com uma delas. Aproximamo-nos então do fim trágico desse bloco. O relacionamento dos dois termina depois de Olímpico conhecer Glória.

### 13.8. Bloco 7: Quanto ao futuro

Na mesma disposição dos atores no palco do bloco anterior, este começa quase como uma continuação e sem uma interrupção muito perceptível para quem assiste. No entanto, a comicidade transforma-se em intensidade, no sentido em que o episódio agora a ser narrado tem uma carga emocional mais forte para a nordestina que passará pelo sentimento de rompimento de uma relação.

Depois de conhecer Glória, Olímpico termina com Macabéa: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa.” Esta frase parece puxar o gatilho de várias outras frases impiedosas pronunciadas por Olímpico e direcionadas à Macabéa. E como uma onda violenta, as palavras vão descendo e subindo a plataforma, a partir dos diferentes corpos de Olímpico, para cima de Macabéa que, atordoada, mal consegue reagir ao remelexo que a afoga.

Até que em um movimento circular, depois de uma espécie de flashback de todos os incômodos de Olímpico referentes à Macabéa, ecoa-se de novo o “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa.” Com a respetiva continuação “Não dá vontade de comer.” Essa é a justificativa de término do pseudo-namoro que tiveram e que Macabéa apenas responde dizendo que queria ir embora.

A forma como esta cena foi construída, as entonações e as pontuações dos silêncios trazem uma sensação de embrulho no estômago. Como Macabéa, nós também nos sentimos desconfortáveis com a situação retratada na cena, sendo possível identificar o efeito de catarse que não acontece da mesma forma em Clarice e amplificando-se assim o caráter poético da transcrição.

A isso também se adiciona o breve momento em que a tia é mencionada, agindo cruelmente com a personagem, contribuindo ainda mais para uma espécie de show dos horrores da vida de Macabéa, onde ela, inerte, apenas assiste.

Mas, passado o baque do fim, Macabéa segue sem refletir sobre esses acontecimentos, refletindo-se apenas no espelho. Temos, assim, a cena em que ela decide usar um batom de uma tonalidade vermelha mais intensa do que o normal. O batom literário é materializado em objeto real em suas mãos e representa um signo da própria intensidade do bloco. Além disso, abre-se um espelho da plataforma no canto esquerdo, de modo

que Macabéa fica de costas ao público e ao lado do espelho, representando diferentes projeções dela passando o batom no rosto, temos todo o elenco masculino.

Por fim, temos o diálogo de Macabéa e Glória que, apesar de ser igualmente cruel como os outros, é tratado comicadamente devido a Glória, que samba em um ritmo frenético todo o tempo enquanto indaga à nordestina se ser feia doía. Depois de um silêncio feito apenas do requebrado de Glória, Macabéa, sentada com seu batom vermelho retruca: “Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.” Palavras que causam uma fúria em Glória e torna ainda mais cômico o diálogo.

Outro momento marcante é quando Glória pergunta se Macabéa pensava no futuro. A pergunta é feita repetidamente em diferentes cadências e tons, o que traz ao espectador as muitas camadas que se escondem por trás de simples indagação e que não poderia ser realizado facilmente em uma obra literária.

O bloco termina com a cena do almoço de domingo na casa da Glória, que é representado pelos atores sentados lado a lado enquanto fazem de conta que comem. Macabéa, que nunca tinha visto tanta comida, aproveita tanto o momento presente que adoece. Ela, afinal, não se preocupava com o futuro.

### **13.9. Bloco 8: Ela que se arranje.**

O bloco 8 começa com a cena em que Macabéa vai ao médico depois ter exagerado no almoço na casa de Glória. As luzes do palco estão mais fracas e o signo principal que caracteriza o personagem médico é estar com um copo de bebida alcoólica na mão. Como aponta o texto clariciano, ele age de maneira indiferente à paciente. E isso é marcado visualmente com uma grande separação entre ele e Macabéa no diálogo. Enquanto ele está atrás da mesa de um lado, a nordestina ocupa o lado oposto e de frente à plateia.

Logo em seguida, o ator que tinha em sua posse o médico incorpora o narrador Rodrigo S. M., e Macabéa, em um movimento minúsculo, caminha no centro do palco. Quando de repente, contrastando com essa lentidão, a plataforma ilumina-se apenas com a silhueta de Glória sambando enquanto a silhueta de Macabéa escuta a recomendação de Glória de ir à cartomante.

Escurece tudo e a frase na escuridão total ecoa: “Estou absolutamente cansado de literatura. Estou cansado”, espelhando no metateatro o sumiço de todos os signos

teatrais, para então retornar ao momento dramático de Rodrigo, com a luz apenas em sua sua mesa. O personagem, completamente extenuado da narrativa, pede uma pausa e mais escuro e silêncio por uns segundos.

Volta a voz de Glória no escuro: “Eu lhe empresto dinheiro.” Quando as luzes retornam ao normal das cenas, podemos ver dois pontos de iluminação vermelhos ao fundo do palco que, juntamente com a forma com que o texto é encenado, já dão indicação do tom macabro com que é caracterizada essa última parte do bloco.

Dessa vez, Glória não samba todo o tempo, mas se contorce, treme, tem espasmos, ao pronunciar um texto cheio de sangue, feitiçaria e misticismo. De fundo, temos uma guitarra meio distorcida e repetitiva misturada com instrumentos de percussão. O sim de Macabéa para a sugestão da cartomante se dá com o seu braço estendido para Glória, que põe o dinheiro em sua mão. A nordestina deixa a plataforma em direção à cartomante e dá início ao número musical de Glória.

Temos assim uma versão samba, completamente distante da original, da ária *una furtiva lacrima*, que faz parte do último ato da ópera *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti. Interessante escolha da companhia para inserir neste momento esta música cuja menção no livro deu-se somente na parte do diálogo de Olímpico e Macabéa.

Na ópera, um elixir do amor faria as pessoas se apaixonarem. Em *A hora da estrela*, Glória também já tinha se beneficiado de um elixir, a bruxaria da cartomante, madame Carlota. Com ele, Glória conseguiu o seu amor. Dessa forma, vemos uma operação dialógica com essa outra obra, para além do espelhamento dos elementos textuais.

Glória tira a roupa, ficando apenas em roupa íntima, e entoa e dança a música italiana. Abre variados compartimentos na plataforma como pequenas aberturas, os quais vai preenchendo com imagens de santos e entidades de religiões distintas. Depois de todos estarem colocados, a personagem veste um ornamento carnavalesco. Consistindo a cena em uma mistura de nudez, samba, ópera, sensualidade, misticismo e crenças. O resto do elenco entra em cena tocando os instrumentos, e tudo se transforma na multidão heterógena que seria o próprio carnaval.

Entra madame Carlota.

### **13.10. Bloco 9: Eu não posso fazer nada ou A culpa é minha**

Um bloco extremamente curto, no qual a cena retorna a Rodrigo S. M. em sua mesa. O narrador fala sobre a sua própria escrita e a sua dificuldade, enquanto na plataforma central é organizada a disposição dos elementos do bloco a seguir.

### **13.11. Bloco 10: Saída discreta pela porta dos fundos**

O bloco 10 começa como um monólogo de Madama Carlota com algumas intervenções de Rodrigo S. M. de sua mesa. A cartomante surge sentada em uma cadeira e por trás dela, a atriz que vestia a fantasia de carnaval, fica posicionada como se a fantasia fizesse parte da própria cadeira. O que dá um aspecto de altar profano de Madama Carlota, como uma entidade espiritual.

Além disso, as imagens de santos e Jesus Cristo continuam visíveis na frente da plataforma, dando a ambientação do apartamento da cartomante. E um pequeno detalhe é o espelhamento da caixa de bombons literária, que na cena passa a ser um objeto real. Macabéa fica todo o tempo implícita na cena, tendo a plateia o papel de estar sentada diante das previsões de Madama Carlota.

Quando ela começa a ver as cartas, o som da máquina de escrever começa igualmente indicando a equiparação das funções do narrador às da cartomante em ditar qual seria o destino da nordestina, como uma evidenciação da posição de Deus do narrador, sendo os personagens os intermediários entre ele e a sua escrita. E é interessante observar a interpretação que a companhia teve desta parte do texto clariciano.

Como sabemos do livro, as previsões são inicialmente horríveis, entretanto, de maneira abrupta, o texto toma outra direção e Madama Carlota começa a tirar cartas muito boas para Macabéa. “– E eis que (explosão) de repente aconteceu: o rosto da madama se acendeu todo iluminado.” (Lispector, 1999, p. 91). Esse trecho, que é o ponto de viragem da vida horrível de Macabéa lida nas cartas, não aparece no texto teatral de forma verbal e transforma-se em Rodrigo S. M. deixando a sua mesa em direção à Madama Carlota e lhe entregando os papéis que batera na máquina de escrever. Os dois falam simultâneos: “Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar!”

A partir de então, Madama Carlota (como projeção de seu próprio criador) lê um futuro esplendoroso para Macabéa, sucumbindo assim à vontade que Rodrigo S. M. tinha em

tentar fazer do destino da nordestina, um final feliz. Uma música instrumental ao fundo traz um tom melancólico e esperançoso. Rodrigo S. M. parece se autoconfortar com as novas previsões e tem uma expressão corporal mais aliviada enquanto escuta o futuro que ele escreveu sair da boca da cartomante.

Então, Madama Carlota retorna a si, momento marcado pelo fim tanto da música como da máquina de escrever. Ela comenta as cartas tiradas e despede-se de Macabéa (que permanece ainda invisível). A partir deste momento há um corte repentino na cena como se voltasse ao momento, indicado no roteiro da peça como o do palco aqui e agora. Uma espécie de quebra da quarta parede onde os atores renunciam dos signos dos personagens e assumem suas próprias identidades.

Grande parte do elenco vai arrumando o palco para o bloco a seguir enquanto um ator começa a ler em voz alta a página 78 do livro *A hora da estrela*. “Num súbito ímpeto (explosão) de vivo impulso Macabéa, entre feroz e desajeitada, deu um estalado beijo no rosto da madama. E sentiu que sua vida já estava melhorando ali mesmo: pois era bom beijar. Quando ela era pequena, como não tinha a quem beijar, beijava a parede. Ao acariciar ela se acariciava a si própria. Madama Carlota havia acertado tudo.”

Em seguida, num estilo “microfone aberto”, os atores iniciam depoimentos reais sobre as mais diversas experiências com questões sobrenaturais ou de espiritualidade. Um a um vão se sobrepondo de modo que se posicionam lado a lado em frente à plataforma e seus depoimentos vão se confundindo um no outro até encerrar o último depoimento e um ator continuar a leitura do livro, do momento que encaminharia ao final da narrativa de Macabéa.

### **13.12. Bloco 11: A hora da estrela**

Chegamos enfim ao *gran finale* da peça, a hora da estrela de Macabéa, o bloco de sua morte. Em contraste com o bloco anterior, retomamos a ficção e entramos em um momento mais verborrágico com apenas um ator fazendo o papel de Rodrigo S. M. Estamos igualmente nas últimas páginas da obra literária onde o narrador reflexiona sobre o tema morte.

Há um fundo musical com uma versão fúnebre de *una furtiva lacrima* e o restante do elenco está sentado nas cadeiras dispostas por todo o palco. Estão todos voltados ao centro onde há cinco pequenas ventoinhas em forma circular. Rodrigo S. M. então

apanha um véu que estava em uma das cadeiras e começa a lançá-lo pelo ar produzido pelas ventoinhas de forma que o tecido vai dançando diferentes formas.

Assim, temos como último signo de Macabéa, o tecido fino que, inerte, movimenta-se de acordo com a maneira que Rodrigo S. M. atira-o ao vento. É possível ver este ato por três diferentes ângulos. Primeiro, há o caráter de operação poética na qual a cena em si é totalmente independente da obra originária. Esta cena não existe, tal qual como é vista, descrita no livro de Clarice.

No entanto, há também o espelhamento, na medida em que notamos diferentes referências ao véu ao longo do texto clariciano, como por exemplo o “transparente véu de Debussy” ou “maio, mês dos véus de noiva.” Além disso, no caso concreto da narração da morte de Macabéa, temos o trecho “morrendo ela virou ar”, o que levou a companhia a representar a morte com o tecido e as ventoinhas.

Por um terceiro viés, temos a intertextualidade. Jefferson Almeida afirma que houve pesquisas nas obras surrealistas de Dalí nas quais houvesse uma “porta suspensa no ar”, houve também inspiração em um vídeo-performance de uma revoada de folhas outonais feito em Portugal e por fim em uma obra exposta no museu do amanhã localizado no Rio de Janeiro que tinha justamente um tecido voando em uma sala escura.

E como o assunto principal do bloco era a morte, é feito um paralelismo da morte de Macabéa com a dificuldade de Rodrigo S. M. de lidar com a própria morte e a da personagem que também representaria o seu fim. Então ele adia essa morte, o quanto pode, interpondo o maior número de palavras entre ele e a morte (no caso da literatura), brincando com o tecido no ar (no caso do teatro).

São elementos que podem ser vistos na música que é entoada por todos enquanto Rodrigo toca a morte. A música chama-se *Mortal loucura*, que é um poema célebre de Gregório de Matos musicado por José Miguel Wisnik. Os versos possuem uma métrica repetitiva e ecoante, o que indica na cena o movimento retardatário de evitar a morte.

Além disso, temos a própria morte de Clarice evocada ao palco quando há um corte repentino, em mais uma quebra da quarta parede, onde um dos atores vai até a frente e lê um trecho do último texto escrito por Clarice antes de morrer, *Lírios no peito*: “Sou um objeto querido por Deus. E isso me faz nascerem flores no peito. Ele me criou igual ao que escrevi agora: ‘sou um objeto querido por Deus’ e ele gostou de me ter criado como eu gostei de ter criado a frase. E quanto mais espírito tiver o objeto humano mais Deus se satisfaz. Lírios brancos encostados à nudez do peito. Lírios que eu ofereço ao que está doendo em você.”

Esta aproximação entre os derradeiros texto e obra, *lírios no peito* e *A hora da estrela*, é feita por Benjamin Moser na biografia da escritora, e a companhia, achando coerente e poética essa leitura, levou ao palco essa intertextualidade, trazendo assim três mortes juntas, Clarice, Rodrigo e Macabéa.

A música interrompe-se, Rodrigo S. M apanha o véu, representando a sua decisão de fazer a personagem morrer, e o segura enquanto prossegue no seu monólogo. O restante do elenco senta-se ao chão e assiste as frases finais do personagem-narrador. Ele deixa o tecido sem grande cerimônia e volta a ter em mãos o seu signo básico, o gravador.

Até que, como última cena, ele volta a sua mesa em seu quarto, lugar de onde, fisicamente, nunca tinha saído. As luzes do palco são apagadas, restando apenas a luz em si. E assim como tudo começou com um sim, a peça igualmente termina: “E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?! Sim.”

### **13.13. Epílogo**

O epílogo nesse espetáculo utiliza-se da operação-resumo brechtiana, ou seja, é realizado uma revisitação do que foi contado a partir de uma composição musical. A música que encerra o espetáculo tem o mesmo título da obra clariciana, *A hora da estrela* e foi composta por Pedro Sá Morais para o álbum *Além do princípio do prazer* lançado em 2014.

É interessante notar, na letra da canção, o fator cidade como verdadeiro atropelador de esperanças, “o progresso cuspiendo fumaça”, “a cidade passando no meio”. O amor também é visto dentro dessa relação urbana, o “amor operário” e que facilmente é desfeito e substituído como tudo no sistema capitalista.

Há a questão da metalinguagem onde se diz “Minha imaginação dançarina/ Nova diva que sinto e semeio”, que remete exatamente à história ser fruto de uma mente criativa. Além disso, temos uma ênfase em um aspeto mais amoroso de Rodrigo S. M em relação a Macabéa que podemos observar no tratamento da nordestina como “minha menina” Contudo, com a roupagem diferente e mais orgânica em relação à original, não fica possível identificar as nuances interessantíssimas do arranjo gravado por Pedro Sá Morais e que, combinadas com a letra, trazem outras camadas da transcrição musical

realizada. Primeiro temos, a abertura da gravação com um trecho de Clarice traduzido em código Morse e, como ressalta, de maneira mais técnica, Túlio Villaça:

“Lado a lado com o código Morse na abertura e por toda a parte “A” da canção, um baixo ascendente, seguindo no caminho contrário à sequência descendente de acordes que seriam uma harmonização muito mais familiar ao ouvido, é também um crescendo de tensão dramática já na abertura, como prenunciando algo – como uma escada que se sobe, degrau a degrau, levando apenas à queda – e o som incidental de vidros partindo-se complementa-se a esta sensação, tanto antecipando o final trágico de Macabéa (o próprio Pedro diz que a intenção era remeter ao atropelamento), quanto, mantendo a simultaneidade da simbologia externo/interno podendo simbolizar o estilhaçamento dos frágeis sonhos de Macabéa. Como o final do arranjo, logo ao finalmente ganhar um alento e um impulso – sincronicamente Macabéa sai da cartomante cheia de esperanças e a levada instrumental, até aí no que Pedro define como “uma mistura de funk e maculelê” que só se revela depois de uns dois minutos, engrena, já na terceira repetição da coda numa anacrônica *discoteque*, vem a freada brusca, o choque, o fim. Morreu na contramão atrapalhando o tráfego.”

Esses pontos acabam por se perder na interpretação ao vivo no palco, entretanto, a Definitiva compensa marcando o arranjo acidentado com uma coreografia mecânica e sinuosa como uma dança de cadeiras onde um senta o outro se levanta, um move para a direita o outro para a esquerda e assim por diante até que finalmente, cada um leva sua própria cadeira para um lado e todos vão desaparecendo no escuro.

#### **14. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A análise descritiva e comparativa feita neste trabalho nos leva a diferentes conclusões sobre o tema da transcrição teatral. Primeiro, observamos que o processo de transcrição não é necessariamente feito se debruçando sobre o texto originário, mas pode acontecer de maneira mais orgânica em conjunto com outros fatores que não só a concentração de todos os esforços nas características do primeiro texto.

Essa maneira mais independente e livre de se pensar e planificar uma transcrição tem a ver também que o objetivo principal da Definitiva Cia. de Teatro com a sua peça não era a de propriamente transpor a obra de Clarice aos palcos, sendo o material escrito apenas um artifício encontrado para contar outra coisa que não somente a narrativa de Macabéa. Tal como Jefferson Almeida, em tom provocativo, afirma em entrevista:

É óbvio que o espetáculo é fruto da obra da Clarice. Será? Penso que o espetáculo é fruto do momento peculiar que a Definitiva estava vivendo, buscando entender, na prática, como lidar com diferentes modos de narratividade, buscando uma forma particular de vocalizar e de se colocar em cena e, ainda, investigando o diálogo com o teatro dialético que nos acompanha desde o início. Para dar conta disso, precisávamos de um material que fosse e que propusesse investigações, que não se fechasse, que, em suma, fosse um material em crise. Achemos todas essas qualidades em *A hora da estrela*.

Ou seja, a montagem do espetáculo não partiu de uma vontade intrínseca de encenar uma obra literária específica. Foi quase como um encontro mútuo onde de um lado temos a companhia buscando uma maneira de partilhar a sua própria vivência nos/dos palcos, de forma que a montagem refletisse a investigação da música e da narratividade na cena que eles se propunham até então ao longo dos anos de sua história real, e de outro, temos a escrita clariciana.

Como podemos confirmar quando Jefferson Almeida diz que: “Nós encontramos aquele livro em crise que, por sua vez, encontrou uma companhia em crise. Ou seja, o que colocamos em cena é o mais puro suco do que nós éramos naquele momento (e continuamos sendo, em certa medida). Não é só uma montagem de *A hora da estrela* (“Ah, esse grupo quer montar uma peça baseada nesse livro!”). É uma revelação da Definitiva Cia. de Teatro através da obra escrita de Clarice.

Dessa maneira, seria impossível pensar a aplicação do método de Hirsch (2000) quanto aos procedimentos de transcrição na forma gradual com que é proposta durante o processo da Definitiva. Entretanto, em um momento investigativo posterior como feito por esta dissertação, a teoria de Hirsch auxilia a organização e o entendimento das diferentes etapas, ainda que não sucedidas conforme previstas.

E tendo em vista a peça *A hora da estrela* ser uma transcrição que não quer bem ser, isso refutaria a premissa básica de analisarmos de facto como uma transcrição? Não, porque apesar disso, ao longo da análise constata-se outros elementos que a configuram como tal.

De facto, temos que a origem da construção da peça não é remetida à obra de Clarice. Sendo assim, talvez, não devêssemos vê-la como uma transcrição de nascimento, como algo biológico, mas como que se foi adotando aos poucos. Pelas beiradas dos ensaios, e quando se deu conta, a peça estava toda possuída por elementos que remetiam a outra autoria, no caso, Clarice, não apenas como um simples intertexto, mas como um fio

invisível que unisse as várias partes da montagem. De forma que temos, predominantemente, a peça como um signo icônico em relação ao objeto literário.

Como pontua Benjamin (2008), uma boa tradução não é aquela que comunica o que o traduzido quis comunicar, pois isso incorreria em uma “transmissão deficiente e inexata de um conteúdo não essencial.” (p.26), sendo o essencial essa parte não comunicável, intangível, que permeia uma obra, a sua língua pura. Dessa forma, a verdadeira tradução é transparente. “Ela não oculta o original, nem lhe rouba a luz. Pelo contrário, ela faz com que a língua pura, como que reforçada pelo seu próprio médium, incida com ainda maior plenitude sobre o original” (p.38).

Nesta mesma visão, o maior mérito de uma tradução seria ser reconhecida como um original na sua própria época de surgimento. Trazendo essa ideia ao caso deste trabalho, é justamente essa recepção que a companhia observa, conforme afirmam:

“Ouvimos, muitas vezes, as pessoas dizerem: o que mais fica da peça é o estado de jogo em que vocês se colocam. Isso não tem a ver com o livro, e tem muito; afinal, Clarice também se coloca como jogadora de Rodrigo e mais sete ou oito personagens sendo ele/ela o/a mais importante. Outras pessoas disseram: vocês me mostraram um humor que eu não captava no livro. O nosso humor vem do modo como jogamos o livro. Outros: é impressionante como o sentido de companhia aparece. Enfim, isso tudo para dizer que o que importava, em última instância, para nós, era o jogo que o livro nos permitia fazer. Poderia ser com qualquer outro material, talvez, mas, o livro da Clarice naquele momento (e até hoje) parece ter sido o encontro perfeito: nós ajudamos a revelá-la e ela nos ajuda a nos revelar. Sem subordinação. Ela e nós escrevendo uma outra coisa.”

A forma como a Definitiva encontra a afinidade entre as duas distintas expressões artísticas deu-se através da revelação da língua pura (nos moldes benjaminianos) da obra clariciana no palco, e que vai além das referências diretas à obra literária tais como a utilização do texto escrito quase que inalterado do original, a abertura literal das páginas do livro em cena, a leitura de outro texto de Clarice e até mesmo a menção direta à sua obra em momentos de quebra da quarta parede.

A pureza de fato revelada, que, de maneira dupla, aponta tanto para Clarice como para o estilo próprio da Definitiva, reside na transposição da maneira múltipla de narrar clariciana para a cena. A companhia, ao multiplicar as possibilidades de linguagens teatrais, acaba traduzindo o mesmo processo “inquieta” da escrita de Clarice com suas diferentes linguagens, hesitações e indagações. Como se a técnica de fluxo de consciência utilizada veementemente por Clarice pudesse ter uma vida própria no palco.

Ou seja, a transcodificação da própria escrita literária em escrita teatral, que vemos transformada assim da metalinguagem para o metateatro.

Como foi visto na análise da peça, por entre as diferentes linguagens teatrais encenadas, ora revelava-se o potencial da montagem como obra de arte independente (o seu caráter estético) e ora como espelho da obra originária (o seu caráter transpositivo) ou ainda dialogando com outras obras exteriores (o seu caráter contextual), tal como pudemos constatar com as operações tradutórias, respetivamente, poética, especular e dialógica.

Do ponto de vista da operação poética, podemos ressaltar a própria narração da construção da montagem, os vários números musicais e as escolhas minimalistas quanto à cenografia, figurino, iluminação e sonoplastia. Além disso, temos muito claro o tipo de atuação do elenco baseado no teatro físico, onde não só a voz ou expressão facial fala, mas todo o corpo, tendo o suporte da dança, mímica e improvisação.

Especularmente, temos a materialização de todos os personagens literários em cena, determinadas passagens narrativas transformadas em diálogos e a forma como o texto escrito foi tratado no texto teatral, com os eventos acontecendo quase que em totalidade e pouquíssimas partes sendo excluídas.

Já em relação aos intertextos, como principais teríamos todas as músicas interpretadas, o texto *Lírios no peito* de Clarice, que não faz parte de *A hora da estrela*, os depoimentos sobre experiências paranormais de pessoas exteriores e a emblemática performance do tecido que voa representando a morte de Macabéa, remetendo a uma peça do museu do Amanhã.

A aplicação ao caso concreto das operações tradutórias demonstra, dentro do conhecimento semiótico, que uma tradução ou transcrição não deve ser percebida somente por uma perspectiva. Por muito tempo, a análise dessas obras transcritas era, muitas vezes, negligenciada, apenas, à sua particularidade especular, como se todos os elementos da nova obra tivessem obrigatoriamente uma correlação com a anterior, em um tipo de hierarquia, na qual o texto originário ditava a maneira correta.

O que temos é que as operações dividem, de certa maneira, um mesmo objetivo final: evocar o mesmo efeito do texto originário, a revelação da tal informação essencial de toda obra de arte pregada por Benjamin (2008) - não tendo, para esse fim, que “copiar” a forma. A Definitiva captou, assim, a essência “Clarice” e criou uma nova obra, única, da mesma maneira que é única a obra escrita originária. De maneira geral podemos dizer que a peça possui um aspecto icônico muito concreto, como uma forma de

mimetismo corporal em relação ao texto escrito, fazendo com que as palavras tomem, de facto, os contornos físicos dos atores.

A impressão que dá é que se Clarice montasse uma peça de teatro, talvez o resultado fosse bem próximo do que a companhia criou e por esse motivo pode-se afirmar aqui que na concepção benjaminiana é uma transcrição bem-sucedida. Na mesma direção, Campos (2011), tratando da tradução poética afasta-se do pensamento tradicional de que traduzir seria apenas transmitir o mesmo sentido do original e chega ao conceito de transcrição, em que, resumidamente, teríamos uma nova criação a partir de outra, dividindo com a primeira o mesmo efeito.

O fator transcrição, a partir da percepção de Campos, torna-se ainda mais visível quando tratamos da transformação entre códigos distintos. Necessariamente, os signos de um código vão se espelhar com outros signos que não seriam possíveis para uma determinada expressão artística. E, para esse processo, é essencial a interpretação e a criatividade do transcriador, ou seja, os mesmos elementos de que um artista utilizar-se-ia para uma criação própria.

Outro ponto interessante a ser observado é que se temos em cena, os atores a disputarem pelo protagonismo de Macabéa, o grande vencedor nesse conflito parece ser a própria teoria da semiótica que, mesmo não tendo rosto, assume a posição da grande protagonista da peça. É a partir dos signos (constantemente revelados e explicados ao longo do espetáculo) que todos os personagens ganham vida. O elenco está apenas como corpo físico que intermedeia essa relação.

Dessa maneira, a Definitiva parece concordar com a visão periana de que estamos constantemente imersos em um oceano de signos, que trazem o próprio oceano exposto ao palco. O mundo do faz-de-conta intrínseco à arte teatral é mostrado em seus dois lados, como objeto real e como representação. Ou seja, eles tornam o processo da semiose visível, de forma que o espectador é previamente conduzido a não ver somente objetos ou personagens, mas signos que geram outros signos e que estão, constantemente, a mudar de lugar.

E por fim, não podemos deixar de observar que a peça *A hora da estrela* da Definitiva amplia e atualiza a obra originária - a tradução como vida e sobrevivência da obra de arte (Benjamin, 2008). Assim, em cena, temos a revisitação de uma questão social que ainda é um problema no Brasil: a pobreza extrema no nordeste brasileiro, o êxodo rural e migração, o preconceito enraizado contra o nordestino, a precariedade da vida nos centros urbanos, entre outros nas entrelinhas.

Entretanto, a peça amplia essas questões, não trazendo apenas o mesmo debate para a atualidade como também dando visibilidade para uma nova perspectiva. Temos em cena, muito claro (ainda que possa não ter sido a intenção da cia.) o tema da diversidade. O nordestino faz parte de um dos diferentes corpos marginalizados, tendo na montagem vários outros representados. Podemos ver isso através da multiplicidade marcada pela permutação constante dos atores a darem vida aos personagens, com suas diferentes vozes, estaturas, cores de pele, sendo o fator gênero biológico não determinante na atuação de um personagem.

Essa não atribuição dos personagens ao gênero ou tipo físico do ator questiona a expectativa inconsciente de nós, como espectadores, da binaridade dos personagens em cena. O feminino ou o masculino, de alguma forma, coabitam todos os corpos, sendo homem ou mulher, e os atores a fazerem papéis com outro gênero biológico não condizente com o seu, não interferem nas características do personagem em si. Assim, não se faz necessário um ator se travestir de homem ou de mulher para interpretar personagens de corpos biológicos diferentes do seu próprio.

Além disso, é relevante ressaltar que na obra escrita de *A hora da estrela*, há também uma interposição explícita de gêneros. No livro temos exposta a presença de Clarice como autora na dedicatória, ou seja, uma mulher, mas que se escreve como um narrador homem para falar de uma personagem que é tida como assexuada.

Assim, abordar essas questões poderia ser um tema para futuras investigações tanto da obra da Definitiva Cia. de Teatro como de Clarice, contribuindo, como este trabalho, para ampliar e renovar a vida de ambas as obras. Ademais, a temática da transcrição ainda é incipiente e novos caminhos precisam ser desbravados, bastando apenas um sim originário, como “tudo no mundo começou” (Lispector, 1999, p.11).

## 15. BIBLIOGRAFIA

Aguiar e Silva, V. M. de (2007) *Teoria da literatura*. (8ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina.

Almeida, J. (2017). Projeto *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Tem dendê produções.

Almeida Jr., J. S. (2011). *Ler o espaço teatral*. Anais do III SOPCOM, VI Lusocom e II Ibérico, v. 2, Portugal.

Antunes, C. P. (2005). *A criação dramática: o fazer e o pensar – um estudo com futuros professores do 1º Ciclo do Ensino Básico*. [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/53364>

Assumpção, M. E. O. O. (2010). Teatro X Narrativa: gêneros intercambiáveis?. *Linha D'Água*, (spe), 59-70. <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v0ispep59-70>

Artaud, A. (2005). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.

Barthes, R. (2009). O teatro de Baudelaire. (A. Massano, I. Pascoal, trad.). Em R. Barthes (Ed.), *Ensaaios críticos* (pp. 47-54). Lisboa: edições 70.

Benjamin, W. (2008). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG

Bogatyrev, P. (1977). Os signos do teatro. In: Ingarden, R. (Org.) et al., *O signo teatral: A semiologia aplicada à arte dramática* (pp. 15-32) Porto Alegre: editora Globo.

Borges, T. C. S. (2014). “*A culpa é minha*” ou “*A hora da estrela*”? : uma análise do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector. [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03112014-150447/publico/2014\\_TaniaCristinaSouzaBorges\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03112014-150447/publico/2014_TaniaCristinaSouzaBorges_VCorr.pdf)

Campos, H. de. (2011). *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/UFMG.

Campos, H. de. (1969). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: editora perspectiva

Campos, H. de. (1997). A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. *Revista USP*, (33), 160-171. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i33p160-171>

Ceia, C. (2009). *E-Dicionário de Termos Linguísticos*. <http://www.fcsh.unl.pt/>

Compagnon, A. (1999). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: editora UFMG.

Costa, S. A. Miranda, R. G. (2018). A hora da estrela, livro e filme: para além da adaptação. *Polifonia*, v. 25, n.40.1, 160-176. <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/6460>

Cunha, V. S. D. O. (2013). Bertolt Brecht (1898–1956). Vida e Obra. *Millenium*, v. 45, 169-179. <https://repositorio.ipv.pt/handle/10400.19/2282>

Eco, U. (2005). *Dizer quase a mesma coisa sobre a tradução*. Tradução de José Colaço. Miraflores: Difel.

Espíndola, B. (2008). *Tradução, transcrição, intertextualidade: a semiose intermídia*. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, USP - São Paulo, julho de 2008. [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO\\_ESPINDOLA.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO_ESPINDOLA.pdf)

Ferraz Jr., E. (2004). Semiótica e análise literária: Uma introdução. *Revista do Gelne*, v.6, n.1. <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9399/6753>

Ferreira-Pinto, C. (1987). A luta pela auto-expressão em Clarice Lispector: o caso de A Hora da Estrela. *Mester*, 16(2), pp.18-24.  
<https://escholarship.org/content/qt2584j6b3/qt2584j6b3.pdf>

Fernandes, J. D. C. (2011). Introdução à semiótica. Em: Aldrigue, A. C. de Sousa, Leite, J. E. Rodrigues (Org.). *Linguagens: usos e reflexões*. 1. ed., v.8. João Pessoa: UFPB. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/>

Freesz, L. (2017). *Entre referências, personagens e estrelas: relações interartísticas na obra A hora da estrela*. Comunicação apresentada no XV Congresso internacional Abralic, Rio de Janeiro. Disponível em [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522235944.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522235944.pdf)

Freitag, B. (1998). O mito da megalópole na literatura brasileira. *Revista Tempo Brasileiro*, 132, pp. 143-158.

Frio, F. (2013). As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à tradaptação de Garneau. *TradTerm*, v. 22, 15-30.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2013.69115>

Furlan, M. (1996). *Linguagem e tradução em Walter Benjamin*. Anais do XI Encontro Nacional da Anpoll, João Pessoa – PB. Disponível em [https://www.researchgate.net/profile/Mauri-Furlan/publication/242200883\\_Linguagem\\_e\\_Traducao\\_em\\_Walter\\_Benjamin/links/00463522a297abddcd000000/Linguagem-e-Traducao-em-Walter-Benjamin.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Mauri-Furlan/publication/242200883_Linguagem_e_Traducao_em_Walter_Benjamin/links/00463522a297abddcd000000/Linguagem-e-Traducao-em-Walter-Benjamin.pdf)

Furtado, M. T. (1995). Bertolt Brecht e o Teatro Épico. *Revista Fragmentos*, v.5, n.1, 9-19. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/4826/4132>

Gomes, A. L. (2007). *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Finatec.

Hirsch, L. (2000). Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco. *O Percevejo*, n. 9, 150-154.

Hutcheon, L. (2011). *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: editora UFSC.

Jakobson, R. (1999). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

Júnior, E. F. (2012). A leitura do texto literário: uma abordagem semiótica. *Signo*, v.37, n.62, 64-80. <https://doi.org/10.17058/signo.v37i62.2838>

Lispector, C. (1999). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: editora Rocco.

Lispector, C. (1999). *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: editora Rocco.

Lispector, C. (1992). *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: editora Rocco.

Lopes, P. C. (2010). Literatura e linguagem literária. *Universidade da Beira Interior*, 1-12. <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/200>

Matos, M. V. L. de. (2001). *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Verbo.

Moser, B. (2009). *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify.

Nascimento, D. F. (2018). Ressonâncias poéticas: Tradução criativa a partir da literatura para o teatro. *Revista Moringa – Artes do espetáculo*, v.9, n. 1, 83-92. <http://portalabrace.org/c2/index.php/159-lancamento-de-publicacoes/2771-revista-moringa-v-9-n-1>

Oliveira, U. A. S. M. de. (2013). *O teatro épico e as peças didáticas de Bertolt Brecht: uma abordagem das mazelas sociais e a busca de uma significação política pelo teatro*. Anais do Simpósio da International Brecht Society, vol.1. [https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/O-teatro-%C3%A9pico-e-as-pe%C3%A7as-did%C3%A1ticas-de-Bertolt-Brecht\\_uma-abordagem-das-mazelas-](https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/O-teatro-%C3%A9pico-e-as-pe%C3%A7as-did%C3%A1ticas-de-Bertolt-Brecht_uma-abordagem-das-mazelas-)

[sociais-e-a-busca-de-uma-significa%C3%A7%C3%A3o-pol%C3%ADtica-pelo-teatro.pdf](#)

Pavis, P. (2011). *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora perspectiva.

Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Paz, O. (2009). *Tradução: literatura e literalidade Edição bilíngue*. Belo Horizonte: FALE/UFMG

Peirce, C. S. (2005). *Semiótica*. São Paulo: editora perspectiva.

Pignatari, D. (2004). *Semiótica e literatura*. São Paulo: Ateliê editorial.

Pinto, J. (1995). *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: UFMG.

Plaza, J. (2003). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora perspectiva.

Rocha, F. (2007). *A produção de textos dramáticos na Educação Básica: um estudo com alunos do 4º ano*. [Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro].  
<http://ria.ua.pt/handle/10773/1308?mode=full>

Rosenfeld, A. (2006). *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Roubine, J.-J. (1998). *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de YanMichalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Sá, L. (2004). A hora da estrela e o mal-estar das elites. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 23, pp. 49-65.  
<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8990>

Sartre, J-P. (2004). *Que é a literatura?* São Paulo: Ática.

Saussure, F. de. (1978). *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: D. Quixote.

Salvat, R. (1970). Brecht, a tradição alemã e a moderna atitude objectivista. *Vértice*, Vol. XXX, n. 319–320. Pp. 613–629.

Santaella, L. (1995). *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática.

Santaella, L. (2007). *O que é semiótica*. Brasília: editora brasiliense.

Sant'anna, A. R. de. (1973). *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes.

Segato, M. C. Coqueiro, W. (2012) Epifania: o clímax da narrativa nos contos de Clarice Lispector. *Revista NUPEM*, v. 4, n. 7, pp. 107-120. <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/nupem/article/view/5345>

Silva, A. C. da. (2018). A tradução intersemiótica de Jakobson revisitada e uma pequena análise dos quadrinhos de Asterix. *Estudos Linguísticos*, vol. 47, n.2, pp. 602-614.

Sousa, C. M. D. (2000). *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Braga: Coleção Poliedro.

Stanislavski, C. (1995). *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Tolentino, A. (2005). Macabéa: um mito na grande cidade. *Cadernos do CEOM*, Ano 18, n. 21, pp. 366-372.

Ubersfeld, A. (2005). *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Villaça, T. (2015, Dezembro 04). O assovio ao vento escuro de Macabéa. Tulio Villaca. <https://tuliovillaca.wordpress.com/2015/12/04/o-assovio-ao-vento-escuro-de-macabea/>

## 16. ANEXOS

### 16.1. Anexo A



Imagem retirada da capa do programa da peça *A hora da estrela* (2017). Projeto gráfico de Davi Pereira.

### 16.2. Anexo B

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_1u3grnFe6o](https://www.youtube.com/watch?v=_1u3grnFe6o)

Registo audiovisual da peça gravado em 2017.