

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA (ILEEL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS (PPGELIT)
DOUTORADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

OTELO E CIRCUITO IAGO:

Metáforas no processo de transcrição da tragédia em dança

♪ Uma tese em cinco atos ♪

FERNANDO BORGES BARCELLOS

UBERLÂNDIA

2023

FERNANDO BORGES BARCELLOS

OTELO E CIRCUITO IAGO:

Metáforas no processo de transcrição da tragédia em dança

♩ Uma tese em cinco atos ♩

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras - Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Coorientadora: Profa. Dra. Daniella Aguiar

UBERLÂNDIA

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B242 Barcellos, Fernando Borges, 1987-
2023 Otelo e Circuito Iago [recurso eletrônico] : Metáforas
no processo de transcrição da tragédia em dança /
Fernando Borges Barcellos. - 2023.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.

Coorientadora: Daniella de Aguiar.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2023.157>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco, 1974-,
(Orient.). II. Aguiar, Daniella de, -, (Coorient.).
III. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação
em Estudos Literários. IV. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Tese de Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	28 de fevereiro de 2023	Hora de início:	08:00	Hora de encerramento:	11:30
Matrícula do Discente:	11913TLT007				
Nome do Discente:	Fernando Borges Barcellos				
Título do Trabalho:	Otelo e Circuito Iago: Metáforas no processo de transcrição da tragédia em dança – Uma tese em cinco atos.				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Guerra, cinema e romance: a Primeira Guerra Mundial em narrativas literárias e fílmicas				

Às oito horas do dia vinte e oito de Fevereiro do ano de 2023, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as): Leonardo Francisco Soares / ILEEL-UFU, Orientador (Presidente); Profa Dra. Daniella de Aguiar / IARTE-UFU (coorientadora); Profa Dra. Rita Ferreira de Aquino / UFBA (membro externo); Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre / UFMG (membro externo); Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade / UFU (membro interno); Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro / UFU (membro interno).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente Fernando Borges Barcellos a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Membro de Comissão**, em 28/02/2023, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/02/2023, às 13:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antônio Alexandre, Usuário Externo**, em 28/02/2023, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Membro de Comissão**, em 28/02/2023, às 14:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Daniella de Aguiar, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/02/2023, às 19:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Borges Barcellos, Usuário Externo**, em 01/03/2023, às 08:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **RITA FERREIRA DE AQUINO, Usuário Externo**, em 09/03/2023, às 19:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4290237** e o código CRC **51191E7A**.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Leonardo Francisco Soares, por tantas, tantas coisas: pela acolhida, desde o primeiro encontro com o meu projeto de pesquisa anônimo, quando você acreditava que ele havia sido escrito por uma mulher; pela entrega e dedicação única a essa pesquisa, desde o nosso café inicial na cantina em frente ao prédio do ILEEL, quando eu cheguei, como todo ingressante, “louca, alucinada e criança”; por me ensinar, pelo exemplo impecável, sobre o ofício do professor; pela “pletora” de referências com as quais me presenteou, em forma, principalmente, de livros, músicas, filmes e conversas; pelo respeito e confiança no meu trabalho; pela amizade; e por saber o que é “a gente ser tomada como louca”.

À minha coorientadora, Profa. Daniella Aguiar, querida amiga, por ter me ajudado, com tanta perspicácia, destreza e propriedade, a encontrar o meu desejo de pesquisa, tendo desempenhado um papel precioso na elaboração do meu projeto, bem como no desenvolvimento de noções-chaves presentes nesta tese. Pelas orientações, conversas, manhãs e tardes de piscina, cafés e grupo de pesquisa, esta tese jamais teria se concretizado sem você.

À minha supervisora do doutorado sanduíche, na *Queen Mary University of London*, Profa. Else Vieira, pela confiança, recepção e acolhida inexplicáveis, recebendo-me praticamente de olhos fechados e de braços abertos. Você não sabe o quanto te admiro.

À Universidade Federal de Uberlândia e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a qual, pelas bolsas (de demanda social e de doutorado sanduíche no exterior), forneceu auxílio fundamental para o desenvolvimento da minha pesquisa. Universidade pública e órgão de fomento, instituições tão atacadas durante todo o período no qual estive no doutorado, mas que resistiram bravamente, até mesmo quando lhes faltava o mínimo de ar. Que continuem não só a resistir, mas a existir; e que sua existência nunca mais seja ameaçada.

Ao Prof. Leonardo Davino, que, ao ler o meu projeto de pesquisa quando convidado do Seminário de Pesquisa em Literatura de 2019, figura como um dos primeiros leitores dos escritos germinais que deram origem a esta tese. Sua generosidade e seus apontamentos foram fundamentais para que eu, que nem Calipso dionisíaca tropicalista, pudesse desbravar um pouco mais livremente o mar, às vezes não tão pra peixe, dos estudos literários.

Aos membros da minha banca da qualificação, que seguiram comigo para a banca final, pelos apontamentos valiosos quando do nosso primeiro encontro (os quais espero ter ecoado na versão final da tese): Prof. Paulo Andrade, que foi meu professor no doutorado, proporcionando-me, com suas aulas, algumas das tardes mais “duslumbradoras” da minha experiência discente, e Prof. Marcos Alexandre, mestre que acompanha minha trajetória desde quando eu não sabia direito se o que eu fazia era dança ou teatro.

Aos demais membros da banca final, por aceitarem entrar nesse circuito loucamente infernal: Prof. Ivan Ribeiro, que foi o meu primeiro professor no doutorado, e coordenador do programa de pós-graduação por quase todo o período em que fui aluno, sempre extremamente respeitoso com o meu trabalho, e Profa. Rita Aquino, por aceitar o desafio de dançar comigo nesse território povoado de letras.

Aos membros suplentes da banca final, Profa. Andréa Sirihal Werkema e Prof. Luiz Humberto Martins Arantes, pela disponibilidade de me socorrerem se o contratempo entrar em ação.

Às professoras que tive no doutorado, Profa. Flávia Benfatti, pela oportunidade de me aprofundar nos estudos decoloniais, e Profa. Enivalda Freitas e Souza, pelas tardes inesquecíveis de estudos e deleite poético.

Aos colegas do doutorado, pelas inúmeras e valiosas trocas ao longo do caminho compartilhado.

Aos amigos, todos, não ousarei nomear, de Belo Horizonte, Uberlândia, Londres, Lisboa, São Paulo, Ibirité, e de todo e qualquer lugar por onde andei.

À minha mãe, Idê Barcellos, e aos meus irmãos, Júlio Lustosa e Anderson Lustosa, pelo imprescindível apoio vida afora, principalmente quando viajei para Londres durante o doutorado, deixando aos seus cuidados minha casa, meus dois cachorros e meus (então) quatro gatos.

Ao meu amor, minha companheira, Agui Borges, por me amar intensamente pelo que sou, “eu sei que eu tenho um jeito, meio estúpido de ser e de dizer, coisas que podem magoar e ofender, mas cada um tem o seu jeito todo próprio de amar e de se defender, (...) eu faço e desfaço o contrafeito, o meu defeito é te amar demais”. *“I was made for loving you baby, you were made for loving me”*.

Este trabalho foi realizado com o auxílio das bolsas de demanda social e de doutorado sanduíche no exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

RESUMO

Nesta tese em cinco atos, uma autoetnografia (FORTIN, 2009), analisei o processo de criação da performance de dança solo *Circuito Iago*, de minha autoria, como uma tradução intersemiótica de *Otelo*, tragédia de William Shakespeare. Tal tradução foi investigada como uma transcrição, conceito de Haroldo de Campos (2006, 2015). Para contribuir com essa abordagem, utilizei a noção de tradução como manipulação segundo Aslanov (2015). Partindo do princípio de que, no processo de transcrição, as escolhas do transcriador – nesta tese entendido como um coreógrafo maquiavélico – são sempre reveladoras, analisei minhas escolhas no referido processo. Tal análise conduziu às noções de imagens apolíneas e patologias dionisíacas, cunhadas a partir das concepções de trágico de, entre outros, Nietzsche (2013), Szondi (2004) e Lesky (2003). Uma das hipóteses deste trabalho é a de que as estratégias coreográficas que utilizo em meus processos de transcrição podem ser estudadas como metáforas, as quais são, por sua vez, compostas de imagens e patologias. A dramaturgia de *Circuito Iago* seria, desse modo, constituída de metáforas cujos sentidos podem variar dependendo da experiência do espectador. Para tecer as noções que utilizei nesta tese, recorri, além das referências já citadas e outras suplementares, às discussões de pensadores da dança contemporânea (LEPECKI, 2017, 2016a, 2016b; LOUPPE, 2012; ROCHA, 2016), da metáfora (RICŒUR, 2005, 2003, 1978; LAKOFF & JOHNSON, 2003, 1999), da filosofia (DERRIDA, 2014, 1992, 1988; BLANCHOT, 2010, 2005; AGAMBEN, 2009; DELEUZE, 1997) e dos estudos shakespearianos (JACOBSEN, 2009; NEILL, 2008; KOTT, 2003; MOISAN, 2002).

Palavras-chave: Shakespeare; dança contemporânea; transcrição; trágico; metáforas.

ABSTRACT

In this thesis in five acts, an autoethnography (FORTIN, 2009), I analysed the creation process of my own solo dance performance *Circuito Iago (Iago's Circuit)* as an intersemiotic translation of *Othello*, a tragedy by William Shakespeare. Such translation was investigated as a transcreation, concept by Haroldo de Campos (2015, 2006). In order to contribute to this approach, I used the notion of translation as manipulation according to Aslanov (2015). Based on the principle that, in the transcreation process, the transcreator's choices – in this thesis understood as a Machiavellian choreographer – are always revealing, I analysed my choices in the process mentioned. This analysis conducted to the notions of Apollonian images and Dionysian pathologies, shaped after the conceptions of the tragic by, among others, Nietzsche (2013), Szondi (2004) and Lesky (2003). One of the hypotheses of this work is that the choreographic strategies that I use in my transcreation processes can be studied as metaphors, which are, in turn, composed by images and pathologies. The dramaturgy of *Circuito Iago* would be, thus, constituted of metaphors whose meanings may vary depending on the experience of the spectator. In order to weave the notions that I used in this thesis, I recurred to, besides the references already cited, the discussions of thinkers from contemporary dance (LEPECKI, 2017, 2016a, 2016b; LOUPPE, 2012; ROCHA, 2016), metaphor (RICŒUR, 2005, 2003, 1978; LAKOFF & JOHNSON, 2003, 1999), philosophy (DERRIDA, 2014, 1992, 1988; BLANCHOT, 2010, 2005; AGAMBEN, 2009; DELEUZE, 1997), and Shakespearean studies (JACOBSEN, 2009; NEILL, 2008; KOTT, 2003; MOISAN, 2002).

Keywords: Shakespeare; contemporary dance; transcreation; tragic; dance dramaturgy.

IMAGENS

ATO I

Imagem 1 – Espetáculo *Bê-á-bá Brasil*, do Grupo Oficina Multimídia (2010, Goiânia, Brasil). Em cena, da esquerda para a direita: Jonnatha Horta Fortes e Fernando Barcellos. Foto de Layza Vasconcelos.

Imagem 2 - Espetáculo *Mulheres*, do Grupo de Dança Paola Marques (2013, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Felipe Müller.

Imagem 3 - Espetáculo *Maxilar Viril*, da Maldita Companhia de Investigação Teatral (2015, Centro Cultural Banco do Brasil, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Alex Stoppa.

Imagem 4 - Espetáculo *Em Trânsito*, do Grupo Jovem de Dança de Ibirité (2016, Teatro do Centro Educacional de Ibirité, Brasil). Em cena: Débora Aguiar e Eduardo Henrique. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 5 - Espetáculo *...e peça que nos perdoe*, direção de Lira Ribas (2012, Café Teatro Ideal, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos e Lira Ribas (ao fundo). Foto de Guto Muniz.

Imagem 6 - Borrão no diário de trabalho de *Circuito Iago*.

Imagem 7 - Peça coreográfica "Édipo", coreografia minha, integrante do espetáculo *Em Trânsito*, do Grupo Jovem de Dança de Ibirité (2016, Teatro Francisco Nunes, Belo Horizonte, Brasil). Em cena, da esquerda para a direita: Kyrool Quirino, Kyria Araújo, Débora Cunha, Maiara Martins, Eduardo Henrique, Fran Soares, Débora Aguiar e Fernanda Luiza. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 8 - Primeira apresentação de *Circuito Iago* (2017, Saguão do Bloco 5U da Universidade Federal de Uberlândia, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Renata Britto.

Imagem 9 - Programa de *Circuito Iago* (2018, virtual e impresso, postal, frente e verso, color., 8,8 cm x 15 cm). Foto de Renata Britto. Identidade visual de Izabela Marcolino.

Imagem 10 - Performance realizada em uma oficina ministrada por Rita Gusmão e Letícia Castilho, nos tempos em que eu estudava Teatro na PUC Minas (2009, Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Autoria desconhecida.

Imagem 11 - Cartaz de divulgação da performance *Reatividade Atômica*, objeto da minha pesquisa de mestrado (2011). Foto e identidade visual minhas.

Imagem 12 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual indico o que me interessa em tragédias.

Imagem 13 - Programa do seminário ENTRE - Como compartilhar pesquisa em arte? do Grupo de Pesquisa em Dança e Intermidialidade da UFU. Identidade visual de Marcelo Camargo.

Imagem 14 - Performance *Reatividade atômica*, concepção minha (2011, Teatro 171, Belo Horizonte, Brasil). Em cena, da esquerda para a direita: Antônio Beirão (no alto), Juliana Soldacci, Fernando Barcello e Livia Ribeiro. Foto de Débora Dias.

Imagem 15 - Explicando as regras do jogo em *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 16 - Equilibrando o ovo na colher no Ato 1 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 17 - Dançando enquanto equilíbrio o ovo com a colher no Ato 1 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 18 - Rolando no chão enquanto equilíbrio o ovo com a colher no Ato 1 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 19 - *Story* do Instagram no qual registrei Isadora Brandão, amiga e ex-aluna, dançando enquanto equilibra o ovo com a colher no Ato 1 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Foto de Mariana Rabelo.

Imagem 20 - Enterrando o ovo no Ato 1 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 21 - *Story* do Instagram no qual registrei o público da apresentação de *Circuito Iago* em Jaborandi. A garotinha de oito anos está de pé à esquerda, ao lado do garotinho de camisa verde. (2018, Escola Estadual Alexandre de Ávila Borges, Jaborandi, Brasil). Foto de Bruno Silva.

Imagem 22 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual reflito sobre o fato de crianças gostarem tanto da performance.

Imagem 23 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual reflito sobre a garotinha de 8 anos.

Imagem 24 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual reflito sobre sua ludicidade.

Imagem 25 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual registro as impressões da Dani sobre o funcionamento da performance.

Esquema 1 - Suposto esquema da transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago*.

ATO II

Imagem 26 - *Flyer* de divulgação da apresentação de *Circuito Iago* no Quintal de Folia (2019, virtual, color.). Foto de Marco Aurélio Prates. Identidade visual de Izabela Marcolino.

Imagem 27 - Cartaz de divulgação da temporada de estreia de *Tito, uma ópera pop do cerrado mineiro em chamas* (2020). Identidade Visual de Izabela Marcolino.

Imagem 28 - *Frame* do Ato 4 da videodança *Circuito Iago* (2020).

Imagem 29 - Público da apresentação de *Circuito Iago* no Quintal de Folia (2019, Belo Horizonte, Brasil).

Imagem 30 - *Rascunhando Tito Andrônico*, ensaio aberto realizado na Mostra Paralela (2019, Uberlândia, Brasil). Em cena, da esquerda para a direita: Lara Barcelos, Bruno Silva, Fernando Barcellos (deitado), Bruno Ribela e Isabela Palhares. Foto de Bruna Freitas.

Imagem 31 - Matéria sobre *Circuito Iago* publicada no Diário de Uberlândia (2018).

Imagem 32 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual reflito sobre dança, tragédia e impossibilidades.

Imagem 33 - *Flyer* de divulgação da circulação de *Circuito Iago* no Rio de Janeiro (2018, virtual, color.). Foto de Renata Britto. Identidade visual de Izabela Marcolino.

Imagem 34 - Apresentação de *Circuito Iago* no Largo das Neves, Santa Teresa (2018, Rio de Janeiro, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Paulo Rodrigues.

Imagem 35 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual reflito sobre o grau de abertura da experiência como performer.

Imagem 36 - *Frame* do prólogo da videodança *@Hamlet.SoloTropical ou Apenas um rapaz ou Coração selvagem ou Isto não é um romance de Clarice Lispector* (2020). Em cena: Lira Ribas.

Imagem 37 - *Frame* da "Cena 3 - O teatro" da videodança *@Hamlet.SoloTropical ou Apenas um rapaz ou Coração selvagem ou Isto não é um romance de Clarice Lispector* (2020). Em cena, da esquerda para a direita: meu trisavô, Capitão Antônio Demétrio Gonçalves Corrêa; minha avó, Vera Barcellos Corrêa; meu avô, Deodoro Barcellos Corrêa, meu tio avô, Themistocles Barcellos Corrêa, e sua esposa, Henriqueta Barcellos Corrêa.

Imagem 38 - *Frame* da "Cena 4 - O exílio" da videodança *@Hamlet.SoloTropical ou Apenas um rapaz ou Coração selvagem ou Isto não é um romance de Clarice Lispector* (2020). Em cena: Fernando Barcellos.

Imagem 39 - Comunicando à plateia que farei uma "cena" na cena inicial do Ato 2 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 40 - Conversando com um dos voluntários no Ato 2 de *Circuito Iago* (2019, Uberlândia, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Paulo Soares Augusto.

Imagem 41 - Samba do painel no Ato 2 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 42 - Folha contendo o texto que será lido pelos voluntários no Ato 2 de *Circuito Iago*.

Imagem 43 - Dançando no chão enquanto os voluntários leem o texto no Ato 2 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 44 - Saltando enquanto os voluntários leem o texto no Ato 2 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

ATO III

Imagem 45 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual reflito sobre a ideia de dramaturgia em circuito.

Imagem 46 - Foto de divulgação da videodança *Tito, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamus* (2021). Da esquerda para a direita: na fila de cima, Isabela Palhares, Marcelo Ferreira e Lara Barcelos; na fila de baixo, Bruno Ribela, Fernando Barcellos, Camila Oliveira. Foto de Bruna Freitas.

Esquema 2 - Funcionamento da dialética hegeliana.

Imagem 47 - Ensaio de *Édipo*: momento em que Édipo se cega (2016, Teatro do Centro Educacional de Ibirité, Ibirité, Brasil). Em cena: Eduardo Henrique e Kyrool Quirino. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 48 - *Frame* da "Cena 4 - O exílio" da videodança *@Hamlet.SoloTropical ou Apenas um rapaz ou Coração selvagem ou Isto não é um romance de Clarice Lispector* (2020). Em cena: Lira Ribas.

Imagem 49 - *Frame* da "Cena 1 - O fantasma" da videodança *@Hamlet.SoloTropical ou Apenas um rapaz ou Coração selvagem ou Isto não é um romance de Clarice Lispector* (2020). Em cena: Fernando Barcellos.

Imagem 50 - Dançando no Ato 4 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil).
Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 51 - Lençóis pendurados na árvore no Ato 4 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 52 - Pendurado nos lençóis pela cabeça no Ato 4 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 53 - Pendurado nos lençóis pela cabeça e com os pés apoiados na árvore no Ato 4 de *Circuito Iago* (2017, Saguão do Bloco 5U da Universidade Federal de Uberlândia, Brasil).
Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Renata Britto.

Imagem 54 - Contorcendo no Ato 4 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 55 - Esticando ao máximo no Ato 4 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 56 - Contraindo ao máximo no Ato 4 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

ATO IV

Imagem 57 - *Frame* do "Ato 3 - Diamante negro" da videodança *Tito, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamas* (2021). Da esquerda para a direita: Marcelo Ferreira, Lara Barcelos, Isabela Palhares, Fernando Barcellos e Bruno Ribela.

Imagem 58 - Ato 4 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 59 - Ato 5 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 60 - Peça publicitária *Citröen: 100% Electric* (2011), exemplo de uma composição visual com alta pregnância da forma: simples, equilibrada, homogênea e regular. Criada pela agência Euro RSCG, Viena, Áustria.

Imagem 61 - Peça publicitária *Favela* (2004), parte do movimento *Cuide* do Instituto Akatu, exemplo de uma composição visual com baixa pregnância da forma: caótica, desequilibrada, heterogênea e irregular. Criada pela agência Leo Burnett, São Paulo, Brasil.

Imagem - 62 - Detalhe da peça publicitária *Favela* (2004). Criada pela agência Leo Burnett, São Paulo, Brasil.

Imagem 63 - Espetáculo *Bê-á-bá Brasil*, do Grupo Officina Multimédia (2010, Goiânia, Brasil). Em cena, da esquerda para a direita: Henrique Torres Mourão, Fernando Barcellos,

Fabrcio Trindade, Lcio Honorato, Jonnatha Horta Fortes, Marco Vieira, Luciano Bosco e Escandar Alcici Curi. Foto de Layza Vasconcelos.

Imagem 64 - Espetculo *Maxilar Viril*, da Maldita Companhia de Investigao Teatral (2015, Centro Cultural Banco do Brasil, Belo Horizonte, Brasil). Em cena, da esquerda para a direita: Elba Rocha e Fernando Barcellos. Foto de Guto Muniz.

Imagem 65 - Isadora Duncan (1920). Crditos: *Bettman Archives* e companhia de mdia visual estadunidense *Getty Images*.

Imagem 66 - Isadora Duncan (1904). Crditos: Agncia fotogrfica alemã *Ullstein Bild* e companhia de mdia visual estadunidense *Getty Images*.

Imagem 67 - Jogo com o pblico em um formato de dana alternativo ao palco em *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurlio Prates.

Imagem 68 - Rascunho da planta baixa do palco de *Tito, uma pera pop do cerrado mineiro em chamas* (2019, Uberlndia, Brasil). Desenho de Fernando Barcellos.

ATO V

Imagem 69 - Ato 4 de *Circuito Iago*, apresentao realizada em uma praa (2018, Praa do Coreto Municipal, Patos de Minas, MG, Brasil). *Frame* extraído do vdeo da performance. Em cena: Fernando Barcellos. Cinegrafia de Dbola Capriolli.

Imagem 70 - Ato 5 de *Circuito Iago*, apresentao realizada no ptio de uma escola (2018, Escola Estadual Capitão Getlio Lima, Sales Oliveira, SP, Brasil). *Frame* extraído do vdeo da performance. Em cena: Fernando Barcellos. Cinegrafia de Bruno Silva.

Imagem 71 - Ato 4 de *Circuito Iago*, cena realizada no refeitrio de uma escola (2018, Escola Estadual Capitão Getlio Lima, Sales Oliveira, SP, Brasil). *Frame* extraído do vdeo da performance. Em cena: Fernando Barcellos. Cinegrafia de Bruno Silva.

Imagem 72 - Ato 3 de *Circuito Iago*, cena realizada em um espao cnico multiuso (2018, Escola Nacional de Teatro, Santo Andr, SP, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Andrea Weber.

Imagem 73 - Explicando as regras do jogo no prlogo de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, MG, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurlio Prates.

Imagem 74 - Trecho do dirio de trabalho de *Circuito Iago* no qual listo quais so as regras do jogo.

Imagem 75 - Trecho do dirio de trabalho de *Circuito Iago* no qual roteirizo o Ato 1 da performance.

Imagem 76 - *Frame* do Ato 1 da videodança *Circuito Iago* (2020), sustentando o ovo em uma colher. Em cena: Fernando Barcellos.

Imagem 77 - *Frame* do Ato 1 da videodança *Circuito Iago* (2020), ovo cozido rachado após a queda.

Imagem 78 - *Frame* do Ato 1 da videodança *Circuito Iago* (2020), enterrando o ovo. Em cena: Fernando Barcellos.

Imagem 79 - "Vampiro Neoliberalista", personagem do desfile da Paraíso do Tuiuti, no grupo especial das escolas de samba do Rio de Janeiro (2018, Sambódromo da Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro, RJ, Brasil). Destaque Leonardo Morais. Carnavalesco Jack Vasconcelos. Foto de Wilton Junior/Estadão Conteúdo.

Imagem 80 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual esboço um título para o Ato 1 da performance.

Imagem 81 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual roteirizo o Ato 2 da performance.

Imagem 82 - *Frame* do Ato 2 da videodança *Circuito Iago* (2020), desenhando o esquema do golpe de Iago.

Imagem 83 - *Frame* do Ato 2 da videodança *Circuito Iago* (2020), Marina Silvério e Gustavo Baracho nos papéis de Iago e Rodrigo.

Imagem 84 - *Frame* do Ato 2 da videodança *Circuito Iago* (2020), *flash* de uma reportagem do SBT sobre homem que agrediu enfermeira durante a pandemia de COVID-19.

Imagem 85 - *Frame* do Ato 2 da videodança *Circuito Iago* (2020), *flash* de uma foto de abertura de covas em massa.

Imagem 86 - *Frame* do Ato 2 da videodança *Circuito Iago* (2020), *flash* em que bato em uma panela.

Imagem 87 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual roteirizo o Ato 3 da performance.

Imagem 88 - Ato 3 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Mascarando-me com uma camiseta vermelha. Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 89 - Ato 3 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Sustentando o carrinho de mão. Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 90 - Ato 3 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Lançando o carrinho de mão para o alto. Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 91 - Ato 3 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Manipulando o carrinho de mão. Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 92 - Ato 3 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Caído sob o carrinho de mão. Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 93 - Ato 3 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Cansado e frágil ao final do *pas de deux* com o carrinho de mão. Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 94 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual roteirizo o Ato 4 da performance.

Imagem 95 - *Frame* do Ato 4 da videodança *Circuito Iago* (2020), dançando na cama com os lençóis. Em cena: Fernando Barcellos.

Imagem 96 - Ato 4 de *Circuito Iago*, os lençóis estão amarrados em um poste de iluminação da praça (2018, Praça São Salvador, Rio de Janeiro, RJ, Brasil). *Frame* extraído do vídeo da performance. Em cena: Fernando Barcellos. Cinegrafia de Cris Diniz.

Imagem 97 - Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago* no qual roteirizo o Ato 5 da performance.

Imagem 98 - Ato 5 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Ateando fogo no carrinho de mão. Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 99 - Ato 5 de *Circuito Iago* (2019, ZAP 18, Belo Horizonte, Brasil). Dançando no inferno de Iago. Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Marco Aurélio Prates.

Imagem 100 - Conversando com o público no epílogo de *Circuito Iago* (2019, Uberlândia, Brasil). Em cena: Fernando Barcellos. Foto de Paulo Soares Augusto.

VÍDEOS

Defesa de doutorado – “Docdança” exibido no dia 28 de fevereiro de 2023 como defesa desta tese de doutorado. Concepção, direção, roteiro, coreografias e performance: Fernando Barcellos. Montagem:

Fernando Barcellos, a partir das videodanças *Circuito Iago*, *@Hamlet.SoloTropical* e *Tito, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamás*, das gravações das performances *Édipo* e *Circuito Iago*, e de imagens captadas pelo próprio artista. Disponível em: <<https://vimeo.com/798559634>>.

Circuito Iago (versão presencial) - Gravação da performance presencial realizada no dia 18 de março de 2019 no saguão do Bloco 5U do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica. Filmagem e edição: Alexis F. S. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=3j00RsmKxqw>>.

Circuito Iago (videodança) - Videodança transcrita a partir da versão presencial de *Circuito Iago*. Estreou no dia 8 de julho de 2020 no canal do YouTube de Fernando Barcellos. Concepção, direção, roteiro, coreografias e performance: Fernando Barcellos. Montagem: Stefani Mota. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=WT0Ri5IkAP4>>.

@Hamlet.SoloTropical ou Coração selvagem ou Apenas um rapaz ou Isto não é um romance de Clarice Lispector - Parte 1 (videodança) - Estreou no dia 10 de julho de 2020 no canal do YouTube de Memorial Minas Gerais Vale. Concepção, direção, roteiro, coreografias e performance: Fernando Barcellos. Montagem: Stefani Mota. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=T92AT62q6FY>>.

@Hamlet.SoloTropical ou Coração selvagem ou Apenas um rapaz ou Isto não é um romance de Clarice Lispector - Parte 2 (videodança) - Estreou no dia 17 de julho de 2020 no canal do YouTube de Memorial Minas Gerais Vale. Concepção, direção, roteiro, coreografias e performance: Fernando Barcellos. Montagem: Stefani Mota. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KdYR4pXCdOs>>.

@Hamlet.SoloTropical ou Coração selvagem ou Apenas um rapaz ou Isto não é um romance de Clarice Lispector - Versão única (videodança) - Concepção, direção, roteiro, coreografias e performance: Fernando Barcellos. Montagem: Stefani Mota. Disponível em:

<https://youtu.be/UTydE_W6528>.

Tito, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamás - Versão interativa (videodança) - Estreou no dia 30 de março de 2021, no canal do YouTube do Coletivo Sala Vazia. Concepção, direção, roteiro, coreografias e performance: Fernando Barcellos. Edição: Bruna Freitas. Disponível em:

<<https://youtu.be/1anugsXD2q8>>.

Tito, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamás - Versão única (videodança) - Estreou no dia 27 de janeiro de 2022, na 25ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Concepção, direção, roteiro, coreografias e performance: Fernando Barcellos. Edição: Bruna Freitas. Disponível em:

<<https://vimeo.com/739323295>>. Senha: Tito2021.

PROGRAMA

PRÓLOGO	18
ATO I - QUEM É IAGO?	26
Cena 1. Pesquisar o meu próprio trabalho: uma escolha estranha?	26
Cena 2. Coleta de dados autoetnográficos e memórias <i>incarnadas</i>	33
Cena 3. O nascimento de <i>Circuito Iago</i> : dança, teatro ou arte da performance?	37
Cena 4. O problema da pesquisa	43
Cena 5. Transcrição - traduzir manipulando	45
Cena 6. Metáforas - surpreender a imaginação	55
Cena 7. Afinal de contas, quem é Iago?	72
ÁLBUM	74
ATO II - SHAKESPEARE, UM COREÓGRAFO MAQUIAVÉLICO	89
Cena 1. Era um assombro que estivesse em Shakespeare sem conhecê-lo	89
Cena 2. Maquiavélico: príncipe ou guerreiro?	94
Cena 3. Um diretor/coreógrafo angustiado	104
Intermezzo. <i>Two households both alike in dignity</i>	109
Cena 4. Manipulando Shakespeare	112
Cena 5. Isto aqui não é um concurso de halterofilismo entre evocadores de Calíope	120
ÁLBUM	127
ATO III - O TRÁGICO CIRCUITO DE IAGO	143
Cena 1. Primeiras intuições sobre o trágico	143
Cena 2. Tragédia e trágico	147
Cena 3. O apolíneo e o dionisíaco	156
Cena 4. Imagens apolíneas	165
Cena 5. Patologias dionisíacas	172
ÁLBUM	178
ATO IV - DANÇA CONTEMPORÂNEA COMO CIRCUITO: ENTRELAÇANDO ARTES DA CENA	186
Cena 1. Para onde vai a dança contemporânea?	186
Cena 2. O vale-tudo da dança contemporânea	191
Cena 3. A gagueira da dança contemporânea	194
Cena 4. A inaturalidade da dança contemporânea	199

Cena 5. A memória que a dança tem de si mesma	203
Cena 6. Para dar fim ao juízo de que dança é (só) movimento	210
ÁLBUM	216
ATO V - O INFERNO DE IAGO	224
Cena 1. O circuito infernal de Iago	224
Cena 2. A democracia brasileira é um ovo	231
Cena 3. Pacto nacional ou "Eu não sou coveiro"	237
Cena 4. Dandara	242
Cena 5. Morte de Desdêmona	248
Cena 6. O inferno de Iago	253
Cena 7. Falem de mim assim como eu sou	258
ÁLBUM	261
EPÍLOGO	280
REFERÊNCIAS	285

PRÓLOGO

[No dia 28 de fevereiro de 2023, defendi esta tese de doutorado. Como defesa, apresentei um vídeo, o qual chamei de “docdança”, pois gosto de inventar nomes para os diferentes formatos dos meus trabalhos: uma “videópera”, uma “transcrição epidêmica caseira”, uma “tese em cinco atos”. Esse docdança se revelou uma excelente introdução, em formato fílmico, para esta tese. Se esse formato lhes interessar, caros leitores e leitoras, ele está disponível no seguinte link: <<https://vimeo.com/798559634>>.]

Em uma cidade do interior de Minas Gerais. Escritório moderno, porém, aconchegante. Cair da noite. Pela janela, por detrás de alguns prédios de quatro andares, vê-se, dedirróseo, o céu do cerrado. Ouve-se, de longe, uma canção da Tina Turner ser reproduzida no mp3 dock. O pesquisador entra em cena. Senta-se na sua cadeira, estofada com um tecido mexicano. Ele está de frente para o computador, em silêncio, contemplando a tela negra do monitor. Subitamente e, parodiando performaticamente a intérprete e literariamente a escritora, para o texto.

PESQUISADOR - Esta tese acontece em estado de emergência e de calamidade pública.

É quarentena. Lá fora um vírus contamina milhares, mata outros milhares. As ruas estão desertas. Há mais incerteza do que medo.

É nesse contexto que esta escritura nasce.

Trata-se de uma tese inacabada porque lhe falta a resposta.

Há algumas, porém. Provisórias.

Alguém no mundo ma dará a resposta?

Vós, a banca?

É uma tese em tecnicolor para ter algum luxo, por Oxalá, que eu também preciso.

Merda para todos nós.



PERFORMERS | FIGURAS | CENAS-FULGOR

Por ordem de aparição

Fernando, um doutorando quando jovem.

Iago, coreógrafo maquiavélico.

Cássio Hissa, guardião dos caminhos.

Elizeu Clementino de Souza, narrador das histórias de si e dos outros.

Sylvie Fortin, etnógrafa de si.

Leyla Perrone-Moisés, aquela que recorda.

Drijimiro, lá... nas campinas.

William Shakespeare, coreógrafo maquiavélico original.

Pina Bausch, aquela que não encontrei.

André Lepecki, dramaturgista errante.

Richard Schechner, estudioso das coisas como se fossem performance.

Fayga Ostrower, aquela que dá forma.

Marianne van Kerkhoven, fiandeira de tessituras dramáticas.

Cyril Aslanov, cientista manipulador.

Haroldo de Campos, o transcriador original.

Roman Jakobson, o físico da linguagem.

Walter Benjamin, o metafísico da linguagem.

Paul Ricœur, aquele que sente e imagina uma coisa em outra.

Jorge Luís Borges, bibliotecário camaleônico.

George Lakoff e Mark Johnson, gêmeos da experiência metafórica.

Charles Sanders Peirce, guardião dos representamens.

Jan Kott, nosso contemporâneo.

Harold Bloom, aquele que matei.

Ken Jacobsen, estrategista em guerra.

Leonardo Soares, poeta em guerra.

Jacques Lacan, o fantasma.

Romeu e Julieta, aforismos a contratempo.

Tiphaine Samoyault, artesã da memória literária.

Peter Szondi, trágico dialético.

Gerd Bornheim, trágico breve.

Albin Lesky, trágico das contradições irreconciliáveis.

Tereza Pereira do Carmo, trágica que extrapola.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, trágico dionisíaco.

Roberto Machado, investigador das polêmicas dionisíacas.

Henry Burnett, investigador da liberdade dionisíaca.

Sigmund Freud, o neurótico original.

Nicole Loraux, trágica *páthica*.

Thereza Rocha, dançarina da diferença.

Maurice Blanchot, o enigmático da experiência.

Giorgio Agamben, filósofo inatual.
Gilles Deleuze, filósofo gago.
Antonin Artaud, aquele que põe fim ao juízo de Deus.
Isadora Duncan, dançarina inatual.
Laurence Louppe, dançarina *poiética*.
Jacques Derrida, filósofo a contratempo.
Thomas Moisan, aquele que relaciona coisas ao Estado.
Félix Guattari, filósofo máquina.
Letícia Nascimento, filósofa da vida.
Jorge Coli, aquele que enxuga a lágrima do caos.
A. C. Bradley, aquele que desconfia.
Gayle Greene, a mulher que questiona o que se chama de amor.
Michael Neill, o tradutor paradoxal.
Aníbal Quijano, aquele que decoloniza o poder.
Walter Mignolo, aquele que obscurece o poder.
Gal Costa, aquela que matei?



"12 de setembro de 2017

Na madrugada, lendo Otelo, me veio uma ideia: extrair de cada ato da peça um monólogo de Iago. Trabalhar com o possível. Possível como viável.

Programa:

- 1. Extrair de cada ato, um monólogo de Iago;*
- 2. Nomear o monólogo;*
- 3. Decorar o monólogo."*



"Há um hiato aqui.
Será que às vezes não é preciso se afastar para perceber?
Ver?
Enxergar?
Identificar a potência?
(...)
Treinamento + técnica + rigor
com
Subversão + profanação".



Os trechos acima contêm algumas das minhas primeiras ideias brutas, especulações e reflexões sobre *Circuito Iago*. Entrelaçando as perspectivas de Fayga Ostrower (“aquela que dá forma”), Marianne von Kerkhoven (“fiandeira de tessituras dramáticas”) e André Lepecki (“dramaturgista errante”), naquela etapa do processo de criação tudo era bastante intuitivo, errante. Os trechos anteriores do meu diário de trabalho de *Circuito Iago* datam de 2017, mas meu interesse em pesquisar as relações entre tragédia e dança contemporânea começou a tomar forma em 2016.

Desde então criei *Édipo*, de 2016; *Circuito Iago*, de 2017; a versão para videodança de *Circuito Iago*, de 2020; *@Hamlet.SoloTropical*, de 2020; *Tito, uma ópera pop do cerrado mineiro em chamas*, performance que estrearia em 2020, não fosse a pandemia de COVID-19; e *Tito, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamas*, de 2021, adaptação para videodança da performance que não estreou (ainda).

Acredito que melhor do que justificar o meu interesse por tragédias, é tentar localizar quando eu comecei a identificar as manifestações conscientes desse desejo. No final de 2015, quando me pus a “errar” rumo à criação de *Édipo*, percebi que três questões, particularmente relacionadas às tragédias, estavam constantemente me rondando.

A primeira: Se há na tragédia uma certa noção de “destino”, que na Grécia antiga cabia aos deuses, quais são os deuses do nosso “destino” na contemporaneidade? A Igreja? O Congresso? O Senado? O Supremo? O capital?

A segunda: Quais imagens potentes são possíveis extrair das tragédias? Alguns exemplos que povoavam meu imaginário naquele momento são ainda marcantes: o rei que se cega ao descobrir a verdade, como em *Édipo*; a jovem que se suicida e seu corpo

escorre rio abaixo, como em *Hamlet*; ou o fantasma do pai que avisa ao filho de uma traição, novamente como em *Hamlet*.

Por fim: Como as tragédias revelam o que eu chamava de "patologias" nas relações humanas?

Acredito que já comecei a flertar com tais questões no processo de criação de *Édipo*, mas talvez apenas em *Circuito Iago* tenha me aprofundado nelas pela primeira vez. Assim, em 2018, quando comecei a elaborar o meu projeto de doutorado, me pareceu natural tomar *Circuito Iago* como meu objeto.

Falarei agora sobre a estrutura da tese. A minha ideia foi organizá-la seguindo a estrutura de um texto/espetáculo cênico. Jogando com a ideia de que a tese integra a dramaturgia da própria performance *Circuito Iago*, busquei estruturar uma pesquisa em que processo de transcrição/performance/tese se entrelaçam, ou, usando um termo derridiano, se suplementam.

Desse modo, a tese é estruturada em atos que contêm cenas. A escrita segue um estilo que oscila entre a pessoalidade e a informalidade de um diário, e uma escrita mais convencionalmente associada à pesquisa acadêmica. A tese é dividida nas seguintes partes:

- **Prólogo;**
- **Ato I** - Quem é Iago?
- **Ato II** - Shakespeare, um coreógrafo maquiavélico;
- **Ato III** - O trágico circuito de Iago;
- **Ato IV** - Dança contemporânea como circuito: entrelaçando artes da cena;
- **Ato V** - O inferno de Iago;
- **Epílogo.**

O prólogo e o epílogo funcionam, respectivamente, como seções da tese que fazem as vezes do que convencionalmente chamamos de "introdução" e "considerações finais". O "tom" do texto, porém, é próximo de algo que, na falta de um termo melhor, poderíamos denominar de "poético".

O Ato I, "Quem é Iago?", contém três partes principais, cada uma introduzindo uma noção com a qual trabalharei na tese: **dança contemporânea**, explorando, nesse

primeiro momento, elementos que emergem da minha própria prática dançante, em atravessamento com as noções de dramaturgia da dança e estudos da performance; **transcrição**, convocando para este circuito, entre outros, Haroldo de Campos, o "transcriador original" que atravessará toda esta tese; e **metáfora**, guiado pelas teorias de Paul Ricœur, "aquele que sente e imagina uma coisa em outra", Jorge Luís Borges, o "bibliotecário camaleônico", George Lakoff e Mark Johnson, os "gêmeos da experiência metafórica", e Charles Sanders Peirce, o "guardião dos representamens". Todas essas noções serão retomadas ao longo dos outros capítulos.

A escrita do Ato II, "Shakespeare, um coreógrafo maquiavélico", foi orientada pela seguinte questão: como construir um texto sobre Shakespeare que contribua com algo "particular", "singular" para a extensa fortuna crítica shakespeariana? Busquei construir, dançando entre referências teóricas e dados autoetnográficos coletados a partir dos registros do processo de criação da performance, a ideia de que Shakespeare poderia ser lido como se fosse um **coreógrafo maquiavélico**. Quem me ajudou imensamente nessa missão foi Ken Jacobson, teórico a quem chamo de "o estrategista de guerra", o qual descobri durante o meu período sanduíche na *Queen Mary University of London*, quando levantei um grande volume de bibliografias sobre Shakespeare.

No Ato III, "O trágico circuito de Iago", discuti sobre a noção de trágico que permeia o processo de transcrição de *Circuito Iago*. Para tanto dialoguei com as teorias de pesquisadores que investigam a noção de **trágico**, especialmente Peter Szondi, o "trágico dialético", Gerd Bornheim, o "trágico breve", Albin Lesky, o "trágico das contradições irreconciliáveis", e Tereza Pereira do Carmo, a "trágica que extrapola". Ainda neste ato, capturei, das profundezas do Uno-primordial que antecede o princípio de individuação de todas as coisas, Friedrich Nietzsche, o "trágico dionisíaco", que me ajudou a colocar em estado de dança as noções de **imagens apolíneas e patologias dionisíacas**. Defendo que tais elementos integram as metáforas coreográficas que crio em meus processos de transcrição.

Como sou um pesquisador que também opera no campo da dança, a pergunta que norteou a elaboração o Ato IV, "Dança contemporânea como circuito: entrelaçando artes da cena", a exemplo da pergunta que norteou o Ato II, foi a seguinte: como construir um texto sobre dança contemporânea que também possa contribuir com algo particular, singular para a extensa discussão sobre o tema? Ao estruturar este ato,

articulei três campos de força: as teorias de pensadores mais ligados aos estudos literários, tais como Maurice Blanchot, o "enigmático da experiência", Giorgio Agamben, o "filósofo inatual" e Gilles Deleuze, o "filósofo gago"; as teorias de pensadores da dança contemporânea que produzem textos com os quais me identifico, tais como Thereza Rocha, a "dançarina da diferença", Laurence Louppe, a "dançarina *poiética*", e André Lepecki, o "dramaturgista errante"; e as noções que emergem da minha própria prática. A discussão desenvolvida neste ato (suplementada pelos atos anteriores desta tese) sugere três contribuições para o campo da dança contemporânea: a transcrição como metodologia particular de criação em dança; a relação dialética entre processos de criação e processos dramáticos; e a potência pedagógica dos processos de transcrição em dança.

No Ato V, "O inferno de Iago", desenvolvi uma análise *poiética* de *Circuito Iago*, discutindo, ato a ato da performance, aspectos do processo de transcrição que não haviam sido explorados anteriormente ao longo da tese. Para tanto, convoquei alguns pensadores que me ajudaram a refletir acerca dos modos pelos quais transcriei *Otelo* em *Circuito Iago*: Jacques Derrida, o "filósofo a contratempo"; Thomas Moisan, "aquele que relaciona coisas ao Estado"; Gilles Deleuze e Félix Guattari, o "filósofo máquina"; Letícia Nascimento, a "filósofa da vida"; Jorge Coli, "aquele que enxuga a lágrima do caos"; A. C. Bradley, "aquele que desconfia"; Gayle Greene, a "mulher que questiona o que se chama de amor"; Aníbal Quijano, "aquele que decoloniza o poder"; e Walter Dignolo, "aquele que obscurece o poder".



Antes de finalizar esse prólogo, deixando o caminho aberto para que explorem os cinco atos desta tese, deixo vocês, leitores e leitoras, com um trecho do meu diário de trabalho de *Circuito Iago*. E após esse trecho, este epílogo não terá nem... mais uma... palavra:

"22 de fevereiro de 2018

*Fiz um rascunho do material que tenho
Tenho muito material, preciso qualificá-lo
Percebi que Circuito Iago é um trabalho muito difícil. Exige de mim muito tecnicamente. São
muitas ferramentas técnicas: textos, relação com o espectador, manipulação de objetos,
mascaramentos, sequências coreográficas, ocupação de espaços... UAU!
Fernando, a escolha foi sua, este é o seu desejo, vai dar trabalho? Vai, mas a escolha foi sua,
este é o seu desejo, não desanime".*



ATO I - QUEM É IAGO?

Se eu perguntasse pra vocês
“quem é Iago?”
Vocês saberiam me responder?

(Trecho do Ato 1 de *Circuito Iago*).

Cena 1. Pesquisar o meu próprio trabalho: uma escolha estranha?

Em maio de 2017 me mudei de Belo Horizonte para Uberlândia para assumir uma vaga de professor temporário no Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Eu havia passado toda minha vida em Belo Horizonte, exceto por um intercâmbio de seis meses nos Estados Unidos em 2007. Foi, portanto, uma grande mudança. Profissionalmente, eu também havia trilhado toda a minha trajetória em Belo Horizonte e, nos últimos anos, sentia uma espécie de engessamento em meus trabalhos, em meu modo de pensar e fazer dança. Aliado a esse sentimento, havia um histórico, bastante característico da produção artística belo-horizontina, de participação em grupos de teatro ou de dança. Eu nunca havia criado um trabalho solo, por exemplo. Todas as minhas experiências artísticas estavam dentro do contexto “de grupo” e eu me sentia, após quase uma década de carreira, ligeiramente sufocado.

Não me entendam mal; não é que eu não considere que a minha experiência de grupo não tenha sido valiosa. Foi, e muito. Devo praticamente tudo do artista que sou às experiências no Grupo Oficcina Multimédia¹ [\[Imagem 1\]](#)², no Grupo de Dança Paola Marques³ [\[2\]](#), na

¹ Primeiro grupo artístico que integrei, entre 2009 e 2010, sob a direção de Ione de Medeiros. Por mais de 40 anos o GOM tem criado espetáculos em que teatro, dança, arte da performance, música e artes visuais se entrelaçam.

² Optei por agrupar as imagens citadas ao longo dos atos em álbuns ao final de cada um deles. Ao longo do texto, ao referenciar uma imagem, suprimirei o termo "imagem" e mantereí apenas o número dela entre colchetes. Clique no número entre colchetes no corpo do texto para ser direcionado para a imagem. Para voltar ao texto, clique no número entre colchetes ao lado da imagem. Um arquivo pdf com os álbuns também está disponível no link: https://drive.google.com/file/d/1bBrP8Quk55HvJpRmxh_a9HHntCs58zIM/view?usp=share_link. Caso esteja lendo a versão impressa e gostaria de acompanhar as imagens em seu smartphone, aponte a câmara do seu dispositivo para o QR Code abaixo para abrir o álbum em seu celular:



³ Grupo de dança que integrei entre 2009 e 2013. Paola Marques foi a professora de ballet clássico com quem mais tive aulas. Coincidentemente, ela foi aluna de Dulce Beltrão (que foi minha professora anos mais tarde) e integrante

Maldita Companhia de Investigação Teatral⁴ [3], no Mergulho EnCena⁵, no Grupo Jovem de Dança de Ibirité⁶ [4], nas produções em parceria com a Lira Ribas⁷ [5], e trabalhando com tantos outros grupos. Contudo, estou falando de outra coisa.

Eu sempre fui um artista bastante propositivo. Nunca gostei de ser um tipo de bailarino executor que dança o que o coreógrafo cria, ainda que minha formação tenha passado por esse lugar. Sempre fui muito inquieto, intrometido e cheio de ideias para me conformar com o lugar de executor. E não o menosprezo; ser um bailarino executor é muito difícil, tão difícil quanto ser qualquer outro tipo de artista, creio eu. Não me interessa dizer o que vale mais, o que é melhor para o resto do mundo, mas sim o que vale mais e o que é melhor **para mim**. Interessante, pois, falar a partir da minha experiência, e é por esse caminho que esta tese seguirá. Na travessia que constituiu a sua escrita, percebi, particularmente durante as aulas que frequentei, que tal escolha é bastante incomum no campo dos Estudos Literários⁸, e geralmente causa uma espécie de estranhamento e até mal estar.

Durante o período em que cursava disciplinas, ao falar sobre meu projeto de pesquisa, meus colegas, descobrindo que eu pesquiso o meu próprio trabalho, frequentemente me perguntavam: “então você é o seu objeto de pesquisa?”. Eu sempre respondia: sou e não sou. Porque eu estou em *Circuito Iago*⁹ (o espetáculo de dança objeto desta tese), mas não sou *Circuito Iago*. Além disso, ao me encontrar com as notas de pesquisa de Cássio E. Viana Hissa (2013) em seu livro *Entrenotas*, constatei que, ao empreendermos na escrita de uma dissertação

do extinto Ballet Movimento, sob a direção de Nora Vaz de Mello (que também foi minha professora após a extinção do Ballet Movimento).

⁴ Companhia teatral belo-horizontina que integrei entre 2012 e 2015. Adentrei na Maldita por meio de meu ex-professor, Amaury Borges, que é diretor da companhia.

⁵ Grupo de pesquisas em dança coordenado por Carlos Arão, do Coletivo Movasse, que foi meu professor de dança contemporânea entre 2009 e 2017.

⁶ Grupo de dança que dirigi entre 2013 e 2017, sediado na cidade de Ibirité, região metropolitana de Belo Horizonte. Publiquei uma autoetnografia, intitulada *Sobre caminhos não formais de educação em dança: a experiência do Grupo Jovem de Dança entre 2013 e 2016*, no número 2, volume 15, da revista ouvirOUver, em 2019.

⁷ Atriz, diretora e figurinista belo-horizontina, grande amiga e parceira de trabalho desde 2009. Algumas de nossas parcerias são *...e peça que nos perdoe* (2012), *Between* (2014), *Num ano com treze luas* (2015), *Em Trânsito* (2016) e *Tito, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamas* (2021).

⁸ Realizei uma pesquisa na ferramenta de busca do Catálogo de Dissertações e Teses da CAPES, que localiza trabalhos tendo como referência seus títulos, palavras-chave e resumos, e encontrei, entre 2015 e 2019, 5116 teses publicadas nas áreas de avaliação “Linguística e Literatura” e “Letras/Linguística”, da grande área de conhecimentos “Linguística, Letras e Artes”. Ao pesquisar, no mesmo período e áreas de avaliação, pelo termo “autoetnografia”, encontrei apenas oito trabalhos em que esta é utilizada como metodologia. (Pesquisa realizada em 27 de abril de 2020, em <http://catalogodeteses.capes.gov.br>).

⁹ Uma gravação da performance presencial na íntegra está disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=3j00RsmKxqw>> e em um DVD anexo à tese. Há ainda uma versão em formato de videodança, realizada em 2020, durante o isolamento imposto pela pandemia de COVID-19, disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=WT0Ri5IkAP4>>.

ou tese, todos nós estamos, inevitavelmente, ali, na escrita. Há sempre alguém que escreve; nós não nos ausentamos ao escrever:

Mas como poderíamos pensar a inexistência do sujeito do texto a partir da evidente existência do texto? O sujeito do texto é o seu próprio texto; e se ele se esconde atrás de suas palavras, gesto inútil, o texto perde a sua capacidade de diálogo. *A recusa do eu* transforma-se em *rejeição do outro*” (HISSA, 2013, p. 24-25).

Nesse sentido, ao não me esconder atrás de minhas palavras, escancarando-me como sujeito do texto e, portanto, sujeito da pesquisa, entendo que ela poderia configurar-se metodologicamente de diversas maneiras, isto é, poderia tomar diversos **caminhos**. Ainda que minha pesquisa cause estranhamento em alguns de meus colegas, iniciativas como a minha não são incomuns na academia.

Em abril de 2017, participei como ouvinte do “I Seminário Internacional: Diálogos sobre Arte e Educação”, que aconteceu na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (FaE/UFMG) em parceria com o Grupo de Estudos sobre Política Educacional e Trabalho Docente – GESTRADO (FaE/UFMG) e o Grupo de pesquisa Ensino de Arte e Tecnologias Contemporâneas (EBA/UFMG). Uma das conferências que mais me marcaram foi a realizada pelo Prof. Dr. Elizeu Clementino de Souza, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), intitulada “Pesquisa (auto)biográfica¹⁰: dimensões epistemológicas e teórico-metodológicas”. O referido professor é uma referência no pensamento sobre pesquisa (auto)biográfica no Brasil e, por meio da conferência, tive acesso a alguns de seus trabalhos, bem como trabalhos de outros autores, em que são discutidos os princípios epistemológicos da pesquisa (auto)biográfica, a historiografia do termo, e o panorama do movimento (auto)biográfico no Brasil (MARTINS; TOURINHO; SOUZA, 2017; MIGNOT; SOUZA, 2015; SOUZA, 2006, 2012, 2014; SOUZA; SOUSA; CATANI, 2008). A partir de sua fala ficou evidente, ainda, como esse formato de pesquisa remonta à década de 1980, tendo como um de seus precursores o franco-quebequense Gaston Pineau (2006).

O termo (auto)biográfico sintetiza uma dupla possibilidade, a de uma abordagem autobiográfica e a de uma abordagem biográfica, que, segundo Pineau (2006), são distintas.

¹⁰ A presença dos parênteses no termo (auto)biografia foi introduzida, segundo SOUZA (2006), por António Nóvoa e Mathias Finger em *O método (auto)biográfico e a formação* (1988). Os autores pretenderam evidenciar que, seja a abordagem autobiográfica ou biográfica, há sempre um duplo movimento de investigação e formação: esteja o pesquisador narrando a história de outrem ou a sua própria história, a pesquisa o atrela inevitavelmente a uma experiência de formação.

Para o autor, a biografia é a “escritura da vida de outrem” (PINEAU, 2006, p. 339), enquanto a autobiografia é a “escritura da própria vida” (PINEAU, 2006, p. 340). Outras duas abordagens também estão contidas no (auto)biográfico: o relato de vida e as histórias de vida. No relato de vida, a enunciação pode ser oral ou escrita, e “aponta para a importância da expressão do vivido pelo ‘desdobrar narrativo’” (PINEAU, 2006). Já as histórias de vida, entrelaçadas às anteriores (biografia, autobiografia e relato de vida), eclodem e se desenvolvem com o objetivo de “construção de sentido temporal, sem prejudicar os meios” (PINEAU, 2006, p. 341). É importante argumentar que a linhagem teórica a que estou me referindo atua no campo da Educação. Interessa a esses pesquisadores investigar como as abordagens da pesquisa (auto)biográfica – que de acordo com Souza (2006, p. 29) classificam-se “como método, como técnica e ora como método e técnica” – servem para entender os processos de formação, ensino e aprendizagem, por exemplo. Assim, pouco importa se a história de vida em questão é de um notável pedagogo europeu ou de um professor da zona rural de Uberlândia; os pesquisadores da Educação que lidam com as abordagens (auto)biográficas compreendem que ambas as experiências podem ser igualmente valiosas para lidar com seus problemas de pesquisa. Nesse sentido, quando Pineau escreve que as histórias de vida emergem como uma abordagem que não “prejudica os meios”, está se referindo à uma ruptura na narrativa hegemônica da história: “Neste início de milênio, a vida que busca entrar na história não é mais somente a dos notáveis, mas a de todos aqueles que, querendo tomar suas vidas na mão, se lançam nesse exercício, reservado até aqui à elite” (PINEAU, 2006, p. 337).

Não me interessa fazer uma revisão dos trabalhos sobre pesquisa (auto)biográfica, mas evidenciar como esse formato – que pretende recuperar a dimensão da experiência e, assim, restituir ao sujeito empírico, apagado pelo sujeito epistemológico da ciência moderna ocidental, seu lugar na pesquisa – já se consolidou mundialmente na academia pelo menos desde os anos 1980.

Outro caminho para construção de pesquisas acadêmicas, principalmente no campo das artes, em que o sujeito da pesquisa não se esconde, mas se revela, é a autoetnografia. Sobre a autoetnografia, nos informa Sylvie Fortin (2009) que “(próxima da autobiografia, dos relatos sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais” (FORTIN, 2009, p. 83). As reflexões de Fortin acerca da autoetnografia são tecidas principalmente a partir de suas experiências como docente do Doutorado em Estudos e Práticas Artísticas da Universidade de Quebec em Montreal (UQAM), criado em 1997. Esse programa oferece três possibilidades de tese: tese-pesquisa, tese-criação e tese-intervenção. As primeiras são teses com as quais estamos

mais familiarizados na grande maioria dos programas de doutorado brasileiros: um pesquisador aparentemente “neutro” toma um objeto de pesquisa do qual a priori não participa e põe-se a analisá-lo. Por outro lado, o resultado final de uma tese-criação é tanto uma obra de arte quanto um texto, e ambas são “avaliadas” por uma comissão de teóricos e artistas profissionais (FORTIN; GOSSELIN, 2014). Por fim, a tese-intervenção, que pode ou não envolver uma obra artística, é aquela cujo produto final intervém ativamente no contexto social do objeto da pesquisa, tal como a tese de Katherine Rochon, desenvolvida com mulheres imigrantes, cuja investigação aliava o oferecimento de ricas experiências estéticas ao trabalho de suas identidades pós-imigração (FORTIN; GOSSELIN, 2014).

O método de pesquisa autoetnográfico é situado por Fortin e Gosselin (2014) dentro da tradição filosófica pós-moderna/pós-estruturalista do paradigma de pesquisa pós-positivista¹¹. Ao contrário do paradigma positivista – segundo o qual “existe uma realidade observável e mensurável, que é divisível em variáveis que podem ser estudadas de acordo com os modelos hipotético e dedutivo” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 3) – o pós-positivista:

Não tentará prever um fenômeno ou buscar leis gerais. O paradigma pós-positivista/qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores. Ele difere do paradigma positivista quanto à crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador. Partindo do pressuposto de que a realidade é uma construção social e cultural, os indivíduos só podem compreender e representar realidades através de símbolos (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 3).

A autoetnografia surgiu, então, como uma alternativa à etnografia tradicional (positivista), pautada na “utopia” do(a) pesquisador(a) que constrói uma descrição “pura e neutra”, independente de suas percepções individuais (FORTIN, 2009). A autora formula questões que sintetizam o pensamento autoetnográfico: “de fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever sobre sua própria experiência?” (FORTIN, 2009, p. 82). Na literatura sobre as etnografias pós-modernas parece claro que, ao contrário daquelas que enfatizam a forma de escrita (tais como a escrita criativa e os relatos alternando teoria e ficção), as autoetnografias enfatizam o processo de investigação (FORTIN;

¹¹ Para tanto, os autores se baseiam na terminologia de Alvesson e Sköldbberg (2000), que divide o paradigma pós-positivista em três correntes filosóficas, a saber: fenomenológica/hermenêutica, crítica e pós-moderna/pós-estruturalista, a qual “inclui pesquisas que questionam os próprios fundamentos do conhecimento e da realidade, seja apresentando a pluralidade de pontos de vista, seja mostrando os processos de subjetivação, seja jogando com a polissemia da linguagem” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 8).

GOSSELIN, 2014). Obviamente que “diversos estudos, muitas vezes fundem os dois, mas o fato é que textos autobiográficos são diferentes de histórias, contos ou poemas” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 13). Curioso observar que, no trecho citado, os autores parecem utilizar “textos autobiográficos” como sinônimo de “textos autoetnográficos”. De fato, acredito que a pesquisa (auto)biográfica e a autoetnografia apresentam questões epistemológicas semelhantes. Ao meu ver, a diferença aparente entre ambas é o campo teórico em que cada uma se desenvolveu: a primeira no campo da Educação, como resposta às limitações impostas pelos modelos de pesquisa tradicionais, sobretudo no que diz respeito à pesquisa histórica e seus reflexos na pesquisa em educação; e a segunda no campo da Antropologia, como alternativa à pesquisa etnográfica tradicional, insuficiente para pesquisas em que o objeto é a própria experiência do pesquisador.

Ainda que o número de pesquisadores que têm adotado as etnografias pós-modernas tenha crescido, Fortin (2009) nos alerta sobre a possibilidade dos estudos autoetnográficos apresentarem um tom excessivamente egocêntrico, sugerindo que o discurso gerado a partir deste método de pesquisa, além de se sustentar teoricamente, deve reverberar em outras vidas e experiências. Assim, “o desafio da etnografia pós-moderna é, portanto, acolher a ficção e as experiências individuais subjetivas, mantendo a credibilidade e rigor de pesquisa” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 14). Seria esse o motivo pelo qual a política institucional da UQAM não permite que um pesquisador construindo uma tese-criação apresente como resultado somente um trabalho artístico? Ainda que Fortin e Gosselin (2014) revelem que há estudantes de doutorado que argumentam que o processo criativo e a obra de arte são suficientes, a escrita aparenta persistir como um veículo privilegiado de credibilidade e rigor no contexto acadêmico. A mim me parece menos uma questão de descrédito do trabalho artístico e mais uma questão de adequação a um contexto. Afinal, a pesquisa não é exclusividade do ambiente acadêmico (conheço inúmeros artistas e grupos, aos quais me incluo, que desenvolvem pesquisas rigorosas fora da universidade), mas a escrita é prática fundamental de qualquer programa universitário. Não creio que ela deva ser abolida em detrimento de uma obra artística. Pelo contrário, penso ser fundamental criar oportunidades para que ambas possam coexistir e se retroalimentar, caso este seja o desejo do pesquisador. Nesse sentido, reconhecendo esta tese como uma etnografia pós-moderna (que dialoga tanto com a pesquisa (auto)biográfica quanto com a autoetnográfica), entendo que ela é uma oportunidade de coexistência entre um trabalho artístico e uma escrita.

Portanto, entendo que minha pesquisa se localiza debaixo desse guarda-chuva epistemológico que é a autoetnografia, “talvez mais uma filosofia do que um método bem definido (Wall, 2006), havendo espaço para uma liberdade criativa considerável na produção

de um texto autoetnográfico (Ellis & Bochner, 2000)”¹² (WALL, 2008, p. 39). Se estou lidando com um tipo de pesquisa em que eu, o sujeito pesquisador, não sou neutro, apartado da pesquisa, e mais, faço parte do objeto da própria pesquisa, é natural que uma espécie de paradoxo se estabeleça: é perfeitamente possível descrever como minha pesquisa foi feita, mas em alguma medida este “como” será singular, ou seja, impossível de ser reproduzido em qualquer outro contexto. Possível de fazer, impossível de repetir. Isso implica no fato de que a metodologia de uma autoetnografia não é uma “receita” ou “manual” a ser seguido, mas um caminho percorrido (no caso desta tese, por mim). Mesmo que ele tente ser percorrido por outro pesquisador no futuro, não será o mesmo. Obviamente, outras autoetnografias me servem de exemplo para construir meu próprio caminho (assim como espero que esta sirva a outros pesquisadores interessados na construção de textos autoetnográficos). Duas são o livro *Entrenotas*, de Cássio Hissa (2013) (que já citei anteriormente ao comentar o estranhamento de meus colegas acerca da minha pesquisa) e o artigo *Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança*, de André Lepecki (2016a). Os autores não definem seus trabalhos como autoetnografias, mas os leio como tais, pois são um livro e um artigo estruturados em um formato de escrita pouco usual no contexto acadêmico (em notas) e que foram construídos a partir de registros de experiências dos próprios autores.

Qual seria, então, o meu caminho? De fato, eu sempre chamei, mesmo que intuitivamente, as metodologias – esses diferentes modos de construção das pesquisas – de caminhos. O que seria a metodologia, senão um caminho que se percorre ao pesquisar? Reflexões análogas exteriorizam-se nas notas de pesquisa de Hissa (2013):

A pesquisa não é o resultado da ligação entre dois pontos, previamente concebidos. É uma rota que, por sua vez, “não é uma estrada, nem um atributo físico; é uma direção, uma linha imaginária ligando um ponto de partida com uma destinação”. Entretanto, esses pontos – de partida e de destino – vão se descobrindo ou se fazendo ao longo do processo de construção da própria rota. Os textos de pesquisa, também, são feitos desse **fazer rotas** ou desse **construir cartografias enquanto se fazem caminhos** (HISSA, 2013, p. 26, grifos do autor).

A escrita da ciência-saber não é uma reta entre dois pontos. A escrita da ciência-saber é múltipla: “diversas e desconhecidas rotas, curvas surpreendentes” (HISSA, 2013, p. 26). Recordo-me de Maria Gabriela Llansol (1998, p.135): “o texto é a mais curta distância entre

¹² No original: "Autoethnography might be more of a philosophy than a well-defined method (Wall, 2006), so there remains considerable creative latitude in the production of an autoethnographic text (Ellis & Bochner, 2000)" (tradução minha).

dois pontos”. Que formato tem essa distância? Para Hissa (2013), certamente não é o de uma reta. O que talvez ele queira nos mostrar é que os caminhos de uma pesquisa (suas metodologias) são múltiplos, diversos, em parte desconhecidos e inominados, e vão ganhando forma conforme “vão se escrevendo e se escorregando para uma espécie de derradeira acolhida de palavras, um falso fim” (HISSA, 2013, p. 26). Ao discutir sobre o formato de *Entrenotas*, Hissa (2013) nos conta sobre uma “grande liberdade” que o caminho escolhido por ele lhe proporcionou:

Pensei, durante meses, um formato para o livro que, ao final, se mostrou diferente de outros exercícios meus de escrita, em razão da presença de 110 notas numeradas e distribuídas ao longo de todos os ensaios. Algumas poderiam ser notas de rodapé ou notas de fim. Outras poderiam ser incorporadas ao próprio texto. Algumas cumprem o papel de deslocar o leitor para outro ponto de vista – ainda que contextualizado pelo mesmo problema discutido. Finalmente, existem notas que complementam reflexões ou dialogam com trechos do texto. No conjunto, forma-se uma estrutura que me concedeu grande liberdade de expressar ideias, inclusive as que se referem às minhas vivências pessoais (HISSA, 2013, p. 11).

Sinto-me familiarizado com essa **metodologia da liberdade** de Hissa (que parece ilustrar o que nos indica Ellis & Buchner (200) apud Wall (2008) sobre a liberdade de escrita de textos autoetnográficos), em que o caminho metodológico vai se construindo conforme constrói-se o texto. Entretanto, ainda que a metodologia de minha tese apresente um grau de liberdade considerável, eu sou capaz de revelar o modo como ocorreu a coleta e o tratamento dos dados autoetnográficos (FORTIN, 2009) desta pesquisa.

Cena 2. Coleta de dados autoetnográficos e memórias *incarnadas*

Para construção desta tese, coletei dados nos seguintes materiais: meu diário de trabalho de *Circuito Iago* (no qual registrei sistematicamente o processo de criação entre setembro de 2017 e junho de 2020); programa, materiais impressos e virtuais de divulgação, fotos e vídeos do espetáculo; matérias de jornais impressos e virtuais, rádio e televisão sobre as apresentações; projetos culturais elaborados para inscrição em programas de patrocínio; e não menos importante, na memória da experiência vivida que permanece registrada apenas em meu próprio corpo. Memória que permanece assim, *incarnada*:

O que fica?
Um borrão
Marca de um acidente
Registro do acaso e de seus caprichos
Lembrança da impossibilidade de controle absoluto
Que eu olhe todos os dias para esta mancha e pense:
“Trabalhe, Fernando, trabalhe”
É no meu corpo que estão os registros fundamentais
As memórias *incarnadas* do processo de criação
E, quando a palavra se desmancha, é ao corpo que devo recorrer

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 27 de novembro de 2017).

Escrevi o texto anterior em cima da mancha de tinta que restou em uma das páginas de meu diário de trabalho após uma intensa chuva que acidentalmente ensopou o caderno, desmanchando a maioria de meus escritos, quase todos feitos com caneta de tinta à base de água [6]. Eu havia acabado de apresentar o trabalho pela primeira vez, e estava ávido por rever minhas anotações sobre o processo criativo. Naquele momento, quando as palavras me falharam, desmanchadas em minhas páginas, vi-me obrigado a recorrer unicamente às memórias *incarnadas* em meu corpo.

Memórias *incarnadas*. Há algo da ordem da memória, e há algo da ordem da carne.

Convoco as memórias pois coisas muito importantes, antes escritas no meu caderno, foram apagadas, ou melhor, borradas pela chuva. Essas coisas eram meus registros sobre o caminho que havia percorrido para criar *Circuito Iago* até então: minhas ideias iniciais, os modos como as havia desenvolvido, as dificuldades com as quais me deparei no percurso, as soluções que encontrei para alguns problemas, os obstáculos aparentemente intransponíveis que não havia conseguido superar... Todos esses dados autoetnográficos que estavam escritos em meu diário haviam sido apagados. Cruel constatação: nem sempre a escrita é permanente. Curiosamente, o apagamento dos meus escritos parece refletir o próprio mecanismo pelo qual se constrói a memória: uma constante fricção entre lembranças e esquecimentos. Talvez fosse necessário esquecer tudo o que escrevi (tudo?) para que outro tipo de experiência pudesse emergir. Uma experiência que talvez nasça do esquecimento, não da lembrança, e que dance entre ambas. Aqui, chamo essa experiência, talvez de modo incompleto, de “memória”.

O que há de incompleto no termo “memória”? Sinto que algo falta. Há, de fato, algo que sempre falta, como insiste em nos dizer o fantasma de Jacques Lacan, pulverizado nos textos de tantos, tantos escritores. Ao escrever o amor, as palavras sempre dizem a mais e a menos, escreveu Barthes (1981):

querer escrever o amor é enfrentar a **desordem** da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo **demais e demasiadamente pouca**, excessiva (pela expansão ilimitada do **eu**, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela) (BARTHES, 1981, p. 93, grifos do autor).

As palavras nunca dizem o que efetivamente se quer dizer. Assim, as palavras escondem e revelam ao mesmo tempo, dando a ver sempre e inevitavelmente um buraco, algo que falta.

A diferenciação entre lembrança e recordação que nos oferece Leyla Perrone-Moisés (2000) em sua análise do conto *Lá, nas campinas*, de Guimarães Rosa, me serve para escrever sobre essa falta, essa incompletude que reconheço no termo que escolhi. No conto, Drijimiro, o protagonista, ignorava completamente sua infância, mas era perseguido pela recordação enigmática de um lugar: “Lá, nas campinas...”. Drijimiro “tudo ignorava de sua infância mas recordava-a, demais” (ROSA apud PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 206). A autora nos oferece a seguinte comparação entre lembrança e recordação:

A palavra **recordar** contém **coração (cordis)**; recordar é muito diferente de lembrar. O que se recorda é do domínio dos afetos, é menos uma coisa, pessoa ou lugar, do que um tom, uma qualidade, um estado do ser. A lembrança pode ser nítida, a recordação será sempre fluida, imprecisa. Com as lembranças, sabemos lidar conscientemente; com as recordações, lidamos como pode o coração, e muitas vezes ele não pode. E, então, as recordações nos aprisionam, num retiro melancólico (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 206, grifos da autora).

Seguindo a linha de raciocínio de Perrone-Moisés, talvez as memórias de que falo sejam, assim, recordações que dançam entre minhas lembranças mais nítidas e as imprecisões que decorrem de meus esquecimentos. Recordar me lança, por meio do prefixo “re”, à reescritura¹³ e, de algum modo, também ao corpo, por meio do “cor”, de coração; não só à matéria física corporal, mas também às camadas dos afetos, à camada do inconsciente.¹⁴

Há, ainda uma vez, uma falta. Se o termo em questão é “memórias *incarnadas*”, falta escrever sobre a carne. De imediato, revelo (sem muito espanto, talvez, para quem lê) que utilizei carne como uma metáfora de “corpo”. Então, por que não “memórias incorporadas”? Pelo impacto do vocábulo, talvez. Penso que “carne” é uma palavra rudimentar, amorfa, crua.

¹³ Utilizo o termo **reescritura**, ao invés de **reescrita**, pois entendo que ele remete à palavra **feitura**. Assim, a reescritura parece estar atrelada a algo que é da ordem da ação, da artesanaria, da fabricação, enfim, da criação. Na esteira desse argumento, eventualmente utilizarei, nesta tese, o termo **escritura** como substituto de **escrita**. Vale indicar, porém, que o termo **reescritura** tem sido utilizado em outros campos de estudo com significados diversos, mas não completamente alheios ao uso que proponho. Para Ferraz (2008), que reflete sobre esse termo no campo da música, algumas das definições de **reescritura** podem ser: o atravessamento de uma música por uma ideia que lhe é estranha; a retomada de uma música por outra, resultando em uma transformação radical da obra fonte; ou a transcrição de obras durante o período barroco.

¹⁴ Toda essa discussão sobre recordação derivou de uma proposição do Prof. Dr. Paulo de Andrade, o “Paulo”, a quem agradeço e reconheço a contribuição.

Essa aparência rude, sem forma, borrada da palavra “carne” me interessa, pois parece ter algo a ver com a mancha do meu caderno, com o apagamento de minhas memórias escritas, com o esquecimento. Talvez as memórias de que falo não estivessem no corpo pronto e ávido que recorreu voraz ao diário em busca de respostas, mas na carne cansada, falida e sem forma que se deparou com o borrão no caderno, encarando a falência, a vicissitude, o inevitável apagamento da escrita que se pretendia permanente. Jorge Larossa Bondía (2002) afirma categoricamente que um dos limites da memória é a velocidade: não pode haver memória onde uma informação é pronta e imediatamente substituída por outra igualmente excitante, num processo vertiginoso e sem fim, típico da vida contemporânea. Nas palavras do autor, “ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência” (BONDÍA, 2002, p. 22). Concordando com Bondía, minhas memórias não poderiam emergir de um corpo pronto, e sim de uma carne falida.

Compreendo que os dados autoetnográficos coletados de minhas memórias *incarnadas* configuram-se como o que Wall (2008) denominou de notas da memória¹⁵:

Etnografias (Marshall, 1970, citado em Sanjek, 1990) e autoetnografias (Yang, 1945) inteiras tem sido compostas a partir de notas da memória, ou apenas de memórias. Talvez inesperadamente, as notas da memória seriam mais confiáveis do que as notas de campo ou outros registros escritos da experiência de campo. Notas de campo são escritas para auxiliar a memória, mas podem se tornar efetivamente uma ameaça para ela, porque podem contradizer as vozes memoriais dos sujeitos do campo (Lederman, 1990). Elas também podem mediar e alterar a precisão da memória enquanto elas são continuamente relidas (Sanjek, 1990) (WALL, 2008, p. 45).¹⁶

Distancio-me da ideia de Wall (2008) de que a interação entre as notas de campo e as notas de memória represente um problema, já que, de acordo com a noção com que trabalho, as memórias *incarnadas* são uma dança entre lembranças e recordações e não cabe, assim, a ideia de precisão. Compreendo que a própria memória é imprecisa, e os eventuais atravessamentos de outros registros auxiliares da memória não representam uma perturbação, mas antes o

¹⁵ Tradução minha do original *headnotes*.

¹⁶ No original: "Entire ethnographies (Marshall, 1970, cited in Sanjek, 1990) and autoethnographies (Yang, 1945) have been composed from headnotes, or memories, alone. Perhaps unexpectedly, it might also be that headnotes are more reliable than field notes or other written records of the field. Field notes are written to aid memory but might actually become a threat to it because they can contradict the remembered voices of the people from the field (Lederman, 1990). They might also mediate and alter the accuracy of memory as they are continually reread (Sanjek, 1990)" (tradução minha).

próprio mecanismo de *(re)construção* da memória. Concordo com Lacan (2009) quando ele postula que, no processo psicanalítico, mais do que a verdadeira história do sujeito, interessa como o sujeito reconstrói a verdade de sua história. Mais do que a precisão das memórias, interessa como e o que **(re)construirei** nesta tese a partir das minhas memórias *incarnadas* e demais registros. Acessarei minhas memórias *incarnadas*, diário de trabalho, fotos, vídeos e outros materiais impressos e virtuais para coletar dados autoetnográficos que me ajudem a tecer, em diálogo com referenciais teóricos, as concepções de performance, transcrição, metáfora, trágico, imagens, patologias e dança contemporânea que melhor dialoguem com os propósitos da tese. Percebam que ao me propor – a partir da minha própria experiência – a elaborar noções que interessam a diversos artistas, pesquisadores, docentes e alunos, busco seguir na contramão do risco sugerido por Fortin acerca de pesquisas em que o pesquisador se debruça sobre si: “o praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros” (FORTIN, 2009, p. 83).

Cena 3. O nascimento de *Circuito Iago*: dança, teatro ou arte da performance?

No primeiro parágrafo deste ato, afirmei que, após quase uma década de carreira, me sentia ligeiramente sufocado. O que quero dizer com isso é que, sendo um bailarino bastante propositivo, sempre entrei nos projetos coletivos em que trabalhei com bastante entrega, e neles sempre injetei muitas de minhas ideias. Porém, comecei a sentir que elas estavam sempre a serviço do outro, ainda que eu as propusesse. Sentia medo de realizar minhas ideias de modo independente, sozinho. Comecei a perceber que estava com medo de bancá-las. Reconheci, assim, minha ligeira falta de ar.

Talvez estar ligeiramente sufocado fosse pior do que estar completamente sufocado. Sentia-me sem ar, mas não conseguia fazer qualquer movimento rumo ao oxigênio. Eu era feliz trabalhando com aqueles grupos na minha cidade natal, mas havia algo que faltava e que não podia faltar. Foi em meio a essa atmosfera de ar rarefeito que veio, repentinamente, a convocação da UFU.

E fui. Peguei-me sozinho, distante do meu lugar no mundo, minha cidade natal de árvores, morros, concretos e bares. Estava afastado. Nunca, nem em terras estadunidenses, havia me sentido tão estrangeiro. Vi-me, assim, estranhamente, no momento adequado para, pela primeira vez, bancar sozinho uma de minhas ideias. A primeira ideia que me dispus a

bancar sozinho foi justamente *Circuito Iago*. Eu sentia que pela primeira vez poderia dar vazão a um processo criativo independente da dinâmica de grupo.

Desde 2015 tenho desenvolvido pesquisas teórico-práticas sobre as relações entre dança contemporânea e tragédia. Tenho proposto releituras de textos trágicos que se materializam na forma de obras artísticas cujas dramaturgias¹⁷ operam entre a dança e o teatro. Resultados dessas pesquisas são a peça coreográfica “Édipo”¹⁸ [7], de 2016, coreografada por mim e que integra o espetáculo *Em Trânsito*, do Grupo Jovem de Dança de Ibirité, que estreou em setembro de 2016 em Ibirité - MG ; e *Circuito Iago* [8], meu primeiro trabalho solo, apresentado pela primeira vez em outubro de 2017, em Uberlândia - MG. Na primeira, a tragédia de Sófocles¹⁹ é revisitada para tratar das tiranias nas relações humanas contemporâneas, e na segunda, a partir das ações de Iago em *Otelo*, de William Shakespeare (1564-1616), dialogo com temas atuais, tais como golpes resultantes de conspirações políticas, transfobia, feminicídio e racismo. Na sinopse de *Circuito Iago*, explico o seu “funcionamento”:

Circuito Iago propõe-se a investigar relações entre tragédia e dança contemporânea, partindo das ações de Iago em *Otelo*, de William Shakespeare. O performer articula em cena (1) sua leitura da obra, (2) acontecimentos contemporâneos que ele considera trágicos²⁰ e (3) sua prática em dança-teatro, para produzir cinco células coreográficas que podem ser apresentadas em espaços não-convencionais ou espetaculares. Juntas, constituem um circuito que envolve artista e público nas ações desenvolvidas.

(Sinopse de *Circuito Iago*, retirada do programa impresso). [9]

Gostaria de propor uma leitura da sinopse que revelará algumas questões bastante caras para a escritura desta tese. Eu afirmo que em *Circuito Iago* investigo as relações entre tragédia

¹⁷ Discutirei a seguir sobre a noção de dramaturgia da dança com a qual me sinto mais conectado, sobretudo a partir dos textos *O processo dramático*, de Marianne van Kerkhoven (2016) e *Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança* (2016). Sobre o assunto, indico ainda os seguintes dossiês: “On Dramaturgy”, números 5 e 6 da *Theaterschrift* (1994) – números voltados para a discussão da dramaturgia no teatro contemporâneo, mas organizados por Kerkhoven, e com textos relevantes para a noção de dramaturgia da dança; “Danse et Dramaturgie”, da *Nouvelles de Danse* (1997) – dossiê histórico sobre dramaturgia da dança, no qual *O processo dramático*, de Kerkhoven, foi publicado pela primeira vez; e “Dramaturgia da Dança”, da *Revista Sala Preta* (2010) – uma das coletâneas produzidas no Brasil sobre o assunto.

¹⁸ “Édipo” integra o espetáculo *Em Trânsito* juntamente com outras três peças coreográficas criadas por diferentes coreógrafos. Durante o processo criativo de *Em Trânsito*, adotamos o termo “peça coreográfica” em referência às peças de um quebra-cabeça, que existem isoladamente como peças, mas “encaixadas” formam um todo novo, onde ainda é possível identificá-las.

¹⁹ *Édipo Rei*, de Sófocles, datada de 430 a. C (MAGALDI, p. 17, 2008).

²⁰ É importante demarcar que aqui empreguei o termo trágico como adjetivo sinônimo de desastroso, terrível, pavoroso, coincidindo, assim, com seu uso corriqueiro. Segundo Lesky (2003), as concepções de trágico do classicismo helênico e da modernidade são diferentes. Na modernidade, o trágico “converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade” (LESKY, 2003, p. 21). Assim, acredito que o uso corriqueiro se aproxima da concepção moderna da palavra “trágico”. A noção de trágico que melhor se adequa aos objetivos desta tese não é, contudo, essa. Tal discussão será desenvolvida no Ato III desta tese.

e dança contemporânea, mas me coloco como um performer que trabalha com dança-teatro. Ainda, sugiro que a obra é formada de células coreográficas. Há leitores e leitoras que poderiam ficar confusos com a redação que propus: “Mas esse trabalho é dança, performance ou dança-teatro?”. Espero que de fato fiquem; tal confusão, ao meu ver, é preciosa. “Con” de confusão me remete a conexão e “fusão” fala por si. Mais do que uma bagunça, coisas que estão fundidas em conexão. Essa confusão será valorizada e melhor explorada no Ato IV desta tese. Por ora, nos próximos parágrafos discutirei brevemente seus principais pontos, para que você que me lê não fique com a sensação de estar preso em um “confuso casarão, onde os sonhos serão reais e a vida não”, como canta Maria Bethânia²¹.

Algo que afirmo categoricamente é que, pelo menos a partir das referências conceituais com que trabalho, *Circuito Iago* não é dança-teatro. Explico: a dança-teatro (*tanztheater*) é um movimento artístico complexo e diverso que se originou nas práticas de artistas da dança moderna alemã, a partir do início do século XX, tais como Rudolph Laban, Kurt Jooss e Pina Bausch (SÁNCHEZ, 2010; SILVEIRA, 2015; FERNANDES, 2017). Sendo assim, não considero adequado tomá-la como uma categoria de dança homogênea, como o texto da sinopse pode sugerir. Além disso, nunca estudei ou trabalhei com nenhum artista da *tanztheater*, e minha prática frequentemente emprega elementos que não são utilizados pelos artistas da *tanztheater*. Sendo assim, acredito ser mais adequado afirmar que minha prática opera entre a dança e o teatro, e não que é uma prática de dança-teatro. Na época da escrita da sinopse, não tive esse cuidado conceitual, mas tenho utilizado “entre a dança e o teatro” no lugar de “em dança-teatro” na redação da sinopse.

“Entre a dança e o teatro” me parece um termo adequado para dizer da minha prática artística. Sou ator²², formado pela Escola de Teatro da PUC-Minas [10], e com experiências atuando, mas também como preparador corporal e diretor de peças de teatro, desde 2009. Também sou bailarino, com experiências em balé clássico e em dança contemporânea, e tenho dançado, coreografado e dirigido trabalhos de dança desde 2009. Minha formação em teatro e em dança sempre foi concomitante. Eu sempre trabalhei com dança e com teatro ao mesmo tempo. Todavia, meu trabalho no teatro sempre foi mais próximo das práticas corporais e dos treinamentos físicos do que do texto verbal, o que sempre me demarcou, nos territórios teatrais em que eu circulava em Belo Horizonte, como “o Fernando da dança”. Já os artistas da dança

²¹ Intertexto da vez: canção *A moça do sonho*, de Chico Buarque e Edu Lobo, criada para a trilha do musical *Cambaio*, de Adriana Falcão e João Falcão, interpretada por Maria Bethânia no show ao vivo *Maricotinha* (2002).

²² Para uma lista completa de meus trabalhos como performer, coreógrafo, diretor, roteirista e professor, incluindo imagens, vídeos, sinopses, fichas técnicas e textos, gentileza acessar <<http://fernandobbarcellos.com>>.

da cidade me conheciam como “o Fernando do teatro”. Por muito tempo essa necessidade de etiquetar meu trabalho com uma dessas duas etiquetas também foi minha. Hoje, não mais. Acredito, inclusive, que essa dificuldade de categorizar minhas obras é uma das principais potências do meu trabalho.

Eu sempre procurei desenvolver um trabalho em que a dança era atravessada pelo teatro. Para dificultar ainda mais a minha situação, eu descobri a arte da performance e me fascinei por ela. Tanto que defendi em 2013 minha dissertação de mestrado sobre o assunto²³ no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais [11]. Arte da performance é um dos termos utilizados para designar a prática de artistas – sobretudo, mas não somente, no campo das artes visuais – que, particularmente a partir da segunda metade do século XX, se propuseram a investigar radicalmente os mais diversos modos de existência do corpo humano em suas obras, seja esse corpo do próprio artista ou do espectador. Outros termos geralmente utilizados para designar esse conjunto de obras são *performance art*, performance arte ou simplesmente performance. Quando estou falando ou escrevendo para um público de artistas, professores e pesquisadores das artes, geralmente entendo que o termo performance é suficiente. Contudo, quando o público é mais diverso, acredito que a utilização dos termos arte da performance ou *performance art* para designar o conjunto de obras a que me referi seja mais adequado, uma vez que o termo performance é mais genérico e apresenta concepções distintas dependendo do campo em que é empregado. O que é performance para estudiosos da antropologia, não necessariamente será performance para estudiosos das artes (e vice-versa), por exemplo. Tenho, além de uma dissertação sobre arte da performance, trabalhos artísticos em eventos de performance, e minha prática entre a dança e o teatro também é atravessada pelas minhas experiências com a arte da performance. Assim, a escrita mais adequada para o item (3) da sinopse seria “entre a dança, o teatro e a arte da performance”.

Nas discussões recentes sobre dança contemporânea encontrei subsídios para pensar minha confusa prática artística. Teóricos(as) como André Lepecki (2016a, 2016b, 2017) tem discutido a respeito da impossibilidade de reduzir o campo da dança contemporânea a uma técnica ou modalidade, pois a vasta produção em dança contemporânea é absolutamente diversa em pensamentos, formatos e técnicas empregadas para criar. Isso implica na ideia de que dança, sobretudo dança contemporânea, não é sinônimo de bailarinos(as) movimentando-se em fluxo pelo espaço ao som de uma trilha sonora. Em *Exaurir a dança*, Lepecki (2017) comenta um artigo de 2000 da editora-chefe de dança do jornal *New York Times*, Anna Kisselgoff, em que

²³ Intitulada *O performer atômico e o processo de criação em cadeia*, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Hill.

ela escreve que “espectadores interessados em fluxo ou continuidade de movimento tem encontrado poucas opções” (KISSELGOFF apud LEPECKI, 2017, p. 19) nas estreias daquele ano, e conclui que “é tudo muito ‘hoje’. Mas, e amanhã?” (KISSELGOFF apud LEPECKI, 2017, p. 19). O autor argumenta que propostas que se afastam da concepção tradicional de coincidência entre dança e movimento parecem provocar um abalo na própria ontologia da dança:

Meu argumento é que a concepção da paralisia do movimento como uma ameaça ao futuro da dança sugere que qualquer ruptura no fluxo da dança – qualquer coreografia que questione a identidade da dança como ser-em-movimento – representa não só uma crise localizada na habilidade do crítico de fruir essa dança, mas opera, o que é bem mais relevante, um ato crítico de profundo impacto ontológico. Não é de surpreender que uma tal convulsão ontológica seja tomada como uma traição da própria essência e natureza da dança, de sua assinatura, de seu domínio privilegiado: a traição do laço entre dança e movimento (LEPECKI, 2017, p. 20).

O pensamento sobre dança é tão parte dos trabalhos de dança contemporânea quanto os movimentos ou outros elementos utilizados na criação da obra, e todos estão entrelaçados nessa tessitura que é a dramaturgia de um trabalho de dança contemporânea. Processual (KERKHOVEN, 2016; LEPECKI, 2017), essa dramaturgia é não somente a apresentação da obra em si, mas o “trabalho de interação diária no estúdio com bailarinos, coreógrafos, designers, técnicos, produtores, diretores, todos engajados na criação de algo que está ainda difuso” (LEPECKI, 2017, p. 65). Portanto, quando situo *Circuito Iago* como um trabalho de dança contemporânea, estou demarcando que a obra não é somente sua apresentação em si, mas também o pensamento sobre a obra, o processo de criação, as inúmeras apresentações realizadas, as estratégias de divulgação das temporadas, as entrevistas que concedo sobre o trabalho e tudo o que de algum modo influencie na “habilidade de fruir essa dança” (LEPECKI, 2017). Por isso também me interessam como materiais para coleta dos dados autoetnográficos desta pesquisa o meu diário de trabalho, os materiais de divulgação e minhas entrevistas, não somente fotos e vídeos das apresentações. Mais radicalmente, na esteira dessa discussão, eu afirmaria que esta tese não somente captura *Circuito Iago* como objeto de pesquisa, mas faz parte da dramaturgia de *Circuito Iago*, e é, assim, parte da obra.

Creio ter dado pistas a você que me lê sobre as razões pelas quais situo *Circuito Iago* dentro do campo da dança contemporânea, mesmo que sua dramaturgia seja atravessada por elementos da dança, do teatro e da arte da performance. Talvez, reste ainda um ponto a ser discutido: o motivo de, sendo este um trabalho de dança contemporânea, eu me colocar como “performer”. Dança contemporânea e performance não são coisas diferentes?

Sim e não. Eu seria no mínimo irresponsável conceitualmente se afirmasse categoricamente que ambas são a mesma coisa. Contudo, existe um campo de estudos, denominado de **estudos da performance** – que surgiu na *New York University* em 1981 por meio da criação do *Department of Performance Studies* por Barbara Kirshenblatt-Gimblett (SCHECHNER, 2002), e tem como ícones contemporâneos Richard Schechner e Diana Taylor, professores do referido departamento, o qual também integra André Lepecki – que analisa trabalhos de dança contemporânea, por exemplo, como se fossem performances. Interessa aos estudos da performance não somente as obras artísticas da arte da performance, mas qualquer evento ou objeto que possa ser estudado **como se fosse** performance: peças de teatro, espetáculos de dança, rituais, protestos, textos literários, livros, mapas etc.

Schechner (2003) argumenta que fazer performance:

É um ato que pode ser entendido em relação a: **ser; fazer; mostrar-se fazendo; explicar ações demonstradas**. Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos **quazares** aos entes sencientes e formações super galáticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos *Estudos da Performance*. (...) Um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance (SCHECHNER, 2003, p. 25-26, grifos do autor).

Assim, os estudos da performance apresentam a perspectiva de que performance não é somente um objeto de análise, mas uma lente epistemológica (TAYLOR, 2003) para se analisar a própria performance. Para Schechner (2003), performances são comportamentos duplamente exercidos, isto é, uma espécie de colcha de pedaços de comportamentos restaurados, “ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (SCHECHNER, 2003, p. 27), recombinações em variações infinitas, nunca iguais. Como na arte, “a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias” (SCHECHNER, 2003). Por esse motivo, aos estudos da performance interessam não somente as performances artísticas, mas também os rituais e cotidianos. Aqui, percebo uma relação com o conceito de intertextualidade²⁴ de Kristeva, que postula que um texto é sempre um mosaico de citações (KRISTEVA, 1974). Para os estudos da performance, uma performance será sempre um mosaico de citações, sendo tais citações pedaços de comportamentos restaurados.

²⁴ Para uma discussão mais profunda sobre o conceito de intertextualidade, sugiro a leitura de *A Intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault (2008).

Como nesse campo de estudos qualquer evento ou objeto pode ser estudado como performance, uma questão se estabelece: “qual a diferença entre ser performance e como se fosse performance?” (SCHECHNER, 2003, p. 37). O próprio autor nos elucida que ser performance depende do contexto histórico-cultural:

Alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance. Rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia-a-dia são performances porque convenções, contexto, uso e tradição dizem que são. Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que nos refiramos a circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente a uma ação em si mesma, que a caracterize ou a desqualifique como sendo performance. Pelo ângulo de observação do tipo de teoria da performance que proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performances e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro” (SCHECHNER, 2003, p. 37).

Desse modo, nesta tese não utilizarei performance como sinônimo de arte da performance. Como estou alinhado com a teoria apresentada pelos estudos da performance, compreendo que posso estudar *Circuito Iago*, um trabalho de dança contemporânea, como se fosse performance. Logo, o termo performance será eventualmente utilizado como sinônimo de obra, espetáculo, trabalho, apresentação, e o termo performer como sinônimo de dançarino, ator, bailarino, artista, tendo em vista a proposta conceitual dos estudos da performance. Quando eu quiser me referir ao universo específico da arte da performance, utilizarei este termo.

Cena 4. O problema da pesquisa

Acredito que a sinopse de *Circuito Iago*, apresentada na cena anterior, revela o foco de minhas pesquisas nos últimos sete anos, seja na universidade, seja nos contextos artísticos fora dela. Consequentemente, ela revela o foco desta tese, que são as relações entre tragédia e dança contemporânea no processo de criação de *Circuito Iago*. Começo aqui a delimitar minha pergunta, a pergunta para a qual falta resposta, a pergunta para a qual espero obter algumas respostas, ainda que provisórias.

No dia 7 de outubro de 2017, escrevi no meu diário de trabalho:

Intuitivamente, o que me interessa da “tragédia” na minha prática artística:

1. Imagens a partir dxs personagens e como estas atravessam/são atravessadas pelas imagens/situações/fatos/acontecimentos/etc. contemporâneos;
2. Teia de relações (humanas, sobretudo) em crise;
3. Narrativa a partir da ação, a dramaturgia “conta uma história” através da “relação dramática” entre xs personagens;
4. Impossibilidade de retorno, “salvação”.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 7 de outubro de 2017). [12]

Esse trecho será fundamental no Ato III desta tese, quando discutirei os elementos da noção de trágico que interessam aos propósitos desta pesquisa. Antes, porém, acredito ser importante salientar que quando listei o que me interessa na “tragédia”, já o fiz com um foco: minha prática artística. Logo, reformulando na forma de uma pergunta a frase que abre o trecho apresentado: “Que elementos da ‘tragédia’ interessam aos meus processos de criação em dança?”. Tal comentário se faz importante uma vez que, ao estabelecer esse foco, eu pareço já revelar um interesse pela **transposição**²⁵ dos elementos da tragédia para meus processos de criação em dança. Suponho, portanto, que meu interesse pelas tragédias nasceu como uma urgência de tentar traduzi-las para a dança. Talvez meu olhar para os textos trágicos tenha sido, desde sempre, um olhar de **tradutor**.

Tal reflexão se torna ainda mais relevante, quando revelo que durante os anos de 2017 e 2018 me aproximei do campo de estudo da tradução e suas relações com a dança, graças ao estreitamento dos laços com a Profa. Dra. Daniella Aguiar (a “Dani”) e seu grupo de pesquisa²⁶ [13]. Ao me familiarizar com os conceitos de “recriação” e “transcrição” apresentados por Haroldo de Campos (2006, 2015), comecei a me indagar se o processo de criação da performance *Circuito Iago* a partir da tragédia *Otelo* poderia ser estudado como uma tradução; e mais, se poderia ser estudado como uma recriação ou transcrição (termo que escolhi adotar, como discutirei a seguir). Paralelamente, percebi que muitas das estratégias de criação coreográfica²⁷ que emprego nessa performance poderiam talvez ser entendidas como metáforas.

²⁵ Cluver (2006) diferencia tradução de transposição. Tradução designaria processos em que texto-alvo e texto-fonte se aproximam mais, enquanto transposição designaria processos em que os textos-alvo são mais autônomos. Logo mais vou problematizar tal diferenciação. Aqui, optei por utilizar o termo mais próximo ao seu sentido algébrico, de uma operação em que elementos são trocados de posição, ciente, porém, de que tal termo já evidencia meu interesse por processos tradutórios.

²⁶ O grupo em questão é o Grupo de Pesquisa em Dança e Intermidialidade, coordenado pela referida professora, do Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia. A “Dani”, modo como me referirei a ela em algumas passagens desta tese, é coorientadora desta pesquisa.

²⁷ Entendo como estratégias de criação coreográfica os procedimentos que utilizo para criar “cenas” que compõem meus trabalhos.

Tais reflexões me conduziram ao problema da pesquisa apresentada nesta tese, que é analisar as estratégias de criação coreográfica que utilizo na transcrição da tragédia *Otelo* na performance *Circuito Iago* como se fossem metáforas. Apropriando-me da estratégia empregada pelos estudos da performance (a do “como se fosse”), tentarei trabalhar com as metáforas não somente como figuras de linguagem, mas também como dispositivos que, ao se materializarem em cena, produzem diferentes efeitos tanto sobre a minha experiência como performer, quanto sobre as experiências dos espectadores.

Uma vez que convoquei os conceitos, preciso agora trabalhar com eles. Assim, vou discorrer, nas cenas finais deste ato, sobre as concepções de transcrição e metáfora que mais se adequam aos propósitos desta tese.

Cena 5. Transcrição - traduzir manipulando

As considerações de Fayga Ostrower (2008) sobre criação e processos criativos foram as primeiras reflexões sobre o assunto às quais tive acesso, quando da minha pesquisa de mestrado. Ainda que genéricas (talvez justamente por isso), considero-as um bom ponto de partida. Concordando com Ostrower (2008), compreendo que o **modo** como criamos – e assim compreendemos, relacionamos, ordenamos, configuramos e significamos – constitui um processo criativo. Em arte, o caminho que percorremos desde nossas intuições e ideias inspiradoras até a obra artística, bem como todos os mecanismos que utilizamos durante a criação, constitui o que chamamos de **processo de criação**. Nas palavras de Ostrower (2008):

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem, (...), toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, tratam-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma (OSTROWER, 2008, p. 10).

Recortando melhor a discussão sobre processos criativos, cercando-a no campo da dança contemporânea, os processos essencialmente intuitivos, apontados por Ostrower parecem estar relacionados ao tipo de dramaturgia ao qual Marianne van Kerkhoven²⁸ se sente ligada, e que tem um caráter de “processo”:

²⁸ “Marianne Van Kerkhoven (1946-2013) foi, por décadas, uma das mais influentes figuras no campo das artes performativas na Europa. Ensaísta e dramaturgista, atuou junto a coreógrafos como Anne Teresa de Keersmaeker,

Escolhemos trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias, etc.); o “material humano” (os atores/os bailarinos) é decididamente o mais importante; a personalidade dos “performers”, mais do que suas capacidades técnicas, é considerada como fundamento da criação. O encenador ou o coreógrafo se lança no trabalho com esses materiais; durante o processo de ensaio, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem; é somente no final desse processo que aparece lentamente um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida; essa estrutura final não é conhecida de antemão (KERKHOVEN, 2016, p. 183).

De acordo com Kerkhoven, no processo dramaturgico²⁹ o encenador ou o coreógrafo se lança em um caminho desconhecido, que vai sendo traçado durante o processo de ensaio, ainda que tenha uma série de materiais disponíveis e mais ou menos conhecidos. Importante, porém, reconhecer que no início do processo criativo, a estrutura final é desconhecida. O criador, lança-se, assim, naquele que Lepecki define, ao indagar sobre o que investiga o dramaturgista e o que se espera dele, como “trabalho de errar”:

Antes de todas essas questões, prementes e práticas, uma das respostas que proponho é que o dramaturgista deverá engajar-se numa metodologia “anexata e contudo rigorosa”, que não se alinha com o conhecimento e o saber, mas sim com o trabalho de errar. Aqui, a errância deverá ser compreendida não como uma busca por erros, um privilégio dos equívocos ou, ainda, uma apologia à falha como método (todos os projetos válidos nas práticas teatrais contemporâneas, como no teatro do *Forced Entertainment* ou *Goat Island*), mas no seu sentido etimológico mais forte: errar como derivar, perder-se, extraviar-se (LEPECKI, 2016a, p. 67).

Entrelaçando as perspectivas de Ostrower, Kerkhoven e Lepecki, na criação dramaturgica, ao valorizar seus processos essencialmente intuitivos, o criador assume a errância como trabalho e, conforme deriva – erra, erra, erra; não sabe; não sabe, não sabe; trabalha, trabalha, trabalha, como equaciona Lepecki (2016a) – vai aparecendo, no decorrer do processo, um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida, isto é, a tessitura ou textura dramaturgica. É sobretudo pela errância que os processos dramaturgicos vão se tornando conscientes, ou como define Lepecki, se atualizam:

Jan Lauwers e Jan Ritsema. Foi editora-chefe do periódico *Theaterschrift* (1991-1995)” (CALDAS & GADELHA, 2016, p. 180).

²⁹ A partir daqui, utilizarei os termos processo criativo e processo dramaturgico como sinônimos, uma vez que, segundo as perspectivas de Kerkhoven e de Lepecki, o processo dramaturgico é o próprio processo de criação da obra.

Até que, finalmente (e esse advento é sempre explícito e vago, milagroso e esperado, mas sempre claro quando finalmente eclode), **alguma outra coisa**, alguma coisa em geral diferente do que foi concebido como pontos de partida e chegada predeterminados, do processo coletivo, começa a amalgamar-se. Atualização (LEPECKI, 2016a, p. 80, grifos do autor).

Em *Dramaturging - a quase-objective gaze on anti-memory*, Lepecki descreve procedimentos, aptidões e tarefas dramáticas específicas desenvolvidas por ele em algumas colaborações em que participou como artista criador (documentações, obtenção de fontes de inspiração e informação externas, desenvolvimento de cenas, acúmulo e indexamento de materiais produzidos no estúdio, organização da memória coletiva do processo) (LEPECKI, 2016a). Entretanto, ele destaca que:

Mesmo que esses procedimentos sejam importantes e úteis, não são essenciais para a tarefa da dramaturgia, que defino como uma ativação particular da sensibilidade, sensação, percepção e imaginação em direção a processos de atualização do virtual sob a singularidade de um processo composicional e coletivo (LEPECKI, 2016a, p. 71-72).

Aqui, derivo ligeiramente para longe de Lepecki (2016a), pois considero tais procedimentos tão essenciais para a tarefa da dramaturgia quanto a errância que permite os processos de atualização do virtual. Compreendo que é preciso pôr-se em deriva, é preciso errar, e nesse navegar rumo ao desconhecido, ir reconhecendo os processos que se atualizam. É necessário colocar-se em estado de “não saber” para que os processos de atualização aconteçam, mas acredito ser fundamental olhar para tais processos atualizados e ser capaz de, de algum modo (como já o fez o próprio Lepecki), entender como eles funcionam. Se restringirmos a noção de dramaturgia somente ao processo de criação da obra, de fato pode ser que seja irrelevante, tendo em vista a perspectiva de Lepecki, descrever os procedimentos empregados para criar, uma vez que tais procedimentos só se atualizarão depois de muito errar. Assim, descrever tais procedimentos seria um processo a posteriori, independente da tarefa dramática. Contudo, estou trabalhando com uma ideia de dramaturgia bastante ampliada, segundo a qual inclusive esta tese integraria a dramaturgia de *Circuito Iago*. Tal integração não se dá, creio eu, apenas de modo acumulativo, pois certamente esta pesquisa irá modificar o modo como performarei o trabalho futuramente. Assim, me parece pertinente considerar a descrição dos procedimentos de criação tão essenciais para a tarefa da dramaturgia quanto a errância.

Talvez a preocupação do autor – ao reconhecer que o estado de errância, e não a descrição dos procedimentos do dramaturgista, é essencial para a tarefa dramática – é a de que a racionalização de tais procedimentos conduza a uma dificuldade de atingir esse estado,

posto que já se “sabe” como fazer algo de antemão. Pergunto-me aqui: a errância de que fala Lepecki (2016a) seria em relação ao trabalho, ou aos procedimentos do dramaturgista? Ele mesmo responde (indicando, inclusive, um modo de **proceder** do dramaturgista que considera importante) que “uma atividade importante do dramaturgista é lembrar a todos dessa força soberana do trabalho, da necessidade de todos trabalharem para o trabalho – desfazendo, assim, uma certa imagem (teológica) da criação” (LEPECKI, 2016a, p. 75). Parece-me que é impossível que o dramaturgista (ou o artista criador) abandone a memória de seus procedimentos completamente, para colocar-se em um processo de errância absoluto³⁰. Talvez a errância seja antes uma suspensão provisória de tais procedimentos que, no decorrer do processo de errar, se (re)atualizam, singulares, pois tal (re)atualização é fruto da experiência única do processo de criação em questão. No processo de criação dramaturgica, o criador suspende então o “suposto saber”³¹ seus procedimentos, para ouvir não a voz das coisas que sabe fazer, mas a voz do trabalho, que lhe pede que faça algo. O que o artista pode oferecer ao trabalho só pode se atualizar, porém, a partir de seus procedimentos (por ora suspensos), mesmo que isso implique em criar novos. Inevitavelmente, ele sempre acessará procedimentos já conhecidos³², ainda que para reconhecer que eles não funcionam no processo em questão e, assim, elaborar outros.

Logo, olhar para tais procedimentos (atualizados após muita errância) e estudá-los é tarefa que considero fundamental em minhas pesquisas. Tal investigação, no caso desta tese, implica em decodificar as estratégias pelas quais manipulei (e continuo manipulando) materiais diversos (movimentos, sons, palavras, ideias, objetos etc.) para gerar *Circuito Iago*. Utilizo o verbo “manipular” em um dos dois sentidos empregados por Cyril Aslanov (2015) ao discutir a tradução de textos de uma língua para outra como manipulação. Para o autor, o ato de traduzir é uma “difícil negociação entre uma transparência ideal e a tentativa de enganar o leitor que não tem acesso ao texto original” (ASLANOV, 2015, p. 11), já que aquele que lê tem pouca ou nenhuma garantia de que o texto alvo reflete translucidamente o texto fonte. Logo, o primeiro sentido da palavra “manipulação” utilizado por Aslanov (2015) aproxima-se de “enganação”.

³⁰ Relembremos, aqui, Hissa (2013) e os teóricos das pesquisas (auto)biográfica e autoetnográfica: o pesquisador não é neutro.

³¹ Na discussão sobre errância, Lepecki (2016a) apropria-se do conceito lacaniano de “sujeito suposto saber”, sugerindo que tão logo o dramaturgista se insira no processo criativo, passa a ocupar – ao lado de diretor, bailarinos e coreógrafo, por exemplo – a difícil posição de “sujeito suposto saber” a obra, ou “sujeito suposto saber” a dramaturgia. A errância é alcançada, segundo o autor, quando da renúncia desse posto.

³² E aqui, relembremos os estudos da performance e a intertextualidade: dado comportamento é um mosaico de comportamentos duplamente exercidos.

O segundo – apenas sugerido por ele, mas de grande interesse para meus estudos sobre processos de criação – aproxima-se da ideia de procedimento ou experimento:

Nesse espaço escabroso entre as línguas, o tradutor manipula não só o leitor, mas também o próprio texto. Aí aparece outra acepção do termo “manipulação” além do sentido de “engano”. Trata-se do uso dessa palavra num sentido, se não positivo, ao menos não necessariamente negativo, que se encontra, por exemplo, nos termos “farmácia de manipulação” ou, mais próximo das nossas categorias modernas, “manipulação genética” (ASLANOV, 2015, p. 14).

Ainda que Aslanov (2015) não referencie explicitamente Haroldo de Campos, reconheço que a ideia de manipulação próxima de experimento ou procedimento permeia a teoria da tradução de Campos. No ensaio "Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora"³³, Campos (2015) utiliza uma série de expressões para se referir à prática da tradução que são recorrentes em muitos de seus trabalhos (CAMPOS, 1969, 2006, 2015) e que percebo que se relacionam de alguma maneira à ideia de manipulação como procedimento: “**operação tradutora da poesia**”; “**física da operação tradutora**”; “**laboratório de textos**”. A presença de termos semelhantes é expressiva na própria definição que Campos faz do procedimento do poeta-tradutor, como sugerem meus grifos na citação:

Descobrir (desocultar), por uma “**operação metalinguística**” voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o **código** de “formas significantes” de que o poema representa a mensagem ou realização *ad hoc* (qual a **equação** de equivalência, comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida **reequacionar** os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um **isomorfismo** icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (**paramorfismo**, com a ideia de paralelismo – como em **paráfrase**, em **paródia** ou em **paragrama** – seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de “igualdade” na transformação, contida no prefixo grego *iso-*) (CAMPOS, 2015, p. 93, grifos meus).

O meu interesse em tal discussão é demarcar o caráter de manipulação que reconheço na própria teoria da tradução de Campos. Como a citação anterior evidencia e discutirei logo mais, para Campos, ao traduzir o tradutor não reflete o texto fonte translucidamente no texto alvo, mas recria um outro texto, autônomo, através da manipulação do texto fonte; ambos se

³³ Texto apresentado pela primeira vez em uma conferência de 1985 e publicado em 1987, em que o autor constrói uma espécie de revisão dos trabalhos sobre os problemas da tradução poética elaborados por ele desde 1962, ano de publicação de *Da tradução como criação e como crítica*, ensaio em que ele lança a noção de recriação, que mais tarde se desdobraria no conceito de transcrição.

mantêm ligados, todavia, não por uma relação de fidelidade, mas por uma relação que ele nomeia de isomorfismo³⁴.

Na cena anterior propus uma leitura de um trecho de meu diário que sugere que, desde sempre, meu olhar para os textos trágicos foi um olhar de tradutor, uma vez que meu interesse sempre foi o de transpor alguns elementos das tragédias para meus trabalhos de dança contemporânea. Assim, entendo ser possível estudar os processos de criação de meus trabalhos artísticos como traduções intersemióticas. A tradução intersemiótica pode ser entendida como a **transmutação de signos** (termo de Roman Jakobson) de um sistema ou processo semiótico para outro sistema ou processo, de diferente natureza, tais como música, cinema, dança, literatura, fotografia, ilustração etc. (QUEIROZ & AGUIAR, 2016). Claus Clüver, ao contrário de Jakobson, diferencia tradução de transposição intersemiótica a partir da terminologia de Leo H. Hoek. Para Clüver, no caso da tradução o texto alvo (em qualquer sistema sígnico) “se aproxima” mais do texto-fonte, e na transposição os textos-alvo são mais “autônomos” (CLÜVER, 2006). Uma vez que meus processos de tradução se dão entre sistemas semióticos muito diferentes (literatura e dança), entendo que, para minhas investigações, a diferenciação entre tradução e transposição proposta por Clüver (2006) é pouco operativa, pois a passagem entre os sistemas semióticos inevitavelmente resulta em diferenças marcantes entre as obras fonte e alvo, sendo muito complicado analisar a “proximidade” entre as obras. O próprio Clüver (2006) problematiza a questão da proximidade ao discutir que:

Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediárias, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original (CLÜVER, 2006, p. 17).

Sendo assim, neste trabalho utilizarei o termo tradução intersemiótica, seguindo a terminologia proposta por Jakobson.

A primeira pergunta que me faço ao estudar o processo de criação de *Circuito Iago* a partir de *Otelo* é: quais os procedimentos utilizo para traduzir *Otelo* (obra literária) em *Circuito Iago* (performance de dança)? Tendo em vista a discussão de Lepecki (2016a), tais procedimentos já foram atualizados após um processo de errância no decorrer do trabalho de criação da dramaturgia de *Circuito Iago*, sendo possível, agora, voltar-me para tais processos, tentando descrevê-los. Vale salientar, porém, que a concepção de dramaturgia com a qual me

³⁴ Conceito que Campos toma emprestado da mineralogia. Duas substâncias diferentes que formam o mesmo cristal, por exemplo, o grupo das olivinas: forsterite (MgSiO₄) e faialite (FeSiO₄).

sinto alinhado é aquela de processo. Sendo assim, tanto o próprio processo criativo da performance, quanto tudo aquilo que de algum modo interfere na fruição da obra integra a textura dramaturgica. Se é um processo, a dramaturgia de *Circuito Iago* ainda está viva, vibrante, aberta, potencialmente disponível para ser atravessada e modificada (como escrevi anteriormente, creio que esta tese terá efeitos sobre minhas apresentações futuras, por exemplo). Apropriando-me das palavras de Lepecki (2016a), entendo a textura dramaturgica de *Circuito Iago* como “uma pele, uma vibração, um estado afetivo” (LEPECKI, 2016a, p. 77). Como ferramenta que possa me ajudar na descrição dos procedimentos que utilizei/utilizo no processo de criação de *Circuito Iago*, utilizarei a teoria da tradução de Campos, deslocando-a da tradução de textos literários de uma língua para outra, para a tradução intersemiótica, procedimento já empregado por Aguiar (2017).

No ensaio "Da Tradução como Criação e como Crítica", Campos (2006), ao discutir o problema da impossibilidade da tradução literal de textos criativos (poesias e prosas que, segundo o autor, consideram a palavra como **objeto**), nos apresenta a perspectiva de que a tradução desses textos será sempre uma **recriação**. A partir das ideias de Albrecht Fabri e de Max Bense, Campos formula que a tradução de uma informação estética será sempre outra informação estética. Fabri defende que toda tradução é crítica. Se as obras de arte não significam, mas são, traduzi-las implica em revelar seu caráter imperfeito (CAMPOS, 2006). Já Max Bense apresenta a perspectiva de que a informação estética é frágil, pois qualquer mínima alteração na informação estética gera outra informação. Logo, “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2006, p. 33). Soma-se às ideias de Fabri e Bense a perspectiva de Paulo Rónai de que a tradução é arte. Se o objetivo de toda arte é algo impossível (representar o irrepresentável, pois o que se é nunca está no que se representa) o tradutor é aquele que se empenha em traduzir o intraduzível (CAMPOS, 2006). Campos evidencia a impossibilidade da tradução de textos criativos, ao mesmo tempo que introduz a possibilidade de tradução desses textos como recriação.

As ideias de Campos sobre tradução encontram ressonância nas discussões apresentadas por Walter Benjamin em *A Tarefa do Tradutor*, e Roman Jakobson em *On Linguistics Aspects of Translation*. No texto de 1985, Campos (2015) revela que, quando da criação do conceito de recriação, que ele elaborou “a partir de uma prática intensa e diversificada, individual ou grupal, da tradução de poesia” (CAMPOS, 2015, p. 86), ele não conhecia esses textos, mas que posteriormente eles foram fundamentais para a retomada de suas elaborações teóricas. Identifico-me com o relato de Campos, uma vez que eu ignorava os conceitos de tradução intersemiótica e transcrição quando estava criando *Circuito Iago*, mas hoje esses conceitos são

fundamentais para o processo dramaturgico da performance. Assim como para Campos, a descobertas desses conceitos tiveram para mim “o sabor de um verdadeiro *hasard objectif*, de uma surpreendente confirmação (por antecipação) daquilo que minha prática de tradutor de poesia (...) me levava a excogitar no plano reflexivo da teoria”³⁵ (CAMPOS, 2015, p. 87).

A partir da obra de Jakobson, Campos reflete sobre o que ele denomina de física da tradução. Jakobson, na esteira da teoria do signo de C. S. Peirce – que descreve signos através da tríade objeto-signo-interpretante, sendo o interpretante (outro signo) o resultado da ação do signo, como veremos na Cena 6 deste ato – considera “o significado (*meaning*) como um fato semiótico (*semiotic fact*)” e define “o significado de um signo linguístico como sua **tradução** (*translation*) em outro ou outros signos alternativos” (CAMPOS, 2015, p. 87). Assim, no plano cognitivo, a linguagem exige sempre uma “recodificação interpretativa, isto é, tradução”³⁶ (JAKOBSON, 1959, p. 236). Daí sua conclusão de que “qualquer hipótese de dados cognitivos infáveis ou intraduzíveis seria uma contradição em termos” (JAKOBSON apud CAMPOS, 2015, p. 88). Em outras palavras, é sempre possível traduzir um significado, haja vista que o significado já é essencialmente uma tradução.

Contudo, ao tratar da tradução de poesia, Jakobson deriva para outro caminho. Como na poesia “as equações verbais tornam-se princípio constitutivo do texto” (JAKOBSON apud CAMPOS, 2015, p. 89), é impossível traduzir poesia somente no nível semântico, já que:

As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e contraste, e transmitem assim uma significação própria (JAKOBSON apud CAMPOS, 2015, p. 89).

Logo, “a poesia, por definição, é intraduzível (*poetry by definition is intranslatable*). Só é possível a transposição criativa (*creative transposition*)” (JAKOBSON apud CAMPOS, 2015, p. 89). Grosso modo, o que Jakobson está argumentando é que é impossível dizer de outro modo o que um poema diz, pois o significado (*meaning*) do poema depende totalmente de sua fisicalidade. Aqui os pensamentos de Jakobson e Max Bense (para quem qualquer alteração em uma informação estética gera outra informação estética) parecem se encontrar. Assim, a partir das considerações de Jakobson, Campos defende que em uma operação tradutora deve-se levar em conta uma dimensão física da tradução.

³⁵ Campos se refere à poesia, eu me refiro às operações tradutoras dos textos trágicos para performances de dança. *Hasard objectif*, ou acaso objetivo, é uma noção de André Breton, poeta surrealista, para dizer da constatação objetiva de coincidências surpreendentes e misteriosas, que parecem ser mais do que meras obras do acaso.

³⁶ No original: “*recoding interpretation, i. e., translation*” (tradução minha).

Por outro lado, Campos considera o ensaio de Walter Benjamin “mais do que uma **física**, uma verdadeira **metafísica** do traduzir” (CAMPOS, 1969, pg. 95, grifos do autor). Numa aparente coincidência com o pensamento de Jakobson e Bense, Benjamin compreende a tradução como “forma literária dotada de conteúdo tipológico específico; uma “forma artística”(Kunstform), como a lírica é uma forma” (CAMPOS, 2015, p. 96). Contudo, a “essência” (*Wesen*) dessa forma que é a tradução está conectada ao “original” por meio da “translatabilidade” (*Übersetzbarkeit*), elemento fundamental, já que somente por meio dele emerge “uma determinada dimensão de significância inerente a certas obras de arte (*Dichtwerke*)”. Para captar a translatabilidade, Benjamin propõe um novo paradigma de “fidelidade” (*Treue*), não mais relacionado à “restituição de sentido” (*Sinnwiedergabe*), mas voltado para a “redoação da forma” (*Treue in der Wiedergabe der Form*) (CAMPOS, 2015, p. 96).

Em outras palavras, para Benjamin, é como se o “original” já contivesse em si a “essência” da forma que será a tradução. A tarefa do tradutor é reconhecer no original essa “essência” e materializá-la em um novo texto, “redoando” à tradução a forma que de algum modo já estava contida no original; assim, capta-se a translatabilidade que conecta “original” e “tradução”. Em "A palavra vermelha de Hoelderlin", ensaio em que Campos (1969) discute a tradução (então ridicularizada por contemporâneos como Schiller e Goethe) da tragédia *Antígona*, de Sófocles, pelo poeta suábio, o autor cita Benjamin, que estabelece que “o erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao impulso violento que vem da língua estrangeira” (BENJAMIN apud CAMPOS, 1969, p. 99). Para Campos (1969), Hoelderlin não cometeu esse erro fundamental, uma vez que sua operação se aproximou mais de uma “helenização do alemão” do que de uma “germanização do grego”. A operação tradutora metafísica de Hoelderlin foi redoar ao texto alemão uma forma já contida, de alguma maneira, no texto grego, capturando a translatabilidade entre os textos. O tradutor efetuou, desse modo, uma “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN apud CAMPOS, 1969, p. 100).

Em uma analogia matemática, e remetendo-me à definição de Campos (2015) do procedimento do poeta-tradutor (citada anteriormente com grifos meus ressaltando termos que acredito estarem conectados à ideia de tradução como manipulação), podemos entender a operação tradutora como uma relação entre duas equações. Uma equação matemática a ser resolvida contém em si sua própria resolução, que permanece assim, oculta. Ao tradutor não cabe resolver a equação, revelando o segredo, mas identificar sua resolução e reconfigurá-la em uma nova equação, que será, assim, a tradução da equação original. Ambas se mantêm

conectadas, pois dizem respeito à mesma resolução, que permanece como enigma. O tradutor trabalha, portanto, com uma física da tradução ao manipular elementos de uma equação para gerar outra, e com uma metafísica da tradução, já que, ainda que identifique a resolução, não a revela, decifrando a equação; pelo contrário, lhe dá uma outra forma, gerando outra equação.

Tendo em vista as discussões tecidas anteriormente, é possível concluir que para Campos (2006) toda tradução de textos literários criativos (poesias e prosas que, segundo o autor, consideram a palavra como **objeto**), será uma recriação. O autor considera que esses textos não podem ser traduzidos literalmente, pois reconhece que não é possível separar forma e conteúdo nos processos de tradução. Quando a língua de um texto é modificada, seu conteúdo não se mantém intacto, ou seja, é impossível alterar-se a forma e preservar-se integralmente o conteúdo do texto. Isso ocorre porque para Campos os textos não possuem apenas a camada semântica, o significado literal das palavras, como sugerem Jakobson, Bense e Benjamin. Há diversas outras (fonética, rítmica, visual etc.) que devem ser consideradas no processo de tradução. Assim, o papel do tradutor é penetrar profundamente no texto que deseja traduzir, engajando-se numa leitura atenta desse texto, **a mais atenta**³⁷, para traduzir não apenas o significado, mas o próprio signo, “sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual)” (CAMPOS, 2006, p. 35). Nessa leitura atenta, o tradutor identifica as camadas do texto, faz escolhas e as traduz, gerando uma obra autônoma, mas que possui relações isomórficas com a obra fonte. O conceito de isomorfia guarda relações evidentes com o conceito de translatabilidade de Benjamin, pois é o que conecta texto fonte e texto alvo, ainda que não seja revelado explicitamente em nenhuma das duas formas.

Acredito que, além de dialogar com a ideia de tradução como manipulação de Aslanov (2015) – o tradutor manipula o texto fonte, fazendo escolhas e criando a partir delas, gerando o texto alvo, que só pode ser, assim, uma recriação – a teoria de Campos dialoga com o pensamento de Ostrower (2008), Kerkhoven (2016) e Lepecki (2016a) sobre processos criativos/processos dramaturgicos. Para Campos, o ato de traduzir corresponde a dar forma (criar) a um texto autônomo a partir do texto fonte, ignorando de antemão a textura do texto alvo, que não reflete o texto fonte completamente.

Podemos considerar que a dramaturgia processual de Kerkhoven (2016) e Lepecki (2016a) é, assim como os textos literários criativos para Campos, estruturada em camadas, constituída pela combinação dos materiais de origens diversas. Ainda, podemos tecer uma analogia entre o tradutor em Campos e o dramaturgista ou o criador em dança, pois estes últimos

³⁷ “Traduzir é a maneira mais atenta de ler” (SUBIRAT apud CAMPOS, 2006, p. 43); Campos cita J. Salas Subirat, tradutor para o espanhol de *Ulysses* de James Joyce.

também se lançam em uma “leitura atenta” (“anexata e contudo rigorosa”, nos termos de Lepecki (2016a)) dos materiais em seus processos dramaturgicos, trabalhando sobre eles para que, ao final, a estrutura “mais ou menos definida”, a textura dramaturgica da obra se atualize.

Como Campos (2006) compreende a tradução também como um processo criativo, não seria absurdo refletir sobre a adequação da ideia de errância de Lepecki (2016a) às suas operações tradutoras. O autor elabora uma série de neologismos para nomear suas diferentes operações tradutoras: **recriação** e **transcrição** (ambos mais genéricos); *reimaginação* (no caso da poesia chinesa); **transtextualização**; **transparadisação (transluminação)** (para dar conta das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso*, de Dante Alighieri); e **transluciferação** (para dar conta das operações praticadas com as duas cenas finais do *Segundo Fausto*). É curioso observar que, para cada operação tradutora, Campos cria um nome diferente. Aparentemente, após o trabalho de tradução, errante, como convém a um processo de criação artística, os procedimentos atualizados ao final da operação tradutora merecem nomes específicos, como um esforço de demarcar a singularidade de cada processo, exprimindo uma “insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada a pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) (CAMPOS, 2015, p. 79).

Nesta tese, optarei pelo termo transcrição para designar o processo de recriação de *Circuito Iago*. Ainda que recriação tenha sido o primeiro termo proposto por Campos para descrever suas operações tradutoras, e que ele o utilize recorrentemente como sinônimo dos outros neologismos que propõe (CAMPOS, 2015), reconheço que recriação pode sugerir, a leitores e leitoras menos atentos ou pouco familiarizados com sua teoria de tradução, que a obra fonte é reconstituída na obra alvo seguindo critérios de fidelidade. Acredito que a presença do prefixo “trans” em transcrição sugira, em contrapartida, relações de transformação, transposição, transporte, as quais por si só já se distanciam da noção de fidelidade que sempre ronda os processos de tradução, e que não cabe, pelos motivos já elencados nesta cena, no processo de transcrição de *Circuito Iago*.

Cena 6. Metáforas - surpreender a imaginação

Ainda que eu não me desse conta, o conceito de metáfora sempre me rondou pelo menos desde 2011, ano em que ingressei no mestrado. O projeto que propus pretendia investigar, no processo de criação de uma performance, as relações que poderiam existir entre o átomo e o

performador³⁸ e entre o processo de criação e uma reação química em cadeia. A performance resultante dessa pesquisa chama-se *Reatividade Atômica* (2011) [14], e a dissertação que escrevi intitula-se *O performador atômico e o processo de criação em cadeia* (BARCELLOS, 2013). Hoje, compreendo que eu estava propondo duas metáforas: PERFORMADOR É ÁTOMO e PROCESSO DE CRIAÇÃO É REAÇÃO QUÍMICA EM CADEIA³⁹. Mais do que analogias ilustrativas que evidenciassem as semelhanças que eu identificava entre os dois domínios⁴⁰ das respectivas metáforas⁴¹, elas sintetizavam o modo como eu conceitualizava as minhas experiências como performador em processos criativos. De algum modo, eu intuía que elas se assemelhavam às minhas experiências estudando átomos e reações químicas durante a graduação⁴². Logo, as metáforas que propus em minha dissertação não foram meras ilustrações, figuras de linguagem, mas uma complexa tentativa de descrever o modo como eu compreendia a experiência criativa.

A breve reflexão que teci no parágrafo anterior pode parecer nebulosa. Ela se baseia em estudos sobre a metáfora que tenho desenvolvido durante o processo de escritura desta tese. Para dissipar um pouco as nuvens, buscarei construir, a partir de agora, um panorama sobre a noção de metáfora que utilizarei ao longo destes escritos. Tentarei, no decorrer desse sobrevoo, planar sobre diferentes teorias da metáfora, de modo que a discussão não se restrinja a um único veio teórico. Minha tentativa será a de construir uma noção em rede que, ao interconectar pontos de diferentes teorias, costure uma teia capaz de capturar os problemas da minha pesquisa. De fato, essa é a estratégia que tenho utilizado ao longo deste texto (ao abordar as noções de performance, dança contemporânea, dramaturgia e transcrição) e que será recorrentemente retomada.

Luiz Antônio Marcuschi (2000)⁴³ inicia *A propósito da metáfora* se indagando sobre a possibilidade de acrescentar algo de interesse à unitária e fiel tradição teórica da metáfora desde que Aristóteles (1987, p. 205) a definiu em sua *Poética* como "a transferência do nome de uma

³⁸ "O termo performador, re-apropriação brasileira que proponho, deriva de um estudo da bailarina, performer e pesquisadora Larissa Ferreira em seu artigo *O ato-ação da performance*, no qual ela desenvolveu o conceito a partir da ideia de *conatus* (potência em existência) do filósofo Benedictus Spinoza. Nas palavras de Ferreira, "o *conatus* é alma e corpo, é o nexó entre o espírito (idéias) e a extensão (corpo). É o ser integrado, não dicotomizado entre corpo e espírito" (FERREIRA, 2010, p. 3). (...) Se o termo performance "deseja aproximar-se da imagem da ação performática, do não desempenho" (FERREIRA, 2010, p.2), a palavra performador deseja aproximar-se do artista da ação, que realiza por completo, artesão de sua própria obra" (BARCELLOS, 2013, p. 46).

³⁹ Esse modo de apresentar uma metáfora, com a frase escrita em caixa alta e com a estrutura "ISTO É AQUILO", é um modelo utilizado por Lakoff e Johnson (2003, 1999) que eventualmente será utilizado nesta tese.

⁴⁰ Lakoff e Johnson (2003, 1999) denominam os dois termos de uma metáfora como domínios.

⁴¹ Performador/átomo e processo de criação/reação química em cadeia.

⁴² Primeiramente cursei o Bacharelado em Química na UFMG e, só mais tarde, depois do mestrado, me licenciiei em artes visuais. Sendo assim, minha pesquisa de mestrado foi desenvolvida logo após minha primeira graduação.

⁴³ Publicado pela primeira vez em 1978, depois em 1984 e finalmente em 2000.

coisa para outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, ou por analogia". De fato, como destaca Mara Zanotto (1998):

A teoria aristotélica da metáfora como figura retórica, com a única função de ornamentar, vigorou durante 23 séculos como um dogma inquestionável e, no presente, é ela que a maioria das pessoas tem em mente quando ouvem ou se referem à metáfora. É essa concepção também que é divulgada nas gramáticas e livros didáticos e que tem influenciado a concepção de leitura (ZANOTTO, 1998, p. 14).

Todavia, a indagação de Marcuschi (2000) é meramente retórica, já que rapidamente ele nos informa que o intuito do ensaio será "mostrar a metáfora como algo mais do que um simples fenômeno linguístico de natureza semântica", deslocando-a para a área da teoria do conhecimento. Para tanto, parte "da premissa de que a metáfora não é apenas um simples recurso linguístico catalogado entre os tropos ou figuras de linguagem, mas um modo específico de conhecer o mundo, que, ao lado do conhecimento lógico-racional, tem sua razão de ser e instaura uma série de valores de outra maneira perdidos ou não-encontrados" (MARCUSCHI, 2000, p. 75).

Ainda que concorde com Marcuschi (2000) e Zanotto (1998) no que tange à existência de uma hegemonia (talvez ainda hoje, mais de 20 anos após a publicação dos textos citados) da noção de metáfora como figura de linguagem empregada para ornamentar discursos, eu não responsabilizaria tão rapidamente a teoria aristotélica da metáfora por tê-la sentenciado à função única de ornamentar. Paul Ricœur⁴⁴ (1979) – pensador francês que integra uma leva de renovadores da concepção de metáfora que surgiu por volta da década de 1970 (ZANELLO, 2007; ZANOTTO 1998) – indica que a própria formulação de Aristóteles acerca da metáfora já sugeriria certa complexidade atrelada ao funcionamento desse fenômeno linguístico, cuja natureza não seria puramente semântica ou lógico-racional:

Aristóteles fala sobre como a *lexis* em geral – isto é, a dicção, a elocução e o estilo, e da qual a metáfora é uma das figuras – faz com que o discurso (*logos*) **apareça** como "isso ou aquilo". Ele também fala que o talento de produzir boas metáforas se baseia na capacidade de contemplar similaridades. Além disso, a vivacidade de tais (boas) metáforas dependerá da habilidade de "construir diante dos olhos" o sentido que elas apresentam (RICŒUR, 1979, p. 142, grifo do autor).⁴⁵

⁴⁴ Ricœur (2005, 2003) desenvolve uma análise detalhada do papel que a metáfora desempenha nos processos de significação da linguagem em *A metáfora viva* (título da tradução brasileira). Além de "The Metaphorical Process of Cognition, Imagination, and Feeling" (RICŒUR, 1979) utilizei uma das versões em inglês, cujo título é *The Rule of Metaphor*.

⁴⁵ No original: "Aristotle says of the *lexis* in general – that is, of diction, elocution, and style, of which metaphor is one of the figures – that it makes discourse (*logos*) **appear** as such and such. He also says that the gift of making

Ricœur (1979) destaca tais pontos da *Poética* de Aristóteles para indicar que na concepção do filósofo grego sobre o funcionamento da metáfora já haveria certa dimensão pictórica que extrapolaria a sua função de ornamento do discurso. O pensador francês argumenta inclusive que a própria expressão "figura de linguagem" já implicaria que, na metáfora (e nos outros tropos), de algum modo o discurso se corporificaria, "assumindo a natureza de um corpo que apresenta formas e traços", externalizando-se de uma forma "semi-corporificada"⁴⁶. Contudo, ele reconhece que tais considerações são especulações tecidas a partir do que identifica como "pistas" (ou dicas, no original em inglês *hint*) deixadas no texto aristotélico. Pistas que sugeririam que haveria algo no funcionamento da metáfora que não dependeria apenas do modo de organização do discurso verbal.

A retórica clássica estabelece que toda metáfora emerge a partir de um desvio (*deviance*, em inglês). Uma coisa, ao invés de ser chamada pelo seu nome comum, é designada por outro nome, um nome "estrangeiro" (*foreign*). A metáfora se consolidaria pelo reconhecimento da semelhança entre esses dois nomes. Partindo dessa premissa, Ricœur (1979) elabora que no processo metafórico ocorre uma **inovação semântica**, já que após o colapso do sentido literal (o desvio), um novo sentido é construído e a relação entre os dois nomes, antes estranha, torna-se aceitável:

O aspecto decisivo é a inovação semântica, graças a qual uma nova pertinência, uma nova congruência, é estabelecida de modo que o enunciado "faz sentido" como um todo. O **criador** da metáfora é um artesão com habilidade verbal, **aquele** que, a partir de um enunciado inapropriado para a interpretação literal, constrói um enunciado apropriado para uma nova interpretação, a qual merece ser denominada de metafórica porque a metáfora produzida é, além de um desvio, aceitável. Em outras palavras, o sentido metafórico não consiste simplesmente de um colapso semântico, mas de um **novo** sentido predicativo, o qual emerge do colapso do sentido literal, isto é, do colapso do sentido que é obtido se nos apoiamos somente no valor lexical comum ou usual de nossas palavras. A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma (RICŒUR, 1979, p. 144, grifos do autor).⁴⁷

good metaphors relies on the capacity to contemplate similarities. Moreover, the vividness of such good metaphors consists in the ability to "set before the eyes" the sense that they display" (tradução minha).

⁴⁶ No original: "Assumes the nature of a body by displaying forms and traits"/"quasi-bodily externalization" (tradução minha).

⁴⁷ No original: "The decisive feature is the semantic innovation, thanks to which a new pertinence, a new congruence, is established in such a way that the utterance "makes sense" as a whole. The **maker** of the metaphor is the craftsman with verbal skill **who**, from an inconsistent utterance for a literal interpretation, draws a significant utterance for a new interpretation which deserves to be called metaphorical because it generates the metaphor not only as deviant but as acceptable. In other words, metaphorical meaning does not merely consist of a semantic clash but of the **new** predicative meaning which emerges from the collapse of the literal meaning, that is, from the collapse of the meaning which obtains if we rely only on the common or usual lexical values of our words. The metaphor is not the enigma but the solution of the enigma" (tradução minha).

Porém, resta ainda saber o que faz com que deixemos de nos apoiar apenas no sentido literal para que possamos vislumbrar o novo sentido predicativo que faz com que a metáfora seja a solução e não o enigma. Vale salientar que Ricœur não propõe o abandono do sentido literal (o qual é indispensável para a consolidação da metáfora, já que sem ele não há desvio), mas antes a coexistência entre o sentido literal e o novo sentido predicativo na compreensão do processo metafórico. De acordo com Ricœur (1979), algo que está para além da semântica tradicional (aquela que emerge através da organização das palavras no discurso) acontece no fenômeno metafórico; assim, para compreender adequadamente esse processo é preciso atribuir uma função semântica a aspectos que comumente são tomados como estritamente psicológicos: a imaginação (*imagination*) e a sensação (*feeling*). Esses aspectos seriam cruciais para a consolidação do fenômeno metafórico.

Na construção da metáfora, tanto a imaginação quanto a sensação são descritas por Ricœur (1979) como habilidades capazes de criar novos tipos de semelhança (isto é, novos sentidos predicativos) a partir das tensões entre coincidências e diferenças. Elas teriam a função de aproximar duas coisas que estão distantes, mantendo, porém, a distância entre elas. Assim, nosso sistema cognitivo seria capaz de reconhecer que o nome "comum" e o nome "estrangeiro" que constituem a metáfora são diferentes, mas, por meio da imaginação e da sensação, também reconheceria, apesar e a partir das diferenças, sua semelhança. Essa síntese pela diferença só é possível porque Ricœur (1979) aborda ambas menos no seu sentido psicológico e mais no seu sentido semântico, já que imaginação e sensação:

Nem simplesmente **esquematizam** a assimilação predicativa entre termos sintetizando-os de modo perspicaz nem meramente **dão forma** ao sentido graças à exibição de imagens que emergem e são controladas pelo processo cognitivo. Ademais, contribuem concretamente para a **epoché** (suspensão) da referência ordinária e para a **projeção** de novas possibilidades de redescrição do mundo (RICŒUR, 1979, p. 152, grifos do autor).⁴⁸

Não me interessa esgotar a complexa análise de Ricœur (2010, 1979) sobre a metáfora, mas extrair dela alguns pontos que me são úteis para tentar delinear a noção de metáfora com que trabalho. Particularmente interessante é a sugestão de Ricœur (1979) de que o funcionamento da metáfora se dá para além da dimensão verbal do texto (ainda que dependa

⁴⁸ No original: "Not merely **schematize** the predicative assimilation between terms by its synthetic insight into similarities nor does it merely **picture** the sense thanks to the display of images aroused and controlled by cognitive process. Rather, it contributes concretely to the **epoché** of the ordinary reference and to the **projection** of new possibilities of redesccribing the world" (tradução minha). Nesta passagem Ricœur trata apenas da imaginação, mas como na segunda parte do ensaio ele descreve a sensação de forma semelhante, acredito que tal síntese funciona para ambas.

dela, já que em primeira instância é o texto que desencadeia o processo). Ao meu ver, a inovação de Ricœur é considerar, no desvendamento do fenômeno metafórico, não apenas aquilo que está escrito, mas suas possibilidades de leitura. Assim, o texto (e por consequência a metáfora) assume uma dimensão dialógica: o que está escrito se nutre das suas (várias) possibilidades de leitura do mesmo modo que as possibilidades de leitura só podem emergir graças ao texto.

As ideias de Ricœur (2010, 1979) sobre imaginação e sensação no fenômeno metafórico encontram ressonância, ao meu ver, na seguinte afirmação feita por Jorge Luís Borges (2000, p. 31) em *A metáfora*: "o importante sobre a metáfora, eu diria, é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte **como** uma metáfora". Percebam, leitores e leitoras, que Borges, diante da oportunidade de utilizar termos como "entendida", "compreendida", "interpretada", escolheu (deliberada e engenhosamente, quero crer) afirmar que a metáfora é **sentida** por quem lê. Ele parece querer salientar que a metáfora é um fenômeno, mais que linguístico, experiencial, a qual compreendo ser também a leitura de Ricœur. De fato, ao analisar quase todas as metáforas que apresenta em seu texto, Borges (2000) descreve os seus possíveis efeitos em nós, leitores e leitoras, sempre em termos do que elas nos fazem sentir (*feeling*) ou imaginar (*imagination*). Assim, os versos de Platão "Eu queria ser a noite, de modo a poder velar teu sono com olhos mil" nos fazem **sentir** a ternura neles contida, nos fazem **sentir** o desejo do amante de ser capaz de ver a amada de vários lugares ao mesmo tempo; ou a famosa sentença de Heráclito "Nenhum homem se banha duas vezes no mesmo rio" nos faz **imaginar** o rio como algo fluido, e rapidamente somos levados a **sentir** que somos, nós mesmos, o rio, fugidios como ele (BORGES, 2000).

A essa altura já acredito ser possível perceber que um elemento fundamental da concepção de metáfora com que trabalho é a sua dimensão experiencial. Uma vez que investigo o processo de transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago*, mais do que as metáforas que aparecem no texto shakespeariano ou no texto da performance⁴⁹, pretendo investigar também aquelas cujos "novos significados predicativos" dependam da sua materialização em performance. Ainda que durante o processo de transcrição eu tenha criado tais metáforas com o objetivo de alcançar efeitos específicos em cena, nada me garante que esses efeitos serão, de fato, produzidos; o espectador pode (e frequentemente o faz) ler essas metáforas de diversas maneiras, inclusive diferentes das minhas projeções. Na realidade, acredito que a possível dissincronia entre as minhas idealizações e as interpretações do espectador torna o processo de transcrição ainda mais rico. Por meio dessa dissincronia, em alguma medida o espectador também assume o papel de transcriador, pois é convocado a "escolher" os caminhos de

⁴⁹ Refiro-me ao texto verbal, já que compreendo que a própria performance, por exemplo, também pode ser lida como um texto.

interpretação das metáforas, ainda que tal escolha nem sempre seja consciente. Assim, não cabe exclusivamente a mim (e creio que isso não seria sequer possível) controlar o modo como o espectador sentirá uma metáfora. O caráter aberto das metáforas coreográficas que proponho e o modo como o espectador interage com essa abertura podem ampliar as possibilidades de leitura tanto de *Otelo* quanto de *Circuito Iago*, as quais passam a fazer parte, assim, do processo de transcrição.

Um exemplo é particularmente elucidativo a respeito dos apontamentos feitos no parágrafo anterior. Na cena inicial de *Circuito Iago* ("Prólogo"), na qual me apresento aos espectadores e explico as "regras do jogo", em determinado momento revelo que tenho um pedido a fazer para o público:

O pedido é o seguinte: quando aparecer o ovo, é, o ovo de galinha, eu gostaria que vocês imaginassem que ele é a democracia brasileira.

(Trecho do Ato 1 de *Circuito Iago*). [\[15\]](#)

Assim, ao longo da minha performance, quando o ovo aparecesse na cena eu gostaria que o público **imaginasse** que ele é a democracia brasileira. Curioso demarcar que, antes mesmo de conhecer os textos de Ricœur (2010, 1979) e Borges (2000), eu já solicitava ao público que, no processo metafórico, eles trabalhassem com a imaginação⁵⁰. "Imaginar que é" é diferente de simplesmente "ser". "Imaginar que é" está, ao meu ver, mais próximo do pensamento de Ricœur (1979), em que duas coisas são aproximadas ao mesmo tempo que se mantêm distantes. Para que o ovo seja sentido como a democracia brasileira é preciso imaginar, pois ovo continua sendo ovo, e democracia continua sendo democracia. Logo, aquilo que os aproxima é a imaginação.

Caminhemos um pouco mais. Nessa cena convoco a imaginação, mas cabe a cada espectador a utilizar como bem quiser. Quais os possíveis sentidos predicativos que emergem dessa metáfora? Quais as possíveis aproximações entre o ovo e a democracia brasileira? Poderíamos imaginar o ovo como um embrião, como núcleo que concentra a vida, ou a potência de vida, estrutura biológica a partir da qual, em condições adequadas, clara e gema se transformam em um ser que então nasce. Assim, se imaginássemos a democracia como um sistema político vivo, multiplicador, capaz de operar transformações, por meio dessa metáfora sentiríamos a potência viva e transformadora da democracia. Poderíamos ainda sentir a força inicial, germinal, disparadora da democracia, como sistema que promete algo novo.⁵¹ Por outro

⁵⁰ Talvez mais um *hasard objectif*, como o que mencionei na cena anterior.

⁵¹ Tais visões utópicas, no contexto da política contemporânea brasileira, soam quase como piadas. Enfim, sigamos.

lado o ovo, pelo menos o de galinha, é pequeno, cabe na palma de uma mão. Assim, poderíamos sentir, através dessa metáfora, a pequenez, insignificância, do sistema democrático, ou até mesmo o sufocamento provocado pela concentração do poder na figura de um governante, por exemplo. Alternativamente, a casca do ovo é frágil, se quebra com relativa facilidade, provocando o colapso de sua estrutura. Portanto, por meio dessa metáfora seríamos capazes de sentir a fragilidade da democracia brasileira.

Há certamente várias outras possibilidades de sentidos predicativos para essa metáfora. A partir das minhas especulações anteriores, porém, é possível perceber que, ainda que o simples convite ao espectador para que ele imagine que o ovo é a democracia brasileira não forneça muitas pistas sobre os sentidos da metáfora, por meio da imaginação a plateia já é capaz de vislumbrar prováveis sentidos. É claro que as aproximações entre ovo e democracia brasileira só são possíveis porque conhecemos, através dos diversos modos pelos quais nossos corpos experienciam o mundo, as características do ovo e da democracia brasileira. Voltarei a esse ponto em breve, ao tratar da teoria da metáfora conceitual. Antes, avancemos ainda mais.

Em um dado momento da performance, retiro um ovo de galinha de um dos bolsos do meu blazer. Do outro bolso, retiro uma colher. Seguro o cabo da colher com uma das mãos e equilíbrio o ovo sobre sua parte côncava. Então começo a dançar, sempre com movimentos lentos e contidos, simulando uma certa tensão corporal, como se precisasse ter bastante cuidado para não deixar o ovo cair. De pé, dou alguns passos, giro lentamente em torno do próprio eixo, sento-me no chão, transiro o cabo da colher da minha mão para a minha boca, deito-me de costas, rolo pelo chão [16, 17, 18], sento-me novamente, apoio as mãos no chão, levanto... o ovo cai! Uma parte da plateia se assusta, e contempla levemente admirada o ovo que permanece inteiro no chão, apenas com algumas fraturas, "ferimentos leves". Dirijo-me, então, para a plateia:

Vocês achavam que o ovo estava cru? (Risos)
Pois é, a democracia brasileira tem suas surpresinhas...

(Trecho do Ato 1 de *Circuito Iago*).

Pergunto à plateia se algum voluntário se interessaria em dançar com o ovo e a colher agora que sabe que ele está cru [19] e, caso não haja nenhuma resposta, sigo para a próxima ação. Ao som do áudio extraído de um vídeo em que a cantora Vanusa (hoje *in memoriam*, mas viva quando da estreia da performance) entoava o Hino Nacional Brasileiro em um evento,

visivelmente alterada (ela erra a melodia e a letra, e canta com a fala enrolada)⁵², danço enquanto enterro o ovo, finalizando o primeiro ato da performance [20].

Há alguns pontos que gostaria de comentar. Ainda que não possa garantir, acredito a ação que executo com o ovo e a colher (equilibrá-lo sobre ela enquanto danço lentamente e simulo tensão) pretende dar algumas pistas extras para o espectador acerca do sentido que busco para a metáfora que emerge da associação entre o ovo e a democracia brasileira: se me movimento com cuidado para que o ovo não caia é porque ele é frágil e, se cair no chão, se espatifará. Portanto, convido o espectador a sentir a fragilidade da democracia brasileira por meio da metáfora que "danço". Todavia, há um ponto de virada na coreografia dessa metáfora. Quando o ovo enfim cai no chão ele não se espatifa como um ovo cru, mas permanece inteiro, ainda que com alguns danos, já que está cozido.

Acredito que aqui, a metáfora se abre novamente para uma série de novas possibilidades de sentido: quando o espectador percebe que o ovo está cozido e portanto não quebra com tanta facilidade ao cair no chão, ele pode abandonar a sensação de que a democracia é frágil e passar a senti-la como resistente; por outro lado, ao perceber que é impossível saber se o ovo está cozido ou cru simplesmente pela sua observação, tal incerteza pode fazer o espectador sentir que a democracia é surpreendente. Novamente, quando em minha fala indico que "a democracia brasileira tem suas surpresinhas", apresento ao espectador uma das possibilidades de interpretação da metáfora, a qual não exclui as demais.

Finalmente, ao enterrar o ovo, acredito que mais do que novas possibilidades de sentido da metáfora (as quais, evidentemente, podem surgir), emerge uma outra metáfora, mais direta, a qual materializo, ou melhor, coreografo: enterrar a democracia brasileira. A essa altura da performance, talvez a construção coreográfica da cena nos obrigue a sentir o ovo muito mais como a democracia brasileira do que como um ovo de galinha propriamente dito. Nos termos de Ricœur (1979) essa *epoché* ou suspensão do sentido ordinário é pré-requisito para o funcionamento da metáfora: é como se, por meio da imaginação, o ovo temporariamente deixasse de ser ovo para que possamos senti-lo como outra coisa.

Voltarei a discutir essa cena futuramente. Acredito que a discussão que desenvolvi nas últimas páginas é uma boa introdução à minha abordagem da metáfora como estratégia coreográfica. O trecho da performance que foi analisado é particularmente útil nesse sentido,

⁵² O estado de Vanusa (1947-2020) foi motivado, como a própria cantora relata, pelos efeitos colaterais de um medicamento para labirintite que havia tomado antes da apresentação. Vanusa "viralizou" na internet e ainda hoje é motivo de chacota. Segundo ela, essa apresentação foi a "gota d'água" que desencadeou um processo depressivo que resultou em sua internação em uma instituição.

uma vez que nele a metáfora é elaborada em etapas, expondo ao espectador o processo pelo qual ela é moldada, de maneira deliberadamente mais "didática". Porém, ainda que ao longo da ação eu vá gradativamente (re)elaborando a(s) metáfora(s), isso não é diretamente comunicado ao espectador; em primeiro plano apresento uma cena sobre a crise democrática brasileira, enquanto em segundo plano (re)elaboro metáforas. Na realidade, acredito que é justamente o processo de (re)laboração de metáforas que entrelaça todos os elementos da ação (movimentos, textos verbais, objetos) costurando a tessitura da dramaturgia da performance. Talvez seja justamente a capacidade de sentirmos (plateia e eu) as metáforas que vão emergindo ao longo da ação que faz com que as diversas camadas dramáticas, quando articuladas, possam assumir os sentidos discutidos.

Voltemos à ideia de que as aproximações entre ovo e democracia brasileira só são possíveis porque conhecemos, através dos diversos modos pelos quais nossos corpos experienciam o mundo, as características do ovo e da democracia brasileira. Tal premissa está diretamente relacionada à teoria da metáfora conceitual, cunhada primeiramente por George Lakoff e Mark Johnson (2003, 1999). Em *Metaphors We Live By*⁵³ os autores defendem que a maior parte do nosso sistema conceitual, isto é, o sistema cognitivo que utilizamos para pensarmos, agirmos e, conseqüentemente, nos comunicarmos, é estruturado metaforicamente. Isso implica que as unidades básicas de grande parte de nossa cognição seriam metáforas, ou seja, nossas experiências de mundo mais primárias seriam traduzidas metaforicamente. Nossos corpos experienciam o mundo; ao traduzirem essas experiências, nossos sistemas cognitivos elaboram, consciente e inconscientemente, metáforas pelas quais compreendemos e interpretamos nossas próprias vivências.

É importante salientar que como linguistas cognitivos, partidários da experiência como elemento fundamental no processo de cognição, Lakoff e Johnson enxergam o corpo como protagonista desse processo. Por exemplo, um dos conjuntos básicos de metáforas conceituais⁵⁴, o das **metáforas orientacionais** – que seriam responsáveis por traduzir algumas de nossas experiências corporais mais primárias – é constituído em sua maioria por metáforas que atribuem uma orientação espacial a conceitos mais complexos. Tal atribuição é inicialmente mediada pelo modo como o corpo "sente" espacialmente esse conceito. Sendo assim, por meio do binômio constituído pelas metáforas conceituais ALEGRIA É PARA CIMA (*HAPPY IS*

⁵³ O livro conta com uma tradução em português, publicada com o título de *Metáforas do cotidiano*, e publicada pela Mercado das Letras. Contudo, utilizei a versão em inglês.

⁵⁴ No âmbito da teoria da metáfora conceitual, os termos metáfora e metáfora conceitual são empregados como sinônimos.

UP) e TRISTEZA É PARA BAIXO (*SAD IS DOWN*), utilizamos na linguagem cotidiana expressões como "Estou me sentindo **pra cima**" ("*I' feeling up*"); "Isso me deu uma **impulsionada**" ("*That boosted my spirits*"); "Meu ânimo **aumentou**" ("*My spirits rose*"); "Estou me sentindo **pra baixo**" ("*I' feeling down*"); "Estou **deprimido**" ("*I'm depressed*"); "Eu **caí** em depressão" ("*I fell into a depression*"). A suposta base física-experiencial para tal processo metafórico seria que posturas inclinadas para baixo combinam tipicamente com tristeza e depressão, enquanto posturas eretas com estados emocionais positivos. Bases físicas-experienciais semelhantes podem ser utilizadas para embasar uma série de outras metáforas orientacionais (LAKOFF & JOHNSON, 2003).

As percepções físicas que embasam as metáforas orientacionais, bem como outros tipos de metáforas conceituais, não se dão necessariamente no nível consciente. Talvez quem me lê, assim como eu, nunca tenha percebido anteriormente que há uma componente vetorial, resultado da tradução de uma sensação corporal, na frase "Eu estou me sentindo pra cima". Utilizamos essa e outras expressões intuitivamente, sem sequer nos darmos conta de que são, na verdade, metáforas que traduzem nossa experiência corporal no mundo. Geralmente assumimos que elas estariam entre aquelas que Searle (2005) denominou de metáforas simples (em processo de lexicalização) e metáforas mortas (que já foram lexicalizadas). Sob o prisma da teoria da metáfora conceitual, contudo, são metáforas vivas no sentido mais fundamental: vivemos entre elas, por meio delas e conduzidos por elas⁵⁵.

Outro aspecto da teoria da metáfora conceitual que considero relevante é que a organização do sistema conceitual é específica para cada cultura. Isso implica, por exemplo, que dois grupos de indivíduos inseridos em contextos culturais diferentes poderão interpretar suas experiências de mundo em termos de metáforas orientacionais estruturadas de modo completamente diferente, ou sequer construir qualquer metáfora orientacional para traduzir suas experiências. Ao discutir uma metáfora conceitual que recuperarei no Ato II desta tese, DISCUSSÃO É GUERRA, Lakoff e Johnson (2003) nos alertam que essa metáfora seria válida para nossa cultura⁵⁶, e refletem acerca de uma cultura imaginária (da qual, talvez, eu gostaria de fazer parte) em que a metáfora funcional seria DISCUSSÃO É DANÇA:

⁵⁵ Esses são os três sentidos que *live by*, do título do livro de Lakoff e Johnson, pode assumir em inglês: o sentido de morar perto de algo e, em alguma medida, conviver com algo; o sentido de subsistir por meio de algo; e o sentido de viver conduzido por certas regras e/ou valores. Acredito que a escolha do título em inglês é particularmente perspicaz, já que, ao meu ver, a teoria da metáfora conceitual se relaciona, em diferentes graus, às três possibilidades de sentido.

⁵⁶ Compreendo que quando os autores defendem que "na nossa cultura" DISCUSSÃO É GUERRA estão assumindo que nós, leitores e leitoras de sua obra, fazemos todos parte de uma cultura ocidental cujas referências são majoritariamente eurocênicas. Essa é, sem sombra de dúvidas, uma generalização, que serve apenas para

Tente imaginar uma cultura na qual discussões não são vistas em termos de guerra, na qual ninguém ganha ou perde, na qual não há senso de ataque ou defesa, ganho ou perda de terreno. Imagine uma cultura na qual uma discussão é vista como dança, os participantes são vistos como performers, e o objetivo é performar de modo equilibrado e esteticamente agradável. Em tal cultura, as pessoas veriam discussões de modo diferente, elas seriam experienciadas de modo diferente, conduzidas de modo diferente e falar-se-ia delas de modo diferente. Porém, provavelmente para nós, os membros dessa cultura não estariam discutindo: eles simplesmente estariam fazendo algo diferente. Seria até mesmo estranho chamar o que eles estivessem fazendo de "discussão". Talvez a forma mais neutra de descrever essa diferença entre a cultura deles e a nossa seria dizer que nossa forma discursiva é estruturada em termos de uma batalha e a deles em termos de dança (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 18).⁵⁷

Pensando bem, talvez eu tivesse alguns problemas se me envolvesse em alguma discussão no contexto dessa cultura, já que minha concepção de dança não é tão equilibrada ou esteticamente agradável como a de Lakoff e Johnson, o que discutirei no Ato IV desta tese. Contudo, o argumento dos autores de que metáforas conceituais variam culturalmente é, ao meu ver, bastante preciso, e me serve para analisar as metáforas coreográficas que crio.

Voltemos à metáfora OVO É DEMOCRACIA BRASILEIRA. No dia 17 de novembro de 2018 apresentei *Circuito Iago* na Escola Estadual Alexandre de Ávila Borges, em Jaborandi, cidade do interior de São Paulo com cerca de 7 mil habitantes [21]. Essa apresentação integrou a circulação da performance por escolas estaduais do interior de São Paulo, patrocinada pelo Programa Cultura Ensina da Fundação para o Desenvolvimento da Educação do Estado de São Paulo. O público dessa apresentação foi majoritariamente formado por crianças com idade em torno de 8 anos, alunos da escola. Sempre me fascinou a capacidade que *Circuito Iago* tem de dialogar com o público infantil, como a seguinte entrada do meu diário de trabalho evidencia:

introduzirem a dimensão cultural da metáfora. Não acredito, porém, que os autores compartilhem da ideia universalizante de que a cultura ocidental é monolítica, homogênea. Na realidade, compreendo que ao oferecerem a perspectiva de que na cultura ocidental capitalista e eurocêntrica em que vivemos DISCUSSÃO É GUERRA, os autores escancaram as bases violentas sobre as quais nossa sociedade é construída, inclusive linguisticamente.

⁵⁷ No original: “Try to imagine a culture where arguments are not viewed in terms of war, where no one wins or loses, where there is no sense of attacking or defending, gaining or losing ground. Imagine a culture where an argument is viewed as a dance, the participants are seen as performers, and the goal is to perform in a balanced and aesthetically pleasing way. In such a culture, people would view arguments differently, experience them differently, carry them out differently, and talk about them differently. But we would probably not view them as arguing at all: they would simply be doing something different. It would seem strange even to call what they were doing “arguing.” Perhaps the most neutral way of describing this difference between their culture and ours would be to say that we have a discourse form structured in terms of battle and they have one structured in terms of dance” (tradução minha).

A relação que preciso estabelecer com as crianças é MUITO diferente, sobretudo em um contexto de Jaborandi, com 7k habitantes. O trabalho assume um tom ainda mais pedagógico. Torna-se uma recreação altamente pedagógica. Como ser pedagógico sem ser banalizante, literal, infantilizante?

É algo que me questiono.

Esse não é um espetáculo infantil. Mas as crianças adoram. Por quê?

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 17 de novembro de 2018). [22]

Eu não escrevi isso, nesse dia específico, à toa. Ao final dessa apresentação, várias crianças vieram conversar comigo, encantadas com a performance; para muitas havia sido a primeira experiência assistindo uma apresentação cênica ao vivo. Uma das crianças, uma garotinha de 8 anos que havia aguardado todas as outras crianças se dissiparem para então falar comigo, me disse que havia gostado muito da cena em que eu danço com o ovo, porque foi a cena que ela "mais entendeu". Curioso, perguntei o que ela havia entendido, e ela me deu a seguinte resposta: o ovo que o general enterrou era sua esposa, a qual ele havia matado. Fiquei olhando perplexo para a garotinha de 8 anos, que me deu um abraço e saiu saltitando. Interpreto sua leitura, ainda que pense que isso pouco importe a ela, como profundamente shakespeariana, uma vez que sua metáfora estabelece uma conexão direta entre uma ação presente na performance e o enredo da peça. Como tal conexão não é sequer sugerida por mim em nenhum momento da performance⁵⁸, compreendo que tal metáfora nos convida a repensar *Circuito Iago* e sua relação com *Otelo*. Sobre a garotinha de 8 anos, escrevi em meu diário:

Quando uma criança de 8 anos me fala que o ovo é a mulher do general que ele enterrou, não consigo deixar de pensar na relação do espectador como co-partícipe na construção das metáforas, que ele constrói as próprias.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 17 de novembro de 2018) [23]

A metáfora oferecida pela garotinha de 8 anos – ela será tratada como autora da metáfora OVO É DESDÊMOMA – indica que há, de fato, um elevado grau de abertura nas metáforas coreográficas que crio. A garotinha de 8 anos foi capaz de suprimir a metáfora proposta por mim para criar a sua própria. No que tange à experiência de mundo dela, talvez os elementos que forneci em performance não foram suficientes para que a metáfora OVO É DEMOCRACIA BRASILEIRA funcionasse, mas a partir da sua fala eu consigo estruturar outra metáfora, completamente nova, OVO É DESDÊMOMA. Pergunto-me até que ponto esse exemplo, além de sugerir um alto grau de abertura das metáforas coreográficas envolvidas no meu trabalho e

⁵⁸ A conexão entre o ovo e Desdêmona de fato não é sugerida conscientemente por mim em nenhum momento da performance. Já inconscientemente não posso garantir, pois como canta Gilberto Gil (1982) na nunca antes tão adequada canção *Metáfora*, "uma meta existe para ser um alvo, mas quando o poeta diz: "meta", pode estar querendo dizer o inatingível".

a elevada habilidade imaginativa da garotinha de 8 anos, não ilustra em alguma medida o argumento de Lakoff e Johnson (2003) de que metáforas variam culturalmente. Ainda que sejamos brasileiros, a garotinha de 8 anos e eu, nossos contextos culturais são distintos: ela uma criança de 8 anos, estudante de uma escola pública de uma cidade com cerca de 7 mil habitantes, e eu um artista, doutorando, bicha, vivendo em uma grande cidade. Não se trata aqui de provar que devido às nossas diferenças culturais as metáforas que constituem nossos sistemas conceituais são diferentes. Por outro lado, especulo que a metáfora oferecida por ela talvez se ancore nas suas próprias experiências culturais; quais, seria difícil e até mesmo leviano supor, e eu correria o risco de tecer banalizações grosseiras sobre o universo cultural da garotinha de 8 anos.

Contudo, assumirei que a ludicidade é um elemento mais recorrente no universo cultural da criança do que do adulto, premissa que expressei em meu diário de trabalho como uma das possíveis justificativas para o fato de crianças gostarem tanto de *Circuito Iago*:

Talvez porque ele [o "espetáculo" *Circuito Iago*] seja lúdico. É um jogo, uma brincadeira.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 17 de novembro de 2018). [24]

Lepecki (2012, p. 93), em *9 variações entre coisas e performance*, identificando a "proliferação de uso de coisas, objetos, tralha em vários trabalhos de dança experimental e *performance art* recentes", analisa, entre outras ideias, como em algumas dessas obras os objetos são destituídos do estatuto mercadológico que lhes atribui utilidade e são tratados como mera coisa, "matéria sem valor para o capital, sem significação, sem propósito a não ser apenas ser". Assim, para Lepecki ser objeto é diferente de ser coisa, e o que as performances que ele analisa fazem é justamente despossuir os objetos dos seus sentidos de objetos, tratando-os simplesmente como coisas.

Não acredito que, particularmente na metáfora OVO É DEMOCRACIA BRASILEIRA ocorra essa "coisificação" absoluta do objeto, do contrário não haveria sequer a possibilidade da metáfora; estaríamos operando no limite da anti-metáfora, em que coisa não precisa ser imaginada como coisa, pois tudo é coisa. Uma vez que o ovo assume outros sentidos por meio da metáfora, ele permanece, ao meu ver, como objeto, talvez como objeto "metaforizado" cujo sentido literal está temporariamente suspenso. Isso também acontece na metáfora da garotinha de 8 anos, mas aparentemente há uma etapa do processo de constituição da metáfora OVO É DESDÊMOMA na qual o sentido literal do objeto "ovo" não é apenas suspenso, mas abolido.

Lembremos que no caso da metáfora que criei (OVO É DEMOCRACIA BRASILEIRA) o espectador só relacionará o ovo com a democracia brasileira porque eu solicitei⁵⁹. Por outro lado, na metáfora que a garotinha de 8 anos criou (OVO É DESDÊMOMA) a conexão entre ovo e Desdêmoma não se dá porque eu pedi; na realidade, não faço qualquer menção às relações existentes entre o ovo e a esposa do general, como já mencionei. Para a garotinha, o que conectou Desdêmoma ao ovo não foi qualquer característica que ambos domínios possam compartilhar, mas o fato de o ovo ter sido "enterrado pelo general", como ela mesma afirmou. Provavelmente, na lógica da garotinha, o homem que enterra o ovo, vestido formalmente e usando uma máscara ninja, é o general; cadáveres geralmente são enterrados; se o general enterra algum cadáver, é o de Desdêmoma, cuja morte é "dançada" por mim em uma cena futura; aquele ovo sendo enterrado seria, então, Desdêmoma. Pouco parece importar para a garotinha de 8 anos se o que está sendo enterrado é um ovo, um tomate ou uma pedra, já que a chave para a significação de sua metáfora é o ato de enterrar. Ela parece destituir completamente o ovo do seu sentido literal, transformando-o em coisa sem forma, sem sentido, mera tralha que ela pode transformar no que quiser. É como se ela brincasse de boneca com o ovo, mas essa brincadeira se revelasse como um fenômeno ainda mais radical: o ovo vira uma boneca sem rosto, sem membros, sem órgãos, que a garotinha pode fazer ser o que quiser. O ovo não é mais ovo, e a criança está brincando de metáfora.

Até o momento discuti alguns elementos que constituem a noção de metáfora com que trabalho. No processo de transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago* busquei elaborar metáforas coreográficas abertas que convidam o espectador a, através da imaginação, senti-las. Isso significa que a experiência do corpo é protagonista no processo de interpretação das metáforas que criei, as quais, por serem abertas, não possuem um sentido único, mas vários sentidos possíveis. Ainda, o modo como o espectador sentirá as metáforas performadas dependerá não apenas das experiências sensoriais vivenciadas no processo, mas das suas experiências culturais. Portanto, compreendo que as metáforas coreográficas presentes em *Circuito Iago* são vivas, existem em ação e não estão fixas.

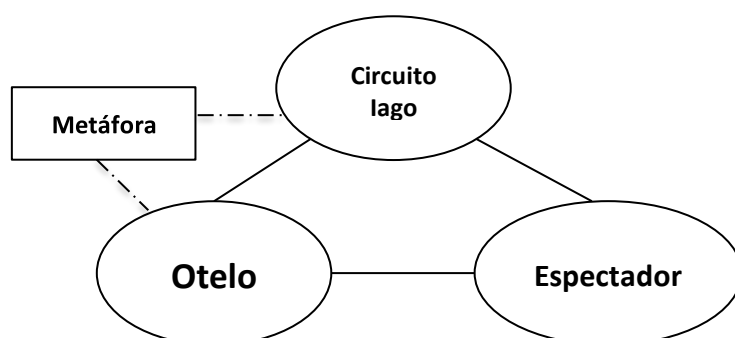
⁵⁹ Reconheço que mesmo que não houvesse um pedido expresso, algum(ns) espectador(es) poderia(m) chegar à metáfora OVO É DEMOCRACIA BRASILEIRA através da co-presença dos diversos elementos dramáticos que articulo: manipulação cuidadosa do ovo com a colher, queda do ovo, hino nacional distorcido, ação de enterrar. Todavia, compreendo que o pedido expresso é uma estratégia que visa deliberadamente orientar a experiência do espectador: se eu peço aos espectadores que imaginem que o ovo é a democracia brasileira, é porque isso tem particular importância no desenvolvimento dramático da performance. É claro que não há como abolir as diferentes interpretações que a plateia terá sobre as relações entre ovo e democracia brasileira, mas creio que ao pedir que o público imagine que o ovo é a democracia brasileira focalizo uma interpretação específica.

De fato, no dia 12 de novembro de 2018, durante um debate realizado no Grupo de Pesquisa em Dança e Intermidialidade, coordenado pela Dani⁶⁰, ela comentou sobre aquele que parece ser o **funcionamento** de *Circuito Iago*:

O que mais ficou foi a fala da Dani, que resumo assim:
Eu escolho coisas da tragédia;
E escolho coisas de eventos contemporâneos;
Mas crio ações (células, peças coreográficas) suficientemente abertas;
Para que o espectador efetue suas próprias operações.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 12 de novembro de 2018). [\[25\]](#)

Ainda que o termo metáfora não apareça no trecho apresentado, ao descrever o funcionamento de *Circuito Iago*, o que a Dani parece descrever é justamente o processo de elaboração das metáforas coreográficas presentes no trabalho (o que tenho esboçado ao longo desta cena e desenvolverei no decorrer desta tese): dois domínios que, articulados pelas minhas ações, produzem metáforas abertas⁶¹ que serão sentidas de diversas maneiras pelo espectador. Ora, se a descrição do funcionamento de *Circuito Iago* coincidiria com a descrição do funcionamento das minhas metáforas coreográficas, e o problema desta pesquisa é analisar as estratégias de criação coreográfica utilizadas na transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago* como se fossem metáforas, a hipótese que lanço é a de que o processo de transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago* é metafórico, isto é, ele se dá por meio de metáforas. Talvez o seguinte esquema possa representar essa hipótese:



Esquema 1 - Suposto esquema da transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago*.

⁶⁰ Só lembrando: Profa. Dra. Daniella Aguiar.

⁶¹ Compreendo que, tendo em vista a perspectiva de metáfora que proponho, o termo “metáforas abertas” pode parecer redundante: toda metáfora não seria inevitavelmente aberta? Contudo, utilizarei esse “pleonismo” ao longo do texto de forma deliberada. Por meio dele, pretendo reforçar a ideia de que o modo como os espectadores sentirão e imaginarão as metáforas que proponho poderá variar amplamente, frequentemente não coincidindo, inclusive, com a minha intenção ao criá-las.

O esquema apresentado se baseia na teoria do signo proposta por Charles Sanders Peirce (2007). O filósofo entende que “todo raciocínio é uma interpretação de signos de algum tipo” (PEIRCE, 2007, p 47), e que assim o reconhecimento dos signos está atrelado à experiência prévia. Ainda, para Peirce “a semiose consiste em uma relação entre três termos irreduzivelmente conectados – Signo (S) - Objeto (O) - Interpretante (I) –, que são seus elementos constitutivos mínimos” (QUEIROZ & AGUIAR, 2016, p. 15), indecomponíveis em relações mais simples. No suposto esquema, o objeto seria a tragédia *Otelo*, o signo seria a performance *Circuito Iago* e o interpretante seriam as percepções dos espectadores. Ainda que Peirce tenha dado pouca atenção à metáfora em seus escritos (PIETARINEN, 2010; REIS, 2006; HIRAGA, 2005; FARIAS, 2003; ANDERSON, 1984) os pesquisadores que investigam a metáfora a partir da teoria peirceana recorrentemente evocam a **iconicidade** como um elemento fundamental no fenômeno metafórico. De acordo com Peirce (2007), **ícones** são signos que se conectam a outros signos por relações de semelhança entre suas qualidades (por exemplo fotografias, que em razão das circunstâncias em que são construídas, se assemelham aos eventos que representam). Uma obra artística, por exemplo, sob a ótica da teoria peirceana, seria um ícone, já que o seu objeto seria ela mesma. Mesmo quando essa obra é uma adaptação de outra obra, a obra em si é um signo dela mesma⁶². Contudo, podemos refletir acerca do grau de iconicidade (grosso modo, semelhança) que existe entre essas duas obras. Tal perspectiva se assemelha, ao meu ver, à noção de transcrição de Haroldo de Campos, já que nela texto fonte e transcrição também são obras independentes, porém conectadas por relações isomórficas.

De acordo com Haley apud Reis (2006, p. 4) “as metáforas iconizam um signo e produzem um efeito de paralelismo e de semelhança com outro signo”. Podemos extrair da metáfora OVO É DEMOCRACIA BRASILEIRA, a sentença comparativa "a democracia brasileira é frágil como um ovo", por exemplo. Da sentença comparativa concluímos que democracia brasileira e ovo são signos análogos porque são semelhantemente frágeis; isso só é possível pela iconização do signo ovo ao anular-se todas as suas qualidades, exceto a fragilidade. Por outro lado, é inegável, tendo em vista a discussão que construí ao longo desta cena, que há algo da ordem do indicial (e não apenas do icônico) que parece ser determinante para o fenômeno metafórico. Talvez seja justamente por conta dos rastros que nossas experiências de mundo deixam em nossos corpos ou, em outras palavras, por conta dos indícios de nossas memórias *incarnadas* (recuperando o termo que emprego na Cena 2 deste ato), que

⁶² Como é o caso de *Circuito Iago* e de *Otelo*, que é ela mesma uma "adaptação" (termo utilizado de maneira deliberadamente anacrônica) de *Gli Hecatommithi* (1565), de Cintio, apelido de Giovanni Battista Giraldi (NEILL, 2008).

somos capazes de imaginar e sentir metáforas, entre as quais, segundo Lakoff e Johnson (2003), vivemos, e pelas quais nos nutrimos e somos conduzidos.

Veremos ao longo desta tese como a perspectiva de metáfora que esbocei nesta cena pode ser exercitada e ampliada tendo em vista o processo de transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago*. Ao investigar de forma ainda mais pragmática a dimensão de funcionamento do fenômeno metafórico, as perspectivas derivadas da teoria peirceana do signo suplementam, ao meu ver, as teorias de Ricœur (2010, 1978) e Lakoff e Johnson (2003, 1999). Compreendo que esse conjunto de abordagens será útil para analisar o processo de transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago*.

Cena 7. Afinal de contas, quem é Iago?

A pergunta que dá título a este ato é, na verdade, uma metáfora, que contém em si três outras perguntas: Quem é Fernando Barcellos? O que é *Circuito Iago*? O que é esta tese? Iago sou eu, artista-pesquisador que trilhou uma década de trajetória até criar *Circuito Iago*; Iago são as figuras⁶³ (LLANSOL, 1998) que crio na performance: o performer, Iago, Otelo, Desdêmona; Iago é o artista-pesquisador que escreve esta tese.

Muitas são as metáforas que povoam este trabalho: Shakespeare como coreógrafo maquiavélico; Iago como diretor de teatro; Iago como guerreiro; dança contemporânea como circuito; adaptação como transcrição. Elas não servem apenas para ornamentar o meu discurso, mas revelam modos complexos de sentir e traduzir minha experiência criativa. Não é o objetivo desta tese organizar uma metodologia para transcriber tragédias shakespearianas, mas investigar como as metáforas participam dos meus processos de transcrição, particularmente o que originou *Circuito Iago*.

⁶³ Llansol elabora a noção de figuras – ou cenas fulgor, como mais tarde as chamou – e a utiliza recorrentemente em suas obras. Ela revela que, ao sair da escrita representativa, na qual se sentia muito mal, encontrou-se sem normas, particularmente mentais. Nessas condições, foi identificando esses “nós construtivos”, “não necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos” (LLANSOL, 1998, p. 130), que são as figuras. Entendo que tal noção aproxima-se mais dos “nós construtivos” que identifico em minhas performances do que a noção tradicional de personagem.

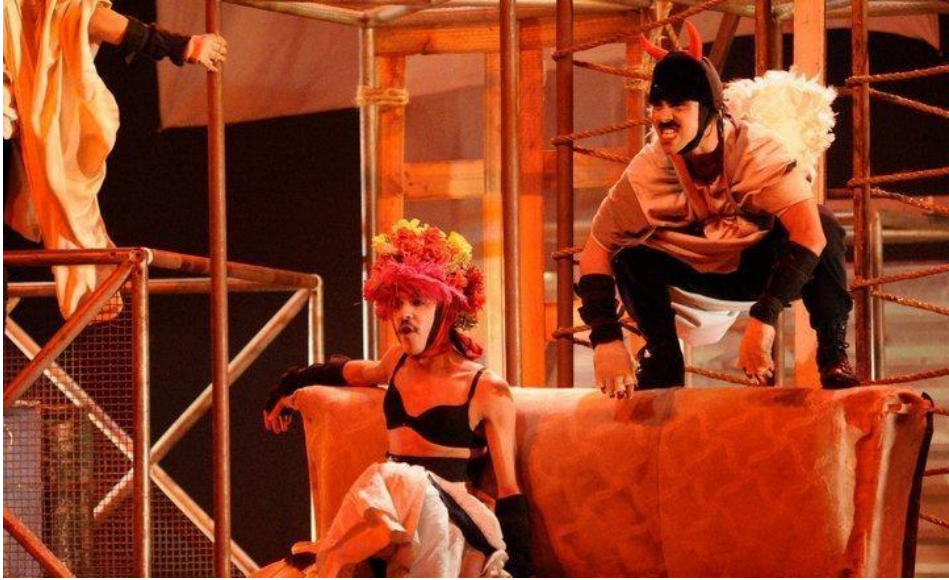
Abri este ato com uma epígrafe-pergunta. Em *Circuito Iago*, ela continua:

Seria ele um vilão de uma tragédia shakespeariana que se passa em Veneza?
Ou um coreógrafo maquiavélico?
Que lança tudo e todos para o seu circuito?

(Trecho do Ato 1 de *Circuito Iago*).

A discussão que tecerei no próximo ato partirá da citação acima. Veremos se é possível responder a essa pergunta, ou se ela deve permanecer, irremediavelmente, como um enigma.

ÁLBUM
ATO I



[1]



[2]



[3]



2016 © Marco Aurélio Prates | map.fot.br

[4]



[5]

*
 Del o/ação 0:
 O QUE FICA?
 UM BORRÃO
 MARCA DE UM ACIDENTE
 REGISTRO DO ACASO E DE SEUS CAPRICHOS
 LEMBRANÇA DA IMPOSSIBILIDADE DE CONTROLE ABSOLUTO
 QUE EU OLHE TODOS OS DIAS PARA ESTA MANCHA E PENSE:
 "TRABALHE, FERNANDO, TRABALHE"
 É NO MEU CORPO QUE ESTÃO OS REGISTROS FUNDAMENTAIS AS MEMÓRIAS INCARNADAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO.
 E QUANDO A PALAVRA DESMANCHA É AO CORPO QUE DEVO RECORRER.

[6]



2016 © Marco Aurélio Prates | map.fot.br

7



[8]



[10]



CIRCUITO IAGO

Circuito Iago propõe-se a investigar relações entre tragédia e dança contemporânea, partindo das ações de Iago em "Otelo", de William Shakespeare. O performer articula em cena (1) sua leitura da obra, (2) acontecimentos contemporâneos que ele considera trágicos e (3) sua prática em dança-teatro, para produzir cinco células coreográficas que podem ser apresentadas em espaços não-convencionais ou espetaculares. Juntas, constituem um circuito que envolve artista e público nas ações desenvolvidas.

FICHA TÉCNICA

Intérprete-criador: Fernando Barcellos
 Trilha sonora: Fernando Barcellos e Barulhista
 Operação de som: Fernando Barcellos, Isabela Palhares e Mariana Rabelo
 Coordenação de Produção: Mariana Rabelo
 Fotos: Renata Silva
 Identidade Visual: Izabela Marcolino
 Realização: Coletivo Sala Vazia e Marbelo Produções

Apoio



Produção



[9]

PERFORMADORES ATÔMICOS
APRESENTAM

Reatividade atômica

1º EXPERIMENTO PERFORMÁTICO

QUATRO PERFORMADORES ATÔMICOS EM AÇÃO
MOTIVADOS PELA SEGUINTE QUESTÃO: “QUAL É
SUA REATIVIDADE QUÍMICA?”

PERFORMADORES ATÔMICOS: ANTÔNIO BEIRÃO, FERNANDO
BARCELLOS, JULIANA CODRI E LÍVIA RIBEIRO

ORIENTAÇÃO: PROF. DR. MARCOS HILL



ESTE EXPERIMENTO PERFORMÁTICO INTEGRA A PESQUISA DE MESTRADO EM ARTES
PLÁSTICAS DE FERNANDO BARCELLOS, INICIADA EM AGOSTO DE 2011 E
ENTITULADA “O PERFORMADOR ATÔMICO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM CADEIA”

3 de dezembro, às 22 horas

No Portão laranja. Rua Capitão Bragança, 35. Horto.

[11]

Intuitivamente, o que interessa da "trágica" na minha prática artística:

① Imagens a partir das personagens e como estas atravessam / são atravessadas pelas imagens / situações / fatos / acontecimentos / etc. contemporâneos?

② Teia de relações em crise.
↓
humanas, sobretudo

③ Narrativa a partir da ação, a dramaturgia "conta uma história" através da relação "dramática" entre as personagens.

④ Impossibilidade de retorno, "salvação".

[12]



ENTRÉ

1º SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA EM DANÇA E INTERMIDIALIDADE **COMO COMPARTILHAR A PESQUISA EM ARTE?**

17 A 19 DE OUTUBRO DE 2017 UBERLÂNDIA-MG

10h – 12h

Circuito Iago: primeiras aproximações entre tragédia e dança contemporânea a partir da obra “Otelo”

Fernando Borges Barcelos

A ideia do trabalho é compartilhar 5 células coreográficas curtas criadas a partir de cada ato da tragédia “Otelo”, de William Shakespeare, tendo como foco principal as ações desenvolvidas por Iago, antagonista da obra. Pretende-se investigar como, em cada uma das células, as ações de Iago podem “reagir” (como em uma reação química) com eventos trágicos contemporâneos (sob a ótica do performer-pesquisador) que estiveram ou estejam em pauta: casos de assassinatos motivados por homofobia/transfobia/machismo, censura a manifestações artísticas, golpes resultantes de conspirações políticas, entre outras formas de opressão. Cada célula é independente, criando uma espécie de “circuito” pelo qual o espectador pode percorrer, entrando em contato com a pesquisa em andamento.

[13]



[14]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casatao36.com.br

[15]



[16]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[17]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[18]

QUANDO A BAILARINA É TÃO
INCRÍVEL QUE ENTRA NA
CENA NA MAIOR
NATURALIDADE QUANDO
VOCÊ CONVIDA



@ISADORA_FBRANDAO

[19]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[20]

**Adoro quando
Circuito Iago virá
espetáculo
infantil**



Valeu Jaborandi!

[21]

Impressões sobre Circuito Sago #10 Jaborandi

Adoro quando Circuito Sago vira um espetáculo infantil.

É MUITO diferente a relação que preciso estabelecer com as crianças, sobretudo em um contexto de Jaborandi, com 7K habitantes. O

trabalho assume um tom ainda mais pedagógico. Toma-se uma recreação altamente pedagógica.

Como ser pedagógico sem ser banalizante, literal, infantilizante?

É algo que me questiono.

Esse não é um espetáculo infantil, deixa claro. Mas as crianças adoram. Por que?

Quando uma criança de 8 anos me fala que o ovo é a mulher do general que ele entendeu, não consigo deixar de pensar na relação do espectador como co-partícipe na construção das

metáforas, que ele constrói as próprias.

[23]

Talvez porque ele seja lúdico. É um jogo, uma brincadeira.

[24]

O que mais me ficou foi a fala da Dani, que resumo assim:
Eu escolho coisas da tragédia;
E escolho coisas de ventos contemporâneos;
Mas crio ações (células, peças coreográficas) suficiente mente alertas;
Para que o espectador efetue suas próprias operações.

(85)

[25]

ATO II - SHAKESPEARE, UM COREÓGRAFO MAQUIAVÉLICO

Cena 1. Era um assombro que estivesse em Shakespeare sem conhecê-lo

No dia 16 de novembro de 2019 ocorreu uma sessão de *Circuito Iago* em um espaço chamado "Quintal de Folia", no bairro Caiçarás, em Belo Horizonte [26]. Essa foi a vigésima segunda apresentação da performance em dois anos, desde sua estreia. Na verdade, essa foi a última vez em que apresentei *Circuito Iago* presencialmente. Eu já estava envolvido no processo de criação de *Tito, uma ópera pop do cerrado mineiro em chamas*, a qual estrearia em abril de 2020 [27], não fosse o fechamento dos teatros imposto pela pandemia de COVID-19, fechamento este que duraria mais de um ano. Apenas em meados de 2021 os teatros e casas de espetáculo começariam a ensaiar uma tímida reabertura ao público. Assim, não só a estreia de *Tito* em 2020 foi cancelada, como não apresentei mais *Circuito Iago* presencialmente nesse período. Apenas em julho de 2020 lancei o que chamei de "transcrição epidêmica" de *Circuito Iago* para vídeo [28]. Basicamente o que desenvolvi foi um novo processo de transcrição: transcriei a performance presencial em uma videodança¹.

A apresentação de novembro de 2019 foi especialmente significativa. O espaço "Quintal de Folia" foi a casa do professor Sinésio Ribeiro Bastos, que ministrava as disciplinas de Sociologia para os cursos de Pedagogia do Centro Universitário Newton Paiva e da antiga FAFI-BH (hoje UNI-BH), ambas em Belo Horizonte. Lira Ribas, artista já mencionada no primeiro ato desta tese e que é minha parceira em vários trabalhos, é neta do Professor Sinésio, já falecido. Ao longo da história de nossa amizade, muito vivemos na casa do "Vô Sinésio": festas de aniversário, almoços de domingo, cafés da tarde, adoção de animais de estimação, ensaios e reuniões de trabalho. Aquela casa, território de diferentes afetos, é para Lira, sua família e seus amigos um espaço híbrido no qual as relações familiares e profissionais se tecem em concomitância. Desse modo, apresentar *Circuito Iago* no "Quintal de Folia" para um público de familiares e amigos foi quase como os receber em minha residência [29].

¹ Uma videodança é um formato resultante de experimentações envolvendo o audiovisual e a dança. Diferentemente de uma "dança filmada", uma videodança explora de maneira particular as noções de tempo e espaço, expandindo o sentido convencional que tais noções assumem tanto na dança quanto no audiovisual. Suas origens estadunidenses remontam obras tais como *Study in Choreography for Camera* (1945), de Maya Deren (1917-1961), e as experimentações de Nam June Paik (1932-2006) a partir de 1965, este citado frequentemente como o precursor da videoarte (SPANGHERO, 2003). Reafirmo que a versão em videodança de *Circuito Iago* está disponível em <<https://youtu.be/WT0Ri5IkAP4>>.

Entre os amigos que assistiram a essa apresentação estava o Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, o "Marcos", professor titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Eu havia convidado o Marcos para mediar um debate após a apresentação. Logo no início de sua fala, ele fez uma observação que achei bastante interessante, a qual resultou no título deste ato. Essa observação se referia a uma das cenas iniciais da performance, que acontece logo antes da cena do ovo que analisei no ato anterior. Enquanto estou de pé em cima de um carrinho de mão, dirijo-me à plateia e pergunto:

Se eu perguntasse a vocês "quem é Iago?", vocês saberiam me responder?
Seria ele um vilão de uma tragédia shakespeariana que se passa em Veneza?
Ou um coreógrafo maquiavélico que lança tudo e todos para o seu circuito?

(Transcrição do vídeo da apresentação de *Circuito Iago* em 16 de novembro de 2019).

Ao comentar essa cena, o Marcos sugeriu que, antes de Iago, Shakespeare seria o próprio coreógrafo maquiavélico. A ideia de Iago como um coreógrafo maquiavélico deriva da discussão desenvolvida por Jan Kott (2003) em *Shakespeare, nosso contemporâneo*, obra que, embora recorrentemente subestimada pelos estudos literários², para os criadores do teatro e do cinema da segunda metade do século XX, entre eles Peter Brook³, "serviu como uma verdadeira bússola, e teve um efeito transformador digno das grandes reviravoltas e reinvenções de Shakespeare na história de sua recepção" (RAMOS, 2003, p. 7). Tal ideia foi fundamental para meu processo de transcrição de *Otelo*. Segundo Kott (2003), Iago não é o gênio do mal como gostariam de crer os comentadores românticos, mas um diretor de teatro infernal, ou um diretor maquiavélico, pois "não basta a Iago urdir a tragédia, ele quer também encená-la até o fim, distribuir os papéis a todos ao seu redor e ele mesmo atuar" (KOTT, 2003, p. 109). Decorre daí, ainda, a análise feita pelo crítico polonês de que há em *Otelo* um paradoxo fundamental que faz

² Em 1961, quando o livro de Kott foi lançado pela primeira vez, ele era um crítico de teatro e cinema vivendo na Polônia socialista. Através de sua obra propôs um novo tratamento da tradição dramática shakespeariana: "como um encenador que projetasse um olhar para Shakespeare à luz da sua própria realidade, ele estabeleceu uma sincronia entre a perspectiva existencialista e o desencanto de Shakespeare com sua própria época" (RAMOS, 2003, p.8). Acredito que Peter Brook (1925-2022) (um importante encenador britânico do século XX) tenha sido um dos grandes responsáveis pela maior difusão do livro de Kott entre encenadores e artistas da cena (ver nota seguinte). Talvez a força da obra polonesa de Kott esteja justamente em ocupar um lugar menor (no sentido deleuziano de não-hegemônico) no campo dos estudos shakespearianos, dominados, ao meu ver, pela tradição inglesa, em primeiro plano, seguida pelas tradições francesa e alemã.

³ "O exemplo mais gritante da enorme influência que este olhar, atilado e sombrio, de Kott para Shakespeare teve sobre o teatro e o cinema dos anos 60 é o de Peter Brook. Talvez tudo tenha começado com a montagem que Brook realizou em 1955, com Laurence Olivier e Vivien Leigh, de *Tito Andrônico*, que foi assistida por Kott e é comentada por ele em um dos apêndices do livro. Não seria demais supor que ali tenha se desencadeado o insight de Kott sobre as potencialidades cênicas e cinematográficas de Shakespeare. Em 1962, Peter Brook respondeu montando *Rei Lear*, na *Royal Shakespeare Company*, e explicitando que a raiz conceitual de sua montagem tinha sido o livro de Kott" (RAMOS, 2003, p. 9).

com que Iago se afunde naquilo que insistentemente tenta provar: o mundo é vil, feito de patifes e tolos.

Se retirarmos de Otelo seu verniz romântico, tudo que é melodrama e ópera, a tragédia do ciúme e a tragédia da confiança enganada transformam-se numa disputa entre Otelo e Iago sobre a natureza do mundo. Como é este mundo: bom ou mau? Quais são os limites do sofrimento? Qual o sentido do breve intervalo que separa nascimento e morte? (...) Iago demonstrou que o mundo é feito de patifes e de tolos. Destruiu todos a seu redor. E destruiu a si mesmo. Encaminha-se ao suplício nessa tragédia que ele mesmo montou. E demonstra que não merecia compaixão. Nem o mundo, nem ele. (...) O mundo é vil, ele tinha razão. E o fato de ter razão é que o destrói (KOTT, 2003, p. 110).

Como sugeri no ato anterior (e desenvolverei no Ato IV) desta tese, a concepção de dança contemporânea com que trabalho entrelaça dança, teatro e arte da performance. Em decorrência disso, ao longo da minha carreira trabalhei em processos criativos que geraram performances pelas quais assinei ora como diretor de teatro, ora como coreógrafo. No que diz respeito aos trabalhos que tenho desenvolvido desde 2016 – particularmente às transcrições de textos trágicos, as quais tenho identificado como trabalhos de dança contemporânea – tenho escolhido assinar simultânea e separadamente como diretor e coreógrafo, ainda que reconheça que, pelo menos na minha prática artística, tais funções são indissociáveis. Justificarei tal escolha na Cena 3 deste ato. Neste momento, o que gostaria de salientar é que utilizo o termo "coreógrafo maquiavélico" como um sinônimo de "diretor de teatro maquiavélico", já que, no que diz respeito aos meus processos criativos, o coreográfico, o teatral e o performático não se dissociam; pelo contrário, frequentemente se confundem.

De acordo com Harold Bloom (1991), polêmico comentador de Shakespeare que ressuscitarei mais a frente neste ato – "não sei bem se por ironia ou se por amor", como canta Chico Buarque⁴, Bloom morreu um dia antes do primeiro ensaio aberto de *Tito*⁵ [30], o qual costumo chamar, a partir de um comentário do meu orientador, de "o dia em que matei Harold Bloom" – todo criador deforma suas influências por meio de um processo de angústia em seis etapas, o qual resulta em uma obra que de alguma maneira já estaria "prevista" na obra daquele que o influenciou, como uma espécie de "plágio por antecipação" (QUENEAU apud SAMOYAUULT, 2008, p. 130). Pela lógica de Bloom, se Shakespeare é nosso precursor mor (meu e de Kott), talvez a ideia de diretor de teatro (e conseqüentemente de coreógrafo)

⁴ Intertexto da vez: canção *Minha história (Gesubambino)*, de Chico Buarque, Lucio Dalla e Pallotino, gravada por Chico Buarque no álbum *Construção* (1971).

⁵ O referido ensaio aconteceu em 15 de outubro de 2019 na Mostra Paralela, evento de performance que acontece anualmente em Uberlândia.

maquiavélico já estivesse fantasmagoricamente presente na obra do próprio Shakespeare e, assim, a sugestão do Marcos não revele outra coisa senão a origem de nossas angústias.

Ao empregar a noção de "precursor" – sobretudo em um contexto de transcrição da obra shakespeariana, no qual esta pesquisa se situa – parece-me difícil não convocar Jorge Luis Borges (2000b) e seu famoso texto *Kafka e seus precursores*. Esse texto, o qual Arthur Nestrovski (1991) caracteriza como um verdadeiro fetiche da crítica, apresenta "com ares de ficção; ficção crítica, é claro, mas à maneira borgiana de 'fábula ou conto moral'⁶" (WERKEMA, 2003, p. 168) a ideia de que é possível "reconhecer uma voz kafkiana aqui e ali, em textos dispersos pela leitura de todas as épocas" (NESTROVSKI, 1991, p. 11). Andréa Werkema (2003) sugere que o tom de ficção crítica que Borges emprega nesse texto, aliado à perspectiva traçada pelo autor da presença de uma tradição kafkiana em textos que são anteriores ao escritor tcheco, contribui para que o próprio Borges ingresse nessa tradição como descendente de seu precursor Kafka:

Num belo exercício eliotiano de fundação de sua própria tradição, Borges afeta a princípio não reconhecer em Kafka qualquer semelhança com outros autores; logo, a partir da leitura do próprio Kafka, sente-se apto a indicar autores que lhe seriam aparentados. É claro que tal movimento só se faz possível pela existência do leitor Borges, conhecedor de todos os precursores que cita, e se faz possível através da moldura ficcional utilizada para, kafkianamente, despistar, ou esfumçar as certezas de um ensaio crítico formal, em oposição diametral aos contos falsamente crítico-historiográficos do próprio Borges (WERKEMA, 2003, p. 169).

A menção a T. S. Eliot na citação anterior deve-se às considerações do poeta e crítico estadunidense no ensaio *Tradição e talento individual* – "um dos mais influentes da crítica literária do século XX, fundamento canônico do 'New Criticism' (como de seus descendentes no Brasil)" (NESTROVSKI, 1991, p. 12), e que por consequência também pode ser encarado como um "verdadeiro fetiche da crítica". No ensaio, Eliot (1989) apresenta a perspectiva de que as obras de arte existentes formam uma ordem ideal entre si, que só é perturbada pelo surgimento de uma obra de arte realmente inovadora. Nesse sentido, levando-se em conta a perspectiva de Eliot (1989), o cânone literário – ordem ideal formada pelo conjunto de obras de poetas fortes, empregando a terminologia de Bloom (1991), e seus precursores – possuiria certo grau de elasticidade, sendo capaz de ser expandido toda vez que um novo poeta forte introduzir uma obra verdadeiramente inovadora, "de tal modo que as relações e valores de cada obra com o todo são reajustadas" (NESTROVSKI, 1996, p. 102). Para Eliot (1989), o grau de inovação

⁶ Aqui, Werkema cita diretamente outro texto de Nestrovski (1996), *Ironias da modernidade*.

da obra de um poeta será "medido" sempre em função da relação que ele estabelece com seus antecessores, já que "nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos" (ELIOT, 1989, p. 38). Por meio do "talento individual", o poeta sempre (re)criaria sua própria tradição – ou em termos borgianos, a relação com seus precursores – ao buscar superá-la. O ensaio de Eliot (1989) parece sugerir que a relação de influência entre poetas seria sempre calcada na rivalidade entre eles, de modo que um novo poeta só acessaria o cânone literário se o seu "talento individual" fosse, pelo menos, equivalente ao de seus precursores, o que se constataria pelo rearranjo nas placas tectônicas da tradição que sua obra provocaria. Em seu artigo, Werkema (2003) busca demonstrar que Borges (2000b), ao propor a extinção da dimensão de rivalidade da noção de precursor, parece ultrapassar Eliot "por orientar a formação de um corpus literário a partir do centro irradiador da diferença: Kafka, 'tão singular como o fênix', espalha sua voz por 'textos de diversas literaturas e de diversas épocas'" (WERKEMA, 2003, p. 170). Aliás, Nestrovski (1991) sugere que a relação que Borges (2000b) estabelece com seu precursor Eliot (1989) em *Kafka e seus precursores* "ao invés de prover uma evidência comprovável da linhagem das ideias do autor, deixa-se tingir por uma luz de ironia, uma cobertura de irrealidade que faz da referência ao nome 'Eliot' nem mais nem menos uma invenção de Borges do que as outras fantásticas notas bordando as margens de toda sua obra" (NESTROVSKI, 1991, p. 14).

A defesa de Werkema (2003) da valorização da diferença (não apenas da semelhança) na relação entre poeta e precursores, aponta para a revisão da própria noção de influência:

Por que não a mudança da noção de influência, criação de novo conceito? (...) Observar o fenômeno, sem desviar os olhos daquilo que não se quer ver; não deixar de falar, ainda, da influência e do modo pela qual ela nos atinge em um país, e uma cultura, marcados pela importação de algo alheio, e sua transformação em algo próprio – e, de preferência, diferente (WERKEMA, 2003, p. 167-168).

Na Cena 4 deste ato retornarei à noção de influência ao discutir o modo como lido com meu precursor, Shakespeare. Por ora, indico que tal proposta (a da valorização da diferença no processo de influência) ativa em mim uma série de questões, as quais buscarei tratar neste capítulo. Qual(quais) é(são) a(s) natureza(s) da(s) minha(s) relação(ões) com meu precursor, Shakespeare? É de semelhança? É de diferença? São ambas? De que modo eu, artista brasileiro, latino-americano, lido com a influência (propondo-me a empregar esse termo, enfrentando assim os fantasmas de Bloom, Eliot, Borges e todas as outras "almas-penadas" que invoco ao utilizá-lo) de Shakespeare? Minha relação com Shakespeare é mais da ordem da guerra

(rivalidade, competição) ou da dança (reconhecimento/valorização da diferença)? Para mim, expandindo a metáfora de Lakoff e Johnson (2003) (DISCUSSÃO É GUERRA), no encontro com meu precursor Shakespeare, influência é guerra ou influência é dança? Já adianto que desconfio que enquanto Eliot e Bloom parecem alistarem precursores para uma guerra, Borges aparentemente os convida para dançar. Shakespeare, ainda que pareça entender de estratégia de guerra, a utiliza dramaturgicamente (e conseqüentemente, dentro da perspectiva desse trabalho, coreograficamente), ideia que buscarei desenvolver na próxima cena. Talvez Shakespeare e eu, mais do que rivais – o que em alguma medida somos, pois concordo com Werkema (2003) que "o apagamento da disputa e da rivalidade quando da inserção de um autor em um corpus delimitado é tarefa impossível" (WERKEMA, 2003, p. 171) – dançamos juntos, já que "por outro lado, é através da polêmica criada no ato mesmo dessa inserção que se torna possível a mudança no elenco de valores para o julgamento da obra literária" (WERKEMA, 2003, p. 171). Ainda uma vez, não consigo ignorar as vozes de Lakoff e Johnson (2003): e se na cultura ocidental, discussão fosse dança, não guerra?

Cena 2. Maquiavélico: príncipe ou guerreiro?

Na próxima cena retomarei a discussão sobre as noções de diretor de teatro e de coreógrafo. Acredito que você que me lê já é capaz de, tendo em vista as ideias que tenho apresentado ao longo desta tese, deduzir que tais funções se entrelaçam na minha prática artística. Portanto, creio que tal discussão pode esperar mais uma cena. O que me parece urgente é refletir acerca da noção de maquiavélico que Kott (2003) nos apresenta. O crítico polonês propõe a metáfora IAGO É DIRETOR DE TEATRO MAQUIAVÉLICO; é possível identificar as qualidades do domínio DIRETOR DE TEATRO que ele identifica em Iago (encenar, distribuir os papéis e atuar), mas ele não aponta quais as características de Iago o fariam uma figura maquiavélica. Diante dos dados que o comentador polonês nos oferece, resta-nos inferir que o alferes de Otelo provavelmente atuaria guiado pela conhecida máxima maquiavélica "os fins justificam os meios".

Ken Jacobsen (2009), no ensaio *Iago's Art of War*, nos apresenta uma perspectiva que amplia as possibilidades de compreensão do maquiavelismo de Iago. O autor defende que, tendo em vista o modo como Iago articula o seu discurso, sua performance retórica está intimamente relacionada às doutrinas do florentino (como Cássio) Nicolau Maquiavel, particularmente àquelas presentes em *A arte da guerra* (1521), texto que seria fundamental para

uma abordagem adequada do engajamento shakespeariano com o pensamento maquiavélico, e que tem recebido pouca atenção por parte das iniciativas recentes de tratamento da obra shakespeariana sob o prisma da teoria de Maquiavel⁷. Jacobsen (2009), recorrendo à análise tecida por Barbara Spackman (1993), defende que nesse texto de Maquiavel "a estratégia de guerra é tratada primeiramente como uma atividade discursiva análoga e por vezes homóloga à retórica, e apenas de modo secundário como um conflito físico. Ao construir Iago, Shakespeare participa dessa matriz discursiva e explora seu potencial dramatúrgico" (JACOBSEN, 2009, p. 500)⁸. Jacobsen (2009) recupera as obras *Institutio*, de Quintiliano⁹, e *The Art of Rhetoric* (1560), de Thomas Wilson¹⁰, para evidenciar que as analogias entre o general e o orador remontam ao período clássico e foram bastante difundidas no século XVI. Sua defesa é a de que, tanto em *A arte da guerra* quanto em *Otelo*, retórica e estratégia de guerra se fundem na concepção de "generalato retórico" (*rethorical generalship*).

A abordagem de Jacobsen (2009) me é particularmente interessante porque ao invés de simplesmente empregar a linguagem de guerra para tratar de Iago gerando metáforas figurativas, ele defende que "os campos teóricos adjacentes da retórica e da estratégia militar são coextensivos na peça, combinados em um supercódigo estratégico pelo qual o discurso ordinário se torna um teatro da guerra" (JACOBSEN, 2009, p. 499)¹¹. Em outras palavras, o discurso é performado como guerra, o que me remete automaticamente à metáfora de Lakoff e Johnson (2003) DISCUSSÃO É GUERRA. Em *Otelo*, Iago parece verdadeiramente manipular estrategicamente o discurso como se estivesse em um campo de batalha, e seu objetivo final fosse eliminar seu inimigo, no caso, Otelo. Todos os soldados que caem no decorrer dessa batalha (Rodrigo, Cássio, Desdêmona, Emília) sucumbem porque sua função é conduzir Iago à vitória, a qual seria, em última instância, a derrocada fatal de Otelo.

Assim como Kott (2003) acredita que Iago não é simplesmente um gênio do mal como defendiam os românticos, Jacobsen (2009) pretende, na sua abordagem, ir além das observações de que Iago é um vilão engenhoso ou um "Maquiavel em performance", ainda que reconheça que tais ilustrações procedam. Sua defesa é a de que o comportamento de Iago representa a

⁷ A maioria dessas iniciativas é centrada em *O Príncipe* (1532) (JACOBSEN, 2009).

⁸ No original: "*Approaches warfare primarily as a discursive activity analogous to and at times homologous with rhetoric, and only secondarily as physical conflict. In characterizing Iago, Shakespeare participates in this discursive matrix and exploits its dramatic potential*" (tradução minha).

⁹ Marco Fábio Quintiliano (35-95) foi um orador e professor de retórica romano que escreveu um dos tratados de retórica e oratória mais famosos da Antiguidade, *Instituição Oratória* (*Institutio Oratoria*).

¹⁰ Thomas Wilson (1524-1581) foi um diplomata inglês que atuou como conselheiro privado e Secretário de Estado da Rainha Elizabeth I. Autor de *The Art of Rhetoric*, influente tratado de retórica inglês.

¹¹ No original: "*The contiguous theoretical fields of rhetoric and military strategy are coextensive in the play, conflated into a strategic supercode by which ordinary discourse becomes a theater of war*" (tradução minha).

aplicação da lógica do maquiavelismo a um conjunto particular de circunstâncias contingentes. O **inovador maquiavélico** – no caso, Iago – seria aquele que "busca tomar o poder por meio de ações audaciosas e imorais, as quais rompem com a ordem vigente visando legitimar o golpe de estado por meio da justificativa da inovação" (JACOBSEN, 2009, p. 501)¹².

Acredito, assim como defende Jacobsen, que a inovação de Iago em *Otelo* é discursiva. Ainda que, na cena em que fala ao Senado sobre seu casamento com Desdêmona, Otelo declare que sua fala é "rústica e pouco agraciada com o brando fraseado da paz" (SHAKESPEARE, 2017, p. 150)¹³, compreendo que a suposta humildade do general é em si uma estratégia retórica, haja vista que a oratória de Otelo é, na verdade, extremamente articulada e eloquente. Em sua "defesa" ao Senado, Otelo discorre sobre como Desdêmona se apaixonou por ele ao ouvir os relatos que o general narrava à Brabâncio, seu pai. Em sua conclusão, Otelo declara: "Ela (Desdêmona) me amou pelos perigos que passei, e eu a amei pela sua pena das minhas penas" (SHAKESPEARE, 2017, p. 152)¹⁴. Ora, os perigos pelos quais passou (muitos dos quais, certamente experiências de guerra) foram narrados por ele de modo tal que essa narrativa arrebatou o coração de Desdêmona. E mais: no Senado, a "defesa" de Otelo é tão convincente que o próprio Duque sentencia: "Uma história assim ganharia até minha filha" (SHAKESPEARE, 2017, p. 153)¹⁵. Todavia, Jacobsen nos alerta que "o discurso ciceroniano de Otelo – rotundo, florido, hiperbólico – pode conquistar o coração de Desdêmona e dos senadores, mas é relativamente fraco em comparação ao poder persuasivo do estilo senequiano de Iago, versátil, vigoroso e direto" (JACOBSEN, 2009, p. 502)¹⁶. Iago parece ter consciência da força e da suposta inovação de sua retórica. Na cena inicial de *Otelo*, ele se indigna com o general por ter escolhido Cássio, soldado que considera inferior, para o posto de Primeiro Tenente:

¹² No original: "*Seizes power through audacious, nonmoral action that disrupts the customary order but the goes on to legitimize the coup d'état through further innovation*" (tradução minha).

¹³ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena III, linhas 83-84.

¹⁴ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena III, linhas 168-169.

¹⁵ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena III, linha 172.

¹⁶ No original: "*Othello's Ciceronian discourse—rotund, florid, hyperbolic—may win the hearts of Desdemona and the senators but is relatively feeble in comparison with the persuasive power of Iago's versatile, muscular Senecan plain style*" (tradução minha).

Mas ele, flertando com suas pompas e intentos,
Fugiu do assunto com circunlóquios bombásticos,
Horripilantes, prenes de epítetos bélicos.
E, para concluir, ele declarou
Improcedente a minha mediação, dizendo
"Certes, eu já escolhi o meu oficial".
E quem é ele?
Que dúvida, um grandíssimo aritmético,
Certo Miguel Cássio, um florentino
(...)
Que nunca conduziu um esquadrão no campo,
E que entende tanto quanto uma fiandeira
De linhas de batalha – um teorista livresco,
Bom para aquilo que a gente togada pratica
Com mais maestria. É pura prosa, pouca prática
A sua vida militar
(SHAKESPEARE, 2017, p. 135-136).¹⁷

Iago, suposto inovador maquiavélico, critica tanto Otelo quanto Cássio em dois pontos nos quais ele se considera superior a eles: retórica e estratégia de guerra. Cássio seria um "grande aritmético", um "Florentino" que não conhece o campo de batalha, cujo conhecimento militar foi construído a partir de textos, não da experiência da guerra. Já Otelo é ironizado por seu estilo inflado ao abordar de modo quase que espetacular os eventos militares nos quais está envolvido. Jacobsen (2009) nos indica que as visões de Iago acerca de Otelo e Cássio seriam na verdade "ingenuamente hipócritas" (*ingeniously hypocritical*), sintomas de sua obsessão por projetar nos outros suas próprias características. O discurso de Iago é enganoso (como ele crê que o de Cássio é) e cheio de militarismos (como ele crê que o de Otelo é). Contudo, como busca demonstrar Jacobsen (2009), a retórica de Iago é estruturada de modo completamente diferente da de seus antagonistas, particularmente da de Otelo. Na realidade, Iago e Otelo representariam dois tipos militares absolutamente distintos. Otelo, cuja "essência e vida derivam de linhagens de reis" (SHAKESPEARE, 2017, p. 142)¹⁸ e cujas ações épicas, "eventos oscilantes no campo e no mar" (SHAKESPEARE, 2017, p. 152)¹⁹, são narradas de modo quase mítico, "se assemelha mais a um herói épico grego do que a um mercenário italiano (*condottieri*) do século XVI" (JACOBSEN, 2009, p. 503)²⁰.

Por outro lado, Iago e sua retórica representariam uma inovação maquiavélica em relação a Otelo e seu discurso, "moldado de uma maneira que demarca seu estilo antiquado e

¹⁷ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena I, linhas 11-24.

¹⁸ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena II, linhas 21-22.

¹⁹ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena III, linha 136.

²⁰ No original: "*Seems more like the Greek epic heroes than the condottieri of sixteenth-century Italy*" (tradução minha).

anacrônico" (JACOBSEN, 2009, p. 502)²¹, povoado de "circunlóquios bombásticos, horripilantes, prenes de epítetos bélicos" (SHAKESPEARE, 2017, p. 135)²². Uma vez que, pela perspectiva de Jacobsen (2009), retórica e estratégia de guerra se entrelaçariam em *Otelo*, as ações de Iago também representariam, além de uma inovação retórica, uma inovação estratégica, já que "a peça também pode ser caracterizada como uma batalha em que uma 'ciência' militar emergente, altamente racionalizada, tenta substituir a concepção tradicional de estratégia de guerra" (JACOBSEN, 2009, p. 502)²³, ou nos termos do próprio Jacobsen (2009), como um verdadeiro teatro da guerra. Frente ao paradigma maquiavélico emergente representado por Iago, "a postura homérica de Otelo e a sua confiança no valor pessoal" (JACOBSEN, 2009, p. 504) são obsoletas. Em *A arte da guerra*, Maquiavel argumenta que batalhas modernas não são vencidas pela "'coragem natural dos homens (...), mas por ordem e disciplina': isto é, ações coletivas que são planejadas, coordenadas e unificadas por um comandante central" (JACOBSEN, 2009, p. 504). Além disso, um bom general maquiavélico deve ser "político"; aqui, o sentido de "política" se distancia de uma dimensão diplomática, na qual o equilíbrio das relações de poder é alcançado por meio da negociação e do diálogo, e se aproxima de uma dimensão oportunista, em que a manutenção do poder é garantida pela exploração de oportunidades estratégicas. Jacobsen (2009) analisa o caráter "político" de um bom general maquiavélico por meio do exemplo do matrimônio de Otelo e Desdêmona. Enquanto que para Otelo tal enlace parece ser pura e simplesmente uma união amorosa, para um inovador maquiavélico ou um dos *condottieri* da vida real, a aliança seria um golpe estratégico, um excelente meio de obter poder e legitimidade política. Para Jacobsen (2009), Iago é a incorporação autêntica do emergente modelo militar maquiavélico.

Até o momento sugeri, a partir da abordagem analítica de Jacobsen (2009), como Iago pode ser lido como um inovador maquiavélico. Os modos de ação de Iago, e as "estratégias coreográficas" que ele utiliza para compor sua tragédia serão particularmente relevantes no Ato III desta tese. Todavia, neste momento interessa-me refletir acerca do maquiavelismo de Shakespeare. O que há de maquiavélico em Shakespeare, ou melhor, o que sou capaz de ler como maquiavélico em Shakespeare? É importante salientar que quando escrevo "em Shakespeare" emprego uma metonímia, já que me interessam mais os seus textos do que sua *persona*. Interessa-me aquilo que extraio da leitura – inevitavelmente atualizada, uma vez que

²¹ No original: "*Mannered in a way that marks it as old-fashioned and anachronistic*" (tradução minha).

²² Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena I, linhas 12-13.

²³ No original: "*The play can likewise be characterized as a struggle between a traditional conception of warfare and an emergent, highly rationalized military 'science', the former being displaced by the latter*" (tradução minha).

se dá em outro momento histórico e contexto cultural – de seus textos. Contudo, vale ressaltar que há alguns indícios de que Shakespeare, de alguma maneira, não só teve contato com as teorias de Maquiavel como as utilizou de modo peculiar em algumas de suas obras.

Seguindo Grady (2002) e Roe (2002), Jacobsen (2009) considera irrelevante se Shakespeare de fato leu ou não Maquiavel, já que as ideias do general florentino circulavam discursivamente entre intelectuais elizabetanos e jacobinos da Inglaterra, independentemente dos textos originais²⁴. O que interessaria de fato seriam os **paralelos discursivos** que poderiam ser traçados entre as obras de ambos os autores (Shakespeare e Maquiavel). Por outro lado, Jonathan Bate (2009), na biografia de Shakespeare intitulada *Soul of the Age*, dedica um capítulo ("*After Machiavelli*") à discussão sobre as relações de Shakespeare com as ideias maquiavélicas. Bate (2009) relata que em 1589 ocorreu a estreia de *O judeu de Malta*, peça extremamente popular de Christopher Marlowe²⁵, a qual Shakespeare muito provavelmente assistiu. Na realidade, tanto os personagens Arão de *Tito Andrônico* e Shylock de *O mercador de Veneza*, ambas obras de Shakespeare, seriam em parte "respostas" aos personagens Itamar e Barrabás de *O judeu de Malta*. A possibilidade de Shakespeare ter não apenas assistido, mas em alguma medida ter sido "influenciado" pela obra de Marlowe é particularmente interessante porque o personagem que abre a peça, em seu prólogo, é justamente Maquiavel, ou melhor, "Machevil", anglicização proposta por Marlowe e que sugere a pronúncia "*much evil*" (em português, "muito mal"):

Marlowe apresenta Maquiavel como uma figura demoníaca e o conecta com Barrabás, o rico judeu de Malta, protagonista e vilão da peça. Concomitantemente, ele utiliza o "apresentador" maquiavélico para comunicar uma série de sugestões profundamente subversivas sobre a natureza da soberania. A teoria política ortodoxa postulava que reis e magistrados eram representantes de Deus na Terra, sendo sua autoridade estabelecida por lei divina. Maquiavel contra-argumenta que a única base de um governo efetivo é o puro poder (BATE, 2009, p. 349).²⁶

²⁴ Ainda que Jacobsen (2009) mencione que *A arte da guerra* foi a única obra do autor florentino publicada em vida e a mais estimada e disseminada na Inglaterra do século XVI.

²⁵ Christopher Marlowe (1564-1593) foi um dramaturgo e poeta inglês do período elisabetano. Sua biografia e a de Shakespeare frequentemente se cruzam, sugerindo-se que em alguma medida colaboraram em alguns trabalhos, particularmente na trilogia de *Henrique VI* (TAYLOR et al, 2016). James Shapiro (2012), em *Quem escreveu Shakespeare?*, ao enveredar pela problemática da autoria da obra do bardo, indica inclusive que a hipótese de Marlowe ser de fato autor das obras de Shakespeare é defendida por alguns seguidores, embora as hipóteses de mais fôlego sejam Edward de Vere (o conde de Oxford) e sir Francis Bacon.

²⁶ No original: "*Marlowe presents Machiavelli as a demonic figure and links him to the villainous protagonist of the play, Barabas, the rich Jew of Malta. At the same time, he uses the Machiavellian "presenter" to put across a series of deeply subversive suggestions about the nature of sovereignty. Orthodox political theory propounded that kings and magistrates were God's representatives on earth, their authority sanctioned by divine law. Machiavelli replies that the only basis of effective government is raw power*" (tradução minha).

Bate (2009) pontua que embora Marlowe tenha feito de Maquiavel um modelo para seus heróis, contrariando os pensadores franceses e ingleses de seu tempo – os quais demonizavam as ideias do teórico político Florentino – Shakespeare era muito mais cauteloso. Os coros e apresentadores shakespearianos buscavam estabelecer um elo de cumplicidade com o público, não o provocar politicamente. Todavia, Shakespeare parece ter reconhecido a potência da teatralidade do Maquiavel de Marlowe, criando ele mesmo uma série de personagens maquiavélicos: Arão, o mouro, em *Tito Andrônico*; Ricardo III; Edmundo em *Rei Lear*; e, obviamente, Iago. O que aparentemente atraía Shakespeare no maquiavelismo não era tanto a subversão política, mas o potencial performático de um vilão absolutamente sem remorsos como Iago, que após criar o caos e ser desmascarado, simplesmente se cala: "Não me perguntem nada. O que sabem, já sabem. Não esperem de mim mais nenhuma palavra" (SHAKESPEARE, 2017, p. 258)²⁷.

Acredito, porém, que o apelo teatral do vilão maquiavélico é apenas a ponta do *iceberg* na relação de Shakespeare com o pensamento de Maquiavel. A cautela shakespeariana com relação ao maquiavelismo me remete à discussão de Jacobsen (2009) sobre a consciência de Shakespeare acerca da instabilidade que a lógica maquiavélica produz, uma vez que "tanto Maquiavel quanto Shakespeare são conscientes de que, ainda que retórica e estratégia militar possam produzir resultados impressionantes, a ordem que elas impõem é instável, vulnerável às forças de dissolução e caos de dentro e de fora" (JACOBSEN, 2009, p. 505). Jacobsen (2009) convoca Grady (1996) para argumentar que algumas obras de Shakespeare²⁸ ofereceriam uma "crítica antecipada" (*prescient critique*), tanto à razão instrumental²⁹, quanto à reificação³⁰. Tornada célebre pela obra de Marx e posteriores teóricos da corrente marxista, tal crítica problematiza "a dominação dos sujeitos por sistemas e estruturas de sua própria produção coletiva (fetichização de mercadorias, políticas de poder, tecnologia, entre outras)" (JACOBSEN, 2009, p. 506)³¹, sujeitos esses que passam a se comportar inevitavelmente de

²⁷ Na tradução de L. F. Pereira: Ato V, Cena II, linhas 307-308.

²⁸ *Troilo e Crésida*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Como gostais*.

²⁹ Max Horkheimer, em *Crítica da razão instrumental*, de 1947, questiona o modelo de razão que ele identificava como imperante em seu tempo, compreendida como "mero funcionamento do mecanismo abstrato do pensamento, como a simples 'faculdade' de classificar, inferir e deduzir. (...) Cálculo hobbesiano, mera capacidade de adaptar meios a fins perseguidos, sem nunca se preocupar com a racionalidade dos próprios fins, dignificados por sua 'utilidade'" (MOURA, 2001, p. 190). É possível perceber que o modelo de razão que Horkheimer critica é extremamente operacionalizado e automatizado.

³⁰ Mario Bunge define a reificação como "o tratamento de uma propriedade, relação, processo ou ideia como se fosse uma coisa. (...) As noções populares de energia, mente, justiça e beleza" (BUNGE, 2012, p. 337), por exemplo. Tal conceito é prefigurado por Karl Marx (1975) no primeiro capítulo de *O Capital* ao discutir o fetichismo das mercadorias.

³¹ No original: "*The domination of subjects by systems and structures of their own collective making (commodity fetishization, power politics, technology, and so on)*" (tradução minha).

modo impessoal e automático. Nessas obras de Shakespeare, a reificação, "um inominado, impessoal e estranho desejo de poder" (JACOBSEN, 2009, p. 506), é retratada como a conjunção de poder, vontade e apetite, e representada pela metáfora da monstruosidade. A partir das considerações de Grady (1996), Jacobsen (2009) propõe a hipótese de que, para Maquiavel e Shakespeare, retórica e estratégia militar são "manifestações da razão instrumental – ferramentas racionais pelas quais o sujeito tenta controlar os campos da consciência humana e da nação-estado, respectivamente" (JACOBSEN, 2009, p. 506). Contudo, o autor nos alerta que tal intervenção é minada por duas considerações importantes. Primeiramente, por meio desse processo de instrumentalização, a retórica e a estratégia militar se transformam em discursos bastante móveis, passíveis de serem apropriados e adaptados a qualquer causa, já que, a exemplo do que nos aponta Moura (2001) a respeito da razão instrumental, tornam-se mero "cálculo hobbesiano, mera capacidade de adaptar meios a fins perseguidos" (MOURA, 2001, p. 190). Em segundo lugar, a reificação desses discursos produz efeitos absolutamente incontroláveis:

Os meios pelos quais o orador e o general buscam impor sua vontade – a linguagem e a estratégia de guerra – não são simples instrumentos neutros, mas sim sistemas reificados que funcionam de acordo com uma lógica de dominação impessoal e autotélica. Esses sistemas de poder reificados se entrelaçam e monstruosamente tomam vida própria, subvertendo violentamente tanto as intenções do sujeito/praticante e dos campos que se busca controlar (retórica e estratégia de guerra). Linguagem e tática de guerra saem do controle, e uma guerra generalizada captura, sem misericórdia nem distinção, estrategista, inimigo e civis. Nas palavras de Otelo, 'vai ser o caos novamente' (Ato III, Cena III)" (JACOBSEN, 2009, p. 506-507).³²

A análise de Kott (2003) sobre o mecanismo que Iago ativa em *Otelo*, o qual paradoxalmente é também sua ruína, corrobora a argumentação de Jacobsen (2009):

³² No original: "*The means by which the orator and the general seek to impose their will—language and warfare—are not merely neutral instruments but are themselves reified systems that function according to an impersonal, autotelic logic of domination.*²³ *These interlocking reified power systems take on a monstrous life of their own, violently subverting both the intentions of the subject/practitioner and the fields over which control is sought. Language and tactics spin out of control, and total war engulfs strategist, enemy, and civilian alike. In the words of Othello, 'Chaos is come again' (3.3.92)*" (tradução minha).

Iago põe em movimento um mecanismo de baixeza, de inveja e de estupidez. Como Ricardo III. E, como este, é esmagado. O mundo no qual Otelo pode acreditar na traição de Desdêmona, no qual a traição é possível, no qual Otelo mata Desdêmona, no qual não existem nem amizade, nem fidelidade, nem lealdade, no qual Otelo consente o assassinato secreto já que consentiu o assassinato de Cássio, esse mundo é mau. Iago é realmente um diretor de teatro perfeito. (...) Iago demonstrou que o mundo é feito de patifes e tolos. Destruíu todos ao seu redor. E destruiu a si mesmo. Encaminha-se ao suplício nessa tragédia que ele mesmo montou. E demonstra que não merecia compaixão. Nem o mundo, nem ele. A catástrofe que se abate sobre Ricardo é a confirmação do Grande Mecanismo. Assim também é a queda de Iago. O mundo é vil, ele tinha razão. E o fato de ter razão é que o destrói (KOTT, 2003, p. 111).

Aliás, parece-me extremamente curioso que o texto de Kott (publicado pela primeira vez em 1961) não seja sequer citado no artigo de Jacobsen, haja vista as impressionantes coincidências nas análises de ambos. Talvez tal ausência possa ser lida como mais um indício do modo como a obra de Kott tem sido subestimada pelos estudos literários, o que sugeri no início deste ato, na Cena 1. Contudo, não posso afirmar categoricamente que a ausência de Kott nas referências do texto de Jacobsen seja um apagamento, já que as relações entre maquiavelismo e teatro elisabetano remontam, como indiquei nesta cena, ao século XVI. As relações entre retórica e dramaturgia também, dado que me é relevante, tendo em vista que, de acordo com Jacobsen (2009) a partir de Spackman (1993), em *A arte da guerra* retórica e tática de guerra se entrelaçam. Stefan Keller (2010) nos informa que:

Na Inglaterra elisabetana, retórica se tornou uma arte da composição tanto quanto uma ferramenta para leitura e análise literária. Seguindo a observação de Cícero em *De Oratore* que "o poeta é um parente muito próximo do orador", retóricos do Renascimento consideravam o trabalho do dramaturgo como paralelo ao do orador. Ambos precisavam inventar uma concepção ou trama (*inventio*), organizar seus materiais (*dispositio*), e empregar dispositivos estilísticos que aumentariam o apelo e grau de convencimento de seus trabalhos junto a uma plateia ou a um júri (*elocutio*) (KELLER, 2010, p. 399).

No artigo de Jacobsen, inclusive, as ações de Iago são analisadas em termos dos cânones da retórica (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*). Ainda, Keller (2010) nos aponta que Shakespeare foi o dramaturgo elisabetano que mais utilizou recursos retóricos em seus textos. Parece-me que alguns textos de Shakespeare, tais como *Tito Andrônico*, *Ricardo III* e particularmente *Otelo*, estão **em guerra**, tanto no sentido de um entrelaçamento maquiavélico de retórica e tática de guerra na composição de certos personagens – Arão, Ricardo III e, aquele que é o foco de minha discussão, Iago – quanto no sentido que o Léo, meu orientador, apresenta no capítulo

"Representar a guerra", de *Leituras da outra Europa*. Soares (2012)³³ diferencia textos (fílmicos e literários) **de guerra** de textos **em guerra**. Nos textos de guerra, esta é "o próprio conteúdo representacional da construção narrativa: 'a guerra como ícone'" (SOARES, 2012, p. 95). O texto se compromete, assim, com a **representação** da guerra, a qual pode ser avaliada em função de sua fidelidade. Já nos textos em guerra esse compromisso com a representação das cenas de guerra (batalhas, torturas, assassinatos, resgates etc.) é implodido, a guerra como gênero é desintegrada e passa a ser sinalizada e **apresentada** por signos que se articulam indicial e simbolicamente:

Livres de uma representação **colada** a algo a ela anterior. (...) Assim, nessas narrativas tecidas em emergência, a guerra está representada também no processo e no ato de representar, e não apenas no conteúdo representacional; conseqüentemente, é a própria materialidade desses textos fílmicos e literários que se faz 'resíduo perturbador' (...) da experiência da catástrofe (SOARES, 2012, p. 95, grifo do autor).

Soares (2012) analisa o filme *O resgate do soldado Ryan* (1998), de Steven Spielberg, como um exemplo de um típico filme de guerra, e contrasta a "catarse culinária" – termo de Luiz Costa Lima³⁴ para se referir a certos filmes de guerra – do filme hollywoodiano ao caminho diferencial buscado pelos filmes *Um olhar a cada dia* (1995), de Theo Angelopoulos, e *Antes da chuva* (1994), de Milcho Manchevski, nos quais a guerra é "tocada por um ângulo enviesado e brumoso, o choque não se dá apenas no campo temático, (...) está nos planos, ângulos e sequências, na maneira como são tratados o espaço e especialmente o tempo" (SOARES, 2012, p. 103). Assim como os filmes de Angelopoulos e Manchevski, acredito que *Otelo* também seja um texto em guerra. Jacobsen (2009) chama atenção para o fato de que ainda que a maior parte dos personagens principais da peça sejam militares engajados em um conflito, curiosamente quase não há representações de ações militares coletivas, como batalhas, por exemplo. A guerra é apresentada de modo indicial na tessitura da peça. Além disso, se retórica e tática de guerra realmente se confundem – e o circuito que Iago constrói é a manifestação maquiavélica do entrelaçamento desses dois discursos – assim como a guerra está nos planos, ângulos e sequências dos filmes citados, enfim, na tessitura fílmica, a guerra também está nos monólogos, diálogos, metáforas e imagens que Iago coreografa. E em última instância, sendo Shakespeare criador de *Otelo*, ele mesmo seria o coreógrafo maquiavélico desse circuito, desse texto em guerra. Acredito ser fascinante o modo como Shakespeare pareceu lidar com as ideias

³³ Como o chamarei, a contragosto, pelo menos nesta cena, para ser justo tanto com os demais autores e autoras, que não ganharam apelido, quanto com o Léo, referenciando seu texto de modo que os leitores e leitoras possam buscá-lo com maior facilidade.

³⁴ Luiz Costa Lima (1937-) é professor emérito do Departamento de História da PUC-RJ.

maquiavélicas: ao invés de segui-las como um manual, a exemplo do que talvez um príncipe adequado faria, colocou-as em guerra a serviço de seus próprios fins dramaturgicos. Quem sabe entre todos os dramaturgos elisabetanos, príncipes da retórica como nos sugere Keller (2010), Shakespeare tenha sido um dos maiores guerreiros.

Cena 3. Um diretor/coreógrafo angustiado

Retomarei, agora, a discussão sobre as noções de diretor de teatro e de coreógrafo. A função do diretor de teatro é relativamente recente na história das artes cênicas. De certa maneira tal função sempre existiu, porém indissociada da figura do dramaturgo, que escrevia seus textos e também os encenava. Até o início do século XX imperava no teatro a hegemonia do texto, e desse modo, a hegemonia do dramaturgo. É importante ter em mente que um texto teatral se difere de outros tipos de texto pois ele é feito para ser encenado; seu destino final é inevitavelmente a cena, onde toma forma por meio dos corpos dos atores e demais elementos da encenação. Em outras palavras, o texto teatral é um texto feito para a ação. Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000), na introdução de *Adaptations of Shakespeare* – uma coletânea de textos teatrais que são adaptações de obras shakespearianas e que incluem trabalhos como *Hamletmachine*, de Heiner Müller, e *El público*, de Federico García Lorca – sugerem que em se tratando de textos teatrais que são adaptações de outros, o trabalho sobre o texto verbal é de fato enfatizado, já que "muito do trabalho de adaptação se dá na reescrita ou rearranjo de palavras dos textos anteriores"³⁵ (FISCHLIN & FORTIER, 2000, p. 7), mas as adaptações resultantes desse processo permanecem como textos para o palco. Assim, "para entender o processo de adaptação nesses casos é necessário encará-lo em grande parte, às vezes somente, como uma prática teatral"³⁶ (FISCHLIN & FORTIER, 2000, p. 7). Ao que tudo indica, Shakespeare, "talvez ele mesmo um dos mais inventivos e prolíficos adaptadores literários e teatrais"³⁷ (FISCHLIN & FORTIER, 2000, p. 7), parecia ter bastante ciência dessa dimensão "prática" dos textos teatrais, segundo Berthold (2008):

³⁵ No original: "*Much of the work of adaptation is done by rewriting or rearranging the words of previous texts*" (tradução minha).

³⁶ No original: "*To understand the process of adaptation in these cases it is necessary to see it as often largely, sometimes solely, a theatrical practice*" (tradução minha).

³⁷ No original: "*Perhaps one of the most inventive and prolific of literary and theatrical adapters himself*" (tradução minha). Fischlin e Fortier fazem essa suposição ao discutirem a relação de Shakespeare com as suas fontes.

O hálito ardente dos acontecimentos, que a *tragédie classique* francesa aprisionou nos grandes monólogos do drama com unidade de lugar, explodiu com Shakespeare em diálogos curtos e poderosamente delineados. Cada ocorrência é transposta para a ação. "Um reino por palco", almeja ele no prólogo do drama real *Henrique V*, em vez do "indigno tablado" e invoca as "forças da imaginação" do espectador. (...) Ele saltou por cima das regras clássicas pela força de seu gênio poético. Trouxe à vida períodos e lugares, ternura e rudeza na "arena" do teatro (BERTHOLD, 2008, p. 312).

No teatro Elizabetano, contexto em que a figura do diretor de teatro se diluía na do dramaturgo, este liderava o fazer teatral, já que além das falas propriamente ditas, redigia as rubricas contendo as diretrizes a serem seguidas pelos atores durante a representação. Assim, em seu próprio processo de escrita o dramaturgo condensava, ainda que limitadamente, a função de diretor. Além disso, a construção do cenário se dava quase que exclusivamente pelas falas dos atores que interpretavam as palavras escritas pelo dramaturgo, sendo o "cenário falado" um elemento estilístico fundamental para o palco Elizabetano. Não só as informações sobre o espaço deveriam ser explicadas nos versos para que a ação pudesse ser conectada com o lugar e os eventos com os objetos ordenando, assim, o todo, como, de acordo com Berthold (2008, p. 320), o ator:

Tinha de evocar a hora do dia, o sol que tinge o céu noturno de vermelho, 'a aurora, envolta num manto avermelhado' surgindo atrás das montanhas do Leste e as estrelas brilhando no céu – apesar da pálida e enevoadada tarde londrina (as peças eram em geral apresentadas entre três e seis horas), não obstante as nuvens carregadas a trovejar e o barulho inoportuno do Tâmisia (BERTHOLD, 2008, p. 320).

Desse modo, o texto era o elemento principal do fazer teatral de Shakespeare e seus contemporâneos Elizabetanos, e tal primazia verbal duraria, na Europa de modo geral, pelo menos até o início do século XX, quando iniciativas inovadoras como as de Erwin Piscator³⁸ na Alemanha dos anos 1920 dariam início à consolidação do diretor na cena teatral. Se, nos tempos de Shakespeare, as figuras do dramaturgo e do diretor fundiam-se em um encenador que, nos termos de Kott a respeito de Iago, urdia a tragédia para encená-la até o fim, distribuía os papéis a todos ao seu redor e ele mesmo atuava (sabe-se que Shakespeare também interpretava alguns de seus papéis), talvez o próprio bardo tenha sido, antes de qualquer um de seus personagens, um diretor (ou coreógrafo) maquiavélico, como me sugeriu, naquela tarde de novembro, o Marcos. Soma-se a essa fusão entre diretor e dramaturgo toda a discussão, tecida

³⁸ Erwin Piscator (1893-1966) foi um encenador alemão associado ao expressionismo e frequentemente citado, juntamente com Bertolt Brecht (1898-1956), como precursor do teatro épico.

por mim na cena anterior deste ato, sobre as aparentes relações de Shakespeare com o maquiavelismo.

A discussão sobre as origens da figura do diretor de teatro me remete a uma problemática presente na pesquisa em dança, que é a da origem da figura do dramaturgista, função recorrente em muitos trabalhos de dança contemporânea. Conforme discuti no ato anterior o dramaturgista é aquele que – em parceria com os demais criadores, tais como performers, coreógrafos e diretores, podendo, inclusive, assumir essas funções – põe-se a errar enquanto trabalha, para que, no decorrer desse trabalho em errância, a tessitura ou textura dramática da obra vá se atualizando. Nesse processo, o dramaturgista, assim como o transcriador nos processos translacionais, empreende uma leitura atenta dos materiais que manipula.

Contudo, vale salientar que a leitura atenta do transcriador encerra em si um aparente paradoxo, já que, segundo Campos (2015b) tal leitura só é possível de ser feita por um tradutor **distraído**. É preciso que o tradutor se distraia do conteúdo comunicativo da obra que traduz para ser capaz de se atentar àquilo que Walter Benjamin denomina de traduzibilidade, a qual não é constituída pelas afinidades comunicativas entre original e tradução, isto é, pelo grau de fidelidade entre o conteúdo da tradução e o conteúdo do original, mas por suas afinidades eletivas. Uma vez eletivas, dizem respeito às escolhas do tradutor que, ao distrair-se do conteúdo, ao estranhá-lo, decifra, como em um enigma, a tradução potencialmente contida no original. No entanto, ele não revela esse enigma, mas o reconfigura na tradução, num processo de "redoação (*Wiedergabe*) em sua língua, não do mero sentido (*Sinn*) superficial, mas das **formas significantes**, como eu gostaria de dizer, que estão cativas nas obras de arte como 'germes da língua pura', sob o peso desse 'sentido' meramente denotativo que lhe é alheio" (CAMPOS, 2015b, p. 112). Desse modo, transcrições, na medida em que "desprivilegiam a unicidade da obra, a sua 'autenticidade' e a sua 'autoridade' (autoria)", são obras de um transcriador que é "um leitor-autor, no extremo um 'traidor' ou 'usurpador'" (CAMPOS, 2015b, p. 117), ou nos termos de Cyril Aslanov (2015), um manipulador. Já para Campos (2015b, p. 125), "se um poeta é um fingidor, como queria Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor".

Tendo em vista uma das proposições que faço nesta tese, a de que meu trabalho como criador em dança, particularmente em *Circuito Iago*, pode ser analisado como a tarefa de um transcriador, reitero que é possível traçar paralelos entre o trabalho do dramaturgista e a tarefa do transcriador, o que já indiquei no ato anterior desta tese. Contudo, nos primeiros materiais gráficos impressos e virtuais de *Circuito Iago* (programa do espetáculo e matérias jornalísticas, por exemplo) [\[31\]](#), não utilizei o termo dramaturgista para designar uma parte do meu trabalho,

o que não significa que eu não atue como dramaturgista nessa obra, como de fato creio que atuo. Alternativamente, optei por adotar a terminologia **intérprete-criador** para assinar pelo trabalho. Essa terminologia se consolidou na dança contemporânea a partir da década de 1980. Com uma certa diluição da hierarquia coreógrafo-bailarino, emergiu um intérprete mais propositivo, não apenas executor, mas que dialogava com a construção cênica nos mais diversos níveis, interferindo diretamente no processo criativo, transformando-se em co-autor da obra (FERREIRA, 2012). Naquele momento, em 2017, o termo me pareceu adequado para designar meu trabalho, uma vez que além de "interpretar" o trabalho, eu era também o seu "criador". Todavia, historicamente, a consolidação da figura do intérprete-criador não se deu para designar artistas que criavam independentemente suas obras, prescindindo da figura do coreógrafo – ainda que, a posteriori, tal terminologia tenha sido adotada largamente com essa concepção. Compreendo que, se há um "intérprete" antes do "criador", isso implica que o artista permanece atrelado à execução do trabalho de um coreógrafo, o qual, supostamente sendo mais maleável, dá abertura para que os intérpretes interfiram no processo criativo para além da simples execução da sua proposta coreográfica. Assim, atualmente não me parece adequado utilizar o termo "intérprete-criador" para designar o que faço em *Circuito Iago*.

Em 2019, durante o VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, em Salvador, conversava com uma amiga, a Profa. Dra. Cláudia Müller, a "Clau", professora do Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia, sobre meus trabalhos artísticos. Um dos interesses de pesquisa da Clau é o modo como artistas constroem suas relações com as instituições com as quais trabalham. Quando contei a ela que em *Circuito Iago* assinava apenas como intérprete-criador, ela me questionou, sugerindo que esse termo era muito genérico e não refletia com precisão as funções que eu desempenhava nesse trabalho. A partir dessa conversa, comecei a refletir sobre tudo aquilo que eu fazia em *Circuito Iago*, e concluí que a melhor maneira de indicar todas essas funções era enumerá-las nos materiais gráficos futuros, substituindo o termo intérprete-criador. Na transcrição epidêmica para videodança que criei em 2020, por exemplo, assinei concepção, direção, coreografias, roteiro e performance, além de produção. Não há, novamente, os termos dramaturgista ou dramaturgia. No que diz respeito ao processo de transcrição da videodança em questão, compreendo que ao trabalhar sobre a direção, as coreografias, o roteiro ou a interpretação, trabalho sobre a dramaturgia da obra. Portanto, eu sou um artista da dança que, ao transcriar os meus trabalhos, condensa uma série de funções: diretor, coreógrafo, dramaturgista, intérprete, roteirista, produtor, entre outras.

Acredito que essa multiplicidade de funções que assumo revela o desejo de entrelaçamento das minhas diferentes habilidades na construção do artista que sou (ou "vou sendo"). Em um dado momento da performance *Reatividade Atômica* (2011), objeto da minha pesquisa de mestrado, ouvia-se minha voz *in off* enquanto eu dançava:

Eu sou técnico em Química, bacharel em Química, ator, bailarino e mestrando em Artes Plásticas. Eu já quis ser veterinário e cirurgião plástico. Eu nunca soube ser um, eu só sei ser vários.

(Transcrição do vídeo da performance *Reatividade Atômica*, de 2011).

Assim, essa multiplicidade não é novidade. Eu poderia simplesmente dizer que eu sou um artista; para mim seria suficiente. Porém, um dos meus princípios básicos como artista é o de que "arte não se faz sozinho", coisa que aprendi desde muito cedo na minha trajetória artística e que por um tempo achei piegas, mas hoje acho fundamental. Para mim, fazer arte é dialogar: consigo mesmo, com o público, com outros artistas, com os críticos, com as instituições etc. Nos termos de Ricardo Basbaum, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e orientador do mestrado e do doutorado da Clau:

Um artista pode ser muitos, de vários modos e maneiras, mas somente se assim se quer ou requer; ao mesmo tempo, esse local de práticas (tão antigo ou na iminência de ser ainda desbravado?) parece se enfraquecer a cada dia, sob tantas requisições de aqui e acolá, na roda dos interesses: daí ser necessário muitas vezes adjetivá-lo, para ganhar contundência no dia a dia dos embates, sob negociação permanente. Claro, para melhor escapar da captura sumária por limites predefinidos e/ou estabelecidos; e também para substantivar ações e modos de fazer (BASBAUM, 2013, p. 21).

Ainda que eu opere nesse território de saberes em trânsito (dança, teatro, literatura, artes visuais, cinema, arte da performance), eu sempre demarco que sou um artista da dança, e que investigo a dança em campo expandido, atravessada por outras manifestações artísticas e saberes. Eu escolho demarcar o meu território de atuação como dança pois acredito ser fundamental expandir a concepção de dança para além dos limites do lugar-comum de que dança e movimento são sinônimos (desenvolverei melhor essa discussão no Ato IV desta tese). André Lepecki (2017), ao discutir sobre os motivos pelos quais os trabalhos de Bruce Nauman e William Pope L.³⁹ interessam às suas investigações sobre a dança, ainda que ambos não

³⁹ Bruce Nauman (1941-) e William Pope L. (1955-) são celebrados artistas visuais estadunidenses, ícones da arte contemporânea e com obras expostas em instituições como o MoMa - *The Museum of Modern Art*, em Nova Iorque, e o *The Art Institute of Chicago*.

descrevam a si mesmos como coreógrafos, elabora um argumento que vai ao encontro das minhas considerações:

Os trabalhos de ambos permitem um reenquadramento da coreografia fora dos limites disciplinares artificialmente autônomos, bem como o reconhecimento da força da ontologia política da modernidade em todo o seu estranho e hipercinético ser. Tratar o coreográfico fora dos limites próprios da dança sugere uma expansão do privilegiado objeto de análise da pesquisa em dança; exige dessa pesquisa que ela pise em outros campos artísticos, criando novas possibilidades de se pensar as relações entre corpos, subjetividades, política e movimento (LEPECKI, 2017, p. 27).

Considero que meu trabalho, ainda que transite por várias outras áreas, artísticas ou não, é coreográfico, pois me alinho à ideia de Lepecki de que tratar o coreográfico como um campo expandido implica na ampliação do rol de objetos a serem analisados na pesquisa em dança, bem como produz novas possibilidades de "se pensar as relações entre corpos, subjetividades, política e movimento", o que interessa não apenas à pesquisa em dança, mas pode interessar também às pesquisas em artes, estudos literários e humanidades em geral. Considero-me, assim, um coreógrafo angustiado que dança com seus precursores: Shakespeare, Kott, Lepecki, Bloom... De acordo com Lacan, a angústia não seria o sinal da perda de um objeto, como indicou Freud, mas o sinal de algo que está, mas não deveria estar, isto é, a percepção da falta de uma falta. E uma vez que algo está onde não deveria, a linguagem tentará, a todo custo, simbolizar este algo, porém sempre fracassará. A angústia emerge, assim, como a tentativa fracassada de nominar o inominável (VASCONCELOS & PENA, 2019; LACAN, 2005). Na impossibilidade de nomear adequadamente o tipo de artista que sou, me apego à angústia de ser um coreógrafo. Um coreógrafo angustiado.

Intermezzo. *Two households both alike in dignity*

Se (ao considerarmos a teoria da angústia da influência de Bloom) a ideia de coreógrafo maquiavélico já estaria presente em ausência na obra Shakespeariana, talvez eu possa tomar a obra de Shakespeare, particularmente *Otelo*, como a origem da angústia que culminou em *Circuito Iago*. O processo de transcrição de *Circuito Iago* seria, assim, a minha tentativa de dar forma a essa angústia. Tentativa sempre fracassada, uma vez que é impossível dar forma ao que só pode se manter disforme. Desde quando comecei a ter as primeiras ideias que me conduziram a *Circuito Iago* eu parecia já ter ciência da tarefa impossível que estava iniciando:

Um corpo que tenta a todo custo dançar
para ser salvo/salvar/resolver um problema impossível.

A dança que é construída a partir
da tragédia é uma dança das
impossibilidades.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 7 de outubro de 2017). [\[32\]](#)

Os trechos acima foram extraídos das minhas primeiras anotações a respeito do processo de transcrição de *Circuito Iago*. Retomarei ambas no Ato IV desta tese. Por ora, basta mencionar que as considerações sobre as impossibilidades sempre estiveram presentes. Contudo, devo confessar que minha angústia com relação a Shakespeare é bem mais antiga que a primavera de 2017. Nem tudo começou com *Otelo*. O "objeto a" lacaniano (VASCONCELOS & PENA, 2019; LACAN, 2005), o qual se mostra fantasmagoricamente onde deveria faltar e, por isso, me angustia, fazendo com que eu tente "a todo custo dançar para ser salvo/salvar/resolver um problema impossível", talvez seja de fato Shakespeare e suas tragédias. Meu encontro marcado com o bardo se deu, porém, por meio de *Romeu e Julieta*, talvez uma das mais populares de suas obras.

O que produziu, contudo, toda essa popularidade? O Léo, meu orientador, especula que um dos motivos para tal disseminação é o grande número de transcrições da peça. Conversamos, em 15 de março de 2019, no dia seguinte à apresentação de *Circuito Iago* que ele assistiu, sobre essa hipótese. Shakespeare seria um tipo de autor cuja obra chega aos "leitores" não apenas pela leitura dos seus textos literários, mas (talvez até mesmo em maior escala) por suas diversas adaptações, tais como filmes, espetáculos teatrais, óperas, obras de artes plásticas, música, espetáculos de dança, histórias em quadrinhos etc. Acredito que a hipótese do Léo tem bastante potencial. Durante meu período sanduíche na *Queen Mary University of London*, pude perceber o quanto a obra shakespeariana está difundida na cultura londrina, o que não é nenhuma surpresa; aliás, é totalmente previsível. Contudo, leitores e leitoras, o que de fato me surpreendeu é que Shakespeare está bem menos presente na cultura da cidade do que eu esperava: ao meu ver, ele está "ombro a ombro" com os *Bee Gees*, por exemplo. Porém, como as obras de Shakespeare e dos *Bee Gees* estão separadas por quase quatro séculos, dá para ter uma ideia da força cultural do bardo. Há diversas pinturas espalhadas pelos museus (uma galeria específica no *Tate Britain*, importante museu da cidade, é dedicada às fadas e seres fantásticos, e nela há diversas obras baseadas nos personagens e imagens de *Sonhos de uma noite de verão*, "comédia" de Shakespeare), vários pubs batizados em homenagem ao bardo, além de uma intensa programação não apenas no *Globe* (réplica da casa

de espetáculos para a qual Shakespeare escreveu suas peças), mas no *West End* (o mais importante circuito teatral da cidade) e na cena alternativa. Também nesse contexto, de profusão do universo shakespeariano na cultura de Londres, a suposta popularidade de *Romeu e Julieta* parece se destacar. Somente no período em que eu estava na cidade (entre setembro de 2021 e fevereiro de 2022), tomei conhecimento de: uma montagem de *Romeu e Julieta* em cartaz durante a temporada de outono do *Globe* (a qual assisti); uma adaptação para teatro musical no *West End* intitulada *& Juliet*; além de uma temporada do balé criado por Sir Kenneth MacMilan para a ópera de Sergei Prokofiev, apresentada na *Royal Opera House* pelo *The Royal Ballet*. Durante esse período, nenhum outro texto shakespeariano teve adaptações em cartaz simultaneamente no *Globe*, no *West End* e na *Royal Opera House*. Talvez seja só uma coincidência. Melhor ainda. Nesse caso, o acaso, por mero descaso⁴⁰, parece ter me levado a tal constatação e "eu não posso fazer nada"⁴¹. Não é o meu objetivo esmiuçar as razões pelas quais a tragédia dos jovens de Verona tornou-se tão popular, ainda que eu acredite que o grande volume de transcrições ao longo da história – em comparação às demais tragédias shakespearianas – tenha influência nesse cenário. Fato é que *Romeu e Julieta*, como nenhuma outra peça de Shakespeare, parece chegar a um grande número de "leitores" pelos mais diversos formatos, não necessariamente pelo texto literário.

Esse foi o meu caso. Curiosamente, somente há cerca de seis anos li pela primeira vez o texto literário; meus contatos anteriores com a história do jovem casal de Verona aconteceram por meio de dois filmes e de um espetáculo teatral. Difícil tarefa definir a origem do que quer que seja, como veremos no Ato IV desta tese. Porém, acredito que o meu desejo de trabalhar com a tragédia de Shakespeare começou a tomar forma quando eu ainda era criança. Certamente não era um desejo lapidado, consciente, mas um desejo bruto, admirado, que criou em mim, desde então, um fascínio que se faz presente ainda hoje. Quando criança, talvez no início dos anos 1990, assisti à adaptação fílmica de Franco Zeffirelli (1968), que era recorrentemente reprisada na *Sessão da tarde*. Quando tento recuperar minhas impressões de infante espectador, as recordações que emergem mais fortes são: tarde abafada; cinza, muito cinza; Romeu na chuva; cripta de pedra; e música triste, profundamente triste. O que carreguei de *Romeu e Julieta*, por muito tempo, não foi a fábula infeliz dos dois jovens enamorados de Verona, mas as sensações que a experiência de assistir, sabe-se lá quantas vezes, à adaptação de Zeffirelli me deixou. No final dos anos 1990, ou talvez já nos anos 2000, assisti na HBO à adaptação

⁴⁰ Intertexto da vez: *Onde andarás*, de Caetano Veloso e Ferreira Gullar, gravada por Caetano no álbum *Caetano Veloso*, de 1967, e também por Adriana Calcanhoto (gosto mais) no álbum *Maré*, de 2008.

⁴¹ Um dos outros 13 títulos de *A hora da estrela*, de Rodrigo S. M. (opa!) ou melhor, de Clarice Lispector.

filmica de Baz Luhrmann (1996), com Leonardo di Caprio no papel de Romeu. Acredito que foi depois da estreia de *Titanic*, pois já vivíamos a "febre di Caprio" desencadeada pelo *blockbuster*. O que importa é que também achei a adaptação de Luhrmann fascinante, mas esquisitíssima: como era possível uma adaptação que usava o texto *ipsis litteris* da tragédia shakespeariana e era ambientada em uma Verona urbana, contemporânea? Da adaptação de Luhrmann, carreguei, por muito tempo, esse estranhamento. Por fim, em 2012, assisti na Praça do Papa, em Belo Horizonte, à adaptação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, que havia estreado 20 anos antes, em 1992. Lembro que uma multidão cobriu as ladeiras da praça para assistir à montagem do grupo belo-horizontino. O espetáculo, dirigido por Gabriel Vilela, articula elementos da cultura popular mineira e do teatro de rua na adaptação do texto shakespeariano. Ainda uma vez, o encontro com *Romeu e Julieta* me fascinou. Já artista, não me parecia estranho o deslocamento do universo shakespeariano para a cultura popular mineira. Porém, ainda assim essa possibilidade me admirou: a de adaptar Shakespeare, talvez o mais inglês dos dramaturgos ingleses, empregando elementos tão marcantes da cultura brasileira. Assim, não me parece uma coincidência que (1) a abordagem mais experiencial do texto shakespeariano (o que "descobri" assistindo à adaptação de Zeffirelli); (2) a utilização – no processo de transcrição de tragédias de Shakespeare – de elementos aparentemente conflitantes produzindo um efeito de estranhamento (o que "descobri" assistindo à adaptação de Luhrmann); e (3) a fusão do universo shakespeariano com a cultura brasileira (o que "(re)descobri" assistindo à adaptação do Grupo Galpão) sejam estratégias que utilizo em minhas transcrições, particularmente em *Circuito Iago*.

Se *Romeu e Julieta* é de fato a origem da angústia que me faz dançar com meu precursor Shakespeare, não posso provar, apenas especular. Rodrigo S. M., narrador/autor fictício de *A Hora da Estrela*, escrito pela irônica terminal Clarice Lispector, declara nos parágrafos finais de sua dedicatória que não se pode dar prova do que é mais verdadeiro. E em assuntos de origem, eu concordo com ele. O jeito é acreditar. Acreditar chorando.

Cena 4. Manipulando Shakespeare

Retomando a discussão sobre influência iniciada na Cena 1 deste ato, a obra de um poeta seria, assim, não apenas consequência das obras de seus precursores, mas também uma força autônoma capaz de fazer-se reconhecer, estranha e inexplicavelmente, nas obras deles, até mesmo séculos antes de existir. É claro que tal aparecimento só se faz possível se algum

leitor – tal como Borges o fez em *Kafka e seus precursores* – identificar a presença da voz do poeta na obra de seus antecessores. No caso do ensaio sobre Kafka, as relações que Borges faz só são possíveis porque o escritor argentino, conhecedor tanto da obra do escritor tcheco quanto da de seus supostos precursores, identifica tais relações. A voz de Kafka não seria ouvida, assim, nas obras de seus antecessores, não fosse a sua leitura por Borges, como demarca Werkema (2003). A inevitável dependência, na dinâmica da influência, da experiência de leitura das obras em questão por outrem (o leitor) – e não apenas do "romance" genealógico que emerge da relação entre autor e precursor – me recorda aquela que Tiphaine Samoyault (2008) denomina de peneira do leitor no processo de reconhecimento da intertextualidade:

Basta que um escritor tenha recheado sua obra com referências ocultas ou citações desviadas para que o sentido desta dependa obrigatoriamente de seu levantamento? A memória do leitor não acompanha também os textos, acrescentando-lhes mesmo, às vezes, novas alusões ou referências suplementares? Estas camadas novas do texto, dispostas pela prática intertextual, formam com frequência o lugar onde se inscreve, às vezes, abstratamente, a literatura como tecido contínuo e como memória coletiva (SAMOYAULT, 2008, p. 90).

Encarar a minha relação com meus precursores, particularmente com Shakespeare, sob esse viés me parece bastante importante, tendo em vista que nos meus processos de transcrição, especificamente no de *Otelo* em *Circuito Iago*, as metáforas que crio são suficientemente abertas para que o espectador (o qual comparo, aqui, ao leitor), no encontro com a obra, possa (ou não) "senti-las", "imaginá-las"⁴², "experienciá-las"⁴³. Laurent Jenny apud Samoyault (2008) estabelece que o ponto de encontro do leitor com referências intertextuais é o "lugar de uma alternativa: ou seguir a leitura não vendo lá senão um fragmento como outro qualquer, que faz parte integrante da sintagmática do texto, ou voltar para o texto de origem" (JENNY apud SAMOYAULT, 2008, p. 91). Ressalto que, como indica Samoyault (2008), o autor não controla nem o reconhecimento das referências intertextuais, nem o retorno do leitor ao texto de origem: o leitor poderá, com sua memória, criar novas alusões ou referências suplementares. Compreendo que diante de cada referência metafórica em *Circuito Iago* o espectador também se encontra em um lugar de uma alternativa: além de poder sentir ou não a metáfora, poderá criar outras. Tais experiências não dependem totalmente de mim. Nesse sentido, vale salientar que, nos processos de transcrição de minhas performances, existem dois movimentos. O primeiro, de criação das cenas, no qual elaboro as metáforas e com elas componho a

⁴² Recuperando as perspectivas de Borges (2000a) e Ricœur (1979) apresentadas na Cena 6 do Ato I desta tese.

⁴³ Aqui, recuperando Lakoff e Johnson (2003).

dramaturgia da performance; e o segundo, quando o espectador "assiste" à performance, no qual ele entra em contato com as metáforas que ali estão. Obviamente que, ao criar uma metáfora e inseri-la na dramaturgia da performance, eu o faço esperando que o espectador seja capaz de senti-la. Logo, se algum espectador for capaz de sentir qualquer metáfora inserida na dramaturgia da performance não será uma coincidência, pois se eu a inseri, ela está ali, passível de ser sentida. Contudo, ainda que eu deseje fortemente que as metáforas que integram a dramaturgia da performance sejam sentidas pelo espectador, nada garante que ele as sentirá, simplesmente porque eu não posso controlar o modo como o espectador irá experienciar a performance. Aliás, é justamente por ter consciência de que não há garantias no processo de "negociação" com o espectador que crio metáforas abertas, as quais, ao incluírem em seu funcionamento a "peneira do espectador", funcionem independentemente de serem sentidas tais como as projetei. Assim, convido o espectador, em minhas performances, para uma experiência aberta, não para uma decodificação de sentidos fechados e originários. O seguinte trecho do meu diário de trabalho de *Circuito Iago*, referente à apresentação que realizei em 26 de maio de 2018, no Largo das Neves (L.N.), bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro [33, 34] dá uma dimensão do grau de abertura dessa experiência, não apenas para o espectador, mas sobretudo para mim, performer:

Minha primeira experiência com *Circuito* na rua. Fiquei com muito receio, medo. (...) Ser artista solo já dá medo, mas na rua é tudo acaso. Absolutamente incontrolável. Diante do medo, é importante lembrar que não estou sozinho. Tenho meus "parceiros" de cena. (...) O público. Meu maior parceiro nesse trabalho. É preciso encarar o público como parceiro, não como adversário. No Largo das Neves, o *Circuito* aconteceu de maneira mágica, e envolveu muita gente, chegou perto do acontecimento que tanto procuro. Jamais vou esquecer que esse espetáculo foi dedicado ao Jorge, morador do S. Teresa que havia falecido, e cuja "despedida" acontecia ao mesmo tempo que o *Circuito* se dava. Tudo virou uma coisa só: o *Circuito*, a brincadeira das crianças, a barraca de pizza, a despedida do Jorge; tudo um só acontecimento. (...) Depois do L. N. fico me perguntando se o *Circuito Iago* é cena, pra ser mostrada, ou se funciona mesmo no acontecimento.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, sobre a apresentação de 26 de maio de 2018). [35]

Assim como o reconhecimento de referências intertextuais pelo leitor se encontra, como sugeriu Jenny apud Samoyault (2008), no lugar de uma alternativa, compreendo que a própria prática da transcrição, tal como descrita por Haroldo de Campos (2015a, 2015b, 2015c, 2006, 1969), também se localiza nesse lugar. Se é fato que a tradução é manipulação, “difícil negociação entre uma transparência ideal e a tentação de enganar o leitor que não tem acesso ao texto original” (ASLANOV, 2015, p. 11) – como já indiquei na Cena 5 do Ato I desta tese – o leitor poderá ou não reconstruir o caminho isomórfico que conecta obra fonte e transcrição. De fato, talvez os procedimentos de Haroldo de Campos ao transcrever textos de uma língua para outra e analisar processos de transcrição de outros poetas não sejam tão estrangeiros à

abordagem de Borges em *Kafka e seus precursores*. No ensaio *Da tradução: fantasia e fingimento*, Campos (2015c) revela que o enigmático poema *Papyrus*⁴⁴, de Ezra Pound, na realidade é uma transcrição (**reimaginação** ou **transfiguração fônica**) de um fragmento real de um pergaminho de Safo⁴⁵. A decifração desse enigma, relatada por Campos (2015c) coube a Hugh Kenner⁴⁶, decifração esta que podemos compreender como o próprio processo de transcrição do poema. Só se é possível, hoje, estabelecer uma ligação entre o poema de Pound e o fragmento de Safo em decorrência da decifração de Kenner. Ainda no mesmo ensaio, Campos (2015c) descreve o processo de transcrição do poema de Pound por Augusto de Campos, resultando em *Papiro*⁴⁷. Assim Haroldo de Campos (2015c) justifica a escolha por **domingo**, e não por **primavera** – tradução literal de *spring*, a qual interditaria, contudo, a possibilidade de que as figuras fônicas de *Papiro* pudessem, como em *Papyrus* ("ing" / "ong" / "ong"), dançar:

A ideia foi então tocar a forma num "ponto fugidio" de sentido, reoutorgando-lhe a significância por algo como uma "equação diferencial" no plano semântico. A "primavera" está para as estações (por seu caráter festivo) como o domingo (dia de festa e descanso) para a semana. Pense-se numa expressão milenarista como "o domingo dos séculos". O prolongado escoar das horas de um domingo na ausência da amada, de algum modo, poderia reambientar semanticamente a recordação de uma primavera longa e desolada por uma análoga ausência (CAMPOS, 2015c, p. 33).

Campos (2015c) nomeou esse procedimento, "tradução por ficcionalização", de **transficcionalização**. Esse me parece ser um movimento similar ao da ficção crítica de Borges (2000b). Werkema sugere (2003) que a relação de Kafka e seus precursores é destacada pela leitura atenta⁴⁸ do escritor argentino (e que talvez nem reconheceríamos tal relação se não fosse essa leitura), num claro movimento ficcional. De modo semelhante, o movimento tradutório de

⁴⁴ Eis o poema:

Spring.....
Too long....
Gongola....

⁴⁵ Safo foi uma poeta que viveu no século 6 a.C. na ilha grega de Lesbos, uma das poucas vozes femininas cujo trabalho sobreviveu, ainda que em poucos fragmentos, desde a Antiguidade.

⁴⁶ Professor e crítico literário canadense.

⁴⁷ Eis a transcrição:

Domingo.....
Tão longo....
Gôngula.....

⁴⁸ Lembremos da citação de J. Salas Subirat, tradutor para o espanhol de *Ulysses* de James Joyce, feita por Haroldo Campos, a qual mencionei na Cena 5 do Ato I desta tese: "Traduzir é a maneira mais atenta de ler" (SUBIRAT apud CAMPOS, 2006, p. 43).

Augusto de Campos (e conseqüentemente a análise que seu irmão, Haroldo de Campos (2015c), tece) é também ficcional, ou melhor, transficcional; talvez, se não fosse a narrativa da fábula que conecta *spring* a *domingo*, o enigma da transcrição de *Papiro* permaneceria "décadas à espera de que alguém o decifre" (KENNER apud CAMPOS, 2015c, p 30).

Acredito que tais abordagens das noções de influência, intertextualidade e transcrição, nas quais as relações entre obras se tecem mais pela valorização da diferença do que da semelhança, evidenciam como o compromisso absoluto com critérios de fidelidade na análise das relações entre obras artísticas pode ser bastante limitante. Isso também se aplica às adaptações shakespearianas, das quais *Circuito Iago* faz parte. De fato, como Mark Burnett e Ramona Wray (2006) nos apontam na introdução de *Screening Shakespeare in the Twenty-first Century*, talvez sejam justamente as modificações que a obra shakespeariana "original" sofre nos processos de adaptação que são responsáveis por torná-la "familiar" no tempo presente:

Os modos pelos quais a obra do Bardo tem sido repaginada e transmutada através do cinema são pré-requisito para sua acessibilidade e aplicabilidade, mesmo que ela possa parecer deslocada de seus contextos e associações elizabetanos. O que emerge do despertar de um Shakespeare autoral, material torna-se o modelo conceitual pelo qual sua obra se torna familiar (BURNETT & WRAY, 2006, p. 2)⁴⁹.

Tal argumento nutre-se, ao meu ver, da noção de **transações culturais** apresentada por Stephen Greenblatt (1998), crítico literário estudioso da obra shakespeariana. Ao criticar estudiosos que acreditam construir "leituras totais" ("*whole readings*") sobre a obra de Shakespeare centradas exclusivamente no texto, Greenblatt (1998) – operando, creio eu, dentro do célebre debate "estudos literários *versus* estudos culturais" (WILLIAMS, 2011; JITRIK, 2000) – oferece a perspectiva de que uma obra de arte está em negociação com o contexto cultural no qual está inserida. Tal negociação produziria transações culturais capazes de potencializar a análise da obra. Karley Adney (2010), ao analisar adaptações infantis de *Otelo* na Inglaterra dos anos 1990, dá exemplos de componentes culturais que, em relação com as adaptações analisadas, produziram transações culturais que, ao serem consideradas, potencializaram sua análise: "práticas educacionais contemporâneas, preocupações sobre diferenças de classe social, dinâmicas raciais, visões femininas, e crítica shakespeariana contemporânea" (ADNEY, 2010, p. 84). Ainda que empregue, sob o meu ponto de vista, as noções de Greenblatt de modo parcialmente equivocado – Adney (2010) afirma que os

⁴⁹ No original: "*The ways in which the Bard has been packaged and transmuted through film are the precondition for the work's accessibility and applications, however displaced they might be from their early modern contexts and associations. What transpires in the wake of the authorial, material Shakespeare becomes the conceptual template whereby the play is made familiar*" (tradução minha).

componentes culturais que ela cita, quando articulados, são capazes de produzir "leituras totais", o que contraria a discussão de Greenblatt⁵⁰ – o modo como a autora considera as transações culturais entre texto e contexto na análise das adaptações de que trata corrobora com a argumentação de Burnett e Wray (2006) de que as eventuais alterações que a obra shakespeariana sofre ao ser adaptada a tornam mais "familiar", já que, nas adaptações que Adney (2010) investiga, "os adaptadores (...) não somente modelam seus textos em resposta a importantes forças culturais, como moldam a narrativa de Otelo para torná-la mais acessível a quem os lê" (ADNEY, 2010, p. 84). É óbvio que não é função de uma adaptação tornar a fábula do texto fonte mais acessível; essa foi a escolha dos adaptadores que Adney (2010) investiga, citados aqui apenas como um exemplo de um possível tratamento da obra shakespeariana que a torne mais próxima dos leitores do tempo presente. Há diversas outras possibilidades de "atualização" da obra Shakespeariana, dentre as quais a transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago* configura-se como exemplo. Em *Circuito Iago*, meu objetivo não é tornar a narrativa de *Otelo* mais compreensível aos espectadores (ainda que eu acredite que isso ocorra em determinados momentos da performance), mas manipular as diversas camadas desse texto shakespeariano (fábula, imagens, sonoridades, cores, texturas, entre outras) para gerar a dramaturgia da performance.

Como eu acredito que a tragédia do mouro de Veneza torna-se, nesse processo, mais "familiar" aos espectadores do tempo presente? Essa é uma questão que me remete instantaneamente à discussão que introduzi no *Intermezzo* deste ato, sobre a popularidade de *Romeu e Julieta*, a obra que me catapultou para as tragédias shakespearianas. Essa "familiaridade" só pode surgir, ao meu ver, da experiência de leitura, pois me parece imprescindível para a sobrevivência de uma obra que ela seja lida, relida, adaptada, enfim, transcrita. Obras shakespearianas como *Romeu e Julieta* seriam tão populares se suas leituras e releituras não tivessem atravessado séculos? É claro que deve haver em um texto que é lido e relido séculos, até mesmo milênios afora, algo (sejam temas ou elementos estruturais, por exemplo) que segue interessando a nós, leitores e leitoras. Porém, talvez a peneira do leitor, que revigora os textos perpetuando leituras anteriores ou propondo novas, seja ferramenta essencial para a vitalidade dos textos. Desconfio que é pela constante negociação entre um texto e seus

⁵⁰ Greenblatt (1998) afirma que a maioria dos estudiosos olha mais para as bordas do domínio literário do que para o que lhe é supostamente central, na ânsia de capturar o que pode ser apenas vislumbrado (se é que será) nas margens do texto. Isso produziria a falsa ideia de "leituras totais" (*whole readings*), frutos da ilusão de que se o crítico dispusesse de espaço e tempo suficientes, poderia iluminar cada canto do texto, e amarrar em uma visão interpretativa unificada todas as suas mínimas percepções. O autor critica tal postura, defendendo uma visão mais fragmentária, que possibilite lançar luz às transações culturais parcialmente escondidas no texto, através das quais grandes obras de arte são potencializadas.

leitores que ele mantém-se vivo "milênios, milênios no ar"⁵¹. E se, como tenho defendido ao longo desta cena, os processos de leitura e transcrição parecem compartilhar algumas características semelhantes, talvez seja possível ampliar essa minha desconfiança de modo a incluir as transcrições: concordando com Adney (2010), Burnett e Wray (2006), a constante negociação entre um texto e suas transcrições também contribuem para que ele se mantenha vivo, o que corrobora com a hipótese do Léo acerca da popularidade de *Romeu e Julieta*.

David Schalkwyk (2016), professor de *Shakespeare Studies* na *School of English and Drama* da QMUL, sugere que a obra de Shakespeare já foi completamente fagocitada pela cultura mundial e que sua recepção ultrapassa os limites da crítica anglófona tradicional, bem como a ideia do bardo como o cânone máximo da cultura inglesa:

Eu penso que nós precisamos transcender aquele senso comum de que só se é possível entender Shakespeare por meio da fortuna crítica que o situa dentro do seu contexto histórico. Minha visão é a de que o novo combustível para os estudos shakespearianos e também para a obra de Shakespeare e seu apelo ao público em geral, ao público não acadêmico, encontra-se para além do mundo anglocêntrico, está no mundo em geral. O mundo absorveu completamente a obra de Shakespeare, e não se interessa por Shakespeare como o cânone divino que representa a cultura inglesa ou como o maior poeta de todos os tempos. Sua obra está aí para ser trabalhada, retrabalhada, reutilizada, bagunçada, e eu penso que é aí que esse combustível está (SCHALKWYK, 2016, n.p).⁵²

As considerações de Schalkwyk parecem coincidir com a ideia que emergiu de minha conversa com o Léo relatada no *Intermezzo* deste ato: a de que quando um leitor afirma que "conhece Shakespeare", estaria indo além da metonímia que utiliza o nome do autor para falar de sua obra. Talvez um leitor "conheça Shakespeare" não pela leitura de seus textos literários, mas pelo contato com esse "universo shakespeariano" resultante da absorção da obra do bardo pelo mundo, inclusive por suas transcrições nas mais diversas linguagens artísticas. Teríamos, assim, Shakespeare como um universo – ou como uma linguagem universalmente disponível (SCHALKWYK, 2016) – em detrimento de Shakespeare como um universal, o que seria, creio eu, algo problemático. Schalkwyk (2016) também me auxilia nesse ponto:

⁵¹ Intertexto da vez: *Futuros amantes*, de Chico Buarque, gravada por Chico no álbum *Paratodos*, de 1993.

⁵² No original: "I think we need to transcend that sense that we can understand Shakespeare only if you use the archive to place him within his historical context. My view is that the new energy for Shakespeare's studies and also for Shakespeare as somebody who appeals for ordinary people, non-academic people, lies beyond the anglocentric world, it lies in the world at large. That world has embraced Shakespeare completely, and that world is not self-conscious about Shakespeare as some kind of divine figure who represents Englishness or the greatest poet ever. It's his material to be worked, and reworked, and used, and messed around with, and I think that's where the energy lies" (tradução minha).

Eu gosto de pensar que Shakespeare é uma linguagem. Bom, a questão da universalidade de Shakespeare sempre aparece e eu penso que essa é uma noção muito problemática, porque ela sugere que existem valores centrais que falam para todas as pessoas do planeta Terra. Eu penso que é melhor encarar Shakespeare como uma linguagem universalmente disponível, a qual as pessoas podem usar como elas bem entenderem (SCHALKWYK, 2016, n.p).⁵³

A perspectiva de que a absorção da obra de Shakespeare pelo mundo produziu uma espécie de linguagem universalmente disponível que pode ser manipulada como bem entendermos me é muito útil para analisar meus processos de transcrição, particularmente das tragédias shakespearianas. Quando transcrio um texto, não me atenho exclusivamente à sua fábula ou àquilo que está contido unicamente em sua estrutura, mas busco compreendê-lo como um celeiro de palavras, sons, imagens, cores, texturas, cheiros, gostos, emoções, sentimentos, vazios, dobras, discursos (e assim poderia seguir, infinitamente) que atravessam o texto, os quais posso **manipular** livremente em função da dramaturgia que pretendo criar em minha performance. Tal procedimento coincide, ao meu ver, com as reflexões de Schalkwyk. Ao fazer tal manipulação, frequentemente acabo profanando a couraça canônica que blinda o texto shakespeariano – trabalhando-o, retrabalhando-o, reutilizando-o e bagunçando-o – e tomo-o como o que de fato acredito que ele seja no mundo: apenas mais um texto. Desse modo, me distraio do seu teor comunicativo, tomo essa linguagem universalmente disponível (constituída pelo texto literário e todo o universo shakespeariano que o permeia) e me coloco na angustiante e, conseqüentemente, impossível tarefa de transcriá-lo.

Ao profanar a couraça canônica do texto shakespeariano, talvez eu – artista latino-americano, brasileiro – esteja empregando uma estratégia próxima àquela que Helen Tiffin (2003) nomeia de **contra discurso canônico**. A autora nos sugere que as literaturas/culturas pós-coloniais são contra discursivas, uma vez que são constituídas de manobras subversivas que releem e reescrevem os registros históricos e ficcionais europeus. Particularmente no campo da literatura pós-colonial, Tiffin (2003) aponta que nas literaturas que lançam mão dessa estratégia “um escritor pós-colonial toma um personagem ou personagens, ou as premissas básicas de um texto canônico britânico, e desvela aquelas premissas, subvertendo o texto de acordo com suas intenções pós-coloniais”⁵⁴ (TIFFIN, 2003, p. 97). Acredito que a dimensão de

⁵³ No original: "I like to think of Shakespeare as a language. Now the question of Shakespeare's universality always comes up and I think it's a very problematic notion, because it suggests that there are core values that speak to everybody on Earth. I think it's better to see Shakespeare as a universally available language that people can use as they wish"(tradução minha).

⁵⁴ No original: "A post-colonial writer takes up a character or characters, or the basic assumptions of a British canonical text, and unveils those assumptions, subverting the text for post-colonial purposes" (tradução minha).

subversão e de reelaboração crítica que estratégias contra discursivas canônicas apresentam está presente em minhas transcrições. As manobras que emprego ao transcriar, ou seja, as estratégias coreográficas que utilizo para compor minhas dramaturgias, as quais releem e reescrevem – ou melhor, *reincarnam*⁵⁵ – os registros ficcionais shakespearianos são, creio eu, **manipulações** (ASLANOV, 2015). Seguindo Aslanov (2015), eu manipulo os materiais dramáticos que utilizo, tanto no sentido de um cientista que manipula seus reagentes e vidrarias, quanto no sentido do enganador, que ao transcriar inventa outros sentidos possíveis, não necessariamente contidos na obra fonte. Enfim, **transficcionalizo**, empregando o termo cunhado por Haroldo de Campos (2015c) para descrever a transcrição de *Papiro* por Augusto de Campos. E se manipulo um texto canônico como *Otelo*, é na tentativa de devolver a ele algum frescor, alguma liberdade que os processos de canonização, profundamente coloniais, acabam por suprimir. Talvez transcriar um texto literário em dança manipulando-o seja, na contemporaneidade, uma estratégia decolonial. E ao manipular Shakespeare eu explore, em alguma medida, leituras decoloniais para a sua obra.

Cena 5. Isto aqui não é um concurso de halterofilismo entre evocadores de Calíope

Otelo, em seu monólogo final proferido logo antes dele se apunhalar, faz um pedido aos demais personagens (ainda que seja possível especular que ele também fala ao público): "Esperem, duas palavras antes de irem"⁵⁶ (SHAKESPEARE, 2017, p. 259). Este ato está quase no fim, e também peço a você que me lê, algo semelhante. Acalme-se, não pretendo me apunhalar! Mas há ainda duas cenas antes do fim. Nesta penúltima cena, me encontro, recuperando Laurent Jenny apud Samoyault (2008), no lugar de uma escolha: interessa-me encarar Shakespeare como um autor que de fato tenha incorporado em algumas de suas obras o *modus operandi* de um coreógrafo maquiavélico; ou, alternativamente, interessa-me lidar com essa noção não como uma característica do autor, mas como uma metáfora que me oferece uma porta de entrada para sua obra? Escolho a segunda opção. É claro que a partir da discussão que desenvolvi na Cena 2 deste ato, podemos especular que talvez Shakespeare tenha coreografado maquiavelicamente se não algumas de suas obras, pelo menos alguns de seus personagens, mas concordo com Grady (2002), Roe (2002) e Jacobsen (2009) quando afirmam que saber se de fato Shakespeare era ou não maquiavélico não tem tanta importância. Se trabalho com a ideia

⁵⁵ A grafia *reincarnada* (e não *reencarnada*) visa recuperar a noção de memórias *incarnadas*, introduzida na Cena 2 do Ato 1 desta tese.

⁵⁶ Na tradução de L. F. Pereira: Ato V, Cena II, linha 343.

de Shakespeare como um coreógrafo maquiavélico, não é porque creio que ele conscientemente o tenha sido, mas porque de algum modo tal metáfora me é útil para ler sua obra, bem como ler o processo pelo qual a transcrio.

Como discuti na Cena 1 deste ato, a teoria da influência de Bloom (1991, 1973) reflete que todo poeta forte (pelo menos nesse parágrafo utilizarei poeta como sinônimo de artista) deforma suas influências por meio de um processo de angústia em seis etapas, o qual resulta em uma obra que de alguma maneira já estaria "prevista" na obra de um poeta, também forte, que o influenciou. Se deixarmos de lado, obviamente, a ideia de "poeta forte" – como indica Borges (2000b) e ressalta Werkema (2003) – já que não se trata aqui de um concurso de halterofilismo entre evocadores de Calíope, tal perspectiva oferece possibilidades de análise bastante interessantes, sobretudo se fizermos um exercício de deslocamento dessa teoria para o campo das adaptações ou transcrições, o que busquei desenvolver na cena anterior deste ato. Seria possível, após assistir a *Trono manchado de sangue* (1957), de Akira Kurosawa⁵⁷, ler *Macbeth* sem as interferências da obra cinematográfica? Eu acredito que não e, desse modo, talvez Kurosawa tenha de fato (re)inventado *Macbeth*. Bloom certamente não concordaria com tal afirmação, ainda que considerasse esse filme a melhor adaptação de *Macbeth* para o cinema; Shakespeare, como cânone máximo não só da cultura ocidental, mas universal, autor que teria inventado o humano (BLOOM, 1999) jamais poderia ser reinventado por qualquer outro poeta, não importa o quão "forte" fosse. Discordo categoricamente – seguindo a perspectiva de Schalkwyk (2016) discutida na cena anterior – dessa visão universalizante de Bloom, que é, como o próprio autor declara, uma afirmação pessoal fruto de uma longa paixão⁵⁸ (BLOOM, 1999), e não um argumento científico.

Acredito que os impactos que uma adaptação ou uma transcrição de uma obra literária tem sobre a (re)leitura dessa obra independem do fato de os poetas envolvidos serem "fortes", como defende Bloom (1991, 1973). A ideia de que existem poetas fortes e fracos está evidentemente atrelada à defesa do cânone literário, tão cara a Bloom, mas há muito já bastante desgastada (embora não completamente obsoleta). Ainda uma vez, discordo de Bloom. Não sei se sou forte ou fraco; como artista, acredito que expurgo o binômio forte/fraco de sua carga valorativa (forte melhor que fraco) e escolho dançar no seu entre-lugar (SANTIAGO, 2019). Muitos espectadores e espectadoras de meus trabalhos – que também são (ou passam a ser)

⁵⁷ Akira Kurosawa (1910-1998) foi um importante cineasta japonês, tendo dirigido 30 filmes ao longo de seus 50 anos de carreira.

⁵⁸ Traduzi e parafraseei o seguinte trecho: "*This book, though it hopes to be useful to others, is a personal statement, the expression of a long (though hardly unique) passion*" (BLOOM, 1999, p. xviii).

leitores e leitoras dos textos de Shakespeare – me contam que, após assistirem às minhas performances, a (re)leitura das obras é inevitavelmente povoada pelas imagens oferecidas pelas minhas transcrições.

Compreendo que a manipulação da obra shakespeariana que opero por meio de minhas transcrições esteja relacionada à ideia de Haroldo de Campos (2015c, 2015d) de que uma transcrição é também uma transculturação. Ao transcriber, o tradutor reconfiguraria em sua própria língua um enigma tradutório contido na obra de partida escrita em uma língua estrangeira. De acordo com Campos (2015d, p. 155), nesse processo os recursos da língua do tradutor são ampliados "ao influxo violento da língua estranha". Grosso modo isso significa que o tradutor, ao transcriber, de algum modo traduziria elementos da cultura estranha em termos da sua própria cultura. Assim, ao transcriber uma tragédia shakespeariana, não me interessa reafirmá-la como cânone da literatura universal; pelo contrário, interessa-me, como sugeri ao final da cena anterior, decolonizá-la, derrubá-la do seu pedestal ao traduzi-la através da minha própria perspectiva cultural, revelando tanto suas limitações quanto suas potencialidades, dançando a partir delas com meu corpo brasileiro, cheio desse "orgulho latino em cada olhar", como canta Ney Matogrosso⁵⁹.

No início do Ato 2 de *Circuito Iago*, acredito que uma cena em particular explora bastante alguns elementos trabalhados neste ato da tese. Nela – que ocorre após o enterro do ovo/democracia ao final do Ato 1 – dirijo-me ao público e informo que farei uma "cena". Tal recurso metalinguístico e deliberadamente redundante (informar ao público que farei uma "cena" dentro de uma performance de dança) é uma transcrição de uma estratégia utilizada por Shakespeare (2008a, 2008b) não apenas em *Otelo*, mas nas outras duas tragédias que transcribi, *Hamlet*⁶⁰ [36, 37, 38] e *Tito Andrônico*. Em *Hamlet*, o príncipe gentil encena, para toda sua

⁵⁹ Intertexto da vez: canção *América do Sul*, de Paulo Machado, gravada por Ney Matogrosso no álbum *Água do céu - Pássaro*, de 1975. Em podcast sobre o lançamento do livro *Ney Matogrosso: A biografia*, de Julio Maria (2021), o cantor, o biógrafo e o apresentador do podcast, Paulo Junior, conversam sobre o show de abertura da primeira edição do Rock in Rio, em 1985, no qual a primeira música foi *América do Sul* cantada por Ney, na noite em que se apresentariam artistas como Queen, Whitesnake e Iron Maiden. Julio Maria chama a atenção para o quão simbólico foi o primeiro verso cantado na abertura da primeira edição do festival ter sido "Deus salve a América do Sul", numa noite dominada por bandas de rock internacionais, e pergunta se o Ney tinha pensado nisso. O cantor – como um competente dramaturgista dos seus próprios trabalhos, eu diria – responde: "Claro! Claro! Claro! Não só pensei como botei na minha testa a pena do gavião real, que é a ave sagrada dos índios. Uma pena desse tamanho do gavião real, que é uma ave sagrada para os índios brasileiros". Ainda que não especifique para quais etnias, considero a resposta do Ney bastante astuta e, em alguma medida, decolonial.

⁶⁰ Em julho de 2020 criei a videodança em duas partes *@Hamlet.SoloTropical ou Apenas um rapaz ou Coração selvagem ou Isto não é um romance de Clarice Lispector*, cuja versão única pode ser vista no link <https://youtu.be/UTydE_W6528>. As partes 1 e 2 estão disponíveis nos links indicados na lista de título "Vídeos", no início desta tese. Sua sinopse: CUIDADO: Há algo de podre no reino de Pau Brasil! Um bailarino usa e abusa de livros, discos e chamadas de vídeo para suportar o isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19. Com suas estratégias de confinamento tentará, nesta videodança em duas partes, tropicalizar *Hamlet*, de Shakespeare.

família, o assassinato do próprio pai. Já em *Tito Andrônico*, Tamora e seus filhos encenam a aparição da Morte, do Estupro e da Vingança para Tito, que por sua vez encena sua própria loucura.

Particularmente em *Otelo*, o circuito que é arquitetado por Iago – um verdadeiro coreógrafo maquiavélico, insistindo no desdobramento da nomenclatura proposta por Kott (2003) – pode ser lido como um grande teatro, um teatro da guerra, como sugere Jacobsen (2009), ou – propondo uma transcrição para a expressão inglesa utilizada (*theater of war*) a partir da teoria do Léo⁶¹ – um **teatro em guerra**. Assim, Iago induziria seus soldados/performers a encenarem uma farsa dentro da tragédia shakespeariana, farsa esta que todos os demais personagens desconhecem; ainda que Rodrigo e Emília sejam "aliados" de Iago, sabem limitadamente da amplitude de seus planos. Os únicos que conhecem na totalidade a dramaturgia do circuito de Iago são ele próprio e nós, espectadores, que somos assim escalados, em alguma medida, para atuarmos como seus cúmplices. Harry Berger Jr. (2004), assim como Kott (2003), tece uma análise que relaciona o *modus operandi* de Iago ao de um artista da cena. O autor sugere que Iago atuaria a todo momento como um ator carente (*needy actor*) que busca incessantemente conquistar a plateia, solicitando continuamente sua admiração. Talvez Shakespeare insista nesse comportamento obsessivo de Iago justamente como uma estratégia dramaturgica: o constante apelo de Iago pelo reconhecimento dos espectadores acabaria por reforçar a ideia de que é somente nela que estão os seus cúmplices absolutos. Isso produziria na plateia um tipo de tensão muito poderosa dramaturgicamente, similar àquela que tragédias gregas como *Édipo* criam com maestria: a plateia, conhecedora da "verdade", nada pode fazer para salvar o herói, o qual a desconhece (ou "escolhe" ignorar, como talvez seja o caso de Édipo). Em *Otelo*, cúmplices involuntários e impotentes que somos de Iago, nada podemos fazer para alterar o curso do seu circuito maquiavélico.

Nesse sentido, na cena inicial do Ato 2 de *Circuito Iago*, não apenas comunico à plateia que farei uma "cena", como pergunto se haveria dois espectadores interessados em encená-la comigo [39]. Pretendo radicalizar, assim, a ideia de coreógrafo maquiavélico: além de manipular o texto Shakespeariano em função dos meus próprios fins dramaturgicos produzindo um circuito no qual eu também performo, busco inserir todos nesse circuito, inclusive a plateia, não somente por meio dos diálogos diretos que estabeleço com ela, mas também a convidando a performar comigo. Antes de perguntar se há algum voluntário, "explico" a cena que iremos criar:

⁶¹ Em *Leituras da outra Europa* (SOARES, 2012).

Agora nós vamos criar uma cena chamada "Pacto Nacional"⁶². Havia um general que era amado em Veneza, ele se chamava Otelo. Otelo tinha dois subalternos, Iago e Cássio, e decide promover Cássio ao posto de Primeiro Tenente. Indignado, Iago decide dar um golpe no general. Para isso, ele precisa de aliados, e vai cooptar Rodrigo, que é apaixonado pela esposa do general, Desdêmona. Na cena que vamos criar agora, Iago e Rodrigo estão tramando o golpe do general.

(Trecho do roteiro de *Circuito Iago*).

Aparentemente minha "explicação" sobre a cena a ser criada é uma espécie de resumo do enredo de *Otelo*. Contudo, vale salientar que esse resumo é uma manipulação da trama do texto shakespeariano estrategicamente elaborada tendo em vista as ações que ocorrerão a seguir. O título da cena, "Pacto Nacional", é uma referência aos áudios de uma conversa entre o então senador Romero Jucá e o empresário Sérgio Machado, vazados em maio de 2016 (meses antes do impeachment/golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff) e que faziam menção a um suposto "pacto nacional" entre poderes que deveria ser estabelecido para que a deposição da presidenta fosse bem-sucedida. O uso, no trecho citado, de termos como "golpe" para se referir ao plano de Iago e "aliados" para identificar os personagens que o auxiliariam em seu plano também visa sugerir uma relação entre os acontecimentos de *Otelo* com o cenário político brasileiro que resultou na destituição de Dilma Rousseff. Acredito que tal estratégia de manipulação entrelaça elementos da transficcionalização (CAMPOS, 2015c) e da transculturação (CAMPOS, 2015d), uma vez que ficcionalizo a partir dos registros textuais shakespearianos – estratégia que também pode ser lida como contra-discursiva a partir de Tiffin (2003) – e traduzo elementos do texto inglês em signos familiares a um evento do meu próprio contexto cultural, no caso, o processo de impeachment de 2016.

Após introduzir a cena que será realizada, pergunto à plateia se haveria voluntários. Em todas as apresentações que realizei, espectadores sempre se dispuseram a participar [40]. Informo aos voluntários que um desempenhará o papel de Iago e o outro de Rodrigo. Após escolherem o papel que querem performar, entrego a cada um deles uma folha contendo o texto que será lido, e afirmo que aquele texto contém um diálogo entre Iago e Rodrigo no qual eles estão tramando o golpe contra Otelo. Informo-lhes ainda que enquanto eles estiverem interpretando o diálogo, eu irei dançar uma coreografia, sem trilha sonora, criada especialmente para a cena. Finalmente, explico que, ao terminarem sua "participação", os voluntários poderão voltar para seus lugares na plateia, e que eu finalizarei a cena sozinho "de um jeitinho bem brasileiro", a saber: sambando, vestido com uma camisa da seleção brasileira de futebol, ao som de uma bateria de escola de samba e batendo em uma panela com uma colher [41], em uma

⁶² Na videodança criada durante a pandemia, a cena chama-se "Isolamento Nacional".

referência irônica aos "panelaços" contrários à presidente Dilma Rousseff que se tornaram comuns no período de seu impeachment/golpe.

Explicada a "dramaturgia" da cena, ela se inicia. Antes de comentar o seu desenrolar, gostaria de salientar que o papel desempenhado por mim na cena inicial do Ato 2 de *Circuito Iago* está fortemente ancorado na noção de coreógrafo maquiavélico, como já sugeri nesta cena. Além de manipular o texto, transfuncionalizando e transculturalizando os registros textuais shakespearianos, manipulo os voluntários (e conseqüentemente a plateia), tanto ao sugerir (de maneira deliberadamente equivocada, como veremos a seguir) que lerão um trecho do texto "original" de *Otelo*, quanto ao conduzi-los estrategicamente, como soldados performáticos, no teatro em guerra que pretendo encenar, atribuindo-lhes papéis, dando-lhes direcionamentos e incorporando-os em minha performance como cúmplices de minhas ações.

Ao iniciarmos a cena, logo os voluntários percebem que não estão lendo um trecho do texto shakespeariano, ainda que nem todos se deem conta do que de fato leem. Na realidade o que está na folha que lhes dei é uma colagem de transcrições de áudios vazados e falas comprometedoras de políticos brasileiros contemporâneos [42]. Enquanto leem esse texto, danço, ao lado deles, uma coreografia com muitos movimentos do tipo "queda e recuperação" (basicamente sequências de movimento nas quais caio violentamente no chão e em seguida me levanto rapidamente, caindo e me levantando novamente em seguida, produzindo um ciclo) [43, 44]. Ainda que a coreografia seja executada sem uma trilha sonora "tradicional" (uma música, por exemplo), a voz dos voluntários que leem o texto e os sons que emito ao dançar – muitos deles conseqüências da minha respiração, que se torna cada vez mais intensa conforme executo a coreografia – constituem uma camada sonora que está presente paralelamente à coreografia dançada.

No Ato V desta tese, discutirei melhor como esses recursos não-verbais (movimentos, sons, figurinos, objetos) contribuem para o processo de transcrição de *Circuito Iago* (e conseqüentemente para o funcionamento das metáforas que proponho) tanto quanto os recursos verbais (orientações que dou à plateia, textos que performo, textos lidos). Por ora, é o suficiente indicar que o modo como conduzo a "criação" da cena junto aos voluntários e à plateia pretende conduzi-los em uma direção: a suposta encenação de um trecho do texto shakespeariano em que Iago e Rodrigo tramam contra Otelo. Todavia, o modo como executamos (voluntários e eu) a cena revela novos elementos, os quais visam subverter a expectativa criada anteriormente: a colagem de falas de políticos, os movimentos de "queda e recuperação", o samba do panelaço. Pretendo, assim, surpreender a plateia, fornecendo-lhe elementos que a possibilitem (1) perceber que foi manipulada, e (2) imaginar e sentir a metáfora GOLPE DE OTELO É GOLPE

DE DILMA. Ainda uma vez, ressalto que nada garante que o público sentirá essa metáfora, uma vez que, como a maioria das metáforas que elaboro, ela é suficientemente aberta para que o espectador, no encontro com ela, se depare com uma escolha nem sempre consciente: senti-la ou não. Manipulo uma série de signos verbais e não verbais na sua elaboração; porém, se minha metáfora passará ou não na peneira do espectador, só ele poderá dizer. Talvez eu seja tão carente (*needy*) como Iago: passo toda a performance solicitando que o espectador sinta minhas metáforas. Acredito, porém, que sou mais maquiavélico que ele. Segundo Kott (2003), Iago afunda naquilo que insistentemente tenta provar, isto é, que o mundo é vil, feito de patifes e tolos. Se eu me alimentasse da ilusão de que o espectador sentiria todas as metáforas que proponho, talvez eu afundasse como Iago. Contudo, a consciência de que não há garantias no encontro do espectador com minhas metáforas não me afunda, e sim me oferece infinitas possibilidades; me faz "continuar remando" – como escreveu, certa vez, Susan Sontag (2001) – nesse lago gelado que é transcriar.

ÁLBUM
ATO II



Quintal de Folia e Coletivo Sala Vazia apresentam:

CIRCUITO IAGO

UM SOLO DE **FERNANDO BARCELLOS**

16 DE NOVEMBRO DE 2019
QUINTAL DE FOLIA: RUA HERVÁLIA, 105
CAICARAS - BELO HORIZONTE - MG

PROGRAMAÇÃO:

BAZAR "TEM DE TUDO" (ROUPAS, SAPATOS, BIJUTERIAS...)
BAR COM BEBIDAS E COMIDAS REGIONAIS: A PARTIR DE 12H

PERFORMANCE **CIRCUITO IAGO: 16H**
ENTRADA GRATUITA COM SAÍDA CONSCIENTE NO CHAPÉU

CONVERSA SOBRE A PERFORMANCE COM O
PROF. DR. MARCOS ALEXANDRE (FALE - UFMG)
17H - 18H

PRODUÇÃO:
MAR
COLETO

[26]

A PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, POR MEIO DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, E O COLETIVO SALA VAZIA APRESENTAM:

TITO

UMA ÓPERA POP
DO CERRADO MINEIRO

Em Chamas

A PARTIR DA TRAGÉDIA DE SHAKESPEARE

UMA DIREÇÃO DE FERNANDO BARCELLOS

BRUNO SILVA
BRUNO RIBELA
FERNANDO BARCELLOS
ISABELA PALHARES
LARA BARCELOS



2 A 4 DE ABRIL ÀS 20H E 5 DE ABRIL ÀS 19H
ESPAÇO CÊNICO YOSHIFUMI YAGI / TEATRO RAUL BELÉM MACHADO
RUA LEONIL PRATA, S/Nº. BAIRRO ALÍPIO DE MELO
ENTRADA: R\$10 (INTEIRA) R\$5 (MEIA OU ANTECIPADA NA BILHETERIA DO TEATRO)

CLASSIFICAÇÃO: 14 ANOS

VENDAS ANTECIPADAS PELA SYMPLA

INFORMAÇÕES: COLETIVOSALAVAZIA@GMAIL.COM



MARBELOPRODUTORA@GMAIL.COM



@COLETIVOSALAVAZIA

NO. PROJETO: 0625/2017

APOIO:



Curso de
DANÇA

PRODUÇÃO:



INCENTIVO:



[27]



[28]



[29]



[30]

DIVERSÃO & ARTE

DANÇA

PROFESSOR E ARTISTA MINEIRO LEVA SUA ARTE ONDE O PÚBLICO ESTÁ

FERNANDO BARCELLOS CIRCULA COM "CIRCUITO IAGO" POR CAMPIS DA UFU E VAI TAMBÉM AO INTERIOR PAULISTA NESTE MÊS

■ ADREANA OLIVEIRA

Um personagem surgiu por volta de 1603 em uma das obras primas de William Shakespeare (1564-1616) o sub-oficial Iago, de "Otelô - O Mouro de Veneza" inspira o mais novo trabalho do professor e artista de cena mineiro Fernando Barcellos. Natural de Belo Horizonte, radicado em Uberlândia desde o ano passado, depois de circular por aqui, Rio de Janeiro (RJ), São João del-Rei (MG) e Santo André (SP) ele fará agora uma turnê pelos campi da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

"Circuito Iago" será apresentado no dia 5 de novembro nos campus Monte Carmelo, dia 8 no campus Pontal (Ituiutaba) e no dia 28 no campus Patos de Minas. Segundo o artista e professor de técnica e criação em dança do curso de Bacharelado em Dança da UFU, a circulação foi viabilizada pelo Programa Institucional de Apoio à Cultura (Piac), da Diretoria de Cultura da Pró-reitoria de Extensão e Cultura da instituição. Com uma repercussão boa por onde passa, estão confirmadas, ainda neste mês, apresentações em quatro cidades do interior paulista.

"A receptividade do público tem sido sempre muito positiva. O que acho interessante nesse espetáculo é que ele tem um formato de dança muito diferente do que a maioria das pessoas estão acostumadas. Ele acontece em espaços públicos, que não são necessariamente espetaculares como são os teatros. Além disso eu converso efetivamente com a audiência durante todo o espetáculo, não há aquele velho distanciamento entre o artista e o público, o que contribui para que o espectador se envolva ativamente nas ações que acontecem no trabalho", disse Barcellos ao Diário de Uberlândia.

Por onde passou, ele destaca duas apresentações

especiais. A de São João del-Rei, onde realizou o espetáculo em um percurso de 200m, seguido pelo público, que crescia conforme o espetáculo ocorria, e a do Rio de Janeiro, no Largo das Neves, onde houve uma participação muito bonita do público presente, sobretudo das crianças. "Isso, pra mim, foi uma grande surpresa, já que no trabalho trato de temas fortes. Para mim é fundamental essa relação com o público que não é 'especializado', ou seja, o público que tem pouco contato com formatos artísticos alternativos. Encontros com eles têm sido incríveis, e acredito que é nessas pessoas que todos os formatos possíveis de arte precisam chegar nos tempos atuais", comentou.

Barcellos tem desenvolvido, desde 2015, pesquisas teórico-práticas em que investiga as relações entre dança contemporânea e tragédia. Ele classifica seu solo "Circuito Iago" como uma "obra em processo".

A partir das ações de Iago em "Otelô", Barcellos aborda temas atuais como golpes resultantes de conspirações políticas, transfobia, feminicídio e racismo. Para ele, propostas artísticas que abordam tais temáticas são urgentes. "O Brasil contemporâneo parece viver - como escreveu o artista francês Antonin Artaud no início do século 20 a respeito do cenário cultural europeu - "um esboçamento generalizado da vida", afirmou.

Barcellos explica ainda que a arte funciona como ferramenta que auxilia na construção de modos pelos quais as diferenças possam coexistir sem se aniquilarem. Na obra, o artista ainda se questiona a respeito da indissociabilidade das funções de artista e professor em sua prática criativa. Até que ponto o artista deixa de ser professor quando está em cena? Outra questão levantada por ele em cena diz respeito aos espaços



Apresentações acontecem em espaços urbanos, menos convencionais

"ideais" para apresentação de seus trabalhos. Nos últimos tempos, o artista tem percebido que as apresentações em contextos e espaços alternativos (espaços de convívios de escolas e universidades, por exemplo) têm sido tão ou mais potentes que as apresentações realizadas em teatros e salas de espetáculos.

"Surge aí um território de potências. No encontro entre o trabalho artístico e a experiência do outro, emerge o poder da alteridade. Reside aí o interesse em me apresentar nos diferentes campi da UFU", comentou.

■ SINOPSE

"Circuito Iago" propõe-se a investigar relações entre tragédia e dança contemporânea, partindo das ações de Iago em "Otelô", de William Shakespeare. O intérprete-criador articula em cena sua leitura da obra, acontecimentos contemporâneos que ele considera trágicos e sua prática entre a dança e o teatro, para produzir cinco células coreográficas que podem ser apresentadas em espaços públicos ou não convencionais. Juntas, constituem um circuito que envolve artista e públicos nas ações desenvolvidas.

FICHA TÉCNICA

"CIRCUITO IAGO"

Intérprete-criador: Fernando Barcellos

Trilha sonora: Fernando Barcellos e Barulhista

Operação de som: Fernando Barcellos, Isabela Palhares e Mariana Rabelo

Identidade visual: Izabela Marcolino

Fotos: Renata Silva

Cinegrafista: Bruno Silva

Coordenação de Produção: Mariana Rabelo

Realização: Coletivo Sala Vazia e Marbelo Produções

LITERATURA

Obra destaca presença de Edgar Allan Poe no cinema

■ DA REDAÇÃO

Foi lançado na última sexta-feira (26), o livro "O gótico de Edgar Allan Poe no cinema" (Editora Mackenzie, 208 páginas, R\$ 59), de Maria da Luz Pereira. A autora visa compreender a transposição de textos do poeta para o cinema por diretores como Roger Corman, Roger Vadim, Louis Malle e Federico Fellini. O lança-

mento aconteceu durante o 3º Congresso Mackenzie Letras em Rede: linguagens, educação, sociedade, que acontece na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo.

A obra é direcionada aos estudantes e pesquisadores do trabalho realizado pelo poeta, editor e crítico literário norte-americano, integrante do movimento romântico dos Estados

Unidos. Além disso, o levantamento comprova a relevância de Poe para o cinema, que teve suas obras adaptadas para filmes importantes como "Os assassinatos da Rua Morgue" (1932), "O Gato Preto" (1934), "O solar maldito" (1960), "Muralhas do pavor" (1962), entre outros.

Maria da Luz Alves Pereira tem mestrado em Estudos de Linguagens pela Uni-

versidade Federal de Mato Grosso do Sul e doutorado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atualmente, é professora de Língua Inglesa no Colégio Militar de Campo Grande. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa e Literatura Americana, atuando principalmente nos seguintes temas: tradução, adaptação, cinema, gótico e dialogismo.

DEVALUAÇÃO

Maria da Luz Alves Pereira

O gótico de Edgar Allan Poe no cinema

Publicação inédita resgata importância do escritor americano para literatura cinematográfica

Como atravessar / ser atravessada a/pela
tragédia?
a dança
pode

Um corpo que tenta a todo custo dançar
p/ ser salvo/salvar/resolver um proble-
ma impossível.

A dança que é construída a partir
da tragédia é uma dança das
impossibilidades.

da morte.

da estranheza.

do esgotamento.

da destruição.

da demolição.

que fazem "nós",
surgir algo "novo",
"um/uns outros/outros"

A partir da ideia de dividir o tra-
balho entre os 5 atos me veio a ideia
do "Circuito Lago".

Lago como linha dura, não como
ÚNICA linha.

3

[32]



Coletivo Sala Vazia apresenta:

CIRCUITO IAGO

UM SOLO DE **FERNANDO BARCELLOS**

26 DE MAIO DE 2018 ÀS 20H
LARGO DAS NEVES EM SANTA TERESA

27 DE MAIO DE 2018 ÀS 16H
NA PRACA SÃO SALVADOR EM LARANJEIRAS

ENTRADA GRATUITA E
SAÍDA CONSCIENTE NO CHAPÉU

PRODUÇÃO: **MAR BELO**

[33]



[34]

Minha primeira experiência com Circuito
na rua. Fiquei com muito receio,
medo. Medo de que? Ora, a rua ksta
medo. Ser artista solo já dá medo,
mas na rua é tudo acaso. Absolu-
tamente incontrolável. Diante do medo,
é importante lembrar que não
estou sozinho. Tenho meus "parceiros"
de cena. A Mari cuidando da produ-

ção do Q.G... E o público. Meu maior
parceiro nesse trabalho. É preciso en-
carar o público como parceiros, não co-
mo adversários. No Largo dos Neves,
o Circuito aconteceu de maneira mágica,
e envolveu muita gente, chegou perto

do acontecimento que tanto procuro,
Jamais vou esquecer que esse espítu-
culo foi dedicado ao Jorge, mora-
dor do S. Tereza que havia falecido,
e cuja despedida acontecia ao mes-
mo tempo que o Circuito se dava.
Tudo virou uma coisa só: o Ci-
cuito, a brincadeira das crianças,
a bonaca de pizza, a despedida
do Jorge; tudo um só acontecimento.

se cria a partir daí. Depois do L. N.
fico me perguntando se o Circuito Solo
é cena, pra ser mostrada, ou ^{se} fun-
ciona mesmo no acontecimento.

[35]



[36]



[37]



[38]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[39]



[40]



[41]

RODRIGO (DESESPERADO) - Aí fudeu!

IAGO (PENSATIVO) - Aí fudeu...

RODRIGO (MAIS DESESPERADO) - AÍ FUDEU!

IAGO (ANALÍTICO) - Aí fudeu pra todo mundo. Esse dinheiro do auxílio moradia eu usava pra comer gente, tá satisfeita?

RODRIGO (IRÔNICO) - Tá querida!

IAGO (COM SE TIVESSE UMA IDEIA GENIAL) - Seguinte, eu tô mandando o papel pra gente ter ele, e só usa em caso de necessidade, tá?

RODRIGO (ATENTO) - Se eu ver dois homens beijando na rua, eu vou bater!

IAGO - Tem que mudar o governo para estancar essa sangria...

RODRIGO - Estancar a sangria...

IAGO (DISSIMULADO) - Tem que ser um que a gente mata ele antes dele fazer delação (risos).

RODRIGO - Tem que manter isso, viu...

IAGO (CONCLUSIVO) - Um pacto nacional, com Supremo, com tudo.

RODRIGO - Um pacto nacional...

IAGO - ...com Supremo, com tudo.

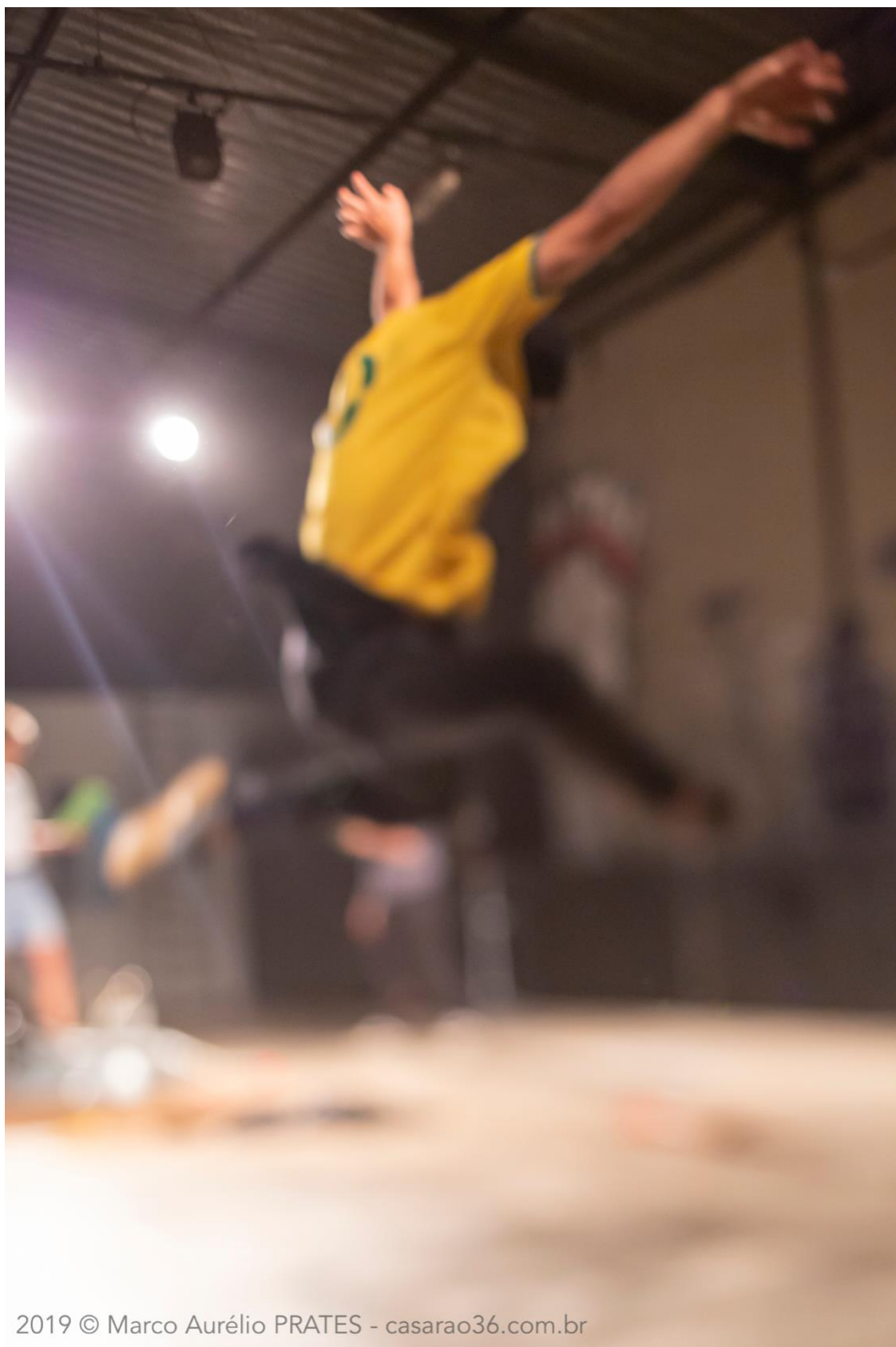
RODRIGO E IAGO (EXTASIADOS) - Um pacto nacional!

[42]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[43]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[44]

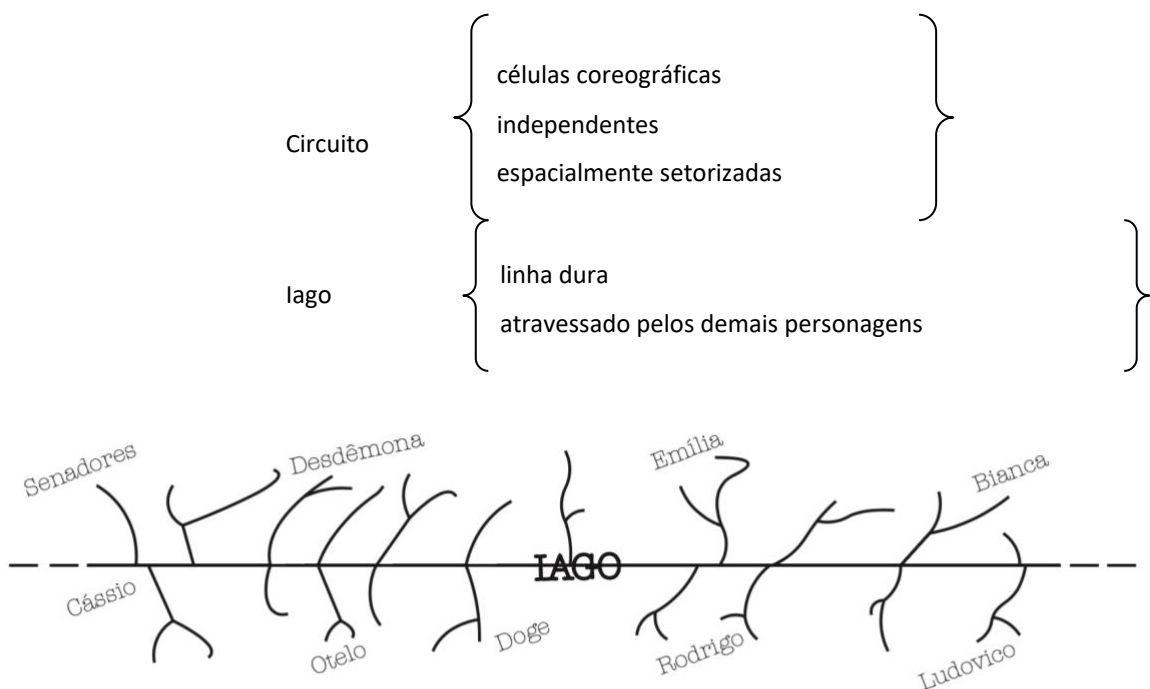
ATO III - O TRÁGICO CIRCUITO DE IAGO

Cena 1. Primeiras intuições sobre o trágico

Conforme conclui no ato anterior, não me interessa definir se Shakespeare de fato foi ou não um autor que incorporou o maquiavelismo na sua prática criativa, mas lê-lo como um coreógrafo maquiavélico, num exercício de ficção crítica próximo ao de Borges em *Kafka e seus precursores*: ao ler o bardo como um coreógrafo maquiavélico (como eu) fundo meu próprio precursor.

Início este ato discutindo trechos registrados no diário de trabalho de *Circuito Iago* nos dias 12 de setembro e 7 de outubro de 2017. Já mencionei esses registros nesta tese; eles foram alguns dos primeiros que fiz. A ideia de estruturar a dramaturgia da performance em um **circuito** está registrada neles:

A partir da ideia de dividir o trabalho (a performance) entre os 5 atos (da tragédia) me veio a ideia do "Circuito Iago".
Iago como linha dura, não como ÚNICA linha.



(Trecho do diário de trabalho de *Circuito Iago*, 7 de outubro de 2017). [\[45\]](#)

A partir da minha leitura de *Otelo*, decidi criar um circuito que entrelaçasse todos os personagens da tragédia. Esse circuito seria conduzido por Iago, ele também, como Shakespeare

e eu, um coreógrafo maquiavélico. Acredito que sejamos, assim, Shakespeare, Iago e eu, coreógrafos maquiavélicos que traçam circuitos, trágicos circuitos.

Na Cena 4 do Ato I desta tese utilizei o trecho a seguir para evidenciar que, ao listar o que me interessa na "tragédia", o fiz com foco na minha prática artística, o que parece revelar, já nos primeiros escritos do diário, meu interesse pela **transcrição** de tragédias em performances de dança:

Intuitivamente, o que me interessa da "tragédia" na minha prática artística:

1. Imagens a partir dxs personagens e como estas atravessam/são atravessadas pelas imagens/situações/fatos/acometimentos/etc. contemporâneos;
2. Teia de relações (humanas, sobretudo) em crise;
3. Narrativa a partir da ação, a dramaturgia "conta uma história" através da "relação dramática" entre xs personagens;
4. Impossibilidade de retorno, "salvação".

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 7 de outubro de 2017).

Pergunto-me, porém: estaria eu listando apenas elementos que me interessam nas tragédias ou, de modo mais ampliado, também no **trágico**? Não estaria nesse trecho o embrião de uma concepção de trágico que eu já vinha moldando desde *Édipo*, e a qual continuei a moldar em *Circuito Iago*, além de *@Hamlet.SoloTropical* e *Tito*? Como prometi no Ato I, esse trecho será fundamental para a discussão deste ato.

Na citação anterior o termo tragédia está entre aspas. Acredito que quando escrevi esse trecho eu apenas intuía que talvez tragédia não fosse o termo mais adequado para designar o que eu tratava. Entrelaçando as perspectivas de Fayga Ostrower (2008), Marianne von Kerkhoven (2016) e André Lepecki (2016a) discutidas no Ato I desta tese, naquela etapa do processo de criação tudo era bastante intuitivo, errante. Se, ao pensarmos com Lepecki (2016a), a condição de não-saber é uma das mais valiosas do processo de criação de uma obra artística – já que é a partir dela que o artista se põe a errar – minha dúvida ao utilizar o termo tragédia (o que as aspas tentam traduzir), além de revelar incertezas naturais a qualquer processo criativo, pode servir também como um valioso ponto de partida para as discussões deste ato. O que me parece impreciso, ou melhor, incompleto no uso do termo tragédia? Acredito que essa seja uma questão instigante. Compreendo, hoje, após muito errar trabalhando no processo de transcrição de *Circuito Iago* (e das minhas outras obras transcritas a partir de tragédias) que mais do que a tragédia, me interessa o **trágico**. Ainda que profundamente entrelaçadas, tais noções não são sinônimas, como buscarei demonstrar ao longo deste ato.

Em janeiro de 2018, escrevi um projeto que foi submetido à Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, intitulado “Dançando entre o paraíso e o inferno moral de Shakespeare: uma proposta de montagem cênica”. Esse projeto previa a circulação de *Circuito Iago* por bairros periféricos da cidade de Belo Horizonte e a transcrição de uma nova performance a partir da tragédia *Tito Andrônico*¹ [46], também de Shakespeare. Ao discorrer sobre as razões pelas quais eu havia escolhido esse texto para a transcrição de uma obra inédita, revelei que tal escolha se deu em função do que chamei de sua “potência trágica e de encenação”. Escrevi que tal potência era reafirmada por artistas e comentadores como Peter Brook e Jan Kott (2003), o qual escreveu que:

É talvez vendo representar *Tito Andrônico* – mais que qualquer outra peça de Shakespeare – que compreendemos em que consistia seu gênio: ele deu às paixões uma consciência íntima, a crueldade deixou de ser unicamente física. Shakespeare descobriu o inferno moral. E o paraíso também. Mas permaneceu na terra (KOTT, 2003, p. 302).

Assim, eu acreditava que através dessa peça poderíamos criar um espetáculo de dança que se serviria do inferno e do paraíso moral de Shakespeare para tocar nas tiranias e opressões das relações humanas contemporâneas. Após essa explanação, escrevi as seguintes linhas, extraídas do referido projeto:

Nos aproximaremos do texto trágico a partir de três perspectivas:

1. Se há na tragédia uma certa noção de “destino”, que na Grécia antiga cabia aos deuses, quais são os deuses do nosso “destino” na contemporaneidade? A Igreja? O Congresso? O Senado? O Supremo? O capital?
2. Quais imagens potentes é possível extrair das tragédias? Exemplos: o rei que se cega ao descobrir a verdade; a jovem que se suicida e seu corpo escorre rio abaixo; a mulher que mata os dois filhos e serve um jantar para seu marido com a carne dos cadáveres como vingança; o fantasma do pai que avisa ao filho de uma traição.
3. Como as tragédias revelam as patologias nas relações humanas?

(Trecho do projeto 0625/2017, inscrito no Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 20 de janeiro de 2018).

¹ O referido projeto financiou a criação de *Tito, uma ópera pop do cerrado mineiro em chamas*, a qual (como relatei na Cena 1 do Ato II desta tese) estrearia em abril de 2020, não fosse o fechamento dos teatros imposto pela pandemia de COVID-19, o qual duraria mais de um ano. Assim, a estreia de *Tito* em 2020 foi cancelada e segue suspensa. Para que o projeto fosse cumprido dentro do prazo estabelecido pelo edital apesar da impossibilidade de estreia presencial, a performance *Tito* foi transcrita para uma videodança intitulada *Tito, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamas*, cuja versão interativa estreou em março de 2021 no YouTube e está disponível no link: <<https://youtu.be/1anugsXD2q8>>. Essa videodança tem participado de importantes festivais de cinema pelo Brasil e pelo mundo, tais como a Mostra de Cinema de Tiradentes (onde estreou a versão única da videodança, disponível no link <<https://vimeo.com/739323295>> [senha: Tito2021]), Festival Guarnicê de Cinema e o London Short Film Festival.

Recuperei esse trecho por três motivos. Em primeiro lugar, a intuição contida no trecho citado na abertura deste ato parece ter dado lugar, nesse segundo trecho, a um nível maior de elaboração. Em segundo lugar, o termo “tragédia” foi substituído por “texto trágico”, o que reforça que além das tragédias em si, interessa-me lidar com uma concepção de trágico que vou tentando moldar ao transcriar os textos. Em terceiro lugar, nos três tópicos listados no segundo trecho, me pergunto sobre alguns elementos que identifico nas tragédias. Aqui, me questiono ainda uma vez: não estariam esses elementos relacionados também à concepção de trágico que tenho tentado moldar?

Ambos os trechos apresentados nesta cena serão fundamentais para o desenvolvimento deste ato. Partindo deles proporei dois elementos que parecem integrar a noção de trágico com que trabalho: imagens apolíneas e patologias dionisíacas. Em *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi (2004) reflete sobre a dificuldade de se construir um conceito universal, e propõe que em vez de se tratar da definição do trágico por Schopenhauer, por exemplo, seria o caso de se falar da **tragicidade** schopenhaueriana, assim como se fala de uma tragicidade shakespeariana, pois defende que:

A preocupação primordial dos pensadores mais significativos, como Schelling, Hegel, Hölderlin, mas também Solger e Schopenhauer, não era definir o trágico, mas eles se depararam, no âmbito de suas filosofias, com um fenômeno a que denominaram o "trágico", embora fosse **um** trágico: a concreção do trágico no pensamento de cada um deles" (SZONDI, 2004, p 83-84, grifos do autor).

A exemplo dos filósofos citados, ao tratar **do** trágico nesta tese, tratarei na realidade de **um** trágico, isto é, da tragicidade presente em minha obra. Søren Kierkegaard (1969), em *La repercusión de la Tragedia antigua en la moderna*, contrapõe a **sua Antígona** à grega e à hegeliana². Seguindo Kierkegaard, buscarei esboçar o **meu trágico** por meio do atravessamento de elementos que emergem da minha obra com as **tragicidades** de diferentes pensadores, especialmente alguns dos filósofos idealistas e pós-idealistas alemães³, bem como alguns de seus comentadores.

² *Antígona* era considerada por Georg Hegel (1770-1831) a "obra de arte mais excelente, a mais satisfatória" (BORNHEIM, 2007). Em *Fenomenologia do espírito*, Hegel (2002) analisa essa tragédia utilizando os elementos de sua então emergente dialética. A referida obra de Kierkegaard é uma espécie de "resposta" à leitura conduzida por Hegel.

³ Szondi (2004) defende que "desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do trágico", a qual teria sido fundada "de maneira inteiramente não-programática" e atravessado o pensamento de idealistas e pós-idealistas, assumindo sempre uma nova forma.

Cena 2. Tragédia e trágico

Gerd Bornheim (2007) inicia suas *Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico* com uma afirmação categórica: "[o]s estudiosos são unânimes em admitir que a tragédia alcançou seu máximo esplendor, sua forma mais perfeita, na Grécia clássica" (BORNHEIM, 2007, p. 69). Ainda que, para concordar totalmente com a afirmação do pensador brasileiro, eu precisasse ler muitos mais estudiosos do que minha jovem vida acadêmica permitiu até então, acredito ser inegável considerar a Grécia clássica como fundamental para o desenvolvimento da tragédia e conseqüentemente do trágico. Albin Lesky (2003) aponta que toda a problemática do trágico sempre parte do fenômeno da tragédia ática e a ele volta. Aliás, a argumentação de Lesky (2003) sobre a tragédia grega coincide com a afirmação de Bornheim (2007) sobre o esplendor da tragédia grega: no capítulo "Os primórdios" de *A tragédia grega*, a análise de Lesky (2003) sobre a tragédia culmina no século V a. C., quando, de acordo com o estudioso, o gênero alcança a "perfeição".

Não me interessa definir se de fato o gênero trágico alcançou sua máxima excelência na Grécia do século V a. C., mas compreender como o surgimento da tragédia implica também no surgimento de sua noção gêmea (não idêntica), o trágico. Ao discutir sobre a tragédia e o trágico, Tereza Pereira do Carmo (2014) defende que é preciso distinguir tais conceitos, explicitando que "a tragédia implica a existência do trágico, mas o trágico não implica necessariamente a existência da tragédia enquanto forma e modelo dramático" (CARMO, 2014, p. 59). A pensadora sugere que o trágico extrapola a tragédia, ainda que seja difícil dissociar tais noções, uma vez que para definir a primeira os teóricos frequentemente partem da segunda, cujo surgimento se deu "em um momento da cultura grega em que eram percebidas contradições entre a tradição mítica antiga e o pensamento lógico que surgia com a ascensão da filosofia, assegurando a coexistência dessas duas formas de pensamento" (CARMO, 2014, p. 62).

Sobre esse tema, Bornheim (2007) nos informa que o florescimento da tragédia como gênero literário e as condições históricas que viabilizaram seu desenvolvimento só foram observados em dois períodos, a saber a Grécia do século V a. C. (como tenho discutido) e a Europa dos tempos modernos:

Em ambos os períodos encontramos, muito significativamente, a crise das respectivas crenças religiosas: crise do mundo grego homérico e crise da religiosidade medieval. Nos dois casos incide-se em um processo de secularização ou laicização da vida humana. Assim, o florescimento da tragédia, considerado de um ponto de vista histórico, se move entre estas coordenadas, e se situa no choque, na crise, no momento de encontro de duas concepções de vida; se a religiosidade continua viva, sub-repticiamente tende a ganhar terreno uma concepção puramente humana das coisas. O fato histórico é que a tragédia só se verifica na tensão entre estes dois extremos, no seu momento de incidência" (BORNHEIM, 2007, p. 81-82).

Embora tenham criado a tragédia, os gregos não desenvolveram, contudo, nenhuma teoria do trágico, como nos apontam Lesky (2003), Szondi (2004) e Bornheim (2007). De acordo com Bornheim (2007), a primeira fonte que a maioria dos estudiosos costuma consultar quando se depara com a problemática do trágico é a *Poética*, de Aristóteles (1987), a qual contém uma parte dedicada à tragédia. Aristóteles, porém:

Não nos diz o que é a tragédia; delimita, sim, o seu objeto, e nos diz, sobretudo, como a tragédia se estrutura, quais são as suas partes constituintes e qual é o lugar destas partes. De algumas delas define mesmo qual é a sua natureza ou como elas devem ser. (...) De qualquer maneira, exatamente em relação ao problema central e mais importante – a elucidação da essência do fenômeno trágico – Aristóteles silencia (BORNHEIM, 2007, p. 70).

As visões de Lesky (2003) e Szondi (2004) vão ao encontro da de Bornheim (2007). Lesky (2003) aproxima-se da *Poética* de modo a investigar se não haveria nessa obra "os germes de uma concepção do trágico que vá além da análise da obra de arte" (LESKY, 2003, p. 22) ou se ela não apontaria "uma vez sequer para além desses limites, preparando pontos de vista dos autores posteriores" (LESKY, 2003, p. 23). Ainda que eu não descarte tão rapidamente as hipóteses de Lesky (2003), pois compreendo que o reiterado retorno de estudiosos à obra de Aristóteles sugere que há nela faíscas capazes de acender a discussão sobre o trágico⁴, o próprio autor conclui que, em Aristóteles, "nenhum caminho nos leva à concepção do trágico no moderno sentido de cosmovisão" (LESKY, 2003, p. 23). Já Szondi (2004) afirma que o escrito do filósofo estagirita é um ensinamento acerca da criação poética, e portanto visa determinar os elementos da arte trágica, tendo como objetivo a tragédia e não a ideia da tragédia, em outras palavras, o trágico. De modo semelhante a Lesky (2003), Szondi (2004) avalia que:

⁴ Recordemos a discussão que conduzi na Cena 4 do ato anterior desta tese: deve haver algo, em um texto que é lido milênio afora, que segue interessando a nós, leitores e leitoras. Talvez seja pela constante negociação entre um texto e seus leitores que ele mantém-se vivo "milênios, milênio no ar".

Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e a da catarse como efeito da tragédia – não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações (SZONDI, 2004, p. 23).

Ainda assim, tanto Lesky (2003) quanto Szondi (2004) reconhecem o papel fundamental que a *Poética* de Aristóteles teve sobre a poética da época moderna, período em que, de acordo com Bornheim (2007) e Lesky (2003), a tragédia renasceu no Ocidente. Szondi (2004) defende, inclusive, que a própria história da poética moderna é a história da recepção da *Poética*, história que pode ser compreendida como:

Adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica. Sobretudo as prescrições acerca da completude e da extensão da trama desempenharam um papel particularmente importante na doutrina clássica das três unidades e em sua correção por Lessing⁵. O mesmo vale para a doutrina do medo e da compaixão, cujas numerosas e contraditórias interpretações levam a uma poética histórica da tragédia (SZONDI, 2004, p. 23).

Tenho trabalhado até aqui com a ideia de que a tragédia é um gênero literário híbrido por excelência⁶ que surgiu na Grécia do século V a. C., contexto no qual experimentou aquele que alguns estudiosos denominam de seu apogeu, tendo sido resgatada na Europa dos tempos modernos, se transformando continuamente a partir daí, retrabalhada pelos mais diferentes artistas ao redor do mundo até os dias atuais. Paralelamente, o trágico seria uma noção que, embora produzida em decorrência da tragédia grega, não coincide sempre e completamente com ela. Tereza Pereira do Carmo (2014) recorre a Gadamer (1999) para defender que o trágico não seria nem um fenômeno estritamente artístico, nem um atributo exclusivo da tragédia, já que teria seu lugar também em outros gêneros artísticos e na própria vida. O trágico estaria, assim, perto de nós.

Ao meu ver, Szondi (2004) é certo ao afirmar que "desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico" (SZONDI, 2004, p. 23). Tal afirmação contém uma posição que é consenso entre todos os estudiosos que tenho citado nesta cena, a de que investigações voltadas especificamente para a natureza do trágico só apareceram a partir das iniciativas dos filósofos idealistas alemães do início do século XIX. Szondi (2004)

⁵ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) é frequentemente citado como o fundador da literatura moderna alemã. Abriu caminho para a filosofia pós-kantiana do idealismo, movimento a partir do qual, de acordo com Szondi (2004), a filosofia do trágico se desenvolveu.

⁶ Já que, por pressupor a encenação e seus elementos dramaturgicos (a máscara, o cenário, o figurino etc.) ela transborde o literário.

ainda vai além, e argumenta que a estrutura do trágico é dialética; logo, toda filosofia que se propõe a ser filosofia do trágico deve orientar-se não pela definição de um conceito geral, mas pelo reconhecimento de sua própria tragicidade⁷, isto é, da estrutura dialética pela qual o trágico se manifesta:

A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade. Ela é como o voo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças. Quando uma filosofia, como filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento da dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, quando tal filosofia não concebe mais a sua própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico (SZONDI, 2004, p. 77).

Esmiuçar o conceito de dialética não é o meu objetivo, mas sim compreender algumas das implicações da filosofia do trágico poder ser lida como dialética, peneirando o que me interessa. De início, preciso alertar você que me lê de que trato da dialética moderna, desenvolvida por Hegel e retrabalhada por Marx, e não da dialética antiga ou medieval, que pode ser encarada simplesmente como um sinônimo da arte da argumentação, próxima à prática do "diálogo". E em se tratando de dialética moderna, ela será abordada nesta cena como uma filosofia e não um método científico. Na realidade, de acordo com Bunge (2012), uma vez que nem Hegel, nem Marx, nem nenhum de seus seguidores propuseram qualquer método propriamente dito ou procedimento especializado que padronizasse a dialética, encará-la como método seria uma interpretação equivocada⁸. Ela seria, antes, uma filosofia, mais precisamente uma ontologia, ainda mais cirurgicamente uma ontologia especulativa e não científica, pois sua premissa é justamente não fazer suposições a priori. Esse é um dos maiores pontos de crítica de Hegel a Immanuel Kant⁹, para quem as categorias (estruturas básicas do pensamento) seriam imutáveis, anteriores à experiência e portanto independentes dela e de qualquer influência histórica. Hegel, em contrapartida, acreditava que o que existe é o que é manifestado pela experiência, e, portanto, qualquer observação sobre as categorias não poderia ser uma suposição

⁷ Recordemos a posição de Szondi (2004) apresentada no final da cena anterior: melhor do que falar da definição de trágico por Schopenhauer, por exemplo, seria falar de uma tragicidade schopenhaueriana.

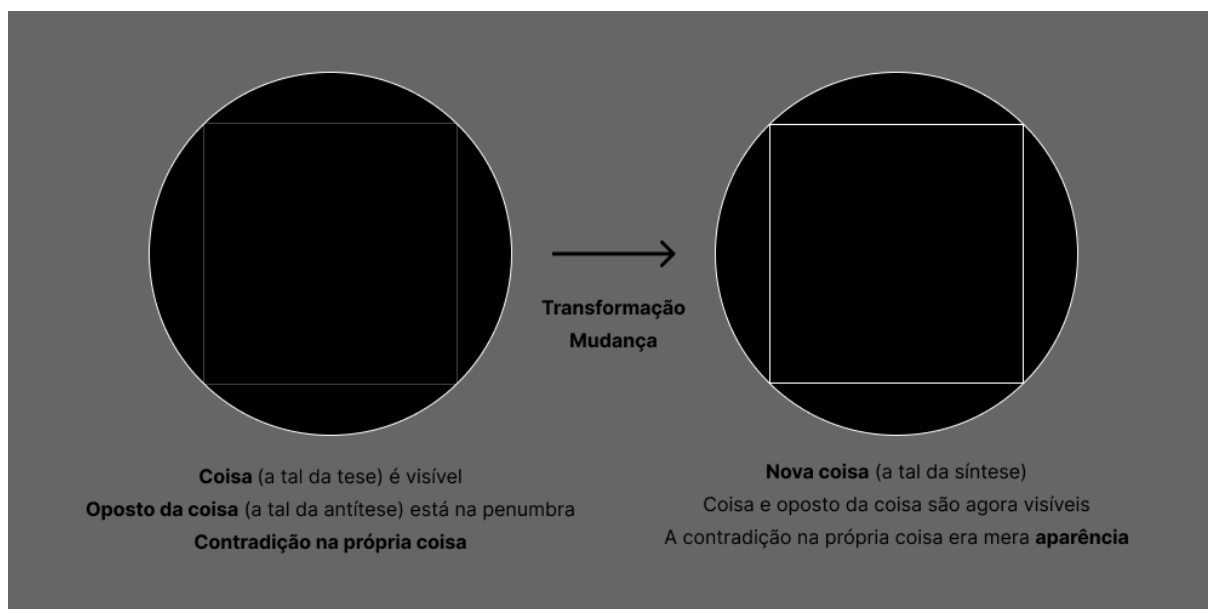
⁸ Compreendo que talvez essa ideia possa parecer polêmica, haja vista a disseminação da ideia de que a dialética é um método, sobretudo a partir de Marx. O caso aqui não me parece ser concordar ou não com Bunge, mas perceber que, uma vez que ele considera a dialética uma ontologia especulativa e não científica, o que ele pretende ao negar o uso do termo "método" para tratar da dialética é evitar sua identificação com o método científico.

⁹ Immanuel Kant (1724-1804) foi um filósofo alemão que publicou obras célebres como *Crítica da razão pura* (1781), *Fundamentação da metafísica dos costumes* (1785), *Crítica da razão prática* (1788) e *Crítica da faculdade do juízo* (1790).

independente da experiência, mas só poderia advir dela. E se o mundo que experimentamos muda, a própria experiência estaria sujeita à mudança; é essa potencialidade de transformação um dos elementos fundamentais da dialética hegeliana.

Outro dado essencial, senão o mais importante, da dialética hegeliana é que toda **coisa** mudaria a partir de uma **oposição** ou **contradição**. Aqui estamos entrando em terreno movediço, pois acredito que é esse o ponto a partir do qual poderíamos desembocar na dialética como método, e não como filosofia. A contradição dialética frequentemente é traduzida pela ideia de que toda tese contém uma antítese, e que tal oposição só é solucionada por uma síntese. Embora tal afirmação não seja completamente imprecisa em termos dialéticos, (1) acredito que ela possa conduzir equivocadamente a uma sistematização superficial da filosofia dialética (em outras palavras, a um método "capenga")¹⁰, e (2) ela carece de ser melhor desenvolvida. É preciso compreender que o oposto (a tal da antítese) de uma coisa (a tal da tese), segundo a dialética hegeliana, não estaria fora, separado dessa coisa, mas **na própria coisa**, como se na penumbra. Essa contradição da coisa em si mesma conduziria então a uma mudança, uma transformação, que produziria uma nova coisa (a tal da síntese) a partir da anterior. Essa nova coisa evidenciaria então que o que antes era identificado como contradição dentro da própria coisa, na verdade era mera aparência, resultado da impossibilidade de perceber, de antemão, essa nova coisa. O que acredito ser fundamental indicar, sobretudo tendo em vista a ideia de que o trágico seria dialético, é que a nova coisa que emerge desse processo de mudança nem sempre é uma resolução harmônica para a contradição, como a ideia de síntese pode sugerir. O que surge dessa mudança nem sempre é conciliatório para as "partes" anteriores.

¹⁰ Um indício disso é a ausência em TODAS as referências sobre dialética hegeliana que consultei (inclusive os textos do próprio Hegel) dos termos tese, antítese e síntese. Apenas em uma obra chamada *O livro da filosofia* – uma espécie de enciclopédia popular organizada pela DK Londres e reproduzida no Brasil pela editora Globo Livros com o objetivo de "popularizar" campos do conhecimento como filosofia, sociologia, psicologia etc. – esses termos foram utilizados. Desconfio que esse seja um exemplo do uso de termos que, em razão de terem sido historicamente associados a uma teoria, são recorrentemente utilizados para tratar dela, embora o próprio autor não os tenha empregado.



Esquema 2 - Funcionamento da dialética hegeliana.

O que me interessa, portanto, da ideia de que o trágico é dialético, é a ideia de que ele nasceria de uma contradição, cujo desdobramento, nem sempre conciliatório, revelaria algo de impreciso, falho nessa contradição. Acredito que a discussão de Szondi (2004) sobre o trágico em *Otelo* é elucidativa sobre sua estrutura dialética. Para ele "a essência do ciúme reside na dialética. (...) O ciúme é amor que destrói querendo proteger" (SZONDI, 2004, p. 103). Nesse contexto, a trama do lenço de Desdêmona, que Iago manipula para apresentar para Otelo como prova da infidelidade da esposa, é essencialmente dialética, segundo Szondi (2004), pois Otelo clama pela prova que irá confirmar a infidelidade, não a que a desmente, a que revela a falha da contradição. "A ideia de duvidar da prova não passa pela cabeça de Otelo", e isso o torna um "herói" perfeitamente trágico. Nessa tessitura, acredito ser Iago o grande manipulador dessa dialética, e conseqüentemente do trágico:

O que Iago alcança é sempre por meio do oposto. Suas perguntas são respostas, suas respostas, perguntas. Seu sim oculta um não, seu não, um sim. A inquietação de Otelo é fruto da tentativa de Iago de tranquilizá-lo, e a dúvida de Otelo é o efeito de sua tentativa de persuadi-lo. (...) A ironia divina em relação ao herói trágico, na forma como aparecia entre os antigos, foi substituída no Barroco pela ironia do vilão (SZONDI, 2004, p. 104).

O caminho de manipulação traçado pelo maquiavélico Iago, um inovador irônico, é dialético porque "transforma a pessoa em seu oposto. A esposa apaixonada aparece como adúltera, o apaixonado torna-se o assassino de quem ama" (SZONDI, 2004, p. 106). Perceba, ainda, caros leitores e leitoras, que o desdobramento dessa dialética não resulta em uma síntese conciliatória, nem mesmo para Iago, pois ele mesmo afunda na tessitura trágica que construiu:

Desdêmona é assassinada por Otelo, que ao descobrir a falha na contradição dialética da traição se mata, mas Iago não sai impune; a revelação da falha trágica desmascara o próprio manipulador e Iago é preso. Iago parece querer manipular o destino à sua própria maneira e é isso que o arruína.

Parece-me importante apontar que a ideia de que todo trágico emerge de uma contradição ou de um conflito é aparentemente unânime entre os estudiosos, mesmo aqueles que não analisam o trágico como dialética, como fazem Hegel (2003, 2002) e, posteriormente, Szondi (2004). Segundo Lesky (2003), qualquer tentativa de determinar a "essência" do trágico deve reportar ao século XIX, mais especificamente à conhecida observação feita por Goethe ao chanceler von Müller em 6 de junho de 1824: "Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico" (GOETHE apud LESKY, 2003, p. 25). Ainda que Goethe não desenvolva essa afirmação, destrinchando quais seriam os possíveis polos dessa contradição, Lesky (2003) indica que determiná-los seria uma tarefa fundamental para o campo da filosofia do trágico, e alude a algumas possibilidades: "A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem" (LESKY, 2003, p. 25). Já Bornheim (2007) propõe que os pressupostos da tragédia seriam o homem trágico, uma vez que o trágico deve ser vivido por alguém, em outras palavras, converter-se em ação, e a ordem em que se inscreve o herói trágico, cuja natureza pode ser "o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade)" (BORNHEIM, 2007, p. 73-74). Ainda, uma exigência indispensável para o florescimento do trágico seria a polaridade desses pressupostos, já que é "no momento em que estes dois polos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica" (BORNHEIM, 2007, p. 74).

Vale ressaltar que, embora Szondi (2004) compreenda o trágico como dialética, isso não significa que sua visão do trágico coincida com a de Hegel. É preciso separar a dialética de Hegel da leitura do trágico por Hegel. Szondi (2004) apropria-se da dialética para defender que o trágico se configura de modo dialético, mas para o autor a leitura do trágico por Hegel é apenas mais uma leitura, a tragicidade hegeliana. Na primeira parte de *Ensaio sobre o trágico* Szondi (2004) analisa as visões do trágico de doze filósofos idealistas e pós-idealistas alemães¹¹ do ponto de vista da dialética, evidenciando sobretudo as especificidades de cada uma dessas

¹¹ A saber: Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel e Scheler.

tragicidades. É possível identificar pensadores que defendem que a contradição trágica permite alguma solução, tais como Schelling e o próprio Hegel, e outros que argumentam que tal conflito é irreconciliável, como Goethe e Kierkegaard.

Reitero que o meu interesse maior é pelo caráter essencialmente contraditório do trágico e como essa contradição pode se transformar em cena. Como um pesquisador que investiga o próprio trabalho, e sendo meu trabalho constituído de performances, interessa-me manipular a contradição trágica na feitura das minhas dramaturgias, transcriando-a em "cenas" povoadas de metáforas abertas que compõem essas dramaturgias. Obviamente que, se trabalho na criação de metáforas abertas, como discuti nos dois primeiros atos desta tese, fascina-me mais a possibilidade de que a contradição trágica mantenha-se, de algum modo, irreconciliável em minhas dramaturgias, pois acredito que esse rasgo, essa fenda aberta que a impossibilidade de conciliação opera sintoniza melhor com o caráter aberto das metáforas que proponho. Como coreógrafo maquiavélico, interessa-me, à maneira de Iago, tomar o conflito trágico, manipulá-lo e desdobrá-lo na dramaturgia das minhas performances. Porém, esse desdobramento precisa preservar, em alguma medida, o próprio conflito, mantendo-o em certo grau irreconciliável. Eis um paradoxo: o desdobramento do conflito resultaria em uma solução, mas como produzir uma solução que ao invés de resolver o conflito, transforme-o? Acredito que tanto a transcrição como a construção de metáforas abertas foram estratégias que encontrei para lidar com esse paradoxo: o conflito trágico "fonte" é transcriado, nas minhas performances, em dramaturgias constituídas de metáforas abertas que reconfiguram esse conflito. Ainda, acredito que é característico da minha tragicidade, da tragicidade que emerge dos meus trabalhos, oferecer mais de uma possibilidade de transcrição do conflito trágico "fonte", pois se o conflito fundamental da tragédia que transcrio produz diversas ações trágicas, isto é, diversas ações que envolvem herói, demais personagens e a ordem que os rodeia, ao transcriar tais ações gerando diferentes "cenas" constituídas de metáforas abertas, compreendo que reconfiguro de diferentes maneiras o conflito trágico "fonte".

Se concordarmos com Campos (2006, 2015a, 2015b, 2015c) que o transcriador faz escolhas ao transcriar, distraído-se do teor comunicativo da obra "fonte" para perceber nela sua traduzibilidade, isto é, os seus caminhos potenciais de tradução, acredito ser importante refletir sobre o modo como se dão minhas escolhas nos meus processos de transcrição de tragédias em performances de dança. O que me captura nas tragédias shakespearianas que transcriei? Penso que essa é a pergunta chave deste ato. Respondê-la implica em moldar a minha concepção de trágico, minha tragicidade. Essa pergunta já foi respondida em partes, pois acredito ter ficado explícito que a contradição trágica e sua potencial impossibilidade de

conciliação me interessam bastante. Porém, gostaria de retornar aos trechos do meu diário de trabalho de *Circuito Iago* citados na Cena 1 deste ato, de modo a extrair deles três noções que orientam minhas leituras de tragédias. Minha hipótese é a de que, ao reconhecer essas noções em uma tragédia, sou capturado por ela e me interesso por transcriá-la.

Desde o final de 2015, quando comecei a "errar" rumo à criação de *Édipo*, percebi que três questões, particularmente relacionadas às tragédias, estavam constantemente me rondando. No trecho do meu diário de trabalho de 2017 (o qual citei no início deste ato) essas questões estão presentes de modo mais fragmentado, já no trecho de 2018 (também citado na Cena 1 deste ato) elas se apresentam mais bem delineadas. A primeira: se há na tragédia uma certa noção de “destino”, que na Grécia antiga cabia aos deuses, quais são os deuses do nosso “destino” na contemporaneidade? A Igreja? O Congresso? O Senado? O Supremo? O capital? A segunda: quais imagens potentes são possíveis de se extrair das tragédias? Alguns exemplos que povoam meu imaginário desde pelo menos 2015 são marcantes: o rei que se cega ao descobrir a verdade, como em *Édipo*; a jovem que se suicida e seu corpo escorre rio abaixo, como em *Hamlet*; ou o fantasma do pai que avisa ao filho de uma traição, novamente como em *Hamlet*. Por fim, a terceira: como as tragédias revelam o que eu chamava de "patologias" nas relações humanas? Acredito que já comecei a flertar com tais questões no processo de criação de *Édipo*, mas talvez apenas em *Circuito Iago* eu tenha me aprofundado nelas pela primeira vez.

Destaco dois elementos que emergem, ao meu ver, das questões apresentadas: imagens e patologias. Para desenvolvê-los, propondo duas noções que acredito me capturarem nas tragédias que transcriei, recorrerei à tragicidade do filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche (2013), manifestada particularmente em *O nascimento da tragédia*¹², obra na qual o filósofo defendeu a hipótese de que os gregos geraram a tragédia a partir do acoplamento de duas forças opostas, a apolínea e a dionisíaca. A partir de Nietzsche, buscarei moldar duas noções que acredito estarem presentes na perspectiva de trágico com que trabalho: imagens apolíneas e patologias dionisíacas.

¹² Obra originalmente publicada em 1872. Durante esta tese eventualmente me referirei a esse texto como *O nascimento*.

Cena 3. O apolíneo e o dionisíaco

No dia 5 de setembro de 2000, em uma mesa de discussão realizada quando do lançamento do volume “Nietzsche”, da coleção Folha Explica, escrito por Oswaldo Giacoia Jr., Peter Pál Pelbart, ao elogiar as “90 páginas miúdas para consumo rápido” que constituíam o volume, citou o próprio Nietzsche: “Com problemas profundos, eu procedo da mesma maneira que com banho frio: entro rápido, saio rápido”. Seguirei Nietzsche, caros leitores e leitoras, ao abordar seus escritos sobre o trágico, eles mesmos recheados de problemas profundos: mergulharei nesse mar gelado que é *O nascimento da tragédia*, coletarei rapidamente as pérolas que me interessarem, e voltarei para o barco no qual o navego para continuar remando. Não pretendo, assim, tecer uma análise detalhada de todos os aspectos do trágico em Nietzsche, mas, seguindo o procedimento que tenho adotado ao longo de toda a tese ao abordar outras noções (metáfora, transcrição e performance, por exemplo), destacar os aspectos que mais interessam à concepção de trágico que emerge do meu trabalho, a qual tenho buscado moldar neste ato.

Não seria incorreto afirmar que, ainda hoje, trabalhar com *O nascimento* gera entre alguns leitores, se não polêmica semelhante à que causou quando de seu lançamento em 1872, uma espécie de desconforto, como se fosse necessário sempre ressaltar que essa obra é fruto da produção de um "jovem" Nietzsche, professor de filologia na Universidade da Basileia e aspirante a filósofo, e que o texto se destacaria, assim, da produção tardia do filósofo, inclusive entrando em conflito com ela em alguns pontos. É fato que o próprio Nietzsche cuidou de, ao longo de sua vida, retornar à *O nascimento* no intuito de "atualizá-la"¹³: a edição de 1886, reeditada com o título que a tornou célebre (em substituição ao da primeira edição, *O nascimento da tragédia no espírito da música*), viria acompanhada de um prólogo intitulado "Ensaio de uma autocrítica"; em *Ecce Homo*, de 1888 – cujo subtítulo "de como a gente se torna o que a gente é" (frequentemente deixado de lado quando a obra é citada) aponta para o tom de "autobiografia" bibliográfica da obra – Nietzsche retoma *O nascimento da tragédia* em capítulo

¹³ Burnett (2012), que aborda *O nascimento* autonomamente, defende a ideia de que não se deve tomar os escritos posteriores de Nietzsche com excesso de autoridade, já que ele não teria sido o melhor comentador de si próprio. "Ensaio de uma autocrítica", prólogo da edição de *O nascimento* de 1886, por exemplo, refletiria um momento tardio, além do sentimento de desamparo do filósofo diante do afastamento de Wagner. Em outra passagem, Burnett (2012) comenta que, ao desfazer-se das impressões juvenis sobre a música ligadas a Wagner, Nietzsche admite em *Ecce Homo* que seu olhar juvenil era "instintivo". Burnett avalia que ao admitir isso, o filósofo permite uma leitura licenciosa e perigosa de *O nascimento*, a de que o Nietzsche que escreveu essa obra era antes um poeta que um filólogo, antes um artista que um filósofo. Ainda que quando da escrita de *Ecce Homo* o filósofo considerasse isso uma grande virtude, avalia que justamente esse olhar juvenil teria resultado no equívoco da identificação com Wagner. Desse modo, Nietzsche, ao mesmo tempo em que parece admitir a aventura do conhecimento, em alguma medida, também a condena.

homônimo. Se na sua obra derradeira (*Ecce Homo*) Nietzsche parece bem mais generoso na análise tecida sobre *O nascimento*, em "Ensaio de uma autocrítica" ele é duramente severo:

Livro discutível, (...) livro estranho e difícil, (...) livro **impossível** – quero dizer mal escrito, pesado, penoso, de imagens frenéticas e incoerentes, sentimental, (...) desigual no tempo, desprovido de uma vontade de limpeza lógica, muito convencido e, em virtude disso, eximindo-se de provas, desconfiando até mesmo da decência de provar (NIETZSCHE, 2013, p. 18-23, grifo meu).

Desconforto, aliás, é algo que essa obra tem gerado desde a sua primeira edição, como já mencionei. Roberto Machado (2005), em *Nietzsche e a polêmica sobre "O nascimento da tragédia"* relata bem a dinâmica da polêmica que esse texto gerou quando foi lançado, cujo centro era a relação entre ciência (particularmente a filologia), arte (particularmente a música) e filosofia. Grosso modo, filólogos como Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, antigo colega de Nietzsche na Universidade de Bonn, desacreditaram o procedimento central de *O nascimento*, de considerar a arte e a filosofia superiores à filologia na análise do surgimento e desenvolvimento da tragédia grega:

Efetivamente, a grande dificuldade dos filólogos em aceitar o livro de Nietzsche – explícita nos casos de Ritschl e Wilamowitz – foi sua crítica da ciência, em geral, e mais especificamente, da filologia, ciência da Antiguidade, que, na própria maneira como o livro foi concebido, aparecia subordinada à filosofia de Schopenhauer e à música de Wagner. Não que os filólogos não tenham compreendido *O nascimento da tragédia*, ou não tenham sido capazes de perceber a novidade metodológica do livro, e por isso protestaram. O que, a meu ver, aconteceu foi que os filólogos não puderam suportar que sua ciência fosse submetida a objetivos filosóficos, reduzida a um instrumento para a exposição de um pensamento filosófico sobre a vida (MACHADO, 2005, p 31)¹⁴.

Em adição, Machado (2005) salienta o quão desconcertante para a filologia foi a publicação de *O nascimento*, cujo autor era um então filólogo, professor universitário dessa cadeira, que ousou pensar filosoficamente. Uma vez que não sou filólogo, tampouco filósofo (ainda que me sirva da filosofia, aqui e acolá, para criar teoricamente), e nem pretendo empreender uma análise filológica ou profundamente filosófica da tragédia grega, para os fins desta tese tal discussão me parece estéril. O que de fato me interessa em *O nascimento* é a

¹⁴ Vale salientar que em seus escritos posteriores sobre *O nascimento* Nietzsche rompeu completamente com as ideias de Schopenhauer e Wagner. Em *Ecce Homo*, escreveu que "a obra **fez efeito** e até mesmo fascinou por aquilo que tinha de falho – por sua aplicação proveitosa ao **wagnerismo**, como se o mesmo fosse um sintoma de **ascensão**" (NIETZSCHE, 2009, p. 82, grifos do autor). Em outra passagem, ao defender que os gregos não foram pessimistas, mas deram conta do pessimismo por meio da tragédia, conclui que "Schopenhauer se engana neste, como em todos os outros pontos" (NIETZSCHE, 2009, p. 83).

primeira das três ideias que Machado (2005) considera como as principais apresentadas pela obra, em suma, o trágico como fruto da dialética apolíneo/dionisíaco¹⁵.

Sinto-me mais próximo da abordagem que Henry Burnett (2012) propõe na seção que abre o livro *Para ler "O nascimento da tragédia" de Nietzsche*. Tal seção intitula-se "Uma obra aberta", deliciosa coincidência considerando o modo como pretendo me aproximar desse texto nesta cena. Em suma, Burnett nos convida a lê-lo como pediu o próprio Nietzsche, "com paciência e rigor, sem desconsiderar que se trata de uma obra aberta" (BURNETT, 2012, p. 13). Em seu livro, Burnett radicaliza essa ideia, lançando a hipótese de que *O nascimento* seria "o centro de um período da produção de Nietzsche que pode ser considerado independente em relação aos demais" (BURNETT, 2012, p. 8). Para o autor, através do reconhecimento dessa autonomia teórica é possível recuperar e retomar plenamente suas "linhas mestras de reflexão" (BURNETT, 2012, p. 7), já que os princípios que estão na base dessa obra formariam "um conjunto coeso que permitiria retomar muitas obras importantes da história geral das artes e reinterpretá-las por um prisma inédito e raro" (BURNETT, 2012, p. 8).

Aceitarei o convite de Nietzsche (reforçado por Burnett) e encararei, portanto, *O nascimento* como uma obra aberta. Tal abordagem não se desvincula e talvez seja até mesmo uma consequência, ao meu ver, da insistente retomada de Nietzsche desse texto inicial em suas obras futuras. Ainda que Nietzsche tenha sido implacável com a obra em sua autocrítica publicada em 1886, o próprio filósofo (ou filólogo "suicidado") admite que, "como sua influência o provou e o prova ainda, (*O Nascimento*) consegue descobrir seus entusiastas e atraí-los a um emaranhado de sendas novas e a **lugares de dança**" (NIETZSCHE, 2013, p. 23, grifo meu)¹⁶. A pergunta chave, que para o filósofo faz com que essa obra impossível continue atraindo entusiastas a lugares de dança, é justamente "**o que é o dionisíaco?**". Na autocrítica já citada, Nietzsche declara, inclusive, que "os gregos haverão de permanecer totalmente desconhecidos e irrepresentáveis enquanto não tivermos nenhuma resposta para essa pergunta" (NIETZSCHE, 2013, p. 24), o que me parece uma incômoda alfinetada à filologia, como se tudo o que esse campo do conhecimento tivesse produzido sobre os gregos até então fosse absolutamente inútil. Ainda, por ter sido, segundo ele mesmo, o "primeiro a compreender o fenômeno maravilhoso do dionisíaco" (NIETZSCHE, 2009, p. 84), o filósofo se auto-atribuiu, em *Ecce Homo*, o direito de reconhecer a ele próprio como "o primeiro filósofo trágico"

¹⁵ As outras duas ideias seriam: "a denúncia da morte da arte trágica perpetrada por Eurípedes" (MACHADO, 2005, p. 10); e "a tentativa de encontrar o renascimento da tragédia, ou da concepção trágica do mundo, em algumas manifestações culturais da modernidade" (MACHADO, 2005, p. 11).

¹⁶ Tradução adaptada por mim com auxílio da versão de J. Guinsburg, editada pela Companhia das Letras (NIETZSCHE, 1992).

(NIETZSCHE, 2009, p. 85). Talvez Nietzsche não tenha sido o primeiro entre os filósofos trágicos, já que antes dele outros já haviam empreendido no campo da filosofia do trágico. Porém, se considerarmos que, como nos aponta Machado (2005), a descoberta ou a invenção do trágico vem de Schelling, Hegel e Hölderlin, mas "coube a Nietzsche, apropriando-se de estudos filológicos para pensar filosoficamente, ligar o dionisíaco ao trágico, explicando o nascimento do trágico a partir do dionisíaco" (MACHADO, 2005, p. 33), talvez possamos considerá-lo, na realidade, o primeiro filósofo trágico-dionisíaco.

Sem dúvida obras impossíveis e imperfeitas como *O nascimento* me atraem. No prefácio à sua tradução de *Tito Andrônico*, de Shakespeare, Carlos Alberto Nunes (2008) escreveu que comentadores que questionam a autoria dessa peça argumentam que "seria um retrocesso inconcebível na evolução artística do poeta, escrever ele uma tragédia sanguinária deste tipo, depois de haver escrito a trilogia de *Henrique VI* e, mais do que isso, as primeiras comédias de feitura tão leve: *A comédia dos erros*, *Os dois cavalheiros de Verona*" (NUNES, 2008, p. 78). Nunes reforça o caráter "anormal" dessa tragédia em particular, indicando que:

Shakespeare, cujo talento está em saber pintar a natureza humana tal qual ela é – seus personagens são seres normais, cumprimentam, pedem aos amigos notícias da sua vida, falam do bom e do mau tempo e depois caem de súbito no absolutamente trágico, tal qual a vida cotidiana – não soube ou não quis dar vida a seres normais em *Tito Andrônico*" (NUNES, 2008, p. 76).

Tais polêmicas sobre a impossibilidade da autoria e a imperfeição das personagens dessa tragédia contribuíram para que o meu interesse por ela aumentasse, a ponto de em 2017 eu ter plena certeza que *Tito Andrônico* seria a próxima tragédia que eu transcriaria após *Circuito Iago*. Acredito que, tendo em vista a discussão que teci na Cena 2 deste ato, a impossibilidade está no cerne da noção de trágico com que trabalho, e isso contribuiu para minha atração pelas noções de dionisíaco e apolíneo presentes nessa obra impossível, falha e aberta que é, segundo o próprio Nietzsche, *O nascimento*.

Como você que me lê pode perceber, tenho salientado o caráter aberto e inacabado de *O nascimento* e grifei intencionalmente **impossível e lugares de dança** nas citações anteriores. O que pretendo é, à maneira borgiana já discutida no ato anterior, sugerir que minhas obras criadas a partir de tragédias (*Circuito Iago*, *Tito* e *@Hamlet.SoloTropical*) e *O Nascimento* entrelaçam-se numa dança das influências na qual não se sabe bem quem é precursor de quem. Como já indicado nesta tese (e desenvolverei melhor no próximo ato), assim como a noção de trágico com que trabalho se nutre das impossibilidades, acredito que a dança que transcrio a partir das tragédias é, também, uma dança das impossibilidades. Talvez seja justamente o

caráter impossível de *O nascimento* que tenha me capturado, atraindo-me para lugares de dança onde eu possa manipular as tensões entre o apolíneo e o dionisiaco, para Nietzsche, antítese fundamental do fenômeno trágico "descoberta" pelos helenos. Assim, traduzo, ou melhor, transcribo o trágico em Shakespeare no trágico que emerge das minhas performances de dança, cujas dramaturgias são constituídas de metáforas abertas, como aberta é a própria obra nietzschiana.

Nietzsche (2009) reconhece, em *Ecce Homo*, que uma das renovações mais decisivas de *O nascimento* é "a compreensão do fenômeno **dionisiaco** entre os gregos", o qual "revela a primeira psicologia desse fenômeno e vê nele a raiz de toda a arte grega" (NIETZSCHE, 2009, p. 83, grifo do autor). É importante reconhecer que, embora as noções de apolíneo e dionisiaco sejam frequentemente tratadas como diametralmente opostas, na realidade integram a dialética que funda o trágico nietzschiano. Para o filósofo, a tragédia grega seria a consequência do acoplamento dialético dessas duas forças. Voltarei a esse ponto em breve. Antes, compreendo ser fundamental, para tocar no dionisiaco, discutir a concepção de apolíneo que o filósofo nos entrega.

De acordo com Nietzsche (2013, 1992), Apolo, um dos dois deuses da arte do mundo helênico (o outro seria Dioniso), estaria vinculado às artes "plásticas", as quais seriam, assim, apolíneas. Aqui o termo "plásticas" não é necessariamente empregado no sentido corrente de "artes plásticas" (desenho, pintura, escultura), mas de modo mais alargado: as artes "plásticas" seriam aquelas que, diferentemente da música dionisiaca (sobre a qual tratarei em breve), eram "comportadas e belas" (BRUNETT, 2012, p. 14). A arte apolínea seria – como escreveu o poeta alemão Hans Sachs sobre a arte poética, citado por Nietzsche – a "tradução¹⁷ verdadeira do sonho" (SACHS apud NIETZSCHE, 2013, p. 46).

Para Nietzsche, é como se, ao sonhar, cada ser humano fosse um artista, e o sonho fosse a precondição de toda arte "plástica" e de parte importante da poesia. O filósofo argumenta que imersos na "bela aparência do mundo do sonho, (...) desfrutamos de uma compreensão imediata de figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil" (NIETZSCHE, 1992, p. 28). E ao viver intensamente a realidade onírica seríamos confrontados

¹⁷ Instiga-me supor que, tendo em vista que o sonho e a arte são sistemas sógnicos distintos, o sentido de tradução que salta dessa citação parece flertar, ainda que muito precariamente, com a noção contemporânea de tradução intersemiótica, já que a arte não seria uma tradução especular do sonho do artista, mas antes uma transcrição. É curioso considerar as diferenças de tradução entre a versão de Antonio Carlos Braga ("tradução verdadeira do sonho") e a de J. Guinsburg ("interpretação de sonhos vorazes"). Mais do que avaliar qual é a mais precisa (uma vez que nem tenho acesso ao texto original e nem sei alemão), interessa-me perceber, a partir do confronto das duas versões, como a relação entre arte apolínea e sonho para Nietzsche não aparenta ser especular; algum tipo de transformação parece acontecer quando o sonho é traduzido, interpretado, enfim, transcrito em arte "plástica" pelo poeta.

com a sensação de sua **aparência**, espécie de véu que separa a realidade onírica de uma outra, totalmente diversa, que se encontra oculta:

As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com essa absoluta lucidez, mas também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos repentinos, as brincadeiras do acaso, as esperas angustiantes, em suma, toda "divina comédia" da vida, com seu *Inferno*, desfila à sua frente, não somente como um espetáculo de fantasmas, de sombras – pois a pessoa vive e sofre com tais cenas – e, no entanto, sem que se possa afastar realmente essa impressão fugaz da aparência (NIETZSCHE, 2013, p. 47)¹⁸.

A pessoa dotada de sensibilidade artística observaria a realidade do sonho de forma "precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida" (NIETZSCHE, 1992, p. 29). Tal necessidade da experiência onírica teria sido expressa pelos gregos na figura de Apolo, o "resplandecente", a divindade da luz, deus detentor dos poderes configuradores de todas as coisas, que reina sobre "a bela aparência do mundo interior da fantasia" (NIETZSCHE, 1992, p. 29), símbolo da perfeição e da verdade superior. Contudo, mesmo que Apolo tudo possa, não pode tudo do jeito que bem entender, já que como divindade da aparência não deve faltar à sua imagem:

Aquela linha delicada que a **imagem onírica** não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um **modo patológico**, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser "solar", em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência (NIETZSCHE, 1992, p. 29-30, grifos do autor).

Como indica Machado (2005), a ideia de aparência está intrinsecamente ligada à concepção do mundo apolíneo como brilhante – propriedade não somente de Apolo, mas dos deuses do Olimpo e até mesmo de heróis gloriosos – pois isso "significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção pela aparência. Os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão" (MACHADO, 2005, p. 7). Essa ilusão é o **princípio de individuação**, conceito que Nietzsche (2013, 1992) extraiu de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer, na passagem em que este compara o barqueiro que se encontra em um mar enfurecido, mas permanece calmamente

¹⁸ Substituí, com base na tradução de J. Guinsburg, os trechos "Não são somente as imagens agradáveis e alegres que experimenta em si (...) numa palavra, toda a *Divina Comédia* da vida, com seu *Inferno*, se desdobra também diante dele (...) pois ele vive e sofre essas cenas" pelo trecho que consta na citação, uma vez que tal tradução me pareceu mais adequada.

sentado confiando na sua embarcação, ao homem individual que, de modo semelhante, mantém-se calmo e apoia-se confiantemente no princípio de individuação. Como pontua J. Guinsburg (1992), a filosofia de Schopenhauer (da qual Nietzsche se serve quando da escrita de *O nascimento*) ancora-se na ideia de que há um Uno-primordial, essencial e indivisível, e o poder de singularizar e multiplicar através do espaço e do tempo, em outras palavras, individualizar e dividir, seria a individuação. Em linhas gerais, o princípio de individuação postula que todo indivíduo é fruto da divisão do Uno-primordial. Segundo Nietzsche, em Apolo os gregos obtiveram a mais sublime expressão desse princípio, já que seria ele quem forneceria "delimitação, calma, tranquilidade, serenidade", isto é, a "medida e a consciência de si" (MACHADO, 2005, p. 8). Apolo faz com que seja possível suportar o sofrimento através da ilusão instaurada pela aparência.

É fato que, ainda que a imagem de Apolo construa com sua luminosidade o véu da aparência que separa o indivíduo de uma realidade oculta completamente diversa do universo onírico, essa realidade escondida não desaparece. Ela permanece tamponada, pulsando por detrás da ilusão desencadeada pelo princípio da individuação, apenas aguardando pelo momento exato de explodir. Se Nietzsche utiliza a analogia do sonho para descrever o apolíneo, a analogia que ele acredita representar melhor o **dionisiaco** – força que rege a realidade ocultada pela aparência – é a da **embriaguez**. Com a embriaguez ocorre a ruptura do princípio da individuação, e o sujeito sucumbe ao abandono da medida e da consciência de si impostas pela aparência apolínea, isto é, sucumbe à experiência dionisiaca, que "é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade" (MACHADO, 2005, p. 8). Nietzsche (2013, 1992) comenta sobre como a bebedeira narcótica que os povos antigos cantavam em seus hinos, a impregnação da natureza pela alegria da primavera, os coros báquicos gregos, originários da Ásia Menor, e as sáceas¹⁹ orgiásticas, por exemplo, despertavam os transportes dionisiacos, fazendo com que o sujeito caísse em completo autoesquecimento.

Dioniso é o deus que rege esse estado de embriaguez: metade homem, metade bode, divindade das festas e do vinho, símbolo do delírio e da orgia. Sob a magia de Dioniso, além do restabelecimento do laço comunitário entre pessoas, a própria "natureza alienada, inimiga e subjugada", suprimida pela aparência apolínea, celebraria sua reconciliação com o próprio ser

¹⁹ Segundo J. Guinsburg (1992, p. 146-147): "Povo cita, mencionado por Heródoto e outras fontes gregas. Ao que parece, os persas designavam assim todos os citas, mas na Babilônia o nome aplicava-se também a uma festa, com a duração de cinco dias, marcada pela licença sexual, pela inversão dos papéis sexuais entre servos e senhores e pela coroação, como no Carnaval romano, de um escravo como rei, o qual era sacrificado ao fim da celebração".

humano, seu filho pródigo. Nesse reencontro, o véu luminoso da aparência de Apolo seria rasgado, esvoaçando diante do universo misterioso do **Uno-primordial**:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Burnett (2012) avalia que, para Nietzsche, o que teria abalado a tradição artística "plástica" greco-apolínea seria a capacidade transgressora da forma musical dionisíaca manifestada nos festivais gregos, cuja musicalidade e linguagem corporal, algo de novo e inaudito para o mundo greco-homérico, provocou horror e espanto. A música apolínea anterior à dionisíaca era "apenas ressaca do ritmo, cuja força figurativa foi desenvolvida até convertê-la em exposição de estados apolíneos" (NIETZSCHE apud BURNETT, 2012, p. 14), comportada e bela, expressão máxima do mundo olímpico. Contudo, nela faltaria algo essencial, "a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia" (NIETZSCHE apud BURNETT, 2012, p. 15).

Acredito ser fundamental destacar, ainda a partir das considerações de Burnett (2012), que Nietzsche não se preocupava com a música somente como representação artística da natureza, mas como fonte vital, o que revela o quão basal para sua argumentação era certa unidade entre vida e música. Compreendo que a ideia de Nietzsche de que o dionisíaco restauraria o elo perdido entre a natureza e o ser humano (seu filho "pródigo" ou "perdido") relaciona-se fortemente a essa unidade entre vida e música, ou mais amplamente, entre vida e arte: por meio da música dionisíaca o ser humano resgataria sua relação mais profunda com a vida, não a ilusão de vida oferecida pela aparência apolínea, mas a vida avassaladora, crua e violenta que se estilhaça caoticamente no Uno-primordial dionisíaco.

Até o momento analisei o apolíneo e o dionisíaco como instâncias separadas, já evidenciando, porém, a indissociável ligação entre elas. Como indiquei anteriormente, para Nietzsche, o ápice da arte grega, isto é, a tragédia, não seria fruto do antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco, mas da aliança, da reconciliação dessas duas forças (BURNETT, 2012; MACHADO, 2005). Em *Ecce Homo* o filósofo afirma que *O nascimento* "cheira escandalosamente hegeliana e em apenas algumas fórmulas é acometido pelo perfume amargo-cadáverico de Schopenhauer" (NIETZSCHE, 2009, p. 83). Na realidade, talvez Nietzsche (que

para Burnett, recordemos, não foi o melhor comentador de si mesmo), desejando minimizar o marcante perfume schopenhauriano que emana de *O nascimento*, ignora que seu texto é "marcado até nos mínimos detalhes pelo sistema desse filósofo" (SZONDI, 2004, p. 67). Szondi (2004) sugere que as próprias noções de dionisíaco e apolíneo tem como antepassadas as noções de vontade e representação de Schopenhauer. Para Schopenhauer, o conflito trágico é fruto das manifestações da vontade, que faz com que os indivíduos que a experimentam dilacerem a si mesmos por abrirem mão da representação. Para Nietzsche, é Dioniso o herói trágico primordial, e todos os outros famosos heróis gregos (Prometeu, Édipo e assim por diante) são apenas máscaras desse herói. O esfacelamento do herói trágico acontece porque ele é "o deus que experimenta em si o sofrimento da individuação", isto é, da aparência apolínea. Para Szondi (2004), "tanto no conceito de apolíneo quanto no de representação, a individuação se contrapõe ao uno-original²⁰ (o dionisíaco ou a vontade)" (SZONDI, 2004, p. 69).

Todavia, se a dialética trágica de Schopenhauer é negativa, já que nela a vontade nega a si mesma dilacerando suas manifestações, produzindo no espectador um efeito de resignação pelo conhecimento da "verdade", a dialética trágica de Nietzsche é positiva, uma vez que o dionisíaco irrompe violento e indestrutível das cortinas da aparência apolínea, afirmando a si mesmo no prazer elevado da aniquilação da individuação. A aparente "verdade" apolínea é conforto apenas temporário, ilusório; rasgada pela explosão violenta do Uno-primordial dionisíaco ela dá lugar a uma "verdade" anterior, caótica e terrível, mas ainda assim estranhamente prazerosa, pois restaura a conexão do ser humano com a natureza, a **sua** natureza. Se deslocarmos essa análise da tragédia grega para, ainda que ligeiramente, refletirmos sobre *Otelo*, seria possível indagar: qual é a verdade apolínea que cai e qual é a verdade dionisíaca que emerge? Seria apenas uma verdade, ou verdades? O aparente heroísmo homérico de Otelo cai e o instinto sanguinário do assassino emerge? O amor incondicional de Otelo por Dêmesdona cai e o ciúme enlouquecido emerge? A amizade solícita e devotada de Iago cai e o coreógrafo maquiavélico emerge? A prova da infidelidade cai e a farsa coreografada emerge? A defesa da honra cai e o assassinato cruel e injustificável emerge? O que há de apolíneo e o que há de dionisíaco nessas imagens e patologias?

²⁰ Ou Uno-primordial, como tenho utilizado ao longo desta cena. Optei por manter a tradução utilizada por Szondi nesta citação.

Cena 4. Imagens apolíneas

A primeira citação que salta da minha mente quando a noção de imagem entra em cena está contida em um dos mais célebres tratados de pintura do Renascimento italiano, *Da Pintura*, publicado em 1435 por Leon Battista Alberti:

Contém em si a pintura – tanto quanto se diz da amizade – a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices. Diz Plutarco que Cassandro, um dos generais de Alexandre, tremeu com todo o corpo ao ver a imagem de seu rei. (...) Assim a fisionomia de quem já está morto vive pela pintura longa vida (ALBERTI, 2009, p. 95).

Em minha dissertação de mestrado (BARCELLOS, 2013), ao refletir sobre essa citação, escrevi que nesse trecho Alberti identificaria uma força inerente à pintura de evocar certa **qualidade de presença**. Naquele texto, mencionei Alberti pois eu havia encontrado na famosa historiografia da arte da performance de Roselee Goldberg (2006)²¹ descrições de ações realizadas por artistas renascentistas²², citadas como exemplos do que ela nomeia de **presença do artista na sociedade**. Para a autora, independentemente da prática desempenhada pelo performer (rituais de tribos ancestrais, autos medievais, encenações renascentistas ou saraus e cabarés modernistas), a ele sempre seria atribuída uma presença especial na dinâmica social, a qual poderia ser "esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou um mero entretenimento" (GOLDBERG, 2006, p. VIII). A presença de que nos fala Goldberg não parece ter a ver simplesmente com a **existência** ou o **papel** do performer na sociedade, mas também com outro sentido, mais próximo à noção de presença das artes cênicas: quando falamos que um performer (ator/atriz, cantor/cantora, bailarino/bailarina, etc.) tem "presença cênica", estamos falando de sua capacidade (consciente ou não) de mobilizar todas as suas habilidades corporais enquanto "performa", fazendo com que aqueles que o assistem sejam capazes de sentir sua "presença", mesmo que ela seja "invisível"²³. Pareceu-me curioso, assim, que no tratado de pintura de

²¹ Intitulada *A arte da performance: do futurismo ao presente*.

²² "Uma batalha naval simulada, concebida por Polidoro da Caravaggio, em 1589, foi representada no átrio do Palácio Pitti de Florença, especialmente inundado para a ocasião; Leonardo da Vinci vestiu seus **performers** como planetas e os pôs a declamar versos sobre a Idade do Ouro em um quadro vivo intitulado *Paradiso* (1490); e o artista barroco Gian Lorenzo Bernini montou espetáculos para os quais escreveu roteiros, fez os cenários e desenhou os figurinos, construiu elementos arquitetônicos e chegou a criar cenas realistas de inundação, como fez em *L'Inondazione [A Inundação do Tibre]*, de 1638" (GOLDBERG, 2006, p. VIII).

²³ Para uma discussão mais detalhada sobre o conceito de presença nas artes cênicas, ver os textos do livro *A Dictionary of Theatre Anthropology – The Secret Art of the Performer*, traduzido para o português com o título *A arte secreta do ator – Um dicionário de antropologia teatral*, de Eugenio Barba e Nicola Savarese (2006, 1995).

Alberti houvesse menção a uma ideia de presença que extrapolasse a dimensão de simples existência de alguém no espaço e no tempo.

Da leitura do trecho citado anteriormente poder-se-ia extrair a interpretação de que Alberti trata simplesmente de uma dimensão que poderíamos chamar de "mimética" da imagem: quanto mais fiel fosse a representação das características fisionômicas dos ausentes na pintura, mais ela se pareceria com as pessoas representadas; a pintura ideal seria aquela que, de tão fiel, fizesse o observador tremer, tamanha a semelhança com o que representa. Tal interpretação está profundamente relacionada à noção de mimese do filósofo grego Platão (427-347 a. C.): sob um prisma disciplinador, "é confrontada com o representado e julgada por seu grau de verdade" (SOARES, 2004, p. 75). Contudo, conforme a argumentação de Alberti se desenvolve, é possível perceber como sua "teoria" da imagem parece extrapolar os princípios platônicos da mimese como mera cópia, dialogando com uma perspectiva mais aristotélica da representação:

A história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma. Faz a natureza – nada há mais ávido do seu semelhante que ela – com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e sofram com os que sofrem. Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo. (...) Nos irados, a ira, incitando a alma, intumescer de cólera os olhos e a face e os incendia em cor; todos os membros, quanto maior é a fúria, mais se atiram em ousadia. Nos homens alegres e felizes os movimentos são livres e com certas inflexões agradáveis. Dizem que Aristides de Tebas, igual a Apeles, conhecia muito bem esses movimentos; nós também os conheceremos se, para isso, nos aplicarmos com empenho e dedicação (ALBERTI, 2009, p. 114).

O trecho citado anteriormente evidencia a crença do tratadista de que a pintura seria capaz de atingir a alma do espectador se o pintor, com trabalho árduo, pudesse fazer manifestar nas pessoas pintadas suas paixões e movimentos de alma através da perfeita representação dos movimentos de seus corpos. Tal posição me parece contundentemente anti-platônica, haja vista que o filósofo grego abominava as paixões, tendo proposto, inclusive, que os poetas – mais suscetíveis a elas já que delas necessitariam para exercer sua arte – deveriam ser banidos da república, "pois a reação aos sentimentos pode perturbar a conduta, a desenvoltura justa do poeta em sua condição de cidadão, assim como, e principalmente, influenciar a vivência dos jovens cidadãos" (REEGEN; MENESCAL, 2009, p. 18). Se uma das forças máximas da imagem para Alberti seria traduzir paixões, me parece improvável que uma interpretação puramente platônica do seu tratado seja adequada.

Por outro lado, Aristóteles parece nos oferecer uma perspectiva de mimese menos domesticada. A noção presente na *Poética* remete à ideia de **verossimilhança**, "o elo

estabelecido com a realidade, mas não a realidade atual e presente, e sim com o que é provável ou possível" (SOARES, 2004, p. 79). Segundo Aristóteles, enquanto o historiador diz as coisas que aconteceram, o poeta diz as coisas que **poderiam acontecer**. Sendo assim, o compromisso do artista não seria com a representação fiel do mundo, mas com a **criação**, pela arte, de outros mundos possíveis, potenciais. A mimese, para Aristóteles, parece desestabilizar a definição de **real**: a arte cria um outro "real" possível, sem no entanto, desvalorizar o "real" que representa. Tal ideia aponta para uma noção de representação que remete mais à ideia de **tradução** do que à de cópia, pois se o poeta diz o que poderia ser, ele não diz o que é ou o que foi; diz, assim, outra coisa. Alberti parece compreender que a pintura mais poderosa não seria aquela que simplesmente "copiasse" fidedignamente as características daquilo que representa. Antes, seria aquela na qual o pintor fosse capaz de ir além da cópia, pintando uma tradução daquilo que representa, a qual, de tão verossímil, recuperaria a presença do que representou. Nas palavras de Santoro, "toda representação é um repor a presença de algo que já se apresentou. É uma certa repetição de presença: a evocação de uma presença anterior. Assim como a memória, que traz de algum modo uma situação que já se apresentou e também já se ausentou." (SANTORO [1994, p. 51] apud SOARES, 2004, p. 82).

A partir dessa discussão inicial, afirmo que a concepção de imagem que persigo dialoga com a de tradução. Acredito ser impossível lidar com as imagens que "extraio" das tragédias de forma a esgotá-las em perspectivas de fidelidade e semelhança. Encaro esse processo de extração, portanto, como um processo de tradução. Resgatando Fayga Ostrower, se criar é dar forma, em meu processo de transcrição de tragédias dou forma a imagens a partir delas. Esse procedimento remonta, ao meu ver, àqueles que poderíamos chamar de primórdios do campo da literatura e outras artes. Em sua *Ars Poetica*, o poeta latino Horácio utilizou o termo *Ut pictura poesis* para ilustrar os preceitos de decoro e unidade, estabelecendo uma comparação quase incidental entre poesia e pintura: um poema sem unidade seria semelhante a uma pintura que, por exemplo, unisse uma cabeça humana a um corpo de cavalo. O que, segundo Solange Ribeiro de Oliveira (1993), Horácio mal poderia prever é que, nos séculos seguintes, a expressão passaria a "designar uma abordagem crítica aproximando a literatura das artes plásticas, e, por extensão, da música, e, em nossos dias, do cinema" (OLIVEIRA, 1993, p. 14). Tem-se criado, a partir daí, inúmeras produções das mais diversas áreas artísticas a partir de obras literárias. E, do ponto de vista das teorias com que trabalho, qualquer transposição de uma linguagem artística para outra sempre será uma tradução intersemiótica, cuja análise conduzida exclusivamente levando-se em conta preceitos de fidelidade e semelhança será sempre limitada.

Acredito ser importante frisar, ainda, que a concepção de imagem com que trabalho não se limita à imagem visual, pictórica, decodificada pelo cérebro exclusivamente por meio do sentido da visão. Como explicitarei na cena anterior, o próprio Nietzsche, ao tratar das artes que nomeia como "plásticas" e que seriam, assim, traduções de imagens do universo apolíneo dos sonhos, não trata exclusivamente das artes compostas por imagens visuais (desenho, pintura, escultura); "plásticas" seriam todas as artes que, diferentemente da música dionisíaca, fossem comportadas e belas. Logo, para Nietzsche, as imagens dos sonhos não seriam necessariamente traduzidas em imagens visuais. Helena Katz (2011) nos oferece, a partir de António R. Damásio, uma perspectiva ampliada do conceito de imagem ao refletir que ele "não se refere apenas às imagens visuais, pois todos os sentidos do corpo produzem imagens no cérebro. São igualmente imagens o barulho da chuva, o frio, o cheiro de mato, o gosto do pão, as fórmulas matemáticas, etc" (KATZ, 2011, p. 3)²⁴. No final da Cena 2 deste ato citei uma série de imagens que criei a partir de tragédias, as quais são descritas por mim de modo verbal, não visual. Recupero-as: o rei que se cega ao descobrir a verdade (a partir de *Édipo*); a jovem que se suicida e seu corpo escorre rio abaixo (a partir de *Hamlet*); ou o fantasma do pai que avisa ao filho de uma traição, (a partir de *Hamlet*). Em minhas transcrições essas imagens assumem outra forma [47, 48, 49], materializando-se em dois tipos de tessitura dramaturgica: uma presencial, que envolve os corpos dos performers e as demais camadas dramaturgicas (trilha sonora, iluminação, figurino, cenário, objetos de cena, relação com a plateia, entre outros), no caso de performances ao vivo; outra fílmica, resultante de todo o processo de gravação (o qual também inclui o corpo dos performers e as diversas camadas dramaturgicas que citei, além de outras) e montagem, no caso de videodanças.

Emmanuel Alloa (2015), na introdução do livro *Pensar a imagem* – coletânea que conta com textos de pensadores que se debruçam sobre a temática da imagem como Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière e Jean-Luc Nancy – discute sobre um tipo de ambivalência que seria característico do processo de "olhar uma imagem". Haveria na imagem o que se dá por finito, isto é, o que comumente compreendemos como a imagem *per se*, "que serve de suporte representativo ao que, de outra forma, se subtrai ao olhar" (ALLOA, 2015, p. 10). Por outro lado, haveria um **autoexcedente** na imagem, algo que extrapolaria os limites "plásticos", visuais da própria imagem, algo que torna a imagem **pensativa**, empregando um termo de Roland Barthes (1984). Tal pensatividade, porém, não teria relação apenas com a instância intelectual-

²⁴ Para uma abordagem neurocientífica da formação de imagens no cérebro, ver *O erro de Descartes*, de António R. Damásio (2012), particularmente os capítulos 5 ("Elaborando uma explicação"), 6 ("Regulação biológica e sobrevivência") e 7 ("Emoções e sentimentos").

reflexiva do pensamento do observador, mas estaria relacionada com uma pensatividade **sensível** da própria imagem. Coincidentemente, Alloa (2015) utiliza o exemplo do tratado de pintura de Alberti para sugerir que o poder da imagem de tocar o que está ausente, fazer presente o que está distante, é justamente um indício de sua pensatividade sensível, a qual a atitude de olhar a imagem se ocuparia de controlar e inspecionar. A discussão de Alloa desemboca então na categorização de Arthur Danto (2010), o qual propõe que se poderia distinguir a arte entre teorias da **transparência** e teorias da **opacidade** da imagem. Grosso modo, as teorias da transparência consideram a imagem como uma proposição em dois termos, isto é, toda imagem seria sempre imagem de alguma coisa, enquanto que as teorias da opacidade consideram a imagem como uma proposição em um único termo, puramente icônica. Alloa sugere, contudo, que ambas as proposições não seriam tão antinômicas quanto parecem; antes, entrelaçariam-se em uma dialética da imagem na qual transparência e opacidade se reconciliariam:

A aliança subterrânea entre uma ontologia do objeto e uma semiologia da referência permite operacionalizar a imagem e neutralizar o escândalo inicial. Esse fenômeno que não se deixa pensar nem como **um** com aquilo que dá a ver nem como fundamentalmente **outro** pode ser assim reabsorvido no duplo registro unificante da ontologia e diferenciador da semiologia. A imagem será pensada sucessivamente na transitividade transparente e na intransitividade opaca, sucessivamente como janela e como superfície impenetrável, como simples **alegoria** ("állos agoreúein", diz o Outro) e como pura **tautologia** ("tautó légein", diz o Mesmo) (ALLOA, 2015, p. 14, grifos do autor).

Acredito que as imagens que crio podem ser "olhadas" do ponto de vista dessa dialética transparência/opacidade, sobretudo se considerarmos que elas são transcrições e não "cópias" daquilo que "representam": haveria uma dimensão de transparência nessas imagens, na medida que se relacionariam isomorficamente com as tragédias a partir das quais foram transcritas; paralelamente, haveria também uma dimensão de opacidade nessas imagens, já que, uma vez transcrições, seriam autônomas, independentes das tragédias que as produziram.

Adicionalmente, compreendo que as metáforas que compõem as dramaturgias de minhas performances envolvem essas imagens que crio. Entendo que essas imagens estão contidas nas metáforas não de um modo setorizado, mas em tensão com outra força, contribuindo para a produção do conflito trágico de minhas dramaturgias. Inclusive, tendo em vista o caráter aberto das metáforas que compõem minhas tessituras dramáticas – o que conseqüentemente faz com que não haja garantias nem de que elas serão sentidas pela plateia de modo uniforme, nem de que elas serão sentidas como eu pretendo que elas sejam – acredito que as percepções dessas imagens pelo público serão tão variadas e imprevisíveis quanto as percepções das metáforas que elas integram. Isso implica no fato de que eu crio metáforas

abertas compostas por imagens ambivalentes (transparentes/opacas), as quais podem ser percebidas pela plateia como eu as concebi, mas também podem ser percebidas de diversas outras maneiras completamente diferentes de qualquer previsão que eu tenha feito anteriormente.

Vale sempre ressaltar, penso eu, que quando trato de imagens e metáforas, não estou trabalhando nem puramente com imagens visuais, nem metáforas verbais. As imagens e metáforas criadas por mim materializam-se performaticamente, isto é, "em cena", e assim compreendo que elas envolvem uma série de outros elementos que podem ou não ser verbais ou visuais, mas que não se encerram aí: movimentos corporais, sonoridades, figurinos, objetos cênicos, espaço cênico, relação com a plateia, textos verbais, entre outros. Recupero, ainda uma vez, a citação de Helena Katz a partir de António Damásio, que nos informa que todos os sentidos produzem imagens no cérebro.

Gostaria de discutir brevemente as ações que integram o Ato 4 de *Circuito Iago*, o qual intitula-se "Morte de Desdêmona", e como acredito que manipulo as diversas camadas dramáticas para produzir as imagens que compõem a metáfora principal deste ato, LENÇOL É MORTE²⁵. Volto a ressaltar que, embora eu identifique essa metáfora como "a principal" do ato, isso não significa que os espectadores a identificarão como tal, ou sequer que a identificação, haja vista o caráter aberto das metáforas que proponho. Defini-la como "a principal" do ato relaciona-se mais ao meu processo de transcrição do que a uma necessidade absoluta de que o ato seja decodificado pela plateia dessa maneira. Tal metáfora funcionou, assim, como meu "guia" para elaboração do ato. No Ato V desta tese discutirei com mais detalhes o processo de criação de cada ato de *Circuito Iago*. Por ora, meu foco será – a exemplo do que fiz nos atos I e II desta tese, respectivamente no exemplo da menininha de oito anos e da cena do pacto nacional – em uma análise mais panorâmica do Ato 4 da performance, de modo a suplementar a discussão sobre imagem que tenho tecido nesta cena.

No Ato 4 de *Circuito Iago*, o qual se inicia com a descrição do modo como Desdêmona, esposa de Otelo, fora assassinada, lanço mão de uma série de recursos "plásticos", ou melhor, imagens, para elaborar a metáfora LENÇOL É MORTE: um corpo torneado, magro e de dorso desnudo que dança [50]; um corpo que dança com movimentos precisos, bem executados; um corpo que dança variando qualidades de movimentos: ora são mais fluidos, ora são mais interrompidos, "gaguejantes"; um corpo que dança construindo diferentes dinâmicas, fluxos: variam de quase imperceptíveis e lentos a grandes e rápidos; um corpo que dança ao som de

²⁵ Discutirei melhor essa metáfora no Ato V desta tese.

uma trilha sonora composta de cantos de pássaros e harmonia de piano; lençóis rosa de tonalidade pastel, grandes, pendurados em uma árvore [51]; um corpo que dança em direção a uma árvore; um corpo que se pendura pela cabeça nos lençóis rosa, realizando uma ação acrobática e arriscada [52]. Atentem-se, caros leitores e leitoras, que mesmo nesta tese eu não me limitei à apresentação dessas imagens por vias verbais (o texto) e visuais (as fotos do álbum), já que forneci também um link contendo a gravação de uma das sessões da performance, o que adiciona, pelo menos, a via sonora (além de acrescentar movimento às imagens visuais). Ao vivo, os espectadores percebem tais imagens (e outras, pois as imagens que compõem a cena não se findam nesse breve relato) com todos os seus sentidos, e, desse modo, a produção de imagens no cérebro de um espectador será resultado do modo singular como a totalidade de seu corpo percebe essas imagens.

No início da cena, minha fala à plateia sugere uma relação entre os lençóis e a morte: "Desdêmona foi sufocada por Otelo no leito de amor dos dois. Este é o quarto ato". Contudo, não posso garantir que essa sugestão seja suficiente para que a plateia sinta a metáfora LENÇOL É MORTE. Na sequência da cena, danço em direção aos lençóis rosa pendurados em uma árvore. Ao chegar na árvore, penduro-me nos lençóis pela cabeça, e finalizo o ato suspenso no ar, me sustentando com a cabeça nos lençóis e os pés na árvore [53]. As imagens que descrevi no parágrafo anterior e que integram o Ato 4 da performance pretendem ser "plasticamente belas" e bem executadas. Apesar disso, em todas as 22 vezes que apresentei essa performance, o efeito que a cena produziu na plateia nunca pareceu ser de pura satisfação advinda da contemplação de algo "bonito": praticamente em todas as sessões um silêncio sepulcral se estabeleceu ao final desse ato. Na apresentação do dia 14 de setembro de 2019, em que o Léo, meu orientador, assistiu pela primeira vez a performance, recordo-me da sua ação enquanto eu me pendurava nos lençóis: ele cobriu a boca, apavorado. Em outra apresentação, no mesmo ano e também em Uberlândia, recordo-me ainda de um comentário da Profa. Dra. Vivian Barbosa, do Bacharelado em Dança da UFU, após assistir a cena: "Tem algo aí nesses **movimentos de oposição** que você dança...". O que será que tem aí, nesses movimentos de oposição? E mais, de que oposição fala, talvez inconscientemente, a Vivian? O que será que toda essa plasticidade da cena tenta esconder, mas que ainda assim se revela de modo tão contundente, a ponto de parecer superar, inclusive, essa própria plasticidade? Desconfio que o que se revela gradualmente no decorrer desse ato, em resposta às **imagens apolíneas** que aparentemente dominam a cena, é da ordem do **dionisíaco**. A plasticidade se demonstra aparência, pois o dionisíaco que tenta ser tamponado está em constante conflito com ela, "instinto degenerado, que se volta contra a vida com uma fúria vingativa subterrânea" (NIETZSCHE, 2009, p. 84).

Dessa dinâmica dialética, dessa oposição, suponho que emergja o trágico nesse ato da performance.

Cena 5. Patologias dionisiacas

A pergunta que se coloca, portanto, é: o que, da ordem do dionisiaco, estaria em conflito com as imagens plásticas que utilizo para compor as metáforas que integram a dramaturgia do Ato 4 de *Circuito Iago*? Parece-me que minhas metáforas não são compostas, assim, somente de imagens apolíneas. Em constante fricção com elas, produzindo uma dialética que dá o tom trágico do Ato 4 da performance, suponho que estariam embutidas nas metáforas que crio forças que denomino de **patologias dionisiacas**. Minha hipótese é que as metáforas abertas que compõem as dramaturgias de minhas performances são essencialmente dialéticas, resultados do conflito entre imagens apolíneas e patologias dionisiacas. Esse conflito produz o que chamei, na Cena 2 deste ato²⁶, de "contradição na própria coisa". Isso ocorre porque imagens e patologias não se alternam no funcionamento da metáfora, uma cessando para que a outra possa emergir. Acredito que o que de fato ocorre no interior de minhas metáforas é uma constante negociação entre imagens apolíneas e patologias dionisiacas: as imagens cumprem o papel de esconder, mas apenas o suficiente para que as patologias possam se fazer ver; por outro lado, as patologias gozam dessa obscuridade, mas sempre atentas às frestas deixadas pelas imagens, através das quais podem rasgar o véu da aparência.

Voltemos ao Ato 4 de *Circuito Iago* para que possamos discutir melhor essa negociação entre imagens e patologias dentro das minhas metáforas. O corpo, meu corpo, torneado, magro, desnudo, que dança "apolíneamente" movimentos precisos, bem executados, dança com alguma estranheza: os meus músculos se contorcem e simulam espasmos [54]; exploro o peso do meu corpo no limite da perda de controle, eventualmente me desequilibrando, caindo, tropeçando; meus pés descalços pisam sobre um chão de pedras, as quais me machucam; ora alongo meus músculos o máximo que posso [55], ora os contraio até o seu limite [56], e essa alternância de extremos me causa dor; aumento a velocidade de execução dos movimentos e canso-me, minha respiração aumenta de intensidade, começo a arfar; a exploração do meu corpo no limite das minhas forças me faz soltar gemidos de dor, de cansaço; suo, o contato com a terra, com as pedras, com o tronco da árvore me suja, minha pele gradativamente vai se cobrindo com uma camada de suor e sujeira; quando sustento meu corpo nos lençóis, apoiando minha cabeça neles

²⁶ Ao discutir o funcionamento da dialética hegeliana.

e os pés na árvore, qualquer pequeno movimento mal calculado pode me fazer desequilibrar, e corro o risco, inclusive, de me enforçar. Acredito que essa estranheza com que danço vai borrando, sujando, contaminando as imagens, fazendo emergir algo que não é apolíneo, mas dionisíaco. Suponho que minha dança, ao se contaminar pelo dionisíaco, torna-se trágica, pois o dionisíaco não aniquila o apolíneo. Antes, **dança** com ele, como dança o monstro dionisíaco de Nietzsche que leva o famoso nome de Zaratustra, citado pelo filósofo em sua autocrítica à *O nascimento* de 1886: "Zaratustra o bailarino, Zaratustra, o leve, aquele que agita suas asas, pronto para voar, acenando a todos os pássaros, pronto e ágil, divinamente leve. Zaratustra o divino, Zaratustra o verdadeiramente risonho, nem impaciente, nem intolerante, alguém que gosta dos saltos e dos pulos" (NIETZSCHE, 2013, p. 35).

Compreendo ser necessário discutir melhor a fonte dessa energia dionisíaca que contamina as imagens apolíneas de minhas metáforas, a qual denominei de patologias dionisíacas. Se recuperarmos aquela que defini como metáfora principal do Ato 4 de *Circuito Iago*, LENÇOL É MORTE, uma aproximação se faz possível, ao meu ver: o domínio LENÇOL seria mais apolíneo, enquanto o domínio MORTE seria mais dionisíaco. Tal aproximação, contudo, deve ser feita com cuidado, pois é preciso lembrar que, uma vez que minhas metáforas são dialéticas, os domínios não funcionam completamente separados, mas em conflito: a metáfora é performática, isto é, emerge das minhas ações, do modo como danço o conflito entre imagens apolíneas e patologias dionisíacas. Se afirmo que o domínio LENÇOL é mais apolíneo, é porque ele parece sintetizar melhor o caráter mais plástico da metáfora, que é mais característico das imagens. Paralelamente, se creio que o domínio MORTE é mais dionisíaco, é porque ele aparentemente sintetiza melhor a dimensão mais patológica da metáfora.

A que me refiro quando uso o termo patologias? Se adentrarmos, ainda que não tão profundamente, na psicanálise, sobretudo sob os prismas das teorias de Freud e Lacan, exploraremos as patologias como neuroses²⁷ que dizem respeito aos impulsos humanos mais primitivos, suprimidos por nosso processo civilizatório. Em uma abordagem psicanalítica particularmente lacaniana, neuroses seriam resultantes do processo de formação do inconsciente, a partir da castração psíquica a que o bebê seria submetido no momento em que se instauraria a metáfora do Nome-do-Pai: ele passaria a perceber que não é o objeto do desejo da mãe, e tampouco ela é o objeto do seu desejo (DOR, 1989). A interpretação lacaniana relaciona-se ao estágio de desenvolvimento psíquico que Freud denominou de complexo de

²⁷ Outro tipo de patologia psíquica definida por Freud (2007) seria as psicoses, nas quais, diferentemente das neuroses, resulta de uma "perturbação nas relações que o eu mantém com o mundo externo" (FREUD, 2007, p. 95).

Édipo. Em *O mal-estar da civilização*, Freud (2010) propõe uma interpretação para o modo como esse processo de auto-percepção, isto é, de conquista do Eu, ocorreria:

O bebê lactante ainda não separa seu Eu de um mundo exterior, como fonte das sensações que lhe sobrevêm. Aprende a fazê-lo aos poucos, em resposta a estímulos diversos. Deve impressioná-lo muito que várias das fontes de excitação, em que depois reconhecerá órgãos de seu corpo, possam enviar-lhe sensações a qualquer momento, enquanto outras — entre elas a mais desejada, o peito materno — furtam-se temporariamente a ele, e são trazidas apenas por um grito requisitando ajuda. É assim que ao Eu se contrapõe inicialmente um “objeto”, como algo que se acha “fora” e somente através de uma ação particular é obrigado a aparecer (FREUD, 2010, p. 12).

Mijolla (2005), ao definir as neuroses como transtornos psíquicos, aponta que não é possível identificar seu substrato anatômico, haja vista que "sua sintomatologia está relacionada à expressão simbólica de um conflito intrapsíquico entre ideias fantasmáticas inconscientes, associadas ao complexo edípico, e às defesas que elas provocam, que possuem raízes na história infantil do sujeito" (MIJOLLA, 2005, p. 2). Em *Neurose e psicose*, Freud (2007) explica que a neurose se daria em razão da recusa do Eu em atender a uma demanda do Id. Ao ser recalcada, tal demanda não aceitaria seu destino, e buscaria manifestar-se por outras vias sobre as quais o Eu não teria influência. Manifestar-se-iam, assim, os sintomas da neurose. Sobre o Eu e o Id, Freud (2010) nos informa que:

Normalmente nada nos é mais seguro do que o sentimento de nós mesmos, de nosso Eu. Este Eu nos aparece como autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais. Que esta aparência é enganosa, que o Eu na verdade se prolonga para dentro, sem fronteira nítida, numa entidade psíquica inconsciente a que denominamos Id, à qual ele serve como uma espécie de fachada — isto aprendemos somente com a pesquisa psicanalítica, que ainda nos deve informar muita coisa sobre a relação entre o Eu e o Id. Mas ao menos para fora o Eu parece manter limites claros e precisos (FREUD, 2010, p. 11-12).

Tais neuroses, recalcadas no inconsciente, retornariam escamoteadas em nossas ações e discursos, já que a linguagem verbal nunca revelaria o que de fato se quer dizer (DOR, 1989). Uma consequência das teorias freudiana e lacaniana é a de que todo ser humano é um ser neurótico, haja vista (1) que a neurose seria consequência inevitável da própria constituição do inconsciente, e (2) que neuróticos seriam pessoas que tem conflitos internos e lidam com eles por meio de repressões mentais, ou seja, todos nós. Assim, as neuroses humanas variariam dentro de um espectro que iria desde as neuroses mais ordinárias, frutos irremediáveis do processo de funcionamento do inconsciente, até as obsessivas, as quais escapariam a um grau neurótico do ser humano que poder-se-ia dizer esperado.

Neste ponto, preciso estabelecer que não me interessa desenvolver um estudo aprofundado da constituição e do tratamento das neuroses humanas do ponto de vista da psicanálise freudiana e/ou lacaniana. Alternativamente, interessa-me estabelecer um paralelo entre o Id ou inconsciente, universo das patologias (neuroses) psicanalíticas, e o dionisíaco em Nietzsche. Parece-me que ambos os universos guardam semelhanças quanto à sua natureza. Se por um lado o dionisíaco é o estado de embriagamento, abandono aos instintos e puro caos escondido pelo véu de aparência apolíneo, o Id é a instância na qual os impulsos mais primários e instintivos do ser humano são suprimidos, recalcados pela aparente autonomia e unidade do Eu. Acredito que, ao transcriir uma tragédia, frequentemente identifico e extraio desses textos certas forças humanas primitivas e incontroláveis que rompem o véu da aparência apolíneo, resultando em consequências avassaladoras, tais como o sofrimento eterno e a morte. Essas forças são o que chamo de **patologias dionisíacas**.

Penso ser impossível, em se tratando de uma discussão sobre tragédia e trágico, ignorar a relação que o termo patologia tem com a noção grega de *páthos*. Nicole Loraux (1992) considera *páthos* como experiência trágica primordial, padecer que se institui como lei da condição mortal do ser humano:

Páthos é o que sofre, o sofrimento, mas também a experiência que, para os humanos, se adquire somente na dor. Pronunciada, a palavra *páthos* difere apenas por uma letra de *máthos*, nome do conhecimento adquirido, e, explorando essa pequena diferença, Ésquilo formou o adágio *páthei máthos*²⁸, que é como a própria quintessência do trágico. "No sofrimento, o conhecimento"; ou ainda: "experiência dá sapiência". É por ter sofrido que se compreende, mas tarde demais, se é verdade que a revelação só ocorre no fundo do desastre (LORAUX, 1992, p. 27).

Seguindo uma trilha semelhante à de Loraux, Martins (1999) recorre a Heidegger para desenvolver a ideia de que *páthos*, para os gregos, estaria relacionado à aquisição do conhecimento, mais especificamente à origem da filosofia. O *páthos* – que não apenas possibilitaria o começo, mas garantiria a própria eficácia do ato de filosofar – seria, para Platão, o **espanto**. Ao espantar-se com algo, o ser humano seria um filósofo em potencial.

Em sua análise, Martins pretende ampliar a concepção moderna e limitada de *páthos* como doença ou mal, inspecionando os diversos sentidos que esse termo admitiu e tem admitido desde a Grécia antiga. Na realidade, o psicanalista defende que *páthos* estaria nada ou pouco relacionado à concepção de enfermidade. Ancorando-se particularmente nas concepções de Heidegger, Martins sugere que *páthos* pertenceria "à essência da própria descoberta e

²⁸ Na tragédia *Agamênon*.

continuada investigação do que é o Homem, das leis que o regem e das suas formas autênticas" (MARTINS, 1999, p. 68). *Páthos* seria, assim, inerente ao ser; o homem seria um animal *phático*, com disposição para o sofrimento e o conhecimento que do sofrer decorre.

Uma noção discutida por Martins (1999) e frequentemente associada ao termo *páthos* é a de paixões. Tal acepção, a paixão humana, teria derivado das dez categorias aristotélicas, de acordo com Descartes, Condillac e Hegel, tendo sido bastante valorizada também por Kant. As paixões seriam compreendidas como "tendências de uma certa duração da vida psíquica, afetiva, intelectual, imagética, que dominam a vida do espírito" (MARTINS, 1999, p. 72). Três seriam os efeitos dessas tendências sobre o sujeito: a "exageração", a subordinação de toda a vida e o engolimento de qualquer outra tendência. É importante não restringir a noção de paixão à sua dimensão amorosa, a qual embora sublinhada pelos clássicos românticos, não é a única que conduz o sujeito a uma radicalização fatal. De fato, a paixão, por meio da arte, particularmente a romântica, foi identificada com a loucura. Contudo, tendo em vista as discussões de Loraux (1992) e Martins (1999), me parece fundamental perceber que se as paixões são experiências verdadeiramente *páthicas* é porque "são **sofridas**, nas quais o sujeito **se deixa levar por, se deixa convocar por**" (MARTINS, 1999, p. 72, grifos do autor). "É algo além de mim", ouve-se na clínica e no cotidiano, relata Martins (1999). Sob o prisma da psicanálise freudiana e lacaniana, poderíamos entender o *páthos*, assim, como aquilo que está além do Eu, e que talvez esteja relacionado com a instância do inconsciente, enfim, do Id. Talvez interesse-me pensar, seguindo Loraux (1992) e Martins (1999), que mais do que neuroses psicanalíticas, as patologias dionisiacas corresponderiam ao *páthos* inerente ao ser humano e que o dispõe para experiências limite fatais, pelas quais ele incontrolavelmente se deixa convocar; algo que está além do Eu e se manifesta ali onde o Eu não reina. Não é à toa que, ao iniciar sua discussão sobre *páthos*, Loraux (1992) nos aponta que, como gênero literário híbrido, a tragédia entraria na categoria do *drâma*, substantivo que deve ser entendido de forma passiva, pois "ela é uma **ação**, mas uma ação percebida como **agida** e não como atuante" (LORAUX, 19992, p. 26, grifos da autora). O sujeito *páthico* (no caso da tragédia, o herói) é essencialmente passivo; contudo, tal passividade é trágica porque é vivenciada como uma contradição: o sujeito vive sua passividade como se estivesse realizando a ação sofrendo-a ao mesmo tempo.

Portanto, compreendo que as metáforas abertas que crio – e que ao serem articuladas compõem a tessitura dramaturgica das minhas performances – são compostas de imagens apolíneas e patologias dionisiacas que extraio das tragédias que escolho transcriar. Esse processo de extração não é mimético no sentido platônico do termo: cópia espelhada das

imagens e patologias que emergem do texto trágico que leio. Pelo contrário, tal extração é na realidade transcrição: a leitura do texto de uma tragédia que escolho transcrever desencadeia um processo complexo de criação de imagens apolíneas e patologias dionisiacas, o qual envolve transformação, reelaboração, releitura, cópia (por que não?), esquecimento, apagamento, exagero... Em outras palavras, manipulo o texto para produzir minhas metáforas e assim compor a dramaturgia de minha performance. Acredito ser importante salientar que as metáforas criadas nesse processo são dialéticas: imagens apolíneas e patologias dionisiacas são duas coisas aparentemente opostas, as quais a metáfora (a "nova coisa") concilia. Ao transcrever uma tragédia em uma performance de dança, manipulo o texto fonte não apenas verbalmente, uma vez que minhas metáforas são performáticas. Busco fazer, assim, o texto dançar. No próximo ato, e já não era sem tempo, investigarei mais profundamente a natureza dessa dança.

ÁLBUM
ATO III

A partir da ideia de dividir o trabalho entre os 5 atos me veio a ideia do "Circuito Lago".

Lago como linha dura, não como ÚNICA linha.

3

Circuito { células coreográficas
independentes
especialmente setorizadas

Lago { linha dura
atravessado pelos demais personagens



[45]



[46]



2016 © Marco Aurélio Prates | map.fot.br

[47]



[48]

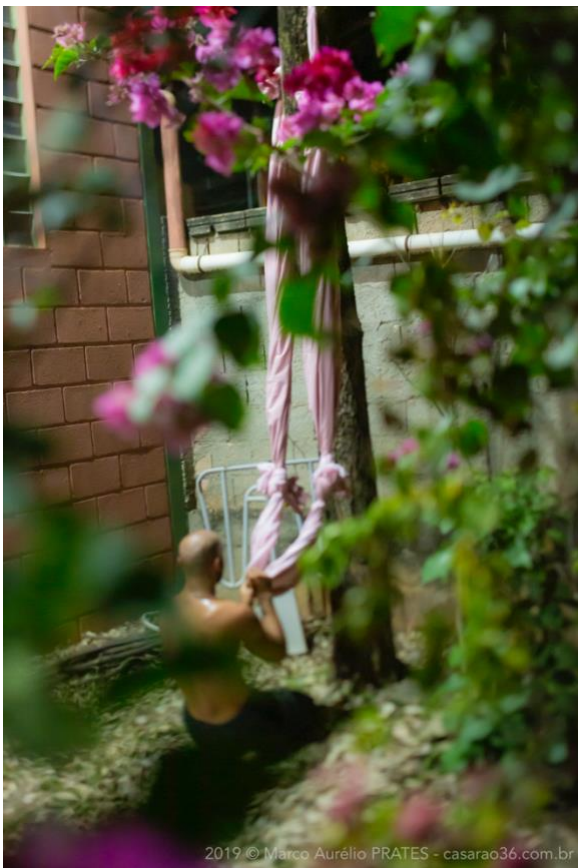


[49]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[50]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[51]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[52]



[53]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[54]



[55]



[56]

ATO IV - DANÇA CONTEMPORÂNEA COMO CIRCUITO: ENTRELAÇANDO ARTES DA CENA

Cena 1. Para onde vai a dança contemporânea?

Na Cena 3 do Ato I desta tese, a partir da sinopse de *Circuito Iago*, discorri brevemente sobre como minhas experiências trabalhando com dança, teatro e arte da performance se entrelaçam gerando a concepção de dança contemporânea com a qual trabalho. Ao longo deste ato buscarei, desenvolvendo os pontos levantados na discussão anterior e me referenciando nos processos de transcrição de *Circuito Iago* e de outros trabalhos recentes, evidenciar como tal entrelaçamento opera; e mais: defenderei que a dança que ele produz pode ser analisada como um circuito das artes da cena – seguindo a metodologia do “como se” proposta por Schechner (2003, 2002) para analisar performances – no qual as estratégias coreográficas empregadas podem ser compreendidas como metáforas.

Antes de me voltar especificamente para essa discussão, nesta cena inicial tratarei de um ponto que considero fundamental para uma aproximação ainda mais confusa dessa tal de dança contemporânea, parodiando o título do breve, mas preciso texto de Airton Tomazzoni (2014)¹. Não, caros leitores e leitoras, vocês não leram errado. Eu quero, de fato, que a discussão fique ainda mais confusa. Lembrem-se que, também na Cena 3 do Ato I, eu afirmei que uma possível confusão acerca da redação que propus na sinopse de *Circuito Iago* (se esse trabalho seria dança, performance ou dança-teatro) é, para mim, preciosa? E que tal confusão seria valorizada e melhor explorada aqui? Eu sei que já se passaram três capítulos, mas finalmente chegou a hora.

É claro que, além de analisar o meu próprio trabalho, farei referência a textos e obras já existentes, o que não é uma tentativa de definir uma noção universal de dança contemporânea. Não acredito que *Circuito Iago* ou qualquer outro trabalho de dança criado por mim se encaixe – após a sua criação, isto é, a posteriori – em uma categoria chamada “dança contemporânea”, a qual existe de antemão, dotada de características que podemos descrever completamente. Sendo assim, concordo com a discussão tecida por Thereza Rocha (2016), que aponta para a ideia de que dança contemporânea seria uma noção inacabada ao sugerir que “se a dança é contemporânea, é porque sempre e a cada vez, a cada nova obra, ela deambula na direção da

¹ O texto em questão é *Essa tal de dança contemporânea*. Foi publicado originalmente em 2005 na extinta Revista Aplauso (nº 70) e compartilhado no ano seguinte no site idança.net (TOMAZZONI, 2020).

origem, daquilo que lhe deu sentido, para se perguntar agora: – O que é dança? O que constitui algo em dança como arte? A obra é a *mise-en-scène* da pergunta. E não da resposta" (ROCHA, 2016, p. 28). A partir dessa perspectiva, não é a obra *Circuito Iago* que se encaixa em uma categoria pré-existente chamada "dança contemporânea"; alternativamente, se a diferença está no cerne da origem da dança, uma vez existente, *Circuito Iago* não se encaixa nela, mas volta-se sobre sua origem, confrontando-a com uma inevitável pergunta:

Se embutirmos a diferença na origem da dança, naquilo que a define, em seu desdobramento, cada dança em particular não deriva de uma origem imóvel já dada, mas volta-se sobre a origem, esborando a identidade em um movimento de constante mudança. Cada gesto de dança estaria a interrogar a identidade da dança, perguntando-lhe com a franqueza de todo gesto nascente: "o que é isso, a dança?". Com Nietzsche, antepomos na origem a diferença – o movimento de diferenciação como produtor de inúmeros e inevitáveis devires de dança desapegados de uma lógica essencial que, assegurando a raiz, legisla sobre o seu futuro (ROCHA, 2016, p. 22).

Vale ressaltar que ao indagarmos o que é algo, estamos tentando encontrar a origem desse algo, aquilo que indiscutivelmente o define, em termos aristotélicos, sua essência (ARISTÓTELES, 2002). Se perguntamos o que é dança contemporânea, é porque de algum modo acreditamos ser possível chegar à sua essência, ao "é" dessa coisa, agora em termos lispectorianos:

Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (LISPECTOR, 1998, p. 2).

A pintora, personagem de *Água viva*, quer apossar-se do instante em que a coisa é, mas sabe que, pela sua própria natureza, ele é fugidio. Sua origem está mantida sob a "áspera interrogação de ausência de origem que, tão logo a origem se coloca como causa, razão e palavra do enigma, a depõe de imediato e fala como um enigma mais profundo: o Surgir que, enquanto tal, se afunda, soçobra e desaparece" (BLANCHOT, 2010, p. 176). No texto citado, Blanchot tece reflexões sobre a origem da literatura, origem esta que ele acredita poder ser apreendida apenas como enigma, já que na iminência de seu aparecimento, desaparece. O pensador constrói uma discussão mais densa a respeito dessa questão na parte IV de *O livro por vir*, intitulada "Para onde vai a literatura?". Sua defesa é a de que, se existe resposta para essa pergunta, ela seria que "a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento" (BLANCHOT, 2005, p. 285), uma vez que ela:

é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é “essencialmente”, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligencia, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar (BLANCHOT, 2005, p. 293).

Surpreende-me como os pensamentos de Thereza Rosa acerca da origem da dança contemporânea e de Maurice Blanchot acerca da origem da literatura são suplementares. Se pudéssemos reagir quimicamente esses "reagentes-pensamentos", especulo que o produto dessa reação seria algo como o que se segue. Ao questionarmos o que é dança contemporânea – ou para onde ela vai – estamos nos perguntando sobre sua origem, a qual, por conter em seu cerne a diferença, caminha rumo ao seu próprio desaparecimento. Cada obra criada confronta a origem da dança contemporânea com a pergunta: "e então, isso é dança contemporânea?". Diante dessa espantosa pergunta, talvez à dança contemporânea só reste gaguejar.

Acredito que a ideia de dança contemporânea como uma noção inacabada, que contém no cerne de sua origem a diferença, está bastante alinhada com a concepção de dança com a qual trabalho, particularmente em *Circuito Iago*. Identifico, em alguns dos primeiros escritos do meu diário de trabalho, os quais datam do dia 7 de outubro de 2017, anotações que indicam meu interesse por uma "dança-problema" ou uma "dança-impossibilidade", e não por uma "dança-solução"²:

Um corpo que tenta a todo custo dançar
para ser salvo/salvar/resolver um proble-
ma impossível.

A dança que é construída a partir
da tragédia é uma dança das
impossibilidades.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 7 de outubro de 2017).

Esses dois trechos se encontram em partes diferentes do meu diário, mas foram escritos no mesmo dia. Cito-os juntos pois compreendo que evidenciam questões semelhantes e que estão conectadas à discussão que tenho tecido nesta cena, a respeito da diferença no cerne da origem da noção de dança contemporânea. Discutirei esses fragmentos a seguir.

² Na Cena 4 do Ato II já citei esses trechos, ao comentar sobre a presença da noção de impossibilidade desde as primeiras ideias que desencadearam *Circuito Iago*. Relembremos, ainda uma vez, Thereza Rocha (2016, p.28) : "A obra é a *mise-en-scène* da pergunta. Não da resposta".

Certa vez algum professor, não me lembro bem qual³ – talvez um dos meus primeiros professores de teatro na PUC-Minas, o Amaury Borges, o qual mais tarde se tornaria meu diretor na Maldita Companhia de Investigação Teatral – me contou uma anedota que acredito ser bastante difundida, já que eu voltaria a escutá-la de outros trabalhadores da cena em ocasiões futuras. Ela trata das diferenças entre o drama, a comédia e a tragédia. Nessa anedota, todos os três gêneros são descritos em função de uma metáfora, a de um herói que tenta pular um muro diante de uma plateia que assiste à ação. No drama, esse herói encontra inúmeras dificuldades na sua tentativa de pular o muro, sofre, se machuca, mas ao final, alcança seu objetivo e a plateia, a qual assiste à essa saga ansiosa por um desfecho feliz, respira aliviada. Na comédia, esse herói tenta pular um muro muito baixo e, por mais que tente, não consegue. A plateia, diante de tamanho absurdo, sucumbe ao riso. Na tragédia – o gênero que mais me interessa, pelo menos nesta tese – o herói também encontra inúmeras dificuldades na sua tentativa de pular o muro, e ele acredita fortemente na concretização de seu objetivo. Entretanto, a plateia assiste a essa saga ciente de que ele jamais conseguirá, fato que ele ignora. O herói trágico tenta, pois, desempenhar uma tarefa impossível.

Conforme discuti no ato anterior, a concepção de trágico que me interessa está alinhada com a perspectiva de Goethe de que "todo trágico se baseia numa contradição irreconciliável" (GOETHE apud LESKY, 2003, p. 25). Há, portanto, no cerne da origem da concepção de trágico com a qual trabalho, uma impossibilidade, a qual no primeiro trecho extraído do meu diário (escrito antes mesmo de conhecer os textos de Goethe, Lesky e os demais teóricos citados no Ato III desta tese) eu chamei de "problema impossível". Esse trecho revela meu entendimento de que a dança que crio a partir do meu encontro com o trágico é performada por um corpo obcecado, que não dança, mas **tenta a todo custo dançar**. A dança nunca se completa, manifesta-se sempre como uma tentativa frustrada, um devir, "um vir-a-ser que nunca é" (ROCHA, 2016, p.42). O corpo tenta dançar para se salvar, salvar algo, resolver algum problema, mas encontra sempre a impossibilidade de apossar-se "do é da coisa" (LISPECTOR, 1998, p. 2). Assim, como conclui no segundo trecho extraído do meu diário, a única dança que me é possível a partir do encontro com o trágico é uma dança das impossibilidades.

Recorrentemente, após assistirem aos meus trabalhos, alguns espectadores me procuram para falar sobre suas percepções, e comumente começam suas falas dizendo que gostariam de conhecer a "história" da tragédia que transcriei, para que pudessem "entender melhor" o trabalho. Isso aconteceu bastante logo após o lançamento da videodança *Tito: uma videópera*

³ Recorri aos meus diários dos anos de 2009 e 2010, quando fui aluno do curso de teatro da PUC-Minas, mas não encontrei qualquer referência à anedota que irei narrar. Recuperei-a, assim, de minhas memórias *incarnadas*.

pop do cerrado mineiro em chamas [57], em março de 2021. Considero esse apontamento interessantíssimo, sobretudo porque acredito que ele esteja relacionado ao estranhamento provocado pelo encontro do espectador com a dança das impossibilidades que procuro criar a partir das tragédias. Percebo que o verbo "entender" é utilizado por esses espectadores com um sentido bastante determinista, como se buscassem decifrar as leis que regem meu trabalho. Talvez eles suponham que essas leis estejam relacionadas ao texto verbal, já que o que buscam entender é, acima de tudo, a história, a qual, via de regra, é contada por palavras. Especulo que a necessidade de "entender" a história, ou "entender melhor" o meu trabalho, esteja relacionada principalmente à presença em minhas obras de elementos que convencionalmente denominamos como teatrais, particularmente dois: a utilização do texto verbal por meio da fala e a referência a um texto dramático. Discutirei mais profundamente nas próximas cenas tanto a minha compreensão de que o texto verbal falado pode ser um elemento empregado em processos de criação em dança, quanto a concepção de dramaturgia da dança com a qual trabalho, a qual difere da concepção de dramaturgia geralmente trabalhada em processos de criação teatrais nos quais o texto verbal é a tônica.

Ora, se tomo uma tragédia para transcri-la em dança, de antemão já não é meu objetivo que, ao assistir a obra transcrita, o espectador "entenda" perfeitamente a história contada na tragédia e vice-versa. Não só compreendo que a transcrição – ainda que conectada isomorficamente à tragédia "fonte" – é uma obra autônoma, como tenho consciência de que o processo de transcrição requer o descompromisso do tradutor com a preservação do conteúdo. Se, como discuti na Cena 5 do Ato I desta tese, o objetivo da arte é uma tarefa impossível (representar o irrepresentável, pois o que se é nunca está no que se representa) e a tradução é arte, o tradutor/artista é aquele que se empenha em traduzir o intraduzível (CAMPOS, 2006). Ao transcri uma performance de dança a partir de uma tragédia pretendo, portanto, desempenhar uma tarefa impossível, ou nas palavras escritas em meu diário, resolver um problema impossível. Penso que uma dança que resulta da busca por desempenhar uma tarefa impossível só pode ser uma dança das impossibilidades. Seríamos capazes de "entender" (no sentido determinista do termo) uma dança das impossibilidades? Ou o "entendimento" seria apenas uma das formas de aproximação desse tipo de dança? Não haveria outras, talvez inúmeras e desconhecidas, entre as quais a via da **experiência**? Como nos ensina Jorge Larossa Bondía (2002), um sujeito obcecado pela informação, por saber, por estar informado (enfim, por "entender") não é um sujeito da experiência:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a **experiência** é que é necessário separá-la da informação. E o que gostaria de dizer sobre o **saber de experiência** é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado (BONDÍA, 2002, p. 21, grifos do autor).

Sendo assim, sempre respondo a esses espectadores que, como criador, não me interessa que eles entendam a "história" da tragédia, mas que estejam sensíveis àquilo que a obra transcriada (esse circuito de “entre-laços” que busco construir) lhes desperta, em outras palavras, às suas experiências.

Há, todavia, um outro grupo de espectadores que geralmente me relata que sente vontade de ler as tragédias "fonte" após assistir aos meus trabalhos. Esse é um movimento que me interessa mais, pois acredito que o espectador que buscar ler a tragédia após assistir ao meu trabalho, mesmo que o faça buscando "entender melhor" aquilo que assistiu, dificilmente obterá sucesso, já que eu não crio uma performance cuja leitura da tragédia "fonte" facilitaria o seu entendimento. Pelo contrário, talvez confunda ainda mais e, como vocês sabem, caros leitores e leitoras, eu adoro uma confusão. Butler (1999, p. xix) problematiza a prevalência de um ideal de esclarecimento nas comunicações ao se perguntar “quem inventa os protocolos de clareza e aos ideais de quem eles servem? O que se encerra na insistência em padrões paroquiais de transparência como requisitos para todas as comunicações? O que a transparência mantém obscuro?”⁴. Talvez seja justamente a experiência e sua potência libertadora que os ideais de organização, clareza e entendimento em todos os discursos tentem esconder.

Cena 2. O vale-tudo da dança contemporânea

Chegamos a um ponto crítico: se na origem da dança contemporânea está embutida a diferença, se diante da espantosa pergunta a dança contemporânea só pode gaguejar, seria então,

⁴ No original: “who devises the protocols of ‘clarity’ and whose interests do they serve? What is foreclosed by the insistence on parochial standards of transparency as requisite for all communications? What transparency keeps obscure?” (tradução minha).

toda e qualquer obra de dança produzida no tempo presente, dança contemporânea? Acredito que essa seja uma pergunta importantíssima.

Responder afirmativamente a essa pergunta seria assumir que o resultado do confronto que se dá na origem da dança contemporânea resulta em um vale-tudo. Responder negativamente a ela implica em assumir que há, de fato, certos critérios que permeiam a dança contemporânea. Nesse embate, minha opinião é a de que nem toda obra de dança produzida no tempo presente é dança contemporânea.

Acredito ser muito importante compreender que uma obra de dança existir no tempo presente, ser contemporânea a nós, é diferente de uma obra de dança ser um trabalho de dança contemporânea. Obviamente que muitas obras de dança que acontecem no tempo presente são trabalhos de dança contemporânea, mas não o são necessariamente. Estou deliberadamente distinguindo o adjetivo **contemporâneo**, que caracteriza algo que é atual, recente, que se passa agora, do substantivo **dança contemporânea**, o qual representa um conjunto em devir de iniciativas artísticas bastante diversas.

Há ainda uma outra distinção que gostaria de explorar. Além do adjetivo **contemporâneo** há no campo do pensamento um conceito filosófico de mesmo nome, bastante discutido por Agamben (2009) no célebre texto *O que é o contemporâneo?*. Não discutirei detalhadamente esse já tão debatido texto; retomo-o pois, uma vez alinhado com a concepção de contemporâneo apresentada pelo filósofo, compreendo que ela é útil para sugerir como nem toda obra de dança criada no tempo presente é necessariamente um trabalho de dança contemporânea. Logo no início do ensaio, recuperando as *Considerações Intempestivas* de Nietzsche, Agamben (2009) nos oferece a seguinte perspectiva do que é ser contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Duas ideias que derivam da citação anterior me interessam: uma, mais direta, de que por meio da não coincidência com o próprio tempo, da inatualidade, se é contemporâneo; e outra, menos evidente na citação, mas que o filósofo desenvolve mais adiante no texto, de que é possível ser contemporâneo a qualquer tempo, isto é, ser contemporâneo não seria exclusividade do tempo presente.

Compreendo que o conceito de contemporâneo de que trata Agamben pode ser relacionado com a noção de dança contemporânea apresentada por Thereza Rocha. Se a dança

que é contemporânea contém em seu cerne a diferença, ou nos termos de Blanchot, se só é possível aproximar-se dela se desviando, me parece que se a dança é contemporânea ela é sempre um desvio de uma certa noção, talvez hegemônica, de dança (voltarei a essa discussão sobre uma possível noção hegemônica de dança em uma cena futura, ainda neste ato). Em outras palavras, talvez a dança que é contemporânea nunca coincida perfeitamente com o senso comum de dança de seu tempo, e seja, assim, inatual. Segundo Agamben (2009, p. 59), “essa não-coincidência, essa discronia, não significa, naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo”, mas aquele que constrói “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”. Não é à toa que Thereza Rocha (2016, p. 22) nos sugere que cada gesto nascente de dança interroga a identidade da própria dança com a pergunta: “o que é isso, a dança?”. Se a essa pergunta a dança prontamente responde “sim!”, talvez o gesto de dança indagador não seja fruto de um desvio, mas de uma coincidência. Por outro lado, se diante desse questionamento a dança começa a gaguejar, a suar frio e a esfregar freneticamente a mão na cabeça, talvez esse gesto de dança seja um trabalho de dança contemporânea. Penso que esse poderia ser tomado como um ótimo critério para avaliar se uma obra de dança integra ou não esse conjunto em devir de iniciativas artísticas absolutamente diversas, um verdadeiro circuito de "entre-laços", chamado dança contemporânea: ouvir a gagueira da própria dança.

Recuperando a discussão que iniciei na Cena 3 do Ato I desta tese, não me parece apropriado ignorar que Anna Kisselgoff chamou de "**sequências-solução**" a tendência (ou, em suas palavras, "tique") que ela identificou na cena da dança contemporânea de Nova Iorque em 2001 (LEPECKI, 2017, p.19). Para ela, era "tudo muito 'hoje'" e isso a incomodava. Todavia, o "hoje" que Kisselgoff parecia criticar não era a tendência hegemônica da dança nova-iorquina de 2001, mas o "hoje" discrônico dos artistas contemporâneos da dança da cidade; o "hoje" que revelava uma singular relação desses artistas com seu próprio tempo; o "hoje" que não privilegiava o fluxo ou a continuidade de movimento como ansiava Kisselgoff, mas o soluço, o tique, a gagueira.

Contudo, tenho certeza de que você que me lê espera que eu aponte critérios um pouco menos abstratos, os quais o ajude a se localizar, pelo menos ligeiramente melhor, no meio da confusão que proponho. Prometo que tentarei. Em breve iniciarei uma discussão, desencadeada pela outra ideia (menos direta, que deriva do trecho que extraí do ensaio de Agamben) a qual será um ponto de partida para chegar nisso que estou chamando de "critérios um pouco menos abstratos". Tenha, por gentileza, um pouco mais de paciência. Antes, quero persistir na ideia da gagueira da dança contemporânea.

Cena 3. A gagueira da dança contemporânea

Lepecki (2017) parte do artigo de Kisselgoff para construir sua crítica à ideia de que na origem da dança está o movimento. Logo, ainda que o pensador parta de um exemplo no qual a jornalista opere a partir da concepção de dança como sinônimo de movimento, a defesa de Lepecki é a de que a dança não se limita à execução de movimentos no espaço ao som de uma trilha sonora. A gagueira, o soluço ou o tique, desse modo, não estariam presentes somente nos movimentos, mas na própria origem da dança contemporânea, como tenho discutido. Demarcar que toda obra de dança contemporânea é executada por performer(s) cujos movimentos gaguejam, soluçam e são cheios de tiques seria, ao meu ver, uma estereotipização grosseira. Seria ainda normatizar que: (1) a presença de movimentos em uma obra seria um critério para definir se ela é ou não uma obra de dança contemporânea; e (2) existe um padrão de movimento que unifica certas obras em uma modalidade chamada dança contemporânea. Se existe algo que unifica obras nesse conjunto em devir, nesse circuito de “entre-laços” que convencionamos chamar de dança contemporânea, definitivamente não é o movimento, mas justamente a resistência à homogeneização, à padronização, à normatização que sentencia: "Isto é dança!".

Alinho-me com a perspectiva de Lepecki, a qual é semelhante, ao meu ver, à de Thereza Rocha. Contudo, o que estou dizendo não é que não possa existir obras de dança contemporânea em que os movimentos do(s) performer(s) gaguejam, soluçam ou são cheios de tiques. Ao afirmar isso eu estaria indo pelo mesmo caminho normatizador. É claro que existem. Inclusive alguns dos meus trabalhos, dentre os quais *Circuito Iago* (particularmente o "Ato 4 - Morte de Desdêmona" [\[58\]](#) e o "Ato 5 - O Inferno de Iago" [\[59\]](#)), estão recheados de sequências de movimentos que talvez Kisselgoff chamaria de sequências-soluço. Pelo menos no meu caso, emprego essas sequências para, juntamente com inúmeros outros elementos, tais como textos verbais, gestos/ações cotidianas, manipulação de objetos e mascaramentos, criar metáforas abertas e dialéticas (nas quais estão em negociação imagens apolíneas e patologias dionisíacas) que compõem a dramaturgia da obra. A presença dessas sequências deve-se às minhas experiências formativas como bailarino, isto é, aos tipos de técnicas, métodos e práticas de movimento (tanto aquelas que convencionalmente atribuímos ao campo da dança, quanto as de outros saberes com os quais tive contato ao longo do meu percurso formativo: o teatro, a arte da performance, a equitação, o handebol, a capoeira, a yoga, o muay thai, o jiu-jitsu, a musculação, entre outras) que tem me ajudado a compor as movimentações que utilizo em

minhas obras. Não utilizo tais movimentações para que, pela sua presença, meu trabalho seja automaticamente tomado como um trabalho de dança contemporânea.

Talvez você que me lê, caso seja menos familiarizado com o universo da dança, especificamente da dança contemporânea, tenha um pouco de dificuldade de visualizar esses que reiteradamente tenho descrito como movimentos que gaguejam, soluçam ou são cheios de tiques. Como indiquei no parágrafo anterior, os atos 4 e 5 de *Circuito Iago*⁵ contêm sequências de movimento que eu penso que ilustram bem esse caráter gaguejante. Obviamente que esses são apenas dois exemplos que mostram como eu compreendo que essa gagueira de que nos fala Kisselgoff pode se manifestar em movimentos. Eles não são, portanto, exemplos definitivos, referências absolutas para toda proposta de dança que siga pelo caminho da gagueira e do soluço dos movimentos. Eles são, no máximo, uma amostra de como eu traduzo esses aspectos especificamente em *Circuito Iago*.

Na realidade, compreendo que movimentos dessa natureza seriam todos aqueles que frustram uma expectativa pré-construída acerca do que deveria ser um "bom movimento" em dança. Aqui, aproprio-me da noção de "boa forma" oferecida pelos estudos da Gestalt, ou teoria da forma, como é mais amplamente conhecida. A Gestalt interessa-se pelo modo como nosso cérebro organiza as informações visuais que recebemos. Esse modo seria regido por oito leis, entre as quais a da **pregnância da forma** (uma das mais fundamentais), que postula que nosso cérebro decodifica melhor estímulos visuais advindos de formas de estrutura simples, equilibrada, homogênea e regular (WERTHEIMER, 1997). A lei da pregnância da forma também é conhecida como lei da "boa forma". No tempo presente o campo da publicidade serve-se intensamente das leis da Gestalt na composição de peças publicitárias, uma vez que elas funcionam como ferramentas poderosas de compreensão da psicologia da percepção visual humana. Vale ressaltar, porém, que embora nosso cérebro lide melhor com imagens com alta pregnância da forma [60], também é possível lançar mão da baixa pregnância da forma na composição de uma imagem para tentar manipular a percepção do observador de acordo com os objetivos do criador. Um exemplo é a peça publicitária *Favela* [61, 62], criada pela agência Leo Burnett para o Instituto Akatu⁶, a qual ganhou um Leão de Ouro no Festival de Publicidade de Cannes em 2004. Nela, utiliza-se uma imagem com baixa pregnância da forma para orientar

⁵ No vídeo da performance presencial (<<https://www.youtube.com/watch?v=3j00RsmKxqw>>) ver respectivamente: 27:07-29:51; 34:06-34:51. Na videodança (<<https://www.youtube.com/watch?v=WT0Ri5IkAP4>>) ver respectivamente: 9:42-11:56; 14:24-14:51.

⁶ Organização sem fins lucrativos sediada em São Paulo, criada em 2001 e que visa o engajamento da sociedade para um consumo consciente, de melhor impacto: sem deixar de consumir, mas sem excessos e desperdício.

o olhar do observador para uma pequena placa na parte inferior esquerda da composição, a qual contém uma informação surpreendente.

Assim como para a Gestalt uma "boa forma" seria aquela que é simples, equilibrada, homogênea e regular, talvez para Kisselgoff "bons movimentos" seriam aqueles que fascinariam espectadores interessados em fluxo ou continuidade de movimento, para os quais ela considera haver poucas opções frente à profusão de movimentos gaguejantes nas performances daquele ano. A crítica da editora-chefe do New York Times é, ao meu ver, extremamente normativa e excludente, pois não apenas ancora-se em uma análise valorativa da dança na qual movimentos fluidos e contínuos parecem valer mais do que movimentos que escapam a esse padrão, como exclui outro grupo de espectadores, para o qual a fluidez e continuidade dos movimentos pouco importa. Acredito que o tipo de movimento empregado em uma performance de dança é um aspecto dramático que não deve ser necessariamente utilizado para avaliar sua qualidade. Afinal de contas, pode ser o principal objetivo do criador de uma performance de dança, inclusive, que seus movimentos borrem o padrão da "boa forma", como o fez a equipe de Leo Burnett na criação da peça publicitária citada anteriormente.

Ao indicar que o movimento não seria a base ontológica da dança, Lepecki abre caminho para a ideia de que a gagueira identificada superficialmente por Kisselgoff nos movimentos dos performers a incomoda porque ela revelaria a gagueira da própria ontologia da dança. Essa afirmação me remete às discussões de Gilles Deleuze (1997) no ensaio "Gaguejou...", presente no livro *Crítica e clínica*. Ainda que esse ensaio trate da literatura, acredito ser possível operar de modo semelhante a como procedi com a obra de Blanchot, deslocando-a para tecer uma discussão sobre certos aspectos da dança contemporânea.

Em "Gaguejou...", Deleuze (1997) inicialmente indica que o escritor tem duas possibilidades para variar as entonações de seus personagens: **fazê-los** "murmurar", "soluçar", "gritar" ou "gaguejar", por exemplo; ou simplesmente **dizer as entonações sem que os personagens as façam**, contentando-se apenas com uma "indicação que se deixa ao leitor o cuidado de efetuar" (DELEUZE, 1997, p. 122), como em "Fernando gaguejou...". Ambas as possibilidades estariam em um nível textual mais superficial, não no sentido negativo do termo, mas porque estão mais na superfície do "lago textual", isto é, mais aparentes ao leitor. Por outro lado, o filósofo nos revela uma terceira possibilidade de variação, a qual seria perceptível superficialmente, mas como efeito de um desequilíbrio que se manifestaria em camadas mais profundas do "lago textual". Um desequilíbrio na própria língua que se manifesta quando **dizer é fazer**:

É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna **gago da língua**: ele faz gaguejar a **língua enquanto tal**. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala (DELEUZE, 1997, p. 122, grifos do autor).

A relação com a ideia de que, em uma obra de dança contemporânea, a gagueira estaria no cerne da própria dança – o que André Lepecki (2017) denomina de convulsão na ontologia da dança e Thereza Rocha (2016) de diferença na origem da dança – e não somente nos movimentos performados me parece evidente. Assim como não é mais o personagem que gagueja ao falar, não é mais o performer que gagueja ao se movimentar, é a dança que gagueja enquanto tal. Em tempo: se é que haverá algum movimento. Vários artistas que trabalham no campo da dança contemporânea exploram a imobilidade (ou tentativa de) em suas iniciativas⁷. Tal opção pode funcionar tanto como uma opção "crítica" (novamente, não necessariamente negativa, mas no sentido de construção de uma reflexão sobre algo) ao movimento como ontologia da dança, ou como uma estratégia que potencialize outro(s) elemento(s) da tessitura dramática da obra: ao "minimizar" o movimento, outras camadas dramáticas podem se destacar. É claro que tais opções não se excluem, ambas podem motivar, ao mesmo tempo, a escolha pela imobilidade. Parece-me, inclusive, que tais propostas explicitam de modo contundente a gagueira de que falo: talvez a imobilidade seja uma forma limite dos próprios movimentos gaguejantes. A gagueira levada ao extremo da ausência (ou quase) de movimento:

O ato-parado, a exaustão da dança, abria a possibilidade de pensar a autocrítica da dança experimental contemporânea como uma crítica ontológica e, mais além, como uma crítica da ontologia política da dança. A abolição do alinhamento até então inquestionável da dança como o movimento iniciada pelo ato-parado reconfigura a participação do dançarino no projeto de mobilidade moderno: ela inicia uma crítica performativa de sua participação na economia geral da mobilidade que informa, reproduz e dá suporte às formações ideológicas da modernidade capitalista tardia (LEPECKI, 2017, p. 47).

Gostaria de desenvolver ainda mais a relação entre a gagueira da língua de que nos fala Deleuze (1997) e a gagueira da dança contemporânea, particularmente a partir da pergunta colocada pelo filósofo: "será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala?" (DELEUZE, 1997, p. 123). Eu me apropriaria dessa questão da seguinte maneira: será possível fazer a dança gaguejar sem confundi-la com o movimento? Penso que colocada dessa maneira,

⁷ Um exemplo de obra em que a imobilidade é explorada é *Corpo Desconhecido* (2014), de Cinthia Kunifas e Mônica Infante, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0LflhQ89iUM>>.

ela sintetiza boa parte dos aspectos que tenho discutido até aqui: a ideia de que o movimento não coincide com a ontologia da dança contemporânea; a ideia de que nem toda obra de dança contemporânea precisa estar recheada de bailarinos que performam movimentos gaguejantes; e a ideia de que o movimento não é a camada dramaturgica privilegiada da dança contemporânea. Deleuze (1997) responde à sua própria pergunta sugerindo que se a língua é tomada como um sistema homogêneo em equilíbrio, a gagueira afetaria somente as palavras, fazendo-se sentir estritamente na superfície do "lago textual". Contudo, se a língua se apresenta como um sistema em desequilíbrio perpétuo, ela própria se põe a gaguejar:

Tudo depende, na verdade, da maneira pela qual se considera a língua: se a tomamos como um sistema homogêneo em equilíbrio, ou próximo do equilíbrio, definido por termos e relações constantes, é evidente que os desequilíbrios ou as variações só afetarão as palavras (variações não-pertinentes do tipo entonação...). Mas se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que por sua vez percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar, sem contudo confundir-se com a fala, que sempre assume apenas uma posição variável entre outras, ou toma uma única direção (DELEUZE, 1997, p. 123).

De modo semelhante, a dança contemporânea – essa manifestação artística em desequilíbrio perpétuo por conter no cerne de sua origem a diferença que a faz continuamente gaguejar – não se confunde com o movimento. Se uma obra de dança contemporânea gagueja não é porque apenas uma entre as várias camadas que compõem a tessitura dramaturgica da obra gagueja, mas porque a sua própria dramaturgia gagueja. Quando a língua é considerada como um sistema em desequilíbrio, afirma Deleuze (1997), as **disjunções** (escolhas de palavras) se tornam **inclusas**, **inclusivas**, e as **conexões** (sequências de palavras) se tornam **reflexivas**. As disjunções tornam-se inclusivas pois não se exclui mais palavras pela sua diferença, antes, as inclui: pode-se dizer ao mesmo tempo quaisquer palavras que se quiser – "paixão", "ração", "nação" – não é mais preciso escolher. Por sua vez, as conexões se tornam reflexivas, pois não se dão exclusivamente em função da inteligibilidade da fala, mas pelo "andamento irregular que concerne ao processo da língua e não mais ao curso da fala. Cada palavra se divide, mas em si mesma (*pas-rats*, *passions-rations* – não-rato, paixões-rações), e se combina, mas consigo mesma (*pas-passe-passion* – não-passa-paixão)" (DELEUZE, 1997, p. 125). É como se a língua inteira gaguejasse.

De modo semelhante, sendo a dança contemporânea um sistema em desequilíbrio, a tessitura dramaturgica de uma obra gagueja porque as disjunções das camadas dramaturgicas se tornam inclusivas, bem como suas conexões se tornam exclusivas. No caso específico de

minhas obras transcritas a partir de tragédias, compreendo que as disjunções e conexões das metáforas que compõem as tessituras dramáticas dessas obras são, em grande parte, inclusivas e reflexivas. A exemplo do que discuti na Cena 1 deste ato, não é unicamente a necessidade de entendimento – estado que considero mais estável, em equilíbrio – que pauta a construção de uma dramaturgia em dança contemporânea, mas antes o convite à experiência – fenômeno que só pode acontecer por meio da instabilidade, do desequilíbrio, como nos sugere Bondía (2002). Reflexão que reverbera, ao meu ver, na conclusão de Deleuze (1997):

Cada qual em sua língua pode expor recordações, inventar histórias, enunciar opiniões; por vezes até adquire um belo estilo, que lhe proporciona os meios adequados e o converte num escritor apreciado. Mas, quando se trata de escavar por baixo das histórias, de rachar as opiniões e de atingir as regiões sem memórias, quando é preciso destruir o eu, certamente não basta ser um "grande" escritor, e os meios permanecem para sempre inadequados, o estilo torna-se não-estilo, a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem e tornar-se outra coisa que não escritor, conquistando visões fragmentadas que passam pelas palavras de um poeta, pelas cores de um pintor ou os sons de um músico (DELEUZE, 1997, p. 129).

Tornar-se outra coisa que não escritor. No meu caso, tornar-se outra coisa que não coreógrafo, dramaturgista, performer. Conquistar visões fragmentadas que passam pelas palavras de um poeta, pelas cores de um pintor, pelos sons de um músico, mas também, pelos quadros de um cineasta, pelos gestos de um ator, e (por que não?) pelos movimentos de um bailarino. Ir tecendo uma dança impossível: um circuito de entre-laços artísticos e gaguejantes.

Cena 4. A inaturalidade da dança contemporânea

Voltarei, agora, ao trecho extraído do ensaio de Agamben. Discuti anteriormente a ideia mais direta que deriva desse trecho, a de que ser contemporâneo é ser inatural. Resta discutir a outra ideia que também me interessa, a de que, de acordo com a perspectiva proposta por Agamben, não é necessário estar no tempo presente para ser contemporâneo. O que quero dizer com isso é que não é preciso viver em 2021 (tempo presente quando da primeira escrita deste ato, mas agora, próximo à defesa da tese, quando entrego a versão final deste texto, já passado) para ser contemporâneo, e que tampouco há uma data histórica a partir da qual todo e qualquer sujeito ou acontecimento é, invariavelmente, contemporâneo. O contemporâneo seria, assim, uma força que permeia a história da humanidade, e não um período histórico com características bem definidas. “Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Há alguns nomes, referências

fundamentais para a minha trajetória artística, os quais considero contemporâneos, cada um em seu tempo, pois penso terem sido capazes de não se deixar cegar pelas luzes do seu presente para perceberem as trevas e escrever mergulhando a pena nelas (AGAMBEN, 2009). Me deterei, por um momento, em três desses nomes.

Shakespeare escreveu sua obra dramática entre a última década do século XVI e a segunda década do século XVII, nos anos seguintes a uma onda de ataques ao teatro que emergiu na crítica inglesa, desferidos frequentemente por escritores puritanos (CARLSON, 1997). A principal obra crítica desse período posterior foi *Defense of Poesy* (Defesa da poesia), de Sir Philip Sidney, publicada em 1595, e que constituiu um marco do Renascimento para a Europa em geral, já que além de ter sido uma resposta aos ataques recentes sofridos pela poesia imaginativa, foi "uma síntese do pensamento crítico renascentista em geral baseado profundamente em Aristóteles sem, entretanto, negligenciar Platão, Horácio e os grandes comentadores italianos" (CARLSON, 1997, p. 78). Ainda que a seção final de *Defense* tenha concedido à tragédia destaque inédito na crítica inglesa, a prática dos grandes dramaturgos elisabetanos que logo iriam surgir (entre os quais Shakespeare) destoou das observações de Sidney. Segundo Carlson (1997, p. 79), "seus argumentos e exemplos [de Sidney] baseiam-se nas melhores autoridades precedentes e num sólido conhecimento da prática contemporânea⁸". Talvez Sidney estivesse deveras imerso em seu presente, em seu sólido conhecimento da prática dramática (então) contemporânea, tendo sido incapaz de enxergar o escuro de seu tempo, no qual Shakespeare – entre outros dramaturgos que praticamente não deram atenção específica à teoria do drama (CARLSON, 1997) – mergulhava sua pena para escrever. Carlson (1997) recupera as *Lettres philosophiques* (Cartas filosóficas) de Voltaire (escritas mais de um século depois, em 1734) para sugerir que Shakespeare, retomado recorrentemente por escritores posteriores, é tanto a glória quanto a maldição do teatro inglês:

"Gênio preñado de força e fecundidade, a natureza e o sublime, sem o mais leve traço de bom gosto ou o menor conhecimento das regras", criou obras tão poderosas que mesmo os seus defeitos vêm sendo respeitados e imitados. Assim, dramaturgos ingleses posteriores usaram materiais tão grotescos quanto o estrangulamento de Desdêmona, as chacotas dos coveiros de *Hamlet* ou os trocadilhos dos aristocratas em *Júlio César*, mas esses autores realizaram quando muito passagens brilhantes isoladas em meio a um bárbaro desrespeito à propriedade, ordem e verossimilhança (CARLSON, 1997, p. 142).

⁸ Aqui, Carlson utiliza o termo contemporâneo em seu sentido temporal, não filosófico.

Antonin Artaud viveu entre 1896 e 1948, tendo produzido quase toda sua obra durante suas duas últimas décadas de vida, período em que mudanças significativas operavam, não só na concepção de arte, mas em todo o quadro social europeu. Ele escreveu poesia, textos dramáticos, atuou, desenhou e produziu um grande número de ensaios e manifestos sobre teatro, cinema, pintura e poesia. Em seus manifestos defendeu que "em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento" (ARTAUD, 2006b, p. 101). Odette Aslan (2007, p. 3) denomina o tipo de formação teatral francesa criticada por Artaud de formação tradicional, cujo primeiro objetivo era "formar intérpretes do repertório clássico, tendo em vista o ingresso na *Comédie-Française*. Ensina-se a 'falar bem' e a 'colocar-se bem' em cena. Indicam-se para os grandes papéis as 'tradições' herdadas de alguns grandes atores e que são religiosamente transmitidas". A Artaud (2006a) não interessava a clareza perseguida pela formação tradicional, mas fazer com que "tudo que há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrevelado, se manifeste em uma espécie de projeção material, real" (ARTAUD, 2006A, p. 38). Ainda que não estivesse se referindo necessariamente ao escuro de que trata Agamben, é evidente no trecho citado, bem como na grande maioria das obras artaudianas, o interesse pelas trevas em detrimento das luzes de seu tempo. Enquanto a tendência de sua época era a formação tradicional calcada no texto e na imitação, a ele interessava as sombras de um teatro abortado (ARTAUD, 2006a); um teatro alquímico⁹, "considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas" (ARTAUD, 2006b, p.50).

A leitura das obras de Artaud despertou em mim o interesse por obras teatrais cujas dramaturgias não estivessem submetidas ao texto verbal, o que se reflete tanto no modo como articulo elementos teatrais no circuito de "entre-laços" que é minha dança, quanto nas características dos dois grupos teatrais com os quais trabalhei no passado: O Grupo Officina Multimédia (GOM) e a Maldita Companhia de Investigação Teatral, ambos de Belo Horizonte - MG. Nos espetáculos do GOM, raramente o texto verbal é utilizado como carro chefe da

⁹ Em "O teatro alquímico", Artaud (2006b, p. 49) escreve sobre as relações entre o teatro e a alquimia: "Entre o princípio do teatro e da alquimia há uma misteriosa identidade de essência. É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, permite realmente a produção de ouro". Imagine só, caros leitores e leitoras, o impacto dessas palavras sobre mim (um jovem químico recém-formado, aspirante a artista) quando as li pela primeira vez.

dramaturgia. Como o próprio nome já indica, a tônica da tessitura dramaturgica dos espetáculos do GOM é a multiplicidade de linguagens artísticas (teatro, dança, audiovisual, artes plásticas, música, circo) [63]. Já nos espetáculos da Maldita, o texto é trabalhado a partir de uma abordagem denominada "corpo sonoro", na qual mais que o significado das palavras, interessa a materialidade dos sons e como eles são traduzidos pelo corpo do ator [64]. Reconheço que ambas as experiências, ainda que "teatrais", foram fundamentais para que eu pudesse construir a concepção de dança contemporânea com que trabalho. Laurence Louppe (2012) defende que a dança contemporânea nasceu não da dança, mas da ausência de dança, e recupera *O nascimento*¹⁰, de Nietzsche – o qual "previu uma arte sem representação, como a música, que estaria mais próxima de uma 'vontade' ou de um desejo puro sem imagem: 'um querer sem fundo'" (LOUPPE, 2012, p. 55) – para sugerir que "nesse momento do pensamento ocidental a dança aparece de forma fantasmagórica, no seu sentido absoluto, isto é, sem referência a um determinado estilo, como a sedimentação de um corpo possível no imaginário ou ainda, por outras palavras, como a imagem de um corpo perdido (dionisíaco) desde a aurora da civilização". O ídolo decaído de Nietzsche, Richard Wagner, enxergava essa arte como compromisso total do sujeito no ato, a pura dramaturgia do ser, a arte das artes, ainda que ciente da inexistência de tal dança, já que considerava a cena do *ballet* como decadente e caricata¹¹. Louppe (2012) conclui então que é "na dupla representação de uma ausência e de uma emergência, ao mesmo tempo impossível e esperada, que se elabora esse meio imaginário e sensível que não poderá sequer servir de berço, ainda menos de referência genealógica, à dança contemporânea" (LOUPPE, 2012, p. 56). Precusores da dança contemporânea como François Delsarte (1811-1871) e Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) não eram sequer bailarinos, mas "visionários que se depararam com a dança em suas próprias investigações" (LOUPPE, 2012, p. 55). Assim, não me parece estranho que experiências vividas em campos aparentemente diversos à dança influenciem no modo como trabalho com ela.

Por fim, Isadora Duncan. O caminho que tracei até aqui, partindo de Shakespeare, atravessando Artaud e culminando em Duncan, objetiva não apenas discutir o caráter contemporâneo das trajetórias desses três artistas, sugerindo como se pode ser contemporâneo a qualquer tempo, mas introduzir, a partir da análise de alguns elementos da jornada de Duncan, o debate sobre alguns possíveis critérios, talvez menos abstratos, que permeiam a noção de

¹⁰ Recordando: *O nascimento da Tragédia*.

¹¹ Chegou até mesmo a concluir: "a dança, arte admirável, arte deplorável" (WAGNER apud LOUPPE, 2012, p. 56).

dança contemporânea com que trabalho. Para tanto, dialogarei com a *Poética da dança contemporânea*, de Laurence Louppe (2012).

Cena 5. A memória que a dança tem de si mesma

Voltemos a Isadora Duncan. Ela será responsável por nos fazer encontrar Louppe e sua poética da dança contemporânea. Nascida nos Estados Unidos em 1878, viveu 22 anos de desilusão em seu país natal, como relata em sua biografia, *Minha vida* (DUNCAN, 1985): quando criança não se adaptava à rigidez do sistema escolar estadunidense, odiava ficar sentada em carteiras e tinha problemas em concentrar-se nas aulas; em razão da falência de seu pai, viveu anos de dificuldades financeiras; ingressou na companhia de teatro de Augustin Daly¹², o que a levou para Nova Iorque, onde decepcionou-se profundamente tanto com suas experiências no teatro, o qual julgava excessivamente realista, quanto com as aulas de balé clássico que cursou, as quais considerava restritivas e extenuantes. Mudou-se então para a Europa em 1898, onde encontrou terreno fértil para que suas práticas inovadoras de dança pudessem prosperar. Aguinaldo Moreira de Souza (2009) salienta o caráter inconformista de Duncan acerca da rigidez das regras acadêmicas da dança de seu tempo, uma vez que a artista, de pés nus e vestindo apenas uma túnica leve inspirada nas vestimentas da Grécia antiga, proporcionava ao público danças “livres” “que sublinhavam respostas emocionais a uma música sinfônica até então considerada imprópria para ser dançada” (SOUZA, 2009, p. 122) [65, 66]; ou ainda, como aponta Maria José Fazenda (2012):

O trabalho desta artista é efetivamente um marco, pois é representativo, na dança, da passagem de uma antiga ordem – que tinha por modelo de corpo configurações verticais projetadas para o alto e cuja expressividade se centrava nas suas extremidades, fixado pela dança clássica ao longo do século XIX – e das convenções estéticas dominantes do romantismo – o corpo feminino esvoaçante, desmaterializado – para uma nova ordem, aberta à invenção de novos estilos e ideias de corpo mais adequados à expressão dos modos de vida e das concepções de gênero contemporâneos, em que o corpo se inclina para o chão, para a terra, e em que o tronco é explorado em todas as suas potencialidades expressivas (FAZENDA, 2012, p. 11).

Penso que Duncan, durante o curto tempo em que viveu – aos 40 anos a bailarina morreu estrangulada pela própria echarpe, a qual se prendeu à roda de seu automóvel em movimento – foi capaz de enxergar o escuro de sua época e transformá-lo em dança.

¹² Augustin Daly (1838-1899) foi um dramaturgo e produtor teatral estadunidense, famoso especialmente nos palcos de Nova Iorque e Londres por seus melodramas realistas (AUGUSTYN et al, 2020).

É justamente o **trabalho da dança**¹³ de Isadora Duncan e suas/seus contemporâneos – tais como Loie Fuller (1862-1928), Madeleine G. (1876-19--?)¹⁴, Dalcroze e Delsarte, este anterior a Duncan, mas referência fundamental para o trabalho de Ted Shawn (1891-1972), nome que figura como um dos precursores da dança contemporânea – que Louppe (2012) elege como disparador de uma variedade de iniciativas as quais ela denomina de **fundadoras** da dança contemporânea, cujos últimos representantes pertenceram talvez à geração de 1960, nos Estados Unidos, no contexto da *Judson Dance Theater*¹⁵. Tais iniciativas compõem aquela que ela nomeia de **grande modernidade** da dança, oposta à época atual, marcada pela “abundância de propostas, de riqueza e fecundidade extremas, mas limitadas geralmente a preparação de uma fórmula de espetáculo que não passa pela reinvenção de uma linguagem e da ferramenta que permite a sua elaboração” (LOUPPE, 2012, p. 46).

Aparentemente a citação anterior contém uma carga de normatividade que não combinaria com a discussão que tenho tecido sobre a diferença no cerne da origem da dança contemporânea. A afirmação de que, na época atual, as inúmeras propostas artísticas de dança contemporânea geralmente se limitam à elaboração de uma fórmula de espetáculo sem passar pela reinvenção da linguagem pode parecer excessivamente categórica. Contudo, ainda que eu considere a análise de Louppe limitada (obviamente não por incapacidade, mas pela escolha do recorte epistemológico que lhe interessa¹⁶), não penso que ela seja imprecisa.

¹³ “Faremos frequente alusão ao **trabalho da dança**, sendo aqui a palavra **trabalho** entendida no seu sentido originário, não de sofrimento, nem mesmo de voluntarismo ascético (nada se afasta tanto da filosofia da dança contemporânea como essas duas atitudes), mas da força do corpo que produz a partir da sua própria matéria e das suas fontes de energia profunda” (LOUPPE, 2009, p. 38, grifos da autora). Acredito que a noção de trabalho apresentada por Louppe aproxima-se bastante daquela empregada por Lepecki (2016a) em *Errância como trabalho*.

¹⁴ Segundo Louppe (2012, p. 54), “a francesa que apresentava seu corpo em estado de hipnose nos palcos da Alemanha ainda antes do aparecimento de Duncan”.

¹⁵ *Judson Dance Theater* (JDT) foi um importante movimento da dança pós-moderna estadunidense que entre 1962 e 1965 constituiu-se como uma série de workshops abertos a partir dos quais seus participantes (entre eles Trisha Brown, Yvonne Rainer, Lucinda Childs e Steve Paxton, que se tornariam ícones da dança contemporânea estadunidense) desenvolveram performances. Suas experimentações eram essencialmente multidisciplinares e colaborativas, bastante influenciadas pela arte da performance, manifestação artística emergente que fervilhava nos cenários artísticos dos EUA e da Europa. Seu nome deriva de *Judson Memorial Church*, congregação protestante de forte cunho social liderada pelo Reverendo Al Carmines, localizada em Greenwich Village, Nova Iorque, onde os participantes desenvolviam seus experimentos. Quando Ruth Emerson, Steve Paxton, Yvonne Rainer e outros artistas foram até à congregação pela primeira vez para mostrar seus trabalhos ao reverendo e pedir sua autorização para utilizarem o porão da igreja como local de ensaios, Carmines, após a mostra, disse que não havia entendido nada do que tinha acontecido, mas sentia que aquilo tudo era muito importante (JANEVSKI & LAX, 2018). Entre setembro de 2018 e fevereiro de 2019 o MoMa - *The Museum of Modern Art*, em Nova Iorque, realizou uma grande exposição sobre a JDT; é possível encontrar bastante material dessa exposição acessando <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3927>>.

¹⁶ Louppe (2012, p. 33) compreende que a abordagem estética ou poética da dança é complexa e relativamente rara. Quando da primeira publicação de *Poética*, em 1997, ela aponta que a maior parte dos estudos sobre dança dependiam de abordagens cognitivas, nascidos na área da dança e a ela pertencentes, os quais ela denomina, ainda que a contragosto (“seguindo um anglicismo feio, infelizmente sem equivalente na nossa língua [francesa]”), de

A autora parece saber bem qual é a questão da dança contemporânea, e recupera John Martin, crítico que foi testemunha do surgimento da dança moderna americana desde os finais dos anos 1920, para indicar que "o que importava na **nova dança** (termo que circulava, então, na Alemanha e nos Estados Unidos) não era "o que parece" ("*what it looks like*"), mas "o que diz" ("*what does it say?*"), um modo de atribuir à dança não o conforto de uma mensagem, mas de lhe retirar a pura aparência de espetáculo" (LOUPPE, 2012, p. 51, grifo da autora). Em outra passagem, ao comparar as tendências analíticas dos críticos (particularmente anglo-saxônicos) da dança contemporânea, afirma que "a obra coreográfica já não deve ser analisada como simples objeto. Deve ser considerada, pelo contrário, uma leitura do mundo em si, uma estrutura de informação deliberada, um instrumento de esclarecimento sobre a consciência contemporânea" (LOUPPE, 2012, p. 35).

De fato, o período que Louppe denomina de grande modernidade da dança é inédito na história da arte ocidental no que diz respeito tanto à tentativa de retirada de um verniz espetacular das obras quanto ao surgimento de técnicas, métodos e práticas comprometidos com a investigação de uma linguagem gestual não mimética. A época atual, por sua vez, é de fato herdeira da modernidade, não de "uma herança de capitalização e de armazenamento de bens, mas, pelo contrário, de uma herança dialética em que cada contributo é novamente posto em causa, retomado, deslocado, rejeitado, por vezes eliminado, revisitado e, por fim, aperfeiçoado de forma inesperada" (LOUPPE, 2012, p. 43). La Bruyère escreveu, já em 1688, que "tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam" (LA BRUYÈRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 68), constatação melancólica seguida pela resolução otimista "eu digo como meu". É a partir do encontro inesperado dos diversos "tudo está dito" e "eu digo como meu", desse inevitável laço intertextual ao qual o artista está atado, que emerge a autoria, e a obra de arte revela a memória que tem de si mesma:

Entre as duas propostas, entre o "tudo está dito" e "digo-o como meu", há menos que um paradoxo, uma definição da literatura como necessária repetição ao mesmo tempo que como uma apropriação: pelo jogo de uma nova disposição ou de uma expressão inédita, o escritor pode tornar-se "proprietário" de seu assunto, abandonar o hábito desvalorizado de plagiador para revestir aquele, muito mais valorizado, de autor (SAMOYAUULT, 2008, p. 70).

específicos. Entre tais abordagens figuram os diferentes tipos de análises do movimento e "os dados de observação da composição coreográfica através das diferentes escolas artísticas". Outras perspectivas teóricas exploradas eram aquelas fornecidas por áreas de saberes "exteriores" à dança, tais como as ciências humanas, a filosofia e a semiologia. Como veremos a seguir, a análise poética de Louppe segue por outros caminhos.

Concordo com Louppe que os processos de herança da "tradição" em dança não são de capitalização, mas de tradução ou, utilizando a noção que tenho explorado nesta tese, de transcrição. Desse modo, na época atual da dança, estaríamos transcribando os contributos (ou como veremos em breve, os **valores**) da "tradição" da grande modernidade da dança. Todavia – e é aqui que amplio a discussão de Louppe – não acredito que tal transcrição seja privilégio da dança contemporânea. Se deslocarmos o conceito de intertextualidade, já indiretamente introduzido no parágrafo anterior, para a dança, não seria impreciso afirmar que se tudo está dito e então digo as coisas como minhas, ou melhor, se tudo já está dançado e então danço as coisas como minhas, a dança só existe porque já existe a dança, e o desejo da dança é ser dança. Assim, o modo como a "tradição" da dança tem sido transcrita ao longo do tempo seria a manifestação da memória que a dança tem de si mesma, a exemplo de como a intertextualidade seria a memória da própria literatura:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação de memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandecentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

Compreendo que Louppe elege as práticas de Isadora Duncan e suas/seus contemporâneos como inaugurais da dança contemporânea porque elas desencadearam, pela primeira vez na história da dança ocidental, um processo intenso e inesgotável de transcrição da "tradição" da dança pautada em três pontos principais: (1) a valorização da dança como pensamento/leitura de mundo em si em detrimento do que ela meramente aparenta como espetáculo; (2) a exploração de formatos de dança alternativos àqueles tradicionalmente executados no palco, buscando despi-la, assim, do véu espetacular que historicamente a tem coberto; e (3) o interesse de artistas por técnicas, métodos e práticas de movimento não miméticos. Esses seriam três "critérios um pouco menos abstratos" que talvez permeiem a dança contemporânea.

Veja bem, leitores e leitoras: permear não significa "estar sempre presente". Isto não é um *check list*, é uma tese. Nem sempre uma obra de dança contemporânea conterá esses três

elementos. Elenco-os a partir da discussão tecida por Louppe, e porque acredito que eles questionam uma visão (talvez) hegemônica de dança no tempo presente, ainda centrada nos movimentos em fluxo de um(uns) bailarino(s) executados em um palco ao som de uma trilha sonora. *Circuito Iago*, por exemplo, explora um formato de dança alternativo ao palco [67], mas possui muitas coreografias, as quais, ainda que criadas a partir de exercícios de improvisação, são fixas, e portanto o modo como as treino se serve em grande medida da mimese. Por outro lado, há cenas em *Circuito Iago* que se distanciam desse padrão. *Tito, uma ópera pop do cerrado mineiro em chamas* foi criada justamente para o palco e possui cenas que se servem ou não da mimese [68]. Ambas as performances, porém, valorizam não somente sua "pura aparência de espetáculo", mas sobretudo os discursos que emergem/podem emergir de suas dramaturgias. Vale sempre recuperar Thereza Rocha e a ideia de que a obra é a *mise-en-scène* da pergunta, não da resposta.

Ressalvo ainda que, diante da discussão que tenho conduzido, é possível especular que diversos artistas foram contemporâneos ao longo da história da dança – Jean-Georges Noverre (1727-1810), para citar apenas um, reformador do balé, proponente do balé de ação, e talvez um dos primeiros artistas a pensar sistematicamente dramaturgia da dança. Porém, quando faço menção à dança contemporânea, estou me referindo às iniciativas de dança produzidas pelos menos desde o final do século XIX, e que diante da pergunta "isto é dança?", gaguejam, evidenciando a diferença que jaz no cerne de seu devir-dança.

Na busca por critérios que permeiem a dança contemporânea, Louppe (2012) vai além. A autora reconhece que a opção de não fazer distinção entre o que é moderno e o que é contemporâneo na dança pode causar estranheza a alguns leitores, mas insiste na sua escolha, defendendo que as diversas obras que integram o universo da dança contemporânea talvez não partilhem de fato os mesmos princípios estéticos, mas os mesmos **valores**:

Alguns bailarinos meus amigos e que muito estimo ficarão contrariados, entre eles Merce Cunningham e Trisha Brown, para os quais qualquer abordagem à dança moderna é impensável, na medida em que eles próprios combateram alguma arrogância por parte das instituições. Todas as suas obras não são mais do que um longo afastamento de elementos anteriores, que os dois não cessam de pôr em causa. É a esse tipo de acusações que eu serei mais sensível, bem mais do que as dos historiadores. Contudo, eles perdoar-me-ão a persistência. Na minha opinião, só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX; ou melhor, através de todas as escolas, eu reencontro, talvez não os mesmos princípios estéticos (algo que, neste trabalho, perdeu gradualmente a importância), mas os mesmos **valores** (LOUPPE, 2012, p. 45, grifo da autora).

Até a cena anterior, teci uma discussão mais filosófica acerca do conceito de dança contemporânea, grandemente centrada em reflexões ontológicas, isto é, na análise do que opera na origem dessa noção. Prometi, ainda, que tentaria tratar de alguns critérios que permeiam a dança contemporânea, de modo que você que me lê pudesse se localizar pelo menos um pouco melhor na confusão que proponho, promessa que tenho tentado cumprir nesta cena. Preferirei, a partir de agora, substituir o termo critérios (que talvez possa carregar uma conotação excessivamente normativa, a qual não condiz, ao meu ver, com qualquer discurso sobre dança contemporânea) pelo termo valores, seguindo o caminho apontado por Louppe. Amplio, assim, a discussão filosófica que tenho tecido, suplementando-a com uma discussão poética sobre a dança contemporânea:

o que significa que a compreensão da dança implica não somente o conhecimento das suas manifestações, mas também das suas práticas. Só compreenderemos a arte do movimento se integrarmos os seus saberes e, geralmente, se nos envolvermos nessa atividade, nesse *poiein* em que os processos de elaboração já se encontram repletos de toda a complexidade artística que revelam (LOUPPE, 2012, p. 30).

Ao compor sua poética, Louppe (2012) reconhece que ela, assim como qualquer outra, não é neutra. A pensadora recupera Paul Valéry, que, insistindo na etimologia grega da palavra ligada ao **fazer**, propõe uma *poiética*, em contraponto à perspectiva de poética corrente no tempo de Aristóteles ou de Horácio, ditada pela necessidade de disponibilizar "uma compilação de regras, de recomendações e de preceitos" (VALÉRY APUD LOUPPE, 2012, p. 40). Isso implica na ideia de que a poética é antes de tudo uma prática. Como recorda Henri Meschonnic apud Louppe (2012, p. 31), "só existe teoria na e pela prática". Não será difícil para você que me lê, a essa altura da tese, deduzir porque tal perspectiva de análise me interessa. Se uma análise poética é uma prática, a construção de conhecimento que opera nessa análise não se dá depois, mas durante, na travessia, no caminho. Não se aplica uma poética a uma obra, ela é produzida com a obra, ambas abordadas como organismos vivos, mutantes, em transformação. Desse modo, "o sujeito da análise não está confinado a um ponto fixo. É convidado a viajar incessantemente entre o discurso e a prática, o sentir e o fazer, a percepção e a realização. É, mais ou menos, o único caminho para alcançar o pensamento de uma arte: observar não somente o produto acabado, mas a produção em ação dentro da obra" (LOUPPE, 2012, p. 30),

É interessante ressaltar que Louppe, ainda que na função de espectadora/crítica, parece não se considerar "externa" à obra, mas em alguma medida parte dela. Ora, se ela é o sujeito da

análise e não está fixa, mas viajando incessantemente entre a obra e a análise que constrói, é impossível garantir qualquer neutralidade acerca de sua poética já que:

Todo discurso sobre a dança é demasiado perturbado pela proximidade da sua experiência para que sua legitimidade seja verdadeiramente assegurada. Por isso, vejo-me obrigada a falar da dança a partir do meio que habito, a partir do campo problemático que é o teatro e a partir do meu próprio corpo que atravessa tensões diversas de exaltação ou de ruptura. Uma afirmação desta ordem implica desde o início mil advertências para recordar que não saberei abstrair-me da minha própria palavra na escolha dos corpos estudados, forçosamente ligados a um percurso arbitrário, e no caráter relativo (mas ao mesmo tempo profundamente enraizado na sensação individual) a partir do qual o discurso sobre a dança se justificaria como um constante intercâmbio cognitivo e sensível entre duas ou mais experiências de corpo (LOUPPE, 2012, p. 37).

Compreendo que a perspectiva poética de Louppe é suplementar tanto à perspectiva metodológica de **caminhos** proposta por Cássio Hissa (2013), quanto à **errância** como trabalho defendida por Lepecki (2016a). Como conclui Louppe (2012, p. 41), a perspectiva trabalhada por ela, "ao invés da poética clássica, não propõe normas ou cânones, mas questiona indefinidamente o campo do possível". Uma abordagem poética que questiona indefinidamente o campo do possível me parece propícia para tratar de uma dança das impossibilidades como a que busco criar a partir do encontro com as tragédias.

Nesse momento, talvez você que me lê esteja se perguntando: "mas e quanto aos valores, Louppe não os especifica?". Sim, ela o faz. Segundo a autora, Françoise Dupuy – fundadora, juntamente com Dominique Dupuy, do Les Ballets moderne de Paris (BMP) – chama esses valores de "fundamentos da dança contemporânea", os quais:

Sofrem abordagens por vezes opostas, mas sempre reconhecíveis: a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projecto insubstituível, a **produção** (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjectiva ou, pelo contrário, em acção na alteridade), a não-antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão, como em Bagouet ou Lucinda Childs) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela). Em causa estão também valores morais como a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância, a exigência de uma solução **justa**, e não somente espetacular, a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos (LOUPPE, 2012, p. 45, grifos da autora).

Tais seriam os valores explorados na análise poética de Louppe, a qual "quer que se dê aos valores a possibilidade de fazer arte, isto é, de originar valores desconhecidos sobre os quais

a debilidade das nossas arbitragens provisórias não terá qualquer poder de apreciação" (LOUPPE, 2012, p. 41). Uma vez que a autora afirma estar comprometida com a criação de uma *poiética*, não de uma poética clássica, compreendo que ela reconhece os limites de sua análise. Acredito ser interessante considerar tais valores não como um *must have* da dança contemporânea, vasculhando a presença de todos eles em todas as obras, mas considerá-los em função de sua ausência, pois "quando se ausentam, algo de contemporâneo esmorece ou se perde" (LOUPPE, 2012, p. 45), e a dança deixa de gaguejar. Assim, a leitura *poiética* de *Circuito Iago* que esboçarei no Ato V (e final, eu sei, é uma pena) não pretenderá identificar os valores fixos que fazem essa obra ser inequivocamente tomada como um trabalho de dança contemporânea, mas os valores que fazem minha dança gaguejar diante da pergunta "isto é dança contemporânea?" e, justamente por isso, poder ser incluída neste conjunto em devir que é a dança contemporânea.

Cena 6. Para dar fim ao juízo de que dança é (só) movimento

Compreendo que, na *poiética* de Louppe (2012), ainda há uma ênfase na análise da dança a partir do movimento, como ela própria reconhece. Nesta cena final, pretendo suplementar as ideias de Louppe desenvolvendo um pouco mais a ideia de Lepecki de que o movimento não precisa ser protagonista da dança para que ela seja compreendida como dança. A defesa de Lepecki do rompimento ontológico entre dança e movimento se ancora fortemente nas relações que o pensador estabelece entre dança, economia e política. Na introdução de *Exaurir a dança*, ele defende que "na medida em que o projeto cinético da modernidade se torna a sua própria ontologia (sua inescapável realidade, sua verdade fundamental), também o projeto da dança ocidental se alinha mais e mais à produção e à exibição de um corpo e de uma subjetividade adequados a representar essa motilidade desenfreada" (LEPECKI, 2017, p. 23). Exaurir a dança seria, portanto, exaurir a modernidade, entendida pelo autor como:

Um longo projeto duracional que produz e reproduz, metafísica e historicamente, um enquadramento psicofilosófico (Phelan, 1993: 5) em que o sujeito privilegiado do discurso é sempre do gênero masculino, heteronormativo, da raça branca, e cuja experiência da verdade é – e emerge de – uma pulsão incessante pelo movimento autônomo, automotivado, infinito e espetacular (LEPECKI, 2017, p. 43)¹⁷.

¹⁷ Peggy Phelan é uma pensadora feminista estadunidense, professora do Departamento de Inglês da Universidade de Stanford. O texto a que se refere Lepecki é *Unmarked: The Politics of Performance*.

Lepecki (2017) considera fundamental para a sua discussão a constatação de que "o chão da modernidade é o terreno colonizado, alisado e terraplanado onde a fantasia da infinita e autossuficiente motilidade corre" (LEPECKI, 2017, p. 43). A ideia de que modernidade não se descola de colonialismo, ou nos termos do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), da colonialidade de poder, é enfatizada pelo semiólogo argentino Walter Mignolo (2017), para quem a colonialidade é o lado mais "escuro" ou, como prefiro, obscuro da modernidade¹⁸. Como o próprio Lepecki (2016b) nos aponta, em *Singularities: Dance in the Age of Performance*¹⁹, "o princípio primário e a primeira tecnologia que uniu capitalismo e colonialismo foi a invenção necropolítica do escravizado, ou 'commodity que fala', para usar a expressão de Fred Moten (Moten 2003: 5-11)" (LEPECKI, 2016b, p. 6)^{20,21}. Particularmente na introdução desta obra, Lepecki (2016b) discute os impactos da "lógica" neoliberal – a qual, segundo o pensador, captura, no tempo presente, nossa subjetividade, bem como permeia a produção artística e dos discursos sobre arte – no cenário da dança contemporânea experimental. O autor defende que, na realidade, a "lógica" neoliberal dominante no tempo presente seria o diametral oposto disso, mais próxima de uma irracionalidade e uma "(i)lógica" dominante e dominadora:

¹⁸ O texto que utilizei como referência é uma tradução da introdução do livro *The darker side of western modernity: global futures, decolonial options*, de Walter Mignolo (2011), traduzida por Marco Oliveira. Entendo que a expressão "o lado mais escuro" pode ter conotação racista, uma vez que um dos sinônimos possíveis de escuro é negro (o que não acontece de maneira tão contundente, penso eu, com obscuro). Como a palavra escuro é utilizada no texto de modo pejorativo, haveria uma ênfase, ainda que inconsciente, na negritude como algo negativo. Todavia, reconheço que, uma vez que na discussão de Mignolo (2017) a escravização de povos originários americanos e pessoas negras africanas é apontada como uma das principais ferramentas da colonialidade de poder, a expressão "*the darker side of modernity*" pode ter sido escolhida de modo a deliberadamente conter tanto o sentido pejorativo comumente atribuído ao termo *dark* (escuro), quanto a ideia de que, se a colonialidade é "*the darker side of modernity*" (o lado mais escuro da modernidade), é porque foi construída às custas da exploração, do estupro, da tortura e do genocídio de povos originários americanos e populações negras africanas, cuja pele é *darker* (mais escura) do que a dos invasores europeus. Em todo caso, o emprego do termo não me parece ser possível sem tal problematização, sobretudo por ser o autor do texto (Mignolo), ainda que latino-americano, um homem branco. A discussão de Mignolo e a versão de seu tradutor tem inúmeros e inegáveis méritos, mas não deixam de deslizar, ao meu ver, no racismo estruturalmente incrustado nas línguas, particularmente inglesa e portuguesa.

¹⁹ Durante esta tese eventualmente me referirei a esse texto como *Singularities*.

²⁰ No original: "*The primary principle and first technology binding capitalism and colonialism was that necropolitical invention, the slave, or 'the commodity who speaks' to use Fred Moten's expression (Moten 2003: 5-11)*" (tradução minha). Aqui, Lepecki também escorrega: o mais adequado seria empregar, ao meu ver, *enslaved*, de modo a demarcar que tal categoria foi inventada pelos colonizadores europeus e que não deve ser naturalizada na figura do *slave* ("escravo"), o que Lepecki de fato faz na construção textual, ainda que escolha preservar o termo que acredito ser inadequado. Daí minha escolha na tradução da citação.

²¹ Fred Moten é professor do departamento de *Performance Studies* da *New York University*. Leciona e conduz pesquisas em *black studies*, estudos da performance, poéticas e teoria crítica. O livro de Moten (2003) citado por Lepecki é *In the break: the aesthetics of the Black radical tradition*.

Nós estamos, como sempre, como todo o mundo, em qualquer lugar e a qualquer tempo, sendo condicionados. Entretanto, a racionalidade que orienta a condição neoliberal de condicionadora geral, a (i)lógica que faz isso tudo ter não apenas alguma espécie de sentido, mas que faz a condição do condicionamento contemporâneo ganhar um real sentido hegemônico, um real sentido normativo, realmente neo-colonialista, realmente neo-racista, essa (i)lógica está governando as condutas como se estivesse atribuindo liberdade (LEPECKI, 2016b, p. 4).²²

Embora o poder condicionador neoliberal pareça absolutamente totalitário, Lepecki sugere que há momentos em que conseguimos escapar do jugo desse sistema, e assim "corremos, dançamos, escrevemos, estudamos, fazemos amor, vivemos" (LEPECKI, 2016b, p. 5)²³, transitamos por essas "zonas de existência as quais o capitalismo neoliberal oportunista realmente odeia, e com as quais ele não quer ter nada a ver. Zonas estranhamente estranhas, despovoadas daqueles que querem domar as coisas, e povoadas de 'coisas indomadas', como dizem Fred Moten e Stefano Harney (Harney e Moten 2013: 51) " (LEPECKI, 2016b, p. 5)²⁴. O pensador denomina essas zonas de singularidades, não no sentido frequentemente atribuído a essa palavra, de único, particular ou até mesmo individual, mas no sentido da proposição de Georges Didi-Huberman (2009), que atrela singularidade à noção de estranhamento (*strangeness*), produzindo multiplicidade, complexidade e bifurcações.

Em *Singularities*, Lepecki (2016b) analisa obras de dança contemporânea criadas por artistas no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa, que expressam e criticam aspectos fundamentais da "racionalidade irracional" que sustenta o capitalismo neoliberal e neocolonial do tempo presente. De acordo com o pensador, as obras em questão:

²² No original: "We are, as always, as everyone, everywhere and anytime, being conditioned. However, the rationality that orientates the neoliberal condition of overall conditioning, the (i)logic that makes it all have not only some kind of sense, but that makes the conditions of contemporary conditioning gain real hegemonic sense, real normative sense, real neo-colonialist, neo-racist sense, that (i)logic is governing conduct as if it were granting liberty" (tradução minha).

²³ No original: "run, dance, write, study, make love, live" (tradução minha).

²⁴ No original: "Zones of existence that opportunistic neoliberal capitalism really hates, and wants to have nothing to do with them. Strangely strange zones, depopulated from those who want to run things, populated by things that "want to run," as Fred Moten and Stefano Harney say (Harney and Moten 2013: 51)" (tradução minha). O texto a que se refere Lepecki é *The Undercommons. Fugitive planning and black study*.

Recusam condutas conformadas, formas reconhecíveis e gêneros performáticos identificáveis, incluindo formas reconhecidamente "transgressivas" (isto é, elas recusam performances coreopoliçadas) e, de modo não heróico, quase modesto, diretamente propõem, pelo contrário, práticas inesperadas e improváveis, modos extemporâneos de dissidência, e zonas momentâneas de liberdade (isto é, elas abraçam ações coreopolíticas). Ainda assim, todas elas se agrupam e acontecem sob o nome de **dança** (LEPECKI, 2016b, p. 7, grifo meu).^{25, 26}

Parece-me fundamental reconhecer que, embora transgressivos, dissidentes e indisciplinados, todos os trabalhos discutidos por Lepecki (2016b) em *Singularities* existem debaixo desse guarda-chuva denominado como "dança". Não parece lhes interessar escapar desse campo, mas antes transitar de modo libertário por suas zonas estranhamente estranhas, por suas singularidades. Ao se distanciarem de um certo consenso estético-semiótico acerca do que é ou deveria ser dança – consenso no qual o movimento é protagonista – obras como as analisadas por Lepecki (2016b) "desidentificam a dança, tornam a dança irreconhecível em relação aos seus formatos esperados, e assim fazem a dança verdadeiramente estrangeira a si mesma" (LEPECKI, 2016b, p. 8)²⁷.

Compreendo que o processo de desidentificação da dança de que fala Lepecki (2016b) consiste em uma tentativa de minar, ainda que momentaneamente e em contextos específicos, a hegemonia do condicionamento neoliberal, o qual, por dominar a vida, inevitavelmente acaba por dominar a arte, que é, penso eu, inseparável da vida na qual e pela qual ela se manifesta. Se concordarmos com Lepecki (2016b), exaurir a dança de sua modernidade, de sua identificação ontológica com o movimento (o qual lhe atribuiria identidade) não é unicamente uma inovação ou experimentação estética, mas um ato político, pois todo ato de desidentificação estética da dança, de fazer a dança estrangeira a si mesma, de fazer a dança gaguejar, corresponderia, inevitavelmente, a um atentado político ao hegemônico sistema condicionante neoliberal que eficientemente captura nossas subjetividades.

Acredito ser importante apontar, ainda, que uma obra que opera esse processo de desidentificação da dança não necessariamente precisa dialogar explicitamente, de modo

²⁵ Sobre os conceitos de coreopólicia e coreopolítica, gentileza ver o artigo *Coreopolítica e coreopólicia*, de André Lepecki (2012). Grosso modo, a noção de coreopólicia se relaciona a performances mais "policiaçadas", enquanto que a noção de coreopolítica se relaciona a performances que borram esse "policiaçamento".

²⁶ No original: "*Refuse conformed conducts, recognizable forms, and identifiable performance genres, including recognizably "transgressive" forms (ie., they refuse choreopoliced performances) and, nonheroically, almost modestly, matter of factly propose, instead, unexpected and improbable practices, extemporaneous modes of dissent, and momentary zones of freedom (i.e., they embrace choreopolitical actions). Nevertheless, they all gather and take place under the name of dance*" (tradução minha).

²⁷ No original: "*Disidentify dance, make dance unrecognizable in relation to its expected formations, and therefore make dance truly foreign to itself*" (tradução minha).

ilustrativo, com temáticas anti-neoliberais. No caso da dança, o próprio ato de desafiar a hegemonia do movimento em uma obra já seria, em si, uma ação, ou melhor, uma performance anti-neoliberal poderosa, mesmo que essa obra seja, por exemplo, uma transcrição de *Hamlet* que não explicita questões anti-neoliberais, como é o caso de *@Hamlet.SoloTropical*. Da minha trilogia trágica shakespeariana, penso que essa obra é a que menos coloca questões dessa natureza de modo explícito, enquanto *Circuito Iago* dialoga contundentemente com temáticas como o golpe sofrido pela presidente Dilma Rousseff em 2016, o feminicídio e o racismo, e *Tito* escancara a celebração de corporeidades e experiências LGBTQIAP+. A própria discussão de Lepecki (2016b) não parte das temáticas dos trabalhos discutidos em *Singularities*, mas de como suas dramaturgias gaguejam, ativando cinco singularidades específicas que escapam da (i)lógica do condicionamento neoliberal, as quais ele nomeia de: "coisidade, escuridão, animalidade, persistência e solididade" (LEPECKI, 2016b, p. 9)²⁸.

Há, no tempo presente, uma profusão de obras artísticas das mais diversas linguagens que colocam de modo contundente e explícito temáticas anti-neoliberais não só fundamentais, mas urgentes: antirracismo, anti-LGBTQIAP+fobia, anti-misoginia, anti-capacitismo etc. É imprescindível que tais obras existam, coloquem seus discursos e performem suas linguagens. Porém, gostaria de defender a ideia de que, do ponto de vista das referências com que tenho trabalhado nesta tese, tocar em uma dada temática em uma obra, especificamente uma obra de dança – ainda que tal temática seja anti-neoliberal – não a torna automaticamente contemporânea. Isso não significa, porém, que por não ser contemporânea, ela não nos interesse no tempo presente. Similarmente, não é porque uma obra é contemporânea que ela invariavelmente nos interessará. Não gostaria de deixar a impressão de que acredito em uma superioridade das obras contemporâneas. O que de fato acredito é (1) que **eu** tendo a me interessar mais por obras contemporâneas, e (2) que **eu** tenho me (des)orientado ao longo da minha carreira na direção de produzir obras que dialoguem com questões do universo contemporâneo. Obras de dança contemporânea são apenas obras entre tantas outras; algumas delas, recuperando novamente a citação de Lepecki (2016b), "de modo não heróico, quase modesto, diretamente propõem, pelo contrário, práticas inesperadas e improváveis, modos extemporâneos de dissidência, e zonas momentâneas de liberdade" (LEPECKI, 2016b, p. 7). Essa citação me recorda algo que Dudude Herrmann, importante artista mineira da dança contemporânea me disse na ocasião de uma audição que fiz para um de seus trabalhos: "eu sempre gostei de ser feirinha, Fernando, nunca quis ser Carrefour".

²⁸ No original: "*Thingness, darkness, animality, persistence, and solidity*" (tradução minha).

Como você, Dudude, não me interessa ser uma rede grande de varejo. Eu gosto de ser uma tenda, pequena, mais lenta. Não é fácil, a (i)lógica neoliberal é cruel com aqueles que "criam o irreconhecível e não ligam para serem reconhecidos" (LEPECKI, 2016b, p. 4). Só que eu só sei ser assim, não sei ser de outro jeito. E, na verdade, nem quero. E, na verdade, adoro.

Antes de finalizar este ato, gostaria de indicar três contribuições que acredito que a discussão desenvolvida ao longo dele acrescenta para o campo da dança contemporânea. Primeiramente, compreendo que o material gerado neste ato (bem como na tese como um todo), oferece uma metodologia particular para se aproximar da dança, especificamente a dança contemporânea, que é a via da tradução intersemiótica, em especial da transcrição. Nesse sentido, tal discussão pode ser bastante útil para artistas interessados em criar dança a partir desse caminho. Em segundo lugar, a transcrição, caminho pelo qual crio minhas performances, parece enlaçar em uma só tessitura processo de criação e processo dramático, dando a ver que não há necessariamente uma ordem cronológica de manifestação desses processos, na qual o processo de criação viria antes da dramaturgia, que seria obtida a posteriori. A via que proponho – da criação em dança por meio da transcrição – compreende que processo de transcrição e processo dramático se dão concomitantemente; não é apenas a obra em si que “revela” a tessitura dramática. Acredito que a via da transcrição estabelece, assim, uma relação dialética entre processos de criação e processos dramáticos. Por fim, compreendo que o caminho de criação em dança por meio da transcrição contém uma potência pedagógica (no caráter forte do termo), no sentido de orientar-se pelo desejo de construção de relações e diálogos entre artista, obra e espectadores, bem como pelo acompanhamento das reverberações de tais relações e diálogos. Não é à toa que, quando comecei a ter as primeiras ideias e intuições sobre *Circuito Iago*, uma questão me intrigava, sendo eu artista e professor: o artista deixa de ser professor quando performa, e o professor deixa de ser artista quando leciona?

No próximo ato desta tese, o último, esboçarei uma análise *poiética* de *Circuito Iago*, discutindo cada ato da performance. Finalmente chegamos ao inferno de Iago.

ÁLBUM
ATO IV



[57]



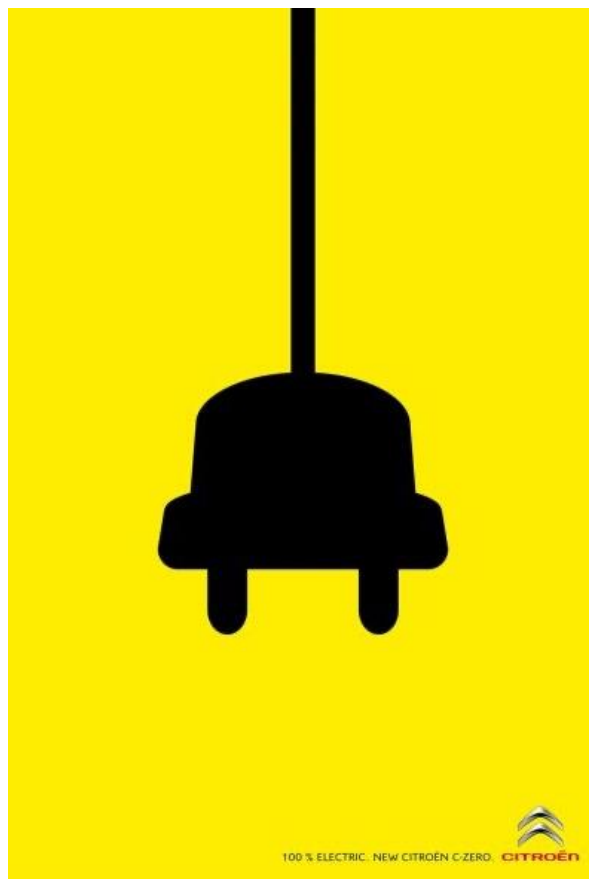
2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[58]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[59]



100 % ELECTRIC. NEW CITROËN C-ZERO. CITROËN

[60]



[61]



[62]



[63]



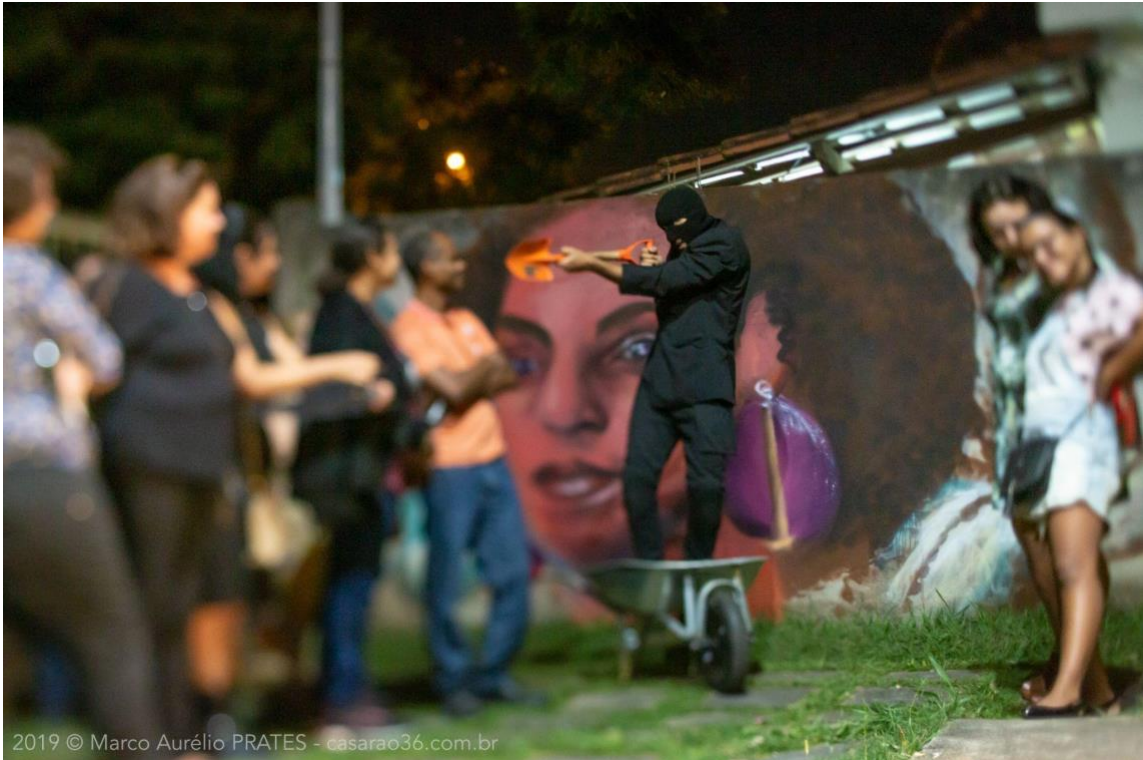
[64]



[65]

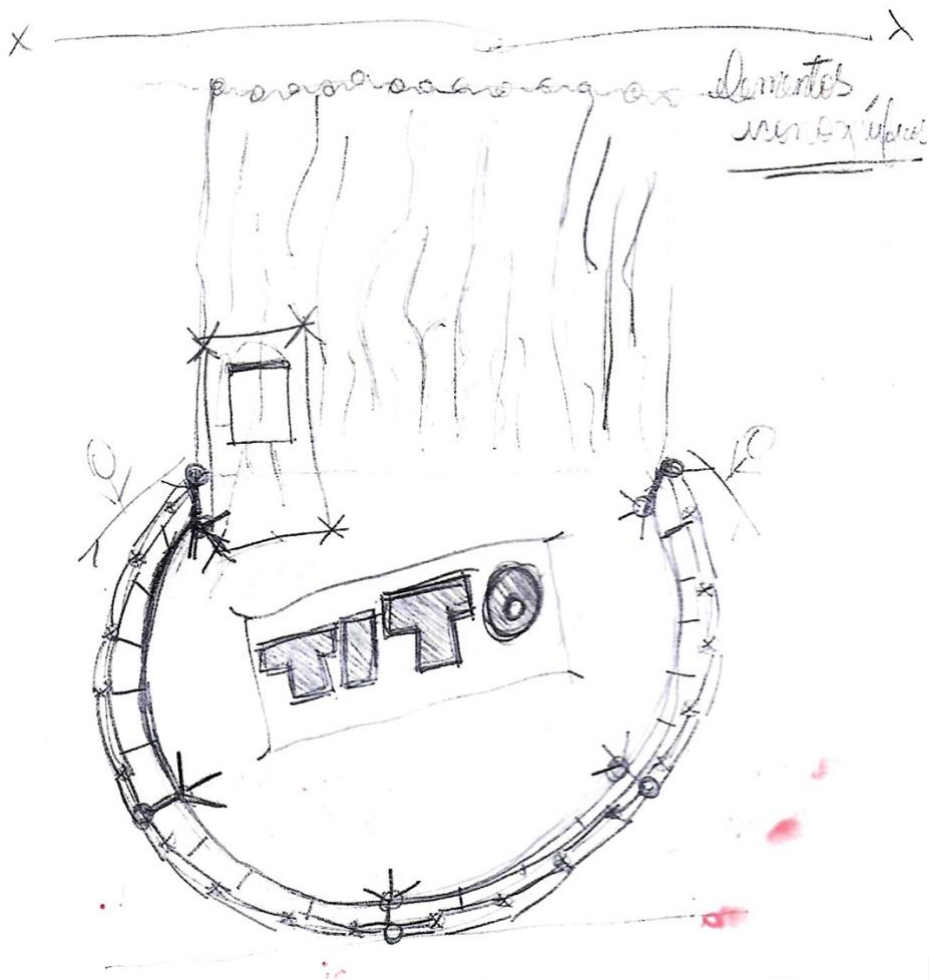


[66]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[67]



[68]

ATO V - O INFERNO DE IAGO

Cena 1. O circuito infernal de Iago

Apenas agora, caros leitores e leitoras, me ocorreu que eu não forneci qualquer tipo de sinopse¹ da tragédia *Otelo* (1603), de William Shakespeare, em nenhuma parte desta tese, ao passo que a sinopse da performance *Circuito Iago*, transcrita a partir desse texto, apareceu logo no Ato I. Curioso constatar que eu escrevi praticamente minha tese inteira, cujos objetos principais são justamente *Circuito Iago* e *Otelo*, sem entrar em maiores detalhes sobre o enredo da tragédia de Shakespeare. Talvez mais curioso ainda seja imaginar que você que me lê sequer se deu conta disso até agora. Embora curioso, esse fato não é, penso eu, uma surpresa; reflete, na realidade, minhas próprias "escolhas" metodológicas que tem orientado o caminho desta tese. Coloco a palavra "escolha" entre aspas pois quero salientar que não trato unicamente daquelas conscientes, mas também das inconscientes, as quais orientam igualmente a escritura da minha pesquisa. Lembremo-nos, ainda uma vez, de Fayga Ostrower (2008) e André Lepecki (2016a), e a importância que atribuem respectivamente às intuições e à errância, ambas manifestações que operam intensamente em níveis inconscientes, mas que são imprescindíveis – talvez até mesmo protagonistas, na concepção desses pensadores – para os processos criativos.

Penso que a ausência, nesta tese, de uma preocupação aparente com a "explicação" do enredo de *Otelo*, é justamente um reflexo de como lido com os textos literários fonte em meus processos de transcrição: de modo fragmentado, descontínuo. Encarar um texto literário de modo contínuo, unitário, talvez se aproxime da concepção de equilíbrio e estabilidade de que trata Deleuze (1997) em *Gaguejou...*, isto é, tomar o texto como uma estrutura única, coesa, indivisível, atômica, que encerra em si um significado fixo e imutável, a ser uniformemente decodificado por todos os leitores e leitoras. Encará-lo de modo fragmentado implicaria em reconhecê-lo como um mosaico de diversas camadas – em que o significado é apenas mais uma entre tantas, sem foro privilegiado – as quais se é possível fazer dançar livremente quando do ato de leitura; um texto radioativo, altamente instável.

¹ Uma breve (e propositalmente incompleta) sinopse: *Otelo*, um general mouro a serviço da República de Veneza, se casa com a bela Desdêmona. Nomeado governador de Chipre, o protagonista indica Cássio como seu tenente. Desse modo, incita a inveja de Iago, um de seus oficiais subalternos, que trama então uma cruel vingança, insinuando a *Otelo* que sua mulher o traiu com o novo tenente.

Ainda assim, não compreendo que o enredo das tragédias que transcrio seja desimportante. Mesmo que, nesta tese, eu não tenha apresentado uma sinopse unitária que fornecesse um panorama dos acontecimentos representados em *Otelo*, compreendo que trato desses acontecimentos de modo fragmentado, sobretudo nos atos I, II e III. Isto significa que, ao invés de elaborar um pequeno texto que desse conta de resumir os acontecimentos da tragédia, tentando situar de antemão você que me lê, escolhi apresentar certos fragmentos do enredo de *Otelo* de acordo com a demanda da discussão desenvolvida. A escritura desta tese segue, neste aspecto, um caminho bastante parecido com o processo de transcrição de *Circuito Iago*. No processo de transcrição da performance, seleciono imagens apolíneas/patologias dionisíacas que extraio do texto (mosaico de camadas, no qual o enredo se inclui) e as relaciono com acontecimentos contemporâneos de modo a produzir as metáforas abertas que compõem sua dramaturgia. Na tese, vou apresentando fragmentos de *Otelo* que suplementam a discussão tecida a partir (1) das diversas referências bibliográficas que convoco para o diálogo e (2) dos dados autoetnográficos coletados do processo de transcrição da performance.

Compreendo que, talvez, os caminhos de escritura desta tese por vezes frustrem a expectativa dos leitores e leitoras, não em um sentido negativo, mas no sentido de surpreendê-los, já que nem sempre sigo o que "se espera" em termos metodológicos. Entendo que *Circuito Iago* também escapa, em alguns aspectos, ao que é esperado de uma performance de dança, como a discussão dos atos I e IV desta tese indica. Iago também surpreende: nada do que ele faz é o que se espera, coreógrafo maquiavélico que é, como o é, também, Shakespeare, seu criador. Estamos atados, Shakespeare, Iago e eu, em um circuito de desesperança. Esperança, aqui, pode significar a confiança, apesar das adversidades, em algo melhor, ou – e esse significado me interessa mais – simplesmente o ato de "esperar o esperado", esperar que se cumpra com uma expectativa. No nosso circuito de desesperança, é recomendável que não se espere nada, pois a qualquer momento pode-se ter as expectativas frustradas. Eu diria que estamos (Shakespeare, Iago, eu, leitores e leitoras, espectadores e espectadoras) imersos em uma lógica infernal, se considerarmos, como nos alerta as palavras escritas no alto da porta de entrada do inferno de Dante, que este é um território em que nada se deve esperar: "deixai toda esperança, ó vós que entrais" (ALIGHIERI, 1998, p. 37).

Iniciarei, a partir da próxima cena, uma análise *poiética* de *Circuito Iago*, discutindo cada um dos atos da performance. Denomino a dramaturgia da performance, a exemplo do seu título, de "circuito": um conjunto de cinco células coreográficas (além de um prólogo e um epílogo), cada uma correspondente a um ato de *Otelo*. Entendo que essas células correspondem às estações de um circuito, tal como em um circuito de treinamento físico, um circuito elétrico

ou até mesmo um circuito de reações bioquímicas, insistindo na analogia celular. Como performer, percorro esse conjunto de células juntamente com os espectadores e espectadoras, gerando o que denomino de “circuito interativo”, que pode ser apresentado tanto em espaços públicos, tais como praças, pátios de escolas, saguões e espaços de convívio, como espetaculares, tais como galpões cênicos e espaços multiuso [69, 70, 71, 72]. Neste circuito infernal entrelaçado, como discuti no Ato I desta tese e indiquei no parágrafo anterior, minha prática entre a dança, o teatro e a arte da performance, minha leitura de *Otelo* e acontecimentos contemporâneos que considero catastróficos, quais sejam: o processo de impeachment de Dilma Rousseff em 2016; os protestos e peneiras pelo país que clamaram pela queda da presidente; o linchamento e assassinato da travesti Dandara dos Santos, no Ceará, em 2017, cujo corpo foi jogado em um carrinho de mão e despejado em um terreno baldio; casos diversos de feminicídio; e o incêndio criminoso de uma creche em Janaúba, no norte de Minas Gerais, provocado pelo segurança da instituição.

Na verdade, penso que esses acontecimentos verdadeiramente guiaram as escolhas de tradução que fiz a partir da leitura de *Otelo*, em consonância com a ideia de Campos (2006) de que as escolhas do tradutor são sempre reveladoras. O modo como manipulei as camadas do texto fonte a partir dos acontecimentos contemporâneos que elenquei revela o meu interesse em enfatizar uma característica que penso estar presente em *Otelo*, a qual Jacques Derrida denomina de **iterabilidade** (2014, 1992, 1977), pela qual um texto “a um só tempo, finca raízes na unidade de um contexto e, imediatamente, abre esse contexto não saturável para uma recontextualização” (DERRIDA, 2014, p. 98). Compreendo que *Otelo* contém temas característicos de seu contexto (a subalternização do negro, do estrangeiro e da mulher, e as disputas de poder, por exemplo), mas que se abrem para a recontextualização na contemporaneidade.

Gostaria de me deter um pouco mais na discussão sobre iterabilidade a partir de Derrida (2014, 1992, 1988). Em *Essa estranha instituição chamada literatura*, entrevista concedida por Derrida (2014) a Derek Attridge, o filósofo argelino comenta sobre o conceito de iterabilidade a partir de *Aphorism Countertime* (DERRIDA, 1992) – traduzido por Marileide Dias Esqueda como *Aforismo a contratempo* (DERRIDA, 2014) – texto criado em 1986 a pedido do encenador francês Daniel Mesguich para a montagem de *Romeu e Julieta* dirigida por ele. Derek Attridge considera *Aforismo a contratempo* um texto incomum na trajetória de Derrida, uma vez que é uma leitura de uma obra shakespeariana do século XVI. Derrida (2014) admite que não leu a tragédia dos dois jovens amantes de Verona como um texto elizabetano, já que, além de se acreditar incapaz de tal feito, lhe interessavam em *Romeu e Julieta* as noções de

contratempo e anacronia, precisamente sua interseção com a questão do nome próprio. Para Derrida (1992), todo nome pode assumir a forma de um **aforismo**, o qual, como o próprio termo indica, "separa, demarca dissociação (*apo*), finaliza, delimita, cerca (*horizô*). Conduz a um fim por separação, separa de modo a finalizar – e a definir [*finir - et - définir*]" (DERRIDA, 1992, p. 416)². O aforismo seria, em última instância, qualquer tentativa de organizar o discurso excluindo a diferença: nomes de pessoas, cronogramas, datas, registros de propriedade, nomes de lugares, "todos os códigos que lançamos como redes sobre o tempo e o espaço" (DERRIDA, 1992, p. 419). Nesse contexto, a noção de diferença estaria associada a tudo o que não se pode determinar, controlar, domesticar, isto é, o que o aforismo não consegue delimitar.

Contudo, o aforismo seria incapaz de se proteger da diferença, daquilo que Derrida (1992) denomina de **contratempo**. Em francês (língua na qual Derrida escreveu o texto fonte da tradução inglesa, a qual cito nesta tese), e também em inglês e português, contratempo pode significar uma ocorrência inoportuna, um acidente, ou, no sentido musical, fora do tempo. Minha percepção, como bailarino, sempre foi a de que um "passo" que é performado no contratempo de uma trilha sonora sempre é um "passo" que se destaca dos demais, que demarca um escape em relação ao conjunto de passos, um soluço, enfim, um "passo" que demarca uma diferença. Similarmente, o contratempo seria a manifestação inevitável da diferença na lógica do aforismo. Compreendo que a ideia "objetiva", coloquemos assim, por detrás da relação aforismo-contratempo proposta por Derrida (1992) é a de que nenhum discurso se basta unicamente dentro da sua própria estrutura (o aforismo cerca, mas é incapaz de cercar tudo), estando infalivelmente sujeito a forças externas a essa estrutura, nem sempre controláveis (o contratempo como a susceptividade do discurso aos jogos do acaso). O próprio discurso teatral seria indissociável da dinâmica aforismo-contratempo, já que ele se nutriria da necessidade do desencontro. O aforismo, sujeito às armadilhas do contratempo, demarca, ao mesmo tempo, a possibilidade e a impossibilidade do discurso.

Derrida (1992) se interessa por *Romeu e Julieta* por considerá-los os "heróis do contratempo de nossa mitologia" (DERRIDA, 1992, p. 417), tomando-os, na realidade, eles mesmos como aforismos. Nesse sentido, interessa-lhe sobremaneira a famosa cena do balcão, no segundo ato, cena 2, na qual Julieta – que acredita estar sozinha, mas na verdade é observada por Romeu – se pergunta por que Romeu (sujeito) é "Romeu" (nome), suplica para que ele renegue seu pai e seu próprio nome, escolhendo, assim, outro, pois um nome seria apenas um nome: a rosa, se não tivesse o nome de "rosa", ainda seria uma rosa. Derrida (1992) percebe

² No original: "separates, it marks dissociation (*apo*), it terminates, delimits, arrests (*horizô*). It brings to an end by separating, it separates in order to end – and to define [*finir - et - définir*]"(tradução minha).

que, embora Julieta espere que Romeu abra mão do seu nome, continua chamando-o de "Romeu"; ela mesma não consegue dissociar o nome próprio do sujeito que ele cerca. O nome de Romeu, um aforismo, é inimigo de Julieta, como ela própria declara; não de Julieta pessoalmente, mas do **nome** de Julieta, outro aforismo. A guerra que se estabelece, assim, é uma guerra entre aforismos, aforismos a contratempo, pois é justamente na busca pela sincronia que esses aforismos encontrarão a impossibilidade absoluta da harmonia: uma carta extraviada e erros de comunicação são apenas algumas das artimanhas do contratempo em *Romeu e Julieta*, as quais escancaram a impiedosa diferença no mecanismo dos aforismos da peça. O resultado é a morte, não do nome, mas daquele que o "carrega":

Ela quer a morte de Romeu. Ela o terá. A morte do seu nome ("é só teu nome que é meu inimigo"), certamente, a morte de "Romeu", mas não é possível livrar-se do nome, sabe-se disso sem o saber (*sans le savoir*). Ela declara guerra contra "Romeu", contra o nome dele, em seu nome, ela só ganhará essa guerra com a morte do próprio Romeu. O próprio? Quem? Romeu. Mas "Romeu" não é Romeu. Precisamente. Ela quer a morte de "Romeu". Romeu morre, "Romeu" continua vivendo. Ela o mantém morto em seu nome. Quem? Julieta, Romeu (DERRIDA, 1992, p. 426)³.

Embora a questão do aforismo e do contratempo possa produzir desdobramentos interessantes, interessa-me o olhar que Derrida (2014) lança sobre *Aforismo a contratempo* na entrevista a Derek Attridge. O entrevistador pergunta ao filósofo se "uma obra literária tão histórica e culturalmente distante como essa apresenta problemas específicos" (DERRIDA, 2014, p. 97) para a leitura que ele propõe. A partir dessa pergunta, Derrida (2014) põe-se a refletir sobre a questão da estrutura de um texto em relação à história, apontando que:

³ No original: "*She wants the death of Romeo. She will have it. The death of his name ('Tis but thy name that is my enemy'), certainly, the death of 'Romeo,' but they will not be able to get free from their name, they know this without knowing it [sans le savoir]. She declares war on 'Romeo,' on his name, in his name, she will win this war only on the death of Romeo himself. Himself? Who? Romeo. But 'Romeo' is not Romeo. Precisely. She wants the death of 'Romeo.' Romeo dies, 'Romeo' lives on. She keeps him dead in his name. Who? Juliet, Romeo*" (tradução minha, grifos meus).

Não compreendi a opção pelo uso da terceira pessoa do plural pelo tradutor. Não acredito que *they* se refere ao casal, Romeu e Julieta, pois o tradutor utiliza a expressão *their name*, no singular, e não *their names*. *Their name* também não parece se referir ao sujeito Romeu (sem aspas), o qual, livre de seu nome (com aspas), não teria, assim, gênero, pois em outro trecho o tradutor utiliza *his name* (isto é, um pronome com marcação de gênero) para se referir ao sujeito Romeu. Suspeito que o trecho em que a terceira pessoa do plural é utilizada seja uma afirmação genérica (por isso a minha escolha tradutória). Portanto, o pronome *they*, o qual na esmagadora maioria das vezes funciona como terceira pessoa do plural, estaria sendo empregado como primeira pessoa do singular sem gênero, o que é uma possibilidade, embora menos frequente no inglês. Emprega-se esse tipo de construção em dois casos: (1) quando não é possível identificar o gênero em questão, como na sentença *the winner will be announced tomorrow and they will receive a cash prize* ("o vencedor será anunciado amanhã e ele receberá um prêmio em dinheiro"); e (2) para designar pessoas cuja identidade de gênero é não-binária; ao invés de se utilizar *he is Mars* ou *she is Mars* ("ele é Marte" ou "ela é Marte"), utiliza-se *they are Mars* ("elu é Marte"). Como não tive acesso à versão francesa, não sei se este foi realmente o caso, ou se trata-se apenas de um erro.

Nesse caso, o exemplo de Shakespeare é magnífico. Quem demonstra melhor que textos totalmente condicionados por sua história, carregados de história e sobre temas históricos, oferecem-se tão bem para leitura em contextos históricos muito distantes de seu tempo e lugar de origem? Não somente no século XX europeu, mas também prestando-se a encenações e transposições japonesas ou chinesas? (DERRIDA, 2014, p. 98).

Essa capacidade de repetição de um texto ao longo da história, ou como Derrida (1988) discute em *Limited Inc.*, esse contínuo funcionamento dos rastros de um texto mesmo na ausência do seu contexto geral ou de alguns elementos desse contexto, o filósofo atribui à iterabilidade. Dizer que um texto é iterável, para Derrida (2014), seria dizer que, "sem terem uma origem simples e, portanto, sem uma 'originariedade' pura, eles se dividem e se repetem de imediato. Tornam-se, portanto, capazes de ser desarraigados no próprio lugar de suas raízes. Trans-plantáveis para um contexto diferente, continuam a ter sentido e efetividade" (DERRIDA, 2014, p. 99). A ideia de ausência de "originariedade" pura me remete à discussão sobre a diferença no cerne da origem da dança contemporânea, a qual desenvolvi no ato anterior desta tese. Talvez essa orfandade de origem pura presente tanto nos textos shakespearianos – de acordo com Derrida (2014) – quanto na dança contemporânea, seja um dos fatores que possibilite e potencialize minhas transcrições. A iterabilidade de *Otelo* permitiria que ele se destacasse de seu contexto, oferecendo a mim – transcriador do tempo presente que pretende criar uma performance de dança contemporânea – uma infinidade de possibilidades de transcrição, não apenas pela iterabilidade do texto fonte, mas também pela própria capacidade da dança contemporânea de, por conter em sua origem a diferença, oferecer infinitas possibilidades de materialização, ou como nos diz Lepecki (2016a), de atualização da dramaturgia.

Algo que Derrida (2014) afirma, e que me interessa bastante no sentido de pensar a dramaturgia de circuito que proponho em *Circuito Iago*, é que a iterabilidade de um texto, além de permitir sua repetição, introduz nele o que em francês se chama de *jeu* (jogo, brincadeira ou brinquedo)⁴, "não simplesmente no sentido lúdico, mas também no sentido do que, pelo espaçamento entre as peças de um dispositivo, permite o movimento e a articulação - ou seja, a história, para o melhor e para o pior" (DERRIDA, 2014, p. 100). Penso que a dramaturgia de circuito que proponho em *Circuito Iago* atualiza essa dinâmica de jogo que a iterabilidade inseriria em *Otelo*. Compreendo que o jogo faz tão parte de *Otelo*, quanto de *Circuito Iago*. No Ato II desta tese, discuti sobre o maquiavelismo de Iago, e sobre como o que ele desenha em *Otelo* é um verdadeiro teatro em guerra, no qual cada personagem é uma peça no tabuleiro em

⁴ Tradução de Marileide Dias Esqueda (DERRIDA, 2014).

que ele simula sua estratégia. Iago, um aforismo, quer controlar todos os outros aforismos, cercá-los dentro da sua própria estrutura, mas sucumbe ao contratempo, caindo ele próprio na armadilha que coreografou, como nos informa Kott (2013). Em *Circuito Iago*, a dinâmica de circuito que proponho, além de fazer referência às perspectivas de circuito da química, da biologia e da educação física, guarda relações profundas com a ideia de jogo: o que seria um jogo senão um circuito, guiado por regras, a percorrer? Isso é evidenciado pela própria estrutura do prólogo de *Circuito Iago*, no qual, além de me apresentar e dar boas vindas aos espectadores e espectadoras, perguntando se querem assistir ao trabalho com ou sem censura, informo as **regras do jogo** [73]:

O público pode perguntar qualquer coisa a qualquer momento, mas o performer pode não responder;

O público pode ser solicitado a ajudar o performer a qualquer momento;

O performer pede ao público que imaginem que o ovo é a democracia brasileira.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 11 de março de 2018). [74]

Para além desse sentido lúdico, como nos lembra Derrida (2014), o jogo permite o movimento e a articulação, para o melhor e para o pior. Compreendo que a iterabilidade de um texto pode ser entendida, em alguma medida, como sua capacidade de **jogar** com a história, não a história contada por ele, mas a história na qual e pela qual ele vive. Nesse sentido, *Circuito Iago* é justamente uma dessas possibilidades de jogo, em que faço com que *Otelo* dialogue com questões contemporâneas da história. Utilizo o verbo "faço" para salientar que esse diálogo não é "natural", mas artificial, **artesanal**, produzido por mim através do processo de transcrição. Entendo que, se, em *Circuito Iago*, trago para a cena crueldades como o feminicídio e o racismo a partir de *Otelo*, não é porque elas são debatidas, com esse enfoque, no texto shakespeariano – haja vista que esses conceitos eram até mesmo inexistentes ou emergentes, no caso do racismo, no contexto do século XVI – mas porque algo no texto shakespeariano ativa em mim a urgência de debater tais crueldades no tempo presente. Tal apontamento é fundamental, ao meu ver, para que não transformemos os textos de Shakespeare em algo que eles não são: dramaturgias "militantes". "Não tenho provas, mas tenho convicção"⁵ (sic) de que Shakespeare não foi feminista ou antirracista, por exemplo. Porém, é inegável que seus textos, particularmente *Otelo*, parecem despertar – não apenas em mim, mas em uma série de outros

⁵ Para os leitores e leitoras que não identificaram a (estranha) citação, gentileza consultar o seguinte link: <<http://g1.globo.com/politica/operacao-lava-jato/noticia/2016/09/afinal-procurador-da-lava-jato-disse-nao-temos-prova-temos-conviccao.html>>.

autores, como mostrarei nas cenas a seguir – o interesse em refletir sobre algumas atrocidades contemporâneas.

Cena 2. A democracia brasileira é um ovo

1o Ato:

O performer está sobre o carrinho de mão, cheio de terra, onde estão parcialmente enterradas duas colheres (uma amarela e outra metálica), uma frigideira verde e um ovo. O performer está vestido formalmente e segura uma pá, que ele move como se conduzisse uma gôndola. Ao fundo uma música erudita com sons de navegação. O performer pergunta ao público: "quem é Iago? Vilão de uma tragédia shakespeariana que se passa entre os canais de Veneza? Ou um coreógrafo maquiavélico, que lança tudo e todos para seu circuito"? O performer se abaixa e "cantarola" a canção *Vampiro*. Ao terminar, dança pelo espaço com um ovo equilibrado em uma colher. Quando o ovo cai, ele pergunta se alguém da plateia pensava que o ovo estava cru, e fala que a democracia brasileira tem suas surpresas. Pergunta então se alguém quer tentar manipular o ovo com a colher. Há duas opções: ninguém quer tentar, então o performer segue; alguém quer tentar, então a pessoa manipula o ovo até ele cair. Em ambos os casos, ao final, ouve-se o Hino Nacional Brasileiro, entoado de maneira atrapalhada pela Vanusa. O performer enterra o ovo.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 11 de março de 2018). [\[75\]](#)

O primeiro ato de *Circuito Iago*, intitulado “A democracia brasileira é um ovo”, relaciona-se ao primeiro ato de *Otelo*. Na tragédia, este é o ato em que há a apresentação dos personagens, particularmente de Iago e seu ódio por Otelo. Uma variedade de acontecimentos e ações se dão nesse primeiro ato: Iago e Rodrigo, no meio da noite, desejando a ruína de Otelo, despertam Brabâncio, um senador de Veneza e pai de Desdêmona, para revelar que sua filha havia se casado às escondidas com o general (cena I); as escoltas de Otelo e Brabâncio se encontram, mas o general previne o confronto: "guardem as espadas faiscantes, antes que o orvalho as corra" (SHAKESPEARE, 2017, p. 144)⁶ (cena II); no senado, Brabâncio pede ao Duque a condenação de Otelo, pois o pai acredita que sua filha só poderia se casar com um mouro estrangeiro se ela estivesse sob o efeito de sua feitiçaria (cena III); a retórica homérica de Otelo e o testemunho de Desdêmona não deixam dúvidas de que o casamento se deu por amor, o que faz com que Brabâncio recue e Iago comece a coreografar sua vingança maquiavélica (cena III). Contudo, minha escolha como transcriador foi a de focar em Iago e nas formas de manifestação do seu ódio por Otelo. Interessava-me (e ainda me interessa) não tanto lidar com os acontecimentos de *Otelo*, mas com o modo engenhosamente coreográfico que Iago os constrói. Grosso modo, instiga-me mais o processo criativo pelo qual Iago coreografa seu "teatro em guerra", e não tanto o teatro em si, ainda que eu tenha consciência de que o "teatro em si" integra o processo, haja vista a discussão que teci no Ato I desta tese sobre como a

⁶ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena II, linhas 59-60.

performance não é uma instância destacada do processo de transcrição. Compreendo que, ao afirmar que me interessa mais o processo, não estou eliminando a performance em si, mas evidenciando que não encaro a cena como um resultado final definitivo, mas como um resultado provisório, ela também um processo. Não abordo o teatro, a cena, a performance (como queiram) como algo imutável, instável, unitário, mas antes como algo vivo, pulsante, aberto. Nesse sentido, o próprio teatro de Iago é forçado a se transformar por conta dos diversos contratempos que encontra no caminho de sua performance. Penso que a própria sequência de acontecimentos do primeiro ato de *Otelo* revela isso: Iago esperava que Otelo fosse destruído por Brabâncio e pelos senadores, mas se depara com um desfecho completamente diferente do que havia planejado. Percebe, assim, que sua coreografia precisaria ser mais sofisticada e põe-se a arquitetar seu plano maquiavélico.

No início da cena I do primeiro ato de *Otelo*, Iago explica a Rodrigo os motivos pelos quais ele segue o general, mesmo que ele tenha promovido Cássio, e não Iago, para o posto de primeiro tenente, cargo para o qual se considerava muito mais qualificado. O trecho final dessa explicação foi o disparador para gerar as ações que desenvolvo no primeiro ato de *Circuito Iago*:

Se eu o sigo, na verdade eu sigo a mim mesmo.
E o céu sabe, não é amor, não é dever,
E se parece ser, é em prol dos meus intuitos.
Pois se as minhas ações exteriores mostrarem
Meus atos inatos, meu vero coração
Exposta à clara luz, vai ser rápido até
Que eu entregue às gralhas meu coração desnudo,
Pra que o espicacem. **Eu não sou o que sou** (SHAKESPEARE, 2017, p. 137, grifo meu)⁷.

Antes de discutir os desdobramentos desse trecho na "temática" do primeiro ato da performance, gostaria de refletir sobre um aspecto que só me ocorreu durante a escrita desta tese. Quando Iago afirma que não é o que é, deixa a entender que ele é uma coisa, mas funciona como outra dependendo do contexto, pautado sempre pelos seus próprios interesses. Eventualmente os demais personagens (Otelo, Desdêmona, Cássio, Rodrigo, Brabâncio etc.) o sentem e o imaginam como uma coisa, mesmo ele sendo outra, o que, na realidade, eles ignoram. Por outro lado, nós – leitores e leitoras, espectadores e espectadoras – seus cúmplices máximos, o sentimos e o imaginamos como uma coisa, mesmo sabendo que ele é outra. Na sua relação conosco, talvez o próprio Iago possa ser compreendido como uma **metáfora**, já que

⁷ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena I, linhas 57-64.

temos consciência de que, em seu funcionamento, há dois domínios – o que ele é, e o que ele aparenta ser – e, diante de nossos olhos, ele funciona, ou seja, é sentido e imaginado, como algo que ele não é. Ainda que reprovemos sua conduta, pouco importa, pois isso não impede que ele performe aquilo que não é. Considero esse jogo fundamental tanto para a nossa leitura da peça, quanto para a tensão trágica que ela cria. Em contrapartida, não me parece ser possível afirmar que Iago funcione como uma metáfora para os personagens com os quais contracenava, já que eles não sabem que Iago, aparentando ser uma coisa, é, de fato, outra coisa: todos creem que Iago é aquilo que performa. Eles ignoram que Iago performa de um modo com Otelo e de outro com Desdêmona, por exemplo. Apenas nós, seus cúmplices, e ele sabemos disso. Talvez Iago, para nós, opere como um autêntico signo peirceano, que funciona de modos diferentes dependendo do contexto em que se insere. Para os personagens, porém, talvez Iago seja sempre tomado como um **ícone**: ele é percebido como semelhante ao seu objeto, isto é, parece sempre ser o que é.

Pergunto-me se – de alguma maneira inconsciente, intuitiva e errante – eu não tenha percebido esse caráter metafórico de Iago em *Otelo*, e transcriado – de alguma maneira inconsciente, intuitiva e errante – esse aspecto, estruturando a dramaturgia de *Circuito Iago* a partir de metáforas. Mais do que encontrar a resposta para essa pergunta, cuido justamente para que ela permaneça como pergunta, apenas como um indício; a sugestão de que, se estruero *Circuito Iago* a partir de metáforas, é porque algo de metafórico há no próprio funcionamento de Iago em *Otelo*. Como indica Derrida (1988), a iterabilidade de um texto se daria justamente pela possibilidade de repetição dos seus rastros.

Outro desdobramento – talvez em uma camada que eu poderia denominar de "temática" da performance – do trecho do monólogo de Iago que citei, foi a associação que promovi entre Iago e os atores políticos corruptos que ajudaram a coreografar o processo de impeachment de 2016. A partir dessa associação, criei a figura de um vampiro que dança manipulando a frágil democracia brasileira, materializada na forma de um ovo sustentado por uma colher [76]. Em um momento da ação, deixo o ovo cair, e percebe-se que ele não está cru, mas cozido [77]. Pretendo gerar uma surpresa, sugerindo à ideia de que a democracia brasileira é aparentemente frágil e falsa, mas resistente. O ato é então finalizado com o enterro do ovo ao som do hino nacional brasileiro distorcidamente executado pela cantora Vanusa [78]. Já discuti bastante no Ato I desta tese, a ação de manipulação e enterro do ovo, portanto gostaria de focar em outro aspecto do Ato 1 de *Circuito Iago*. A figura do "vampiro" me parece um bom exemplo de como a dialética que envolve imagens apolíneas e patologias dionisíacas produz uma metáfora no meu processo de transcrição.

Compreendo que, quando extraio uma imagem apolínea (a qual não está livre, como indiquei no Ato III desta tese, do conflito com uma patologia dionisiaca) de *Otelo*, essa imagem/patologia não é pura, isto é, não está hermeticamente acondicionada no texto fonte, disponível para que eu a retire de lá como se retira um congelado embalado a vácuo de um freezer. A própria iterabilidade do texto faz com que seja impossível que eu leia esse texto sem qualquer interferência do contexto em que o leio, sobretudo em se tratando do processo de transcrição de *Circuito Iago*, no qual já havia uma escolha minha, como transcriador, de fazer com que *Otelo* dialogasse com o tempo presente. Assim, entendo que é inevitável que as imagens/patologias que extraio do texto sejam borradas pelo contexto no qual ele é lido. Nesse sentido, a própria imagem/patologia do "vampiro", extraída de *Otelo* – Iago me parece ter características que comumente atribuímos a um vampiro e que refletem patologias dionisiacas: sedutor, dissimulado, atua na calada da noite, vive parasitando outras pessoas – guarda relações com o contexto em que criei a performance, já que, em 2018, no desfile das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro, a Paraíso do Tuiuti colocou no topo de um de seus carros alegóricos o personagem "Vampiro Neoliberalista" [\[79\]](#), em uma evidente, ainda que não declarada, referência ao vice-presidente golpista Michel Temer, um dos protagonistas do processo de impeachment de 2016.

Acredito ser importante ressaltar que, ao contrário da metáfora IAGO É COREÓGRAFO MAQUIAVÉLICO, a metáfora IAGO É VAMPIRO não é falada por mim na performance. Ainda uma vez, reitero que, embora eu tenha criado essas metáforas, nada garante que elas serão percebidas pelos espectadores e espectadoras dessa maneira, e sequer que elas serão percebidas, haja vista o caráter aberto das metáforas que proponho. Quando afirmo que tal metáfora não é falada, quero dizer que ela não é sugerida verbalmente de modo explícito, como acontece quando pergunto aos espectadores se Iago seria um coreógrafo maquiavélico. A metáfora IAGO É VAMPIRO é criada por um conjunto de elementos não verbais e verbais, pelos quais dou forma às imagens apolíneas/patologias dionisiacas extraídas de *Otelo*, a saber "Iago" e "vampiro": o terno utilizado como parte do figurino, similar ao utilizado tanto pelo "Vampiro Neoliberalista" da Tuiuti, quanto pelos vampiros neoliberalistas de Brasília; a cor preta do terno; a máscara ninja (balaclava) utilizada junto com o terno; a canção – *Vampiro*, de Jorge Mautner (1978) – cantarolada por mim durante a cena; o modo como performo a canção, com voz baixa, lentamente, dissimulado, ameaçador, irônico; o modo como performo os movimentos que desenvolvo durante a ação, na maior parte da sequência, de forma lenta e contida; as relações que estabeleço com o público. Embora os elementos verbais dessa metáfora (a letra da canção) possam sugerir a ideia de que aquela figura que construo é um vampiro –

"eu sei que eu sou um vampiro, que nunca vai ter paz no coração" (MAUTNER, 1978) – não acredito que eles sejam determinantes para que a metáfora seja inequivocamente percebida. Essa é uma metáfora, penso eu, bastante aberta e predominantemente não verbal.

No primeiro ato de *Circuito Iago*, assim, além de apresentar Iago como um coreógrafo maquiavélico e um vampiro, estabeleço relações entre ele e os atores da catástrofe contemporânea que considero ter sido o processo de impeachment de 2016. Ainda que os universos de *Otelo* e do cenário político brasileiro contemporâneo pareçam muito distantes, a questão do papel do "Estado" ("*the state*") se faz presente em ambos, algo que percebi, e que orientou a criação dos dois primeiros atos de *Circuito Iago*. Thomas Moisan (2002), em seu artigo *Relating Things to the State*, analisa que o Estado em *Otelo* não tem um papel unicamente abstrato, alegórico, mas que "o 'Estado' e Otelo estão ligados entre si em uma relação tanto mutuamente exploratória, quanto mutuamente reveladora, uma relação que conduz Otelo a definir-se a si mesmo pela leitura que faz do "Estado", e que faz o "Estado" um interessado participante na tragédia de Otelo" (MOISAN, 2002, s/p)⁸. Recordemos da análise que teci no Ato II desta tese, de que *Otelo* seria um texto em guerra, não apenas no sentido de que os acontecimentos se passam durante uma guerra, mas que a estrutura do próprio texto está em guerra. Parece-me que o "Estado" em *Otelo*, seguindo Moisan (2002), é tão personagem da tragédia quanto Iago e Otelo. Nesse sentido, o comentário de Moisan (2002) acerca da cena em que Brabâncio vai ao senado clamar pela punição de Otelo, me parece bastante preciso: "Brabâncio, ansioso por afirmar sua importância em um momento em que essa importância parece ter sido desconsiderada, transforma o Estado em uma fraternidade da qual ele pertence, certo de que o Duque ou qualquer um de seus 'irmãos do Estado' sentiriam seu sofrimento" (MOISAN, 2002, s/p)⁹. Em outra passagem, ao comentar sobre o monólogo final de Otelo no quinto ato da peça, Moisan (2002) aponta que "em sua forma mais personificada, o "Estado" se transforma em "*they*", quando Otelo lembra àqueles prestes a levá-lo de que ele "*have done the state some service, and they know't*" (MOISAN, 2002, s/p, grifo meu)¹⁰. Entendo que a

⁸ No original: "*the state' and Othello are tied to each other in a relationship both mutually exploitative and mutually revealing, one that leads Othello to define himself by his reading of "the state," and that makes "the state" an interested participant in Othello's tragedy*" (tradução minha).

⁹ No original: "*Brabantio, anxious to assert his importance at a moment when that importance seems to have been disregarded, makes the state a fraternity to which he belongs, certain that the Duke or any of his "brothers of the state" would feel his grievance*" (tradução minha).

¹⁰ No original: "*And in its most impersonated form, "the state" "becomes a "they," when Othello reminds those about to lead him away that he had "done the state some service, and they know't"* (tradução minha). Aqui, o pronome "*they*" é empregado para referir-se ao Estado, sendo assim, sem gênero, o que me parece ser reforçado pela tradução do trecho proposta por L. F. Pereira: "prestei serviços ao Estado e isso é sabido" (SHAKESPEARE, 2017, p. 360). Optei por não traduzir o referido trecho, de modo a não prejudicar a compreensão da discussão.

personificação do Estado em *Otelo* de que nos fala Moisan (2002) reverbera no primeiro ato de *Circuito Iago*, particularmente na minha escolha pela personificação do Estado brasileiro, ou pelo menos de uma parte dele, na figura de um vampiro.

O primeiro ato de *Circuito Iago* termina com o enterro do ovo. Para além da interpretação mais imediata de sepultamento da democracia brasileira (a qual a interpretação da menininha de 8 anos que discuti no Ato I desta tese demonstra não ser exclusiva), compreendo que o enterro do ovo também pode ser interpretado como a semeadura do plano maquiavélico de Iago, envolvendo algumas possíveis metáforas: OVO É SEMENTE; SEMENTE É PLANO MAQUIAVÉLICO. Ele começa a coreografar sua vingança maquiavélica no monólogo final no primeiro ato de *Otelo*. Iago utiliza, inclusive, a metáfora do plantio, da jardinagem, em um monólogo anterior, ao recusar veementemente a ideia de que a paixão de Rodrigo por Desdêmona seria uma condição "natural":

IAGO - Condição, uma ova! **Está nas nossas mãos ser uma coisa ou outra.** Nosso corpo é um jardim, e nossa vontade é o jardineiro. Pois então, se a gente planta urtiga, semeia alface, estaca o hissopo ou arranca o tomilho, se a gente põe ali só um tipo de erva ou distrai tudo com espécies várias, usando o ócio para esterilizá-las e indústria para adubá-las... resumindo, o controle e a autoridade que regula isso tudo estão na nossa vontade. Se na balança de nossas vidas não houvesse o prato da razão para aprumar os rasgos da sensualidade, o sangue e a baixeza, coisas que são de nossa natureza, nos precipitaram a conclusões das mais aberrantes. Mas nós dispomos da razão para resfriar a fúria das paixões, o ferrão da carne e também da nossa desabalada lascívia. De modo que onde tu falas de amar, eu vejo plantar, estaquear, enxertar (SHAKESPEARE, 2017, p. 157-158, grifo meu)¹¹.

"Está em nossas mãos ser uma coisa ou outra" (SHAKESPEARE, 2017, p. 157). Iago parece, de fato, reconhecer a si mesmo como um manipulador de metáforas. Ele não é o que é, e cabe a ele ser uma coisa ou outra, ou seja, dançar como bem entender pelas metáforas que propõe. No monólogo final do primeiro ato de *Otelo*, Iago semeia seu projeto para que ele possa germinar nos atos seguintes: "Pronto; já está gerado. A noite e o inferno à luz hão de trazer meu plano eterno" (SHAKESPEARE, 2008b, p. 619). Em *Circuito Iago*, compreendo que faço a mesma coisa. No final do primeiro ato da performance, semeio meu circuito para que ele possa florescer nos próximos atos. Não é à toa que, em um registro do meu diário de trabalho de *Circuito Iago* de dezembro de 2017, me refiro ao Ato 1 da performance como: "quando Iago anuncia o que virá ou carta de um vampiro" [\[80\]](#).

¹¹ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena III, linhas 324-338.

Cena 3. Pacto nacional ou "Eu não sou cozeiro"

2o Ato:

O performer retira a máscara, paletó e gravata, e coloca uma camisa da seleção brasileira de futebol. Anuncia que precisará da ajuda de dois/duas espectadorxs, que o ajudarão em uma cena pós-dramática chamada "Pacto nacional". Narra a história de como Iago quer dar um golpe em Otelo, e para tanto precisa de aliados. Nesta cena, umx espectadorx será Iago, x outrx Rodrigo. Elxs devem acompanhar a coreografia do performer. Ao final, devem colocar a colher amarela, a máscara preta e a frigideira ao lado do performer. Ele pedirá à DJ para soltar o samba e dançará o "balé do panelaço". Ao final, "monta" a sombra do batedor de panela no chão.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 11 de março de 2018). [\[81\]](#)

O segundo ato de *Circuito Iago* é "tematicamente" diferente se compararmos as apresentações da performance realizadas presencialmente até novembro de 2019 com a videodança que transcriei em julho de 2020, durante o isolamento social a que fomos submetidos por conta da pandemia de COVID-19. Nas apresentações da performance realizadas presencialmente – em que o Ato 2 da performance intitulava-se “Pacto Nacional” – estabeleço uma relação entre a execução do plano de Iago (que começa a tomar forma durante o segundo ato de *Otelo*, com a ajuda de Rodrigo) e a conspiração política que conduziu à queda da presidente Dilma Rousseff em 2016. No segundo ato da tragédia, com o apoio de Rodrigo, Iago embriaga Cássio e o incita a brigar com Montano, um soldado o qual Cássio fere gravemente. Tal fato faz com que o tenente perca a confiança de Otelo. Mais tarde, Iago manipulará Desdêmona para que ela suplique ao general que perdoe Cássio, o que Iago utilizará para insinuar a ele que sua esposa o trai com o tenente. Na performance presencial, convido dois espectadores para me ajudarem na criação de uma cena, a qual chamo de “Pacto Nacional”. Essa cena já foi discutida no Ato II desta tese. Todavia, farei uma breve recapitulação para refrescar as memórias dos leitores e leitoras.

Manipulando o enredo do segundo ato da tragédia, enquanto visto uma camisa da seleção brasileira de futebol, explico aos espectadores que Iago odeia Otelo e decide se vingar dando um golpe no general. Para que seu golpe possa se concretizar, ele se aliará a Rodrigo. Informo aos espectadores que a cena que faremos é um diálogo entre Iago e Rodrigo sobre o plano em execução. Peço então a dois espectadores que leiam o diálogo, cada um interpretando Iago e Rodrigo, enquanto dançam uma sequência coreográfica. Na verdade, o que eles leem não é um diálogo entre os personagens shakespearianos, mas um conjunto de áudios vazados de conversas telefônicas de políticos e empresários que veio à tona durante o processo de impeachment de 2016. A sequência coreográfica que compus para este ato possui muitos movimentos de queda e recuperação, e é repetida exaustivamente conforme o diálogo se desenvolve, o que começa a me deixar visivelmente cansado e desgastado. Ao final da leitura,

danço uma coreografia ao som de um samba, inspirada nas coreografias executadas por manifestantes pró-impeachment ao redor de todo o Brasil, enquanto seguro uma frigideira verde e uma colher amarela, terminando com um panelaço.

No Ato 2 da performance assumo explicitamente o papel de coreógrafo maquiavélico: extrapolo os limites das etapas anteriores do processo de transcrição que produziu a performance, bem como os limites da própria performance, e convido para a cena espectadores e/ou espectadoras para performarem junto comigo. Dou instruções, indicações, informações, orientações, enfim, verdadeiramente coreógrafo ao vivo a cena que será realizada. Como Iago, estruturo o "teatro em guerra" que será encenado.

Bryan Reynolds e Joseph Fitzpatrick (2002), no artigo *Venetian Ideology or Transversal Power?*, apresentam a perspectiva de que Iago poderia ser lido como uma **máquina de guerra**, termo de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). Para os pensadores, o rei-mágico e o jurista-sacerdote são duas cabeças que representam os principais elementos do aparato do Estado, os quais criam uma sociedade hierarquicamente ordenada, organizada pelo sistema totalitário do Estado baseado em supostas categorias absolutas e oposições binárias. Contrária e exterior a esse sistema está a máquina de guerra, a qual, embora definida em oposição ao Estado, pode integrar o seu sistema ao ser apropriada na forma de uma instituição militar – o exército, por exemplo – passando a se relacionar com as duas cabeças totalitárias. Embora a máquina de guerra possa emergir do próprio aparato, já que seria possível dizer que ela está localizada entre as duas cabeças do Estado, sua presença é problemática para o sistema porque sua natureza faz com que ela resida fora do controle estatal. Como Iago, o qual emerge do exército veneziano, ataca, por meio de suas ações, a própria ordem militar do Estado ao atacar Otelo, Reynolds e Fitzpatrick (2002) defendem que ele poderia ser visto como uma máquina de guerra.

Reynolds e Fitzpatrick (2002) ancoram-se na análise de G. K. Hunter (1978) sobre a aceitabilidade de Otelo por audiências elisabetanas mesmo sendo um homem negro – Hunter (1978) evidencia como nesse período era comum a imagem do homem negro como diabo, o que faz com que o tema da aceitabilidade de Otelo pelo público da época seja relevante – para defender que, se Otelo era de fato aceito, isso se dava graças à sua associação com as duas instituições sociopolíticas dominantes no período: a Igreja e o Estado. De acordo com os pensadores, essas duas ideologias – o Cristianismo e o Estado veneziano – estão alinhadas com a descrição de Deleuze e Guattari (1997) do jurista-sacerdote: claro, calmo, grave e regulador. Iago, que se origina na instituição militar estatal, se apropria da máquina de guerra e passa a mover insidiosamente dentro do aparato do Estado, subvertendo as ideologias cristãs e estatais de Otelo, transformando-o no que se assemelha mais à descrição do rei-mágico: obscuro,

violento, apressado e destemido (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Reynolds e Fitzpatrick (2002) apontam ainda que Iago seria a materialização reversa da lógica de Deleuze e Guattari (1997): se por um lado uma máquina de guerra só pode ser apropriada pelo Estado como uma instituição militar, a qual resultará em problemas contínuos, Iago é justamente a parte problemática da máquina de guerra apropriada pelo Estado veneziano.

No Ato II discuti sobre as relações entre estratégia de guerra e retórica em *Otelo* (JACOBSEN, 2009), sugerindo que Iago é o inovador maquiavélico que encena um verdadeiro "teatro em guerra" por meio de suas ações. **Maquiavélico, máquina** de guerra. Para além da proximidade entre as palavras, cruzando as análises de Jacobsen (2009) e de Reynolds e Fitzpatrick (2002) seria possível afirmar que o inovador maquiavélico Iago pode ser compreendido como o manipulador de uma máquina de guerra que produz os acontecimentos de *Otelo*, um texto em guerra.

Como indiquei no início desta cena, no Ato 2 de *Circuito Iago* estabeleço uma relação entre a execução do plano de Iago e a conspiração que produziu o golpe contra Dilma Rousseff em 2016. A ideia de Iago como uma máquina de guerra, que dispara e põe em funcionamento seu plano, parece reverberar no Ato 2 da performance. Não que eu pense que o conceito de máquina de guerra se aplique exemplarmente ao contexto que produziu o golpe de 2016. Para que tal conceito se tornasse operativo para a análise desse evento, compreendo que uma instituição militar (o exército brasileiro, por exemplo) deveria ter tido uma participação bastante mais expressiva – até mesmo protagonista – do que a que teve no golpe de 2016, haja vista a definição de Deleuze e Guattari (1997) de que a máquina de guerra só pode ser apropriada pelo Estado como uma instituição militar. Da maneira como compreendo, o golpe de 2016 foi político, e não militar, ainda que tenha culminado na eleição de um presidente militar e na presença, nunca antes vista após a redemocratização posterior ao regime militar, de militares ocupando cargos de primeiro e segundo escalão do executivo. De fato, as duas cabeças do aparato do Estado (rei-mágico e jurista-sacerdote) atuaram ativamente nesse processo, mas penso que a máquina de guerra militar funcionou menos explicitamente e de modo mais pontual – seria o famigerado voto em nome de Ustra, quando da votação do impeachment no Congresso, uma dessas manifestações, prenúncio do Mal? – começando a funcionar mais intensamente a partir de 2019, com a posse do então presidente (cujo nome eu me recuso a escrever aqui, manchando com graxa de máquina caquética de guerra minha tão estimada tese). Se a ideia de máquina de guerra reverbera no Ato 2 de *Circuito Iago*, é porque, assim como a máquina de guerra de Iago, de acordo com Reynolds e Fitzpatrick (2002), emerge de dentro do Estado veneziano produzindo problemas para o próprio Estado, os vampiros que conspiraram contra

Dilma Rousseff, "personagens" do segundo ato da performance, emergiram do próprio governo, fabricando e exacerbando uma crise política que lançou o país naquele que talvez tenha sido o período político mais catastrófico desde a redemocratização pós-regime militar.

Afirmo anteriormente que o Ato 2 da videodança transcrita a partir da performance presencial de *Circuito Iago*, lançada em 2020, é "tematicamente" diferente do Ato 2 das performances apresentadas até novembro de 2019. Nas performances presenciais, o "tema" do ato sempre foi o mesmo: o golpe de 2016. Contudo, quando criei a videodança em plena pandemia de COVID-19, pareceu-me urgente atualizar a temática desse ato, dialogando com a condução absurda, catastrófica e criminosa da pandemia pelo governo brasileiro. O plano principal do Ato 2 da videodança – o qual batizei de "Eu não sou coveiro" – é superior, isto é, captado de cima pela câmera, constituindo um quadro em que se vê uma folha de papel, minhas mãos (uma delas segurando uma caneta) e uma das quinas de um livro, sobre o qual é possível ver estampado um retrato de Shakespeare. Enquanto ouve-se, *in off*, minha voz narrando a mesma explicação que dou ao público na performance presencial no momento anterior à execução da cena para a qual convido dois voluntários ou voluntárias, desenho sobre a folha de papel um esquema gráfico que traduz a minha explicação [82]. Na sequência, uma atriz e um ator interpretando, respectivamente, Iago e Rodrigo, aparecem, cada um em uma tela, as quais estão sobrepostas ao quadro geral, no qual continuo a desenhar [83]. Ao invés de encenarem o diálogo em que estão tramando o golpe contra o general – como afirmo, também na videodança, que farão – eles encenam um diálogo formado por falas estapafúrdias e genocidas do então presidente brasileiro sobre a pandemia, bem como de membros de sua equipe. Enquanto contracenam, ouve-se ao fundo um samba, e aparecem na tela flashes de imagens relacionadas à pandemia, como fotos de abertura de covas em massa ou trechos de reportagens sobre funcionários da saúde que foram agredidos por manifestantes que protestavam contra o que eles denominaram de política do "fique em casa" [84, 85]. Ao final do diálogo, o volume do samba aumenta, e plano muda para um quadro em que vê-se minhas mãos batendo uma panela [86]. Um corte para uma tela preta enquanto o volume do samba diminui em *fade out* finaliza o ato.

Ao contrário do que acontece quando *Circuito Iago* é performada presencialmente, na videodança, por uma restrição imposta pela própria natureza da linguagem audiovisual, a minha interação com o público não acontece¹². Portanto, escolhi uma atriz e um ator para

¹² Isso não impediu, contudo, que em *Tito, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamas* (2021), eu criasse um formato interativo para a videodança, no qual cada ato tem mais de uma versão, e o espectador ou espectadora pode escolher, ato a ato, a versão que quer assistir. A videodança no formato interativo está disponível no link <<https://youtu.be/1anugsXD2q8>>.

"interpretarem" Iago e Rodrigo na videodança. Eu poderia ter feito uma escolha diferente, como usar apenas suas vozes, sem inserir suas imagens, por exemplo. Porém, a escolha por inserir outras pessoas, além de mim, nesse momento específico da performance, tanto no formato presencial, quanto na videodança, me parece, novamente lembrando Campos (2006), reveladora. No Ato II desta tese já apontei que tal escolha busca, a exemplo do coreógrafo maquiavélico Iago, inserir tudo e todos no meu circuito – atores políticos golpistas/genocidas, performer, público, Iago, Rodrigo, Otelo, Desdêmona, Cássio, quem performa Iago, quem performa Rodrigo. Por outro lado, poderia afirmar que por meio dessa aglutinação cênica desejo sugerir que todos estamos implicados, direta ou indiretamente, nesse "teatro em guerra" que tem sido a política brasileira nos últimos 7 anos (pelo menos). Afinal de contas, como indiquei anteriormente, acredito que o impeachment de 2016 lançou o país naquele que talvez seja seu pior período político desde a redemocratização, e isso não é sem consequências para a população brasileira, sobretudo a população pobre, aquela que é marginalizada, a população negra, a população LGBTQIAPN+, os trabalhadores da arte e da cultura, os trabalhadores da educação, entre tantos outros grupos que têm sofrido intensamente as consequências dos desdobramentos do golpe de 2016.

Em termos metafóricos, a dramaturgia do Ato 2 de *Circuito Iago* parece sugerir uma relação entre o teatro em guerra que coreografo ao vivo – e o próprio teatro em guerra que Iago coreografa em *Otelo* – e o golpe de 2016 (nas apresentações presenciais) e a pandemia de COVID-19 (na videodança), resultando naquelas que talvez eu considere as metáforas chave deste ato, quais sejam: TEATRO É GOLPE e TEATRO É PANDEMIA. A exemplo da metáfora discutida na cena anterior (IAGO É VAMPIRO), essas também são metáforas bastante abertas, as quais, ainda que sejam formadas por elementos marcadamente verbais (minhas orientações e explicações, o texto lido por quem performa Iago e Rodrigo), são constituídas também por uma pletora de elementos não verbais: o figurino que utilizo, os movimentos que performo, o samba que toca, os objetos que utilizo, os flashes inseridos e os desenhos que traço (especificamente no caso da videodança), entre outros. Também é possível levantar algumas imagens apolíneas/patologias dionisíacas que extraio de *Otelo* (inevitavelmente borradas pelo contexto histórico no qual leio essa tragédia), e que tomam forma nas metáforas por meio dos elementos verbais e não verbais que indiquei: coreógrafo maquiavélico, Iago, Desdêmona, Otelo, Shakespeare, plano de vingança, teatro, golpe, pandemia.

Tais imagens e patologias não se esgotam nas que listei. Penso, inclusive, que, assim como as metáforas que proponho em minhas performances são abertas e não serão necessariamente sentidas pelo público (o qual pode, inclusive, criar suas próprias), esse mesmo

público pode, também, identificar imagens e patologias que eu não havia previsto anteriormente. Aliás, acredito ser importante ressaltar que, embora poderíamos supor haver uma ordem "natural" para o desenvolvimento dos meus processos de transcrição – levantamento de imagens e patologias para produzir metáforas e compor com elas a dramaturgia da performance – nem sempre a criação se dá dessa maneira, o que me remete à errância de que nos fala Lepecki (2016a). Frequentemente, o que acontece nos meus processos de transcrição é que me lanço no olho do furacão da inventividade, trabalhando de forma profundamente errante e intuitiva, sem me pautar conscientemente por um método sistematizado de criação que siga tal ou qual etapa. Não gostaria, de modo algum, que minha pesquisa fosse confundida com a sistematização de uma "receita de transcrição" que deve ser seguida para obter uma performance. A relação que estabeleço entre imagens/patologias, metáforas e dramaturgia é mais lógica do que cronológica, isto é, interessa-me como essas noções se relacionam nos processos de transcrição das minhas performances, e não o que vem primeiro, se o ovo ou a galinha. Diante da questão do que surgiu primeiro (se o ovo ou a galinha), Clarice Lispector (1977) pôs-se a escrever um conto que nem ela entendia direito, conforme relata na célebre entrevista concedida a Júlio Lerner, repórter da TV Cultura, em 1978. Penso que, ao refletir sobre meus processos de transcrição, me interessa seguir pelo mesmo caminho da escritora.

Cena 4. Dandara

3o Ato:

O performer pergunta ao público se ele se lembra da esposa do general e narra como ela está envolvida no plano de vingança de Iago. Pergunta ao público se alguém quer arriscar um palpite sobre o que acontece com ela. Pergunta-se então de onde vem este ódio que quer a ruína do outro. "Um ódio que bate, bate, bate até matar, e depois joga sua carcaça num carrinho de mão e despeja na sarjeta". Pede à DJ para soltar a trilha e inicia um *pas de deux* com o carrinho de mão. Ao final, retira as botas, coloca sobre o carrinho e o coloca debaixo do pé de tamarindo.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 11 de março de 2018). [\[87\]](#)

Tomando um outro caminho em relação aos dois primeiros atos de *Circuito Iago*, no terceiro ato da performance, “Dandara”, teço relações entre a segunda etapa do plano de vingança de Iago, que se desenvolve no terceiro ato da tragédia, e o assassinato da travesti Dandara dos Santos, no Ceará, em 2017, crime que gerou comoção nacional quando aconteceu. Lembro-me que esse crime me chocou profundamente na época. Hoje, crimes motivados por transfobia tem um efeito ainda mais violento sobre mim; atualmente sou casado com uma travesti e confesso que sempre que me deparo com esse tipo de acontecimento torpe, meu

sangue gela: quando minha companheira sai de casa sozinha, sou tomado pelo medo de que talvez ela não volte com vida. Ainda que eu, homem cis – embora bissexual – tema profundamente por ela, não sou capaz de imaginar o quanto ela própria teme. Letícia Nascimento (2020), professora do curso de Pedagogia da UFPI, uma mulher travesti, negra e gorda (como ela mesma se define), importante intelectual transfeminista, nos estapeia com estatísticas horripilantes:

Além da solidão, o medo de morrer, um sentimento que também não se distancia de mim, sou travesti negra e gorda, viver até os 35 anos é fissurar o horizonte da necropolítica. De acordo com pesquisas realizadas pelo psicólogo brasileiro Pedro Antunes (2013), estima-se que a expectativa de vida de travestis e transexuais femininas seja de 35 anos de idade, enquanto a da população brasileira em geral é de 74,9 anos. A diferença das expectativas aponta como travestis e transexuais femininas estão expostas a violências brutais que impedem e interrompem a vida (NASCIMENTO, 2020, p. 13).

Não quero reforçar aqui, ainda uma vez, os impactos dessas estatísticas. Cito-as porque, como dados, elas revelam um cenário absolutamente adverso para corpos e corpos, ou melhor, vidas trans. Entretanto, esse cenário adverso não deve ser naturalizado. Tenho a impressão de que pessoas cis-gênero, como eu, servem-se muito das estatísticas de morte para construir discursos sobre pessoas trans. Isso evidencia um profundo desconhecimento sobre as experiências e potências de vida desses sujeitos e sujeitas, talvez porque pessoas cis, como eu, tendem a não se relacionar (no amor, na amizade, no trabalho, no cotidiano em geral) com pessoas trans, e, portanto, mergulhamos num universo limitado de estereótipos e lugares-comuns sobre essas pessoas. É preciso urgentemente voltarmos nossos olhos, cujas retinas já estão tão fatigadas pela transfobia estrutural de nossa sociedade "cis/hetero/branco/magro/normativas" (NASCIMENTO, 2020, p. 3), para experiências de vida de pessoas trans, e não de morte. Escutemos a voz de Letícia Nascimento e de tantas e tantos outros, sentenciando, "eu não vou morrer", como ela o faz no início de seu texto homônimo:

Começo este texto pelo fim, tomo esta liberdade de anunciar a conclusão antes de qualquer outro enunciado discursivo. Eu não vou morrer! Este é o único veredito possível. É meu clamor e profecia. Eu não vou morrer! É um grito que ecoa lancinante, movimentando as estruturascis/hetero/branco/magro/normativas. Precisamos ecoar com força: eu não vou morrer! Sem a crença nessa profecia, a vida se esvazia de sentido, perde o horizonte utópico. Desafiar a morte e viver é um ato de resistência contra cis/hetero/branco/magro/normatividade que me quer morta (NASCIMENTO, 2020, p. 3).

Dito isso, não descreverei aqui a morte de Dandara, pois, embora o evento do seu assassinato brutal tenha sido o disparador para o Ato 3 de *Circuito Iago*, eu me recuso a lembrá-la como um cadáver. Quero lembrá-la como aquela que, num sopro de vida, injetou *anima* em um carrinho de mão, fazendo-o dançar comigo em um gaguejante *pas de deux*. Um carrinho de mão, objeto que foi o seu carrasco, transformou-se, em *Circuito Iago*, em um dos meus principais companheiros de cena. Ainda que tenha extraído esse objeto do assassinato de Dandara, não limitei o seu uso ao Ato 3 da performance; de certo modo, o carrinho de mão, presente em todos os atos de *Circuito Iago*, ajuda a conduzir silenciosamente a sua dramaturgia.

No terceiro ato de *Otelo*, após fazer com que Cássio perca a confiança do general, Iago incitará Desdêmona a conseguir o perdão do tenente junto ao marido. Paralelamente, Iago insinuará a Otelo que a esposa o faz não por piedade, mas porque o trai com Cássio, o que faz surgir no general um ciúme avassalador. Para arrematar seu plano, Iago obriga sua esposa, Emília, ama de Desdêmona, a roubar um lenço de sua patroa, presente de Otelo. Iago planta então a peça de roupa no quarto de Cássio, que o encontra. É importante salientar que, no século XVII, um lenço de mulher era um artigo extremamente íntimo. Jorge Coli (2003), no capítulo "Otello" de *A paixão segundo a ópera*¹³, comenta sobre os personagens de Shakespeare que "tentam substituir o princípio do acaso, a organização incoerente do mundo por um projeto – o mais das vezes fracassado – e que procuram concatenar as ações humanas num plano que possui um objetivo claro, uma lógica interna" (COLI, 2003, p.37), ou, nos termos de Derrida (1992), tentam domar o contratempo por meio de aforismos. Coli cita como um dos exemplos mais icônicos desses personagens o Frei Lourenço de *Romeu e Julieta*, citado por Derrida (1992) em *Aphorism Countertime* como organizador do plano que tenta sincronizar os aforismos Romeu e Julieta, mas que acaba por lançá-los irremediavelmente às armadilhas do contratempo. Iago, por sua vez, é citado por Coli (2003) como um tipo específico desses personagens criados por Shakespeare, "os personagens hipócritas que separam o dizer do sentir" e que induzem "tal ou qual personagem a agir de um modo ou de outro" (COLI, 2003, p. 46). Ainda, ele é quem, na trama do lenço, dará ao objeto sua carga de morte.

Contudo, Coli (2003) avalia que, ainda que o lenço revele o caos – o mesmo caos já anunciado no Ato III da tragédia por Otelo, quando observa Desdêmona partir e declara para Iago o seu amor por ela: "Que eu caia em perdição, mas eu te amo! E quando eu deixar de te amar, vai ser o caos novamente" (SHAKESPEARE, 2017, p. 194)¹⁴ – o caos existe sem o lenço

¹³ Este capítulo foi publicado originalmente em *Os sentidos da paixão*, organizado por Adauto Novaes (1987), sob o título "O lenço e o caos".

¹⁴ Na tradução de L. F. Pereira: Ato III, Cena III, linhas 90-92.

e Emília parece sabê-lo, ao adverter Desdêmona, surpresa diante dos rompantes de ciúme do marido, sobre a "origem sem origem" desse sentimento:

EMÍLIA - Mas almas ciumentas não operam assim:
O ciúme que sentem não tem motivação,
O ciúme vem do ciúme. É um monstro
Que a si mesmo gera e a si mesmo procria (SHAKESPEARE, 2017, p. 213)¹⁵.

Assim, de acordo com Coli (2003), a rigor o próprio Iago seria dispensável em *Otelo*, e sugere como indício disso outra peça de Shakespeare, *Conto do inverno*, na qual o ciúme do rei Leontes da Sicília surge e cresce do nada, não havendo "nem sequer um lenço, nem sequer um fio de cabelo" (COLI, 2003, p. 47) que lhe dê razão para duvidar de sua mulher, Hermíone. O sentimento infundado de Leontes se exacerba a tal ponto que ele nega secamente a afirmação indiscutível da fidelidade de sua esposa pelo próprio oráculo de Delfos: "não há verdade nenhuma nesse oráculo. (...) É só mentira" (SHAKESPEARE apud COLI, 2017, p. 47). E conclui Coli (2003): "contra todas as razões, o ciúme aparece como um acesso inexplicável" (COLI, 2003, p. 47). A diferença entre *Otelo* e *Conto de inverno*, para Coli (2003), é que, embora o ciúme em *Otelo* também seja infundado, "possui uma existência espessa e turva" (COLI, 2003, p. 48), a qual a prova fabricada por Iago ao plantar o lenço de Desdêmona no quarto de Cássio torna transparente, pelo menos para o olhar manipulado de Otelo, que precisa **ver** antes de mandar o amor às favas:

OTELO - Não, Iago, quero
Ver antes de duvidar; quando eu duvidar,
Prova. E tendo já a prova só me resta isto:
Mandar às favas amor e ciúme (SHAKESPEARE, 2017, p.197)¹⁶!

Leio o terceiro ato de *Otelo* como o ápice da execução do plano de vingança de Iago; é quando ele manipula mais engenhosamente todos os personagens: estimula Cássio a seguir implorando a ajuda de Desdêmona; incita Desdêmona a seguir suplicando ao seu marido pelo perdão do tenente; infla o ciúme de Otelo; obriga sua esposa Emília a roubar o lenço da ama. Seu ódio e sua sede de vingança não reconhecem barreiras morais. O que mais me impacta no terceiro ato é como ele me gera um sentimento de desespero absoluto, que me faz questionar de onde vem tanto ódio, pergunta que desemboca naquela que talvez seja uma das maiores questões de *Otelo*: as motivações de Iago. O coreógrafo maquiavélico chega a apresentar algumas, as quais discutirei em breve. Antes, gostaria de convocar A. C. Bradley (1992) e a

¹⁵ Na tradução de L. F. Pereira: Ato III, Cena IV, linhas 160-163.

¹⁶ Na tradução de L. F. Pereira: Ato III, Cena III, linhas 195-198.

importante advertência que ele faz em *Shakespearean Tragedy* acerca da confiabilidade das palavras de Iago:

Deve-se lembrar constantemente de não acreditar em uma sílaba do que Iago fala em qualquer assunto que seja, incluindo ele mesmo, até que se tenha testado sua afirmação através da comparação dela com fatos conhecidos e com outras afirmações suas ou de outras pessoas, e considerando, ainda, se ele teve, nas circunstâncias em particular, qualquer razão para contar uma mentira ou uma verdade (BRADLEY, 1992, p. 181)¹⁷.

Reynolds e Fitzpatrick (2002) discutem aquelas que Iago apresenta como as duas principais motivações do seu ódio: sua indignação acerca da promoção de Cássio ao posto de primeiro tenente (a qual já discuti bastante no Ato II desta tese), apresentada por Iago em seu primeiro monólogo do primeiro ato de *Otelo*; e a suspeita de que Otelo havia se deitado com Emília, sua esposa. Inicialmente, Reynolds e Fitzpatrick (2002), tendo em vista a advertência de Bradley, problematizam considerar qualquer uma dessas duas motivações como verdadeiras, haja vista que são dadas por Iago em momentos diferentes do mesmo ato, uma em um diálogo com Rodrigo (o qual, seguindo a argumentação de Bradley (1992), deve ser encarado com suspeição) e outra em um de seus monólogos solitários, os quais podemos considerar como direcionados para a plateia, no final do ato. Aliás, logo antes de apresentar a motivação da traição, Iago chama Rodrigo, seu cúmplice, pelas costas, de trouxa, o que torna a primeira motivação (da promoção de Cássio) ainda mais suspeita:

IAGO - Viram como se usa um trouxa para encher a trouxa?
Seria profanar meu saber conquistado,
Se gastasse, por algo além de ganho e troça,
Meu tempo com esse panaca. **Eu detesto o Mouro,
Corre por aí que ele, em meio aos meus lençóis,
Oficiou meu encargos.** Eu não sei se é verdade,
Mas eu, frente a uma mera suspeita do tipo,
Ajo como se fosse vero (SHAKESPEARE, 2017, p. 159, grifos meus)¹⁸.

Tendo em vista a advertência de Bradley (1992), Reynolds e Fitzpatrick (2002) apontam que a única afirmação que Iago faz, com relação à suposta promoção de Cássio, que pode ser confirmada por fatos conhecidos, é a de que Cássio é primeiro tenente de Otelo; não há qualquer evidência de que Iago foi preterido ou sequer de que ele foi considerado para o posto. Além disso, como já mencionado, no final do mesmo ato ele oferecerá ao público a motivação da

¹⁷ No original: "One must constantly remember not to believe a syllable that Iago utters on any subject, including himself, until one has tested his statement by comparing it with known facts and with other statements of his own or of other people, and by considering whether he had in the particular circumstances any reason for telling a lie or for telling the truth" (tradução minha).

¹⁸ Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena III, linhas 388-395.

traição, na qual nem mesmo cita Cássio. Reynolds e Fitzpatrick (2002) refletem que Iago se beneficiaria desse argumento no diálogo com Rodrigo, já que ofereceria um motivo que o cúmplice aceitaria com facilidade, sem precisar se expor revelando a motivação da traição. A esse respeito, Reynolds e Fitzpatrick (2002) especulam que talvez Iago de fato acreditasse que foi traído, tendo em vista que não haveria motivos para que ele mentisse em um monólogo direcionado à plateia. Contudo, os autores propõem o exame mais detalhado da linguagem de Iago no monólogo em que revela a motivação da traição. Supostamente, a estrutura da afirmação de Iago seria de causa e efeito – "Eu detesto o Mouro, corre por aí que ele, em meio aos meus lençóis, oficiou meus encargos" (SHAKESPEARE, 2017, p. 159) – isto é, ele odeia Otelo **porque** corre por aí a notícia da traição. Contudo, não há articulação linguística entre a suposta causa e o suposto efeito que sustentem essa afirmação como uma motivação:

No modo mais básico da linguagem e lógica simbólica, Iago não está dando uma motivação; ele está simplesmente listando dois fatos separados que são simultaneamente verdade. Aqui nós podemos ver porque Coleridge classificou esse monólogo de "o caçador de motivos da malignidade sem motivos" (49). Iago sabe apenas que ele "detesta o Mouro"; ele coloca isso junto da sua crença de que "corre por aí que..", e percebe que esse é um motivo suficiente para agir por meio do seu ódio por Otelo, pré-existente, "sem motivo" (REYNOLDS; FITZPATRICK, 2002, p. 214)¹⁹.

Parece-me que a motivação do ódio de Iago permanecerá como um enigma na história crítica de *Otelo*. Esse mesmo questionamento, da motivação, me arrebatou quando tomei conhecimento do assassinato de Dandara, viralizado na internet por um vídeo registrado pelos agressores. De onde vem tanto ódio? Esta é a pergunta que faço aos espectadores e espectadoras no Ato 3 de *Circuito Iago*, enquanto visto o figurino que utilizo nesta cena: uma bota e uma camisa, ambas vermelhas, amarradas no rosto, formando uma espécie de máscara [88]. Quando termino de me vestir, danço o que chamei de um "*pas de deux*²⁰ com um carrinho de mão". Compus uma sequência coreográfica em que danço com ele, sustentando-o, conduzindo-o, jogando-o para o alto, deixando-o cair, oscilando entre momentos de virilidade, vigor, fragilidade e vulnerabilidade [89, 90, 91, 92]. Meu objetivo era criar um *pas de deux* em que eu não soubesse ao certo se quem dança com o carrinho de mão sou eu, é Desdêmona, é Otelo, é Dandara, são os assassinos ou é Iago. Nas primeiras apresentações de *Circuito Iago*, eu revelava

¹⁹ No original: "On the most basic level of language and of symbolic logic, Iago is not stating a motive; he is merely listing two separate facts which are simultaneously true. Here we can see why Coleridge labeled this monologue 'the motive-hunting of motiveless malignity' (49). Iago knows only that he 'hates the Moor'; he puts this together with his belief that 'it is thought abroad ...', and realizes that this is sufficient motive to act on his preexisting, 'motiveless' hatred of Othello" (tradução minha). O trecho de Samuel Taylor Coleridge (1930) a que Moisan (2002) se refere está em *Coleridge's Shakespearean Criticism*, Vol. 1.

²⁰ Em dança, particularmente no balé clássico, um *pas de deux* é um duo executado por um homem e uma mulher.

aos espectadores a história por trás do *pas de deux*. Contudo, como indiquei no início desta cena, eu comecei a me incomodar com o uso que eu fazia do cadáver de Dandara, daí parei. Passei a mantê-la escondida na dramaturgia de *Circuito Iago*, como um enigma: transfuncionalizei Dandara. É claro que eu criei o Ato 3 a partir de uma série de metáforas (CARRINHO DE MÃO É DESDÊMOMA; *PAS DE DEUX* É ASSASSINATO, para citar apenas duas), povoadas por imagens apolíneas e patologias dionisiacas, as quais acredito ter elencado ao longo desta cena, ainda que não diretamente. Ao final do *pas de deux*, o meu corpo, que jaz caído junto ao carrinho de mão, é um corpo cansado, abandonado, sem forças, vulnerável [93]. Porém, resisto à identificação desse corpo com Dandara, embora admita que isso seja possível. Talvez para vocês, leitores e leitoras, ao assistirem a *Circuito Iago* a partir de agora seja impossível se deparar com o Ato 3 sem pensar em Dandara. Peço, porém, que resistam a identificá-la com o abandono, a falta de forças, a vulnerabilidade do meu corpo caído. Pensem, por favor, o contrário: que Dandara é quem me impulsiona a dançar.

Cena 5. Morte de Desdêmona

4o Ato:

O performer pergunta novamente se alguém quer arriscar um palpite sobre o fim de Desdêmona. Conta então que ela foi sufocada por Otelo com um travesseiro em seu "leito de amor". O performer dança até os lençóis pendurados no pé de tamarindo e finaliza a coreografia pendurado nele.

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 11 de março de 2018). [94]

Na cena final do quarto ato de *Otelo*, há um diálogo entre Desdêmona e Emília em que ambas pressentem o assassinato da ama. Otelo ordena que Desdêmona vá para os seus aposentos imediatamente e dispense sua acompanhante, ao que ela prontamente obedece. Enquanto Emília prepara sua cama, o seguinte diálogo se estabelece:

EMÍLIA - Como as coisas andam? Ele parece bem mais gentil.
DESDÊMOMA - Ele me diz que retorna imediatamente,
Ordenou-me que vá para a cama e pediu
Que eu a dispensasse.
EMÍLIA - Me dispensasse?
DESDÊMOMA - Foi o que me pediu. Assim, querida Emília,
Traga aqui minhas roupas noturnas e adeus.
Não vamos desagradá-lo agora.
EMÍLIA - Sim...
Quisera a senhora nunca o tivesse visto!
DESDÊMOMA - Eu não: eu o aprovo tanto em meu amor
Que até suas insistências e severidades –
Despreza aqui – têm para mim favor e encanto.
EMÍLIA - Já estendi na cama os lençóis que me pediu.
DESDÊMOMA - Tanto faz. As nossas mentes, como são tolas!

**Se eu morrer antes de ti, por favor, me envolve
Com estes mesmos lençóis** (SHAKESPEARE, 2017, p. 236-237, grifos
meus)²¹.

O primeiro título do Ato 4 de *Circuito Iago* era "Lençóis que me sufocam", o qual eu revelava ao público no início da ação, juntamente com o evento contemporâneo catastrófico que funcionou como um dos pontos de partida para a elaboração do ato: um caso de feminicídio em que o marido havia enforcado sua mulher com os lençóis da cama dos dois. Embora eu reconheça que esse título evoque imagens apolíneas e patologias dionisíacas poderosas, produzindo, talvez, um efeito impactante sobre quem se depara com ele, no decorrer do processo de transcrição comecei a sentir que ele colocava as imagens e patologias envolvidas nesse ato em um lugar excessivamente ilustrativo. Sentia que o título, ao invés de suplementar as ações que eu propunha em cena, as justificava, gerando uma lógica de causa e efeito com a qual não me interessava operar: o rosto do performer está coberto pelos lençóis, portanto, os lençóis estão o sufocando, então isso quer dizer que essa cena representa uma mulher sendo assassinada, sufocada por lençóis. Essa dinâmica excessivamente transparente de acúmulo de justificativas sobre a cena era intensamente reforçada pela citação que eu fazia ao caso de feminicídio que funcionou como ponto de partida para o ato. Eu sentia que era preciso opacificar as imagens, para que as patologias pudessem gritar mais alto, produzindo a dialética trágica que eu buscava. Seguindo o mesmo procedimento do ato 3, o qual discuti na cena anterior desta tese, transfuncionalizei o caso de feminicídio mencionado, mantendo-o como um enigma na estrutura dramaturgica do ato 4, e investi na dialética trágica que emerge da metáfora produzida na relação entre a imagem apolínea do lençol e a patologia dionisíaca do assassinato, ambas fundamentais em *Otelo*.

De fato, a imagem apolínea da cama, à qual a dos lençóis – gritante na citação que abre a presente cena – está relacionada, é recorrente ao longo de *Otelo*, como nos indica Gayle Greene (1995) em seu ensaio "*This That You Call Love*": *Sexual and Social Tragedy in Othello*. Em sua fala aos senadores, no primeiro ato de *Otelo*, o general justifica sua aptidão guerreira afirmando que "o costume tirano, nobres senadores, transformou **meu leito** pétreo e férreo de guerra em **um colchão** suave e macio" (SHAKESPEARE, 2017, p. 154, grifos meus)²². No diálogo descontraído – porém explicitamente dissimulado – de Iago e Desdêmona quando

²¹ Na tradução de L. F. Pereira: Ato IV, Cena III, linhas 10-23.

²² Na tradução de L. F. Pereira: Ato I, Cena III, linhas 231-233.

desembarcam em Chipre no segundo ato da tragédia, o coreógrafo maquiavélico se refere às mulheres em geral da seguinte maneira:

IAGO - Ora, vocês são lindos retratos no lar,
Matracas no salão; na cozinha, gatos loucos,
Quando ferem, são umas santas, se ofendidas são o Cão,
Nas lidas da casa mundanas,
Nas lidas **da cama** madonas (SHAKESPEARE, 2017, p. 165, grifo meu)²³.

Em outra passagem, no quarto ato, Iago serve-se reiteradamente da imagem da cama para construir na mente de Otelo a materialidade da suposta traição de Desdêmona com Cássio: "ou ficar **na cama**, nua, com um amigo, uma hora ou mais, e sem que seja por mal?" (SHAKESPEARE, 2017, p. 216, grifo meu)²⁴; "há milhões desses, vivos, que se metem de noite a noite **em leito** alheio que eles ousam jurar ser exclusivos seus" (SHAKESPEARE, 2017, p. 218, grifo meu)²⁵. Parece-me curioso que, em *Otelo*, a cama aparenta, na maioria das vezes, ser mencionada como lugar de sofrimento, enganação, luxúria, e é justamente onde o assassinato cruel e torpe de Desdêmona acontece.

A essa altura do quarto ato de *Otelo*, o general já estava completamente consumido pelo ciúme maquiavelicamente alimentado por Iago. Contudo, Gayle Greene (1995), teórica shakespeariana que transita entre as linhagens que Deborah Baker e Ivo Kamps (1995) denominam de estudos feministas ("*feminist studies*") e estudos de gênero ("*gender studies*") de Shakespeare, questiona a ideia de que o ciúme de Otelo é fabricado unicamente pelas ações de Iago, defendendo que, em *Otelo*, particularmente na relação entre o general e Desdêmona, há uma estreita conexão entre amor e violência, e que o principal responsável por transformar seu amor em ódio seria o próprio Otelo:

O amor que vemos nesta peça parece inexoravelmente ligado à brutalidade; a violência liberada nos últimos atos está em consequência direta e em proporção com a adulação de Desdêmona por Otelo, a liberação de uma poderosa energia destrutiva contra a qual o amor não tem qualquer defesa. (...) É Otelo quem deliberada e premeditadamente assassina o seu amor, e ainda que ele seja poderosamente instigado por Iago, este só tem poder porque suas insinuações parecem profundamente verdadeiras para o general (GREENE, 1995, p. 47-48)²⁶.

²³ Na tradução de L. F. Pereira: Ato II, Cena I, linhas 109-113.

²⁴ Na tradução de L. F. Pereira: Ato IV, Cena I, linhas 3-4.

²⁵ Na tradução de L. F. Pereira: Ato IV, Cena I, linhas 70-72.

²⁶ No original: "*the love that we see in this play seems inexorably linked to brutality; the violence unleashed in the last acts is in direct consequence of and proportion to Othello's adulation of Desdemona, the release of a powerful destructive energy against which it has no defense. (...) It is Othello himself who deliberately and premeditatedly murders his love, and though he has powerful instigation in Iago, Iago has power only because his insinuations ring deeply true to him*" (tradução minha).

A análise de Green (1995) me parece pertinente à minha concepção de que Iago seria um coreógrafo maquiavélico. Como coreógrafo, no processo de composição de sua dramaturgia, ele trabalhará com os materiais disponíveis, seguindo o procedimento de Kerkhoven (2016), o qual citei no Ato I desta tese – "o encenador ou o coreógrafo se lança no trabalho com esses materiais; durante o processo de ensaio, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem" (KERKHOVEN, 2016, p. 183). Portanto, talvez Iago não crie, no sentido "bíblico" do termo, o ciúme e conseqüente ódio de Otelo por Desdêmona; essa criação parece de fato ser artística, isto é, ele elabora uma tessitura dramática a partir dos materiais que manipula. Nesse sentido, talvez o ódio de Otelo seja mesmo uma patologia dionisíaca escondida por detrás da imagem apolínea aparente do amor.

Outro aspecto discutido por Greene (1995), e que me parece relevante a essa dialética estabelecida entre o amor e o ódio de Otelo, é a representação equivocada das mulheres pelos homens da tragédia. Já citei anteriormente, nesta cena, a passagem em que Iago, de maneira misógina – poderíamos, leitores e leitoras contemporâneos, afirmar – sua impressão acerca das mulheres em geral. Greene (1995) defende que, "seja adulando as mulheres como deusas, ou atacando-as como prostitutas, as suas generalizações [dos homens de *Otelo*] dizem mais sobre eles mesmos do que sobre as mulheres que estão descrevendo" (GREENE, 1995, p. 51)²⁷. Sobre o amor de Otelo, Greene (1995) especula se ele é de fato endereçado a Desdêmona, o ser humano, ou a "uma ideia, um ideal, um símbolo. Nesse sentido, até mesmo a adulação de Otelo é curiosamente egocêntrica, mostrando mais preocupação com os sentimentos que ela inspira nele – 'minha alma', 'meu contentamento' – do que com Desdêmona" (GREENE, 1995, p. 52)²⁸. Greene (1995) defende ainda que, ao perder-se alucinadamente na certeza da infidelidade de Desdêmona, Otelo revelaria sua obsessão por possuí-la. Sabendo que isso é impossível, sua paixão, tanto nos aspectos amorosos quanto nos destrutivos, toma Desdêmona como uma posse e não como uma mulher, como uma coisa sobre a qual ele possui direitos exclusivos:

²⁷ No original: "*Whether adulating them as goddesses or reviling them as whores, their generalizations tell us more about themselves than about the women they are describing*" (tradução minha).

²⁸ No original: "*an idea, an ideal, a symbol. Thus even his adulation is curiously egocentric, showing more concern with the feeling she inspires in him – 'my soul', 'my content' – than with Desdemona*" (tradução minha).

"Mil vezes ser um sapo... a reservar um canto para o amor, que será usado pelo alheio" (Ato III). Ele então fala dela em termos de "troca" (Ato I), "aquisição" (Ato I), algo do qual ele foi "roubado" (Ato III), que ele não teria vendido; então ele progride para a consciência de que "jogou" (Ato V) ela fora, um verbo que indica mais um reconhecimento de responsabilidade, porém, ele ainda pensa nela como algo que é dele e ele pode descartar (GREENE, 1995, p. 54)²⁹.

A análise que Greene (1995) tece acerca do tratamento dado à mulher e ao amor em *Otelo* me remete às discussões feministas contemporâneas sobre a lógica patriarcal – misógina, opressiva e brutal – que torna possível a existência do feminicídio, um crime torpe e fundamentado em uma falsa dominação do homem sobre a mulher. Assim, a partir da leitura do quarto ato de *Otelo* e da misoginia que identifiquei, não só neste ato, mas em outros momentos da peça, e atribuo como um dos principais disparadores dos crimes de feminicídio ainda recorrentes, infelizmente, na sociedade brasileira contemporânea, criei “Morte de Desdêmona”, o quarto ato de *Circuito Iago*.

Já discuti "Morte de Desdêmona" no Ato III desta tese, especialmente o modo como suas imagens apolíneas e patologias dionisíacas dão forma às metáforas que constituem a dramaturgia do ato, entre as quais LENÇOL É MORTE. Na videodança criada em 2020, além da imagem apolínea do lençol, inseri a imagem apolínea da cama [\[95\]](#). O vídeo foi criado durante os primeiros meses do isolamento a que fomos submetidos por conta da pandemia de COVID-19, e foi financiado por um edital que exigia que a obra fosse filmada inteiramente na residência do artista. Como solução para a cena do lençol, o qual deveria ser pendurado em algum lugar, resolvi amarrar os lençóis na estrutura da cama para traduzir o efeito produzido na performance presencial, na qual me penduro nos lençóis amarrados a uma árvore (ou outro suporte disponível, caso não haja árvores no espaço de apresentação) [\[96\]](#). Penso que a imagem apolínea da cama suplementa, na videodança, a do lençol, potencializando as patologias dionisíacas evocadas pela referência ao "leito" nos discursos dos personagens de *Otelo*.

A cama, os lençóis, o leito de "amor", ou "disso que você chama de amor" – palavras de Iago dirigidas a Rodrigo, ridicularizando sua percepção de que seu amor por Desdêmona é uma "condição" – parece ser, em *Otelo*, o lugar em que a dialética trágica constituída pelo conflito entre o amor e o ódio de Otelo desemboca, resultando no assassinato de Desdêmona e no suicídio de Otelo. Morrem o homem e a mulher, vivem, em seu nome, os aforismos "Otelo"

²⁹ No original: "'I had rather be a toad... than keep a corner in the thing I love / For others' uses' (III.iii.270-273). He thus speaks of her in terms of 'exchange' (I.ii.25-8), 'purchase' (I.iii.9-10), something of which he has been 'robb'd' (III.iii.342), which he would 'not have sold'; and though he progresses to an awareness that he threw (V.i.146) her away, a verb indicating more recognition of responsibility, still, he is thinking of something that is his to discard" (tradução minha).

e "Desdêmona", eles próprios irreconciliáveis, pois, entre ambos, não pode haver sincronia: de acordo com Derrida (1992), a busca pela conciliação conduz à inevitável impossibilidade de sincronia, ou seja, a morte, sentença impiedosa do contratempo. Certa vez, li na epígrafe de algum livro uma frase, atribuída ao poeta romano Catulo (século I a. C.), a qual recordo como "o ódio é indiscernível do amor". Infelizmente, por mais que eu tenha tentado, não consegui encontrar a fonte desta citação. Antes que eu, na busca pela sincronização com Catulo, morresse, deixando que apenas o aforismo "Fernando" vivesse em meu nome, resolvi aceitar a força do contratempo, que me conduziu não a esse, mas a outro recorte do poeta, o qual me parece absolutamente pertinente para finalizar esta cena:

*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Odeio e amo. Porque o faço, perguntas porventura.
Não sei, mas sinto que acontece e sofro.

(CATULO apud MANSO, 2019, p. 129)³⁰.

Cena 6. O inferno de Iago

5o Ato:

O performer conduz o carrinho de mão para um corredor e anuncia que aquele é o ato final, intitulado "O inferno de Iago". Ele recapitula então toda a história de Otelo e Iago, enquanto coloca pedaços de estopa no carrinho de mão. Conforme narra, cresce uma qualidade de energia de ódio. Ao final, ele coloca fogo na estopa e dança um balé incendiário. Convida espectadorxs a participarem e sai da festa "à francesa"

(Diário de trabalho de *Circuito Iago*, 11 de março de 2018). [\[97\]](#)

No quinto e último ato de *Circuito Iago*, construí uma ação que funciona como uma recapitulação dos acontecimentos narrados em *Otelo*. No ato final da tragédia shakespeariana, o general, louco de ciúmes, sufoca Desdêmona com um travesseiro. Ainda, é nesse ato que o plano de Iago é revelado por Emília, que se arrepende ao ver a senhora morta. Desesperado, Otelo se apunhala. Aliás, insistindo na análise de *Otelo* pela perspectiva dos estudos feministas, Greene (1995) aponta que, ao invadir a cena demandando ser ouvida, revelando por fim a farsa de Iago – "foi mentira, mentira horrenda, ímpia! Que minha alma vá para o inferno, se isso não é uma mentira!" (SHAKESPEARE, 2017, p. 254), ela brada após o assassinato de Desdêmona – Emília seria a única mulher da tragédia capaz de fazer com que sua voz de protesto fosse escutada. Penso, contudo, que ainda que Emília seja a única que se faz verbalmente ouvida, não

³⁰ O autor não indica de quem foi a tradução. Considerando que em sua lista de referências consta apenas uma versão francesa bilíngue (latim-francês) da obra de Catulo, assumo que a tradução seja do autor, a partir dessa versão.

é a única que demarca a força de sua presença feminina: seria leviano não reconhecer que a própria Desdêmona é, de fato, uma espécie de heroína; ela desafia muitos aspectos da ordem patriarcal: a soberania de Brabâncio, seu pai, para se casar com Otelo, os protocolos militares do Estado para que pudesse acompanhar seu marido a Chipre e a própria hierarquia militar do general, ao interceder pela causa de Cássio. As heroínas trágicas de Shakespeare, porém, parecem ter sempre o mesmo fim ao desafiarem a ordem patriarcal: morrer pela mão dos homens, um fim que ecoa no suposto tratamento misógino das heroínas trágicas por Shakespeare, sugerido por Linda Bamber em seu livro *Comic Women, Tragic Men* (1982).

O acontecimento "trágico" contemporâneo que articulo com o quinto ato de *Otelo* não tem, assim como os feminicídios que citei nas cenas 4 e 5 deste ato, relação direta com os episódios da tragédia. Poucos dias antes da primeira apresentação de *Circuito Iago*, um segurança de uma creche da cidade de Janaúba, no Norte de Minas Gerais, havia trancado crianças e funcionários dentro da instituição e ateado fogo nela. A exemplo do que aconteceu com o Ato 4 de *Circuito Iago*, ocupei-me de transfuncionalizar esse acontecimento, pois eu também o narrava ao público no início do Ato 5, explicando, inclusive, qual era a relação que eu fazia entre o crime de Janaúba e *Otelo*. Assim, foi necessário que eu, novamente, opacificasse as imagens apolíneas que eu estava manipulando.

Na verdade, extraí do acontecimento descrito uma imagem geral: um homem ateando fogo em pessoas, criando uma espécie de inferno particular. No caso da performance, “O Inferno de Iago”, título do quinto ato de *Circuito Iago*. Devo revelar que esse título não foi inicialmente proposto por mim. Na realidade, a proposição primeira dessa imagem não foi sequer minha, mas da "DJ" que operava a trilha sonora da performance, em um período em que eu ainda não havia optado por performar *Circuito Iago* completamente sozinho. Isabela Palhares, artista araxaense radicada em Uberlândia, na apresentação que ocorreu no dia 23 de agosto de 2018 na Universidade Federal de São João del-Rei (MG), me sugeriu que, quando eu ateasse fogo na estopa que estava dentro do carrinho de mão – ação que acontece em um dado momento do Ato 5 de *Circuito Iago* – ela deveria convocar, pelo microfone, o público, convidando-os para o "inferno de Iago".

Esse fato é, ao meu ver, indicativo do funcionamento das metáforas que proponho, sobretudo do seu grau de abertura. Ainda que (1) eu jamais houvesse indicado a Isabela a ideia de que Iago era associado a um gênio demoníaco por comentadores shakespearianos – o que me era sabido, e (2) eu creia inclusive que nunca tivesse discutido tão profundamente com ela os aspectos dramaturgicos de *Circuito Iago* – haja vista que sua função na performance era bastante técnica, embora, ao longo do período de sua participação, eu tenha cuidado para que

ela se envolvesse, mais e mais, como cocriadora – Isabela foi capaz de criar suas próprias metáforas a partir dos modos como ela experienciava a performance como "DJ". A forma como Isabela organizou as metáforas que sentiu a partir do Ato 5 (e da performance como um todo), se traduz, ao meu ver, por meio da expressão "o inferno de Iago".

No Ato 5 da performance, enquanto narro os principais acontecimentos da tragédia, construindo uma espécie de retrospectiva, coloco pedaços de estopa dentro do carrinho de mão, sobre os quais borrifo álcool e ateo fogo ao final [198](#). Conforme tal ação se desenrola, meu tom de voz torna-se cada vez mais agressivo. É possível perceber que minha agressividade cresce a partir do momento em que começo a fazer menção à problemática racial que ressoa de *Otelo*. Aqui, quero interromper a descrição do quinto ato de *Circuito Iago* para falar brevemente da minha identidade negra.

Sou um homem negro de pele clara, filho de um homem branco, heterossexual, de família abastada e de uma mulher negra (que por diversas questões tem dificuldades de se identificar como negra), de família muito pobre. O meu avô materno era um homem branco, e minha avó materna era uma mulher negra retinta. Minha mãe é negra de pele clara, assim como eu. No Brasil, há um mito de que a "mestiçagem" revela a democracia racial do nosso país, mas na verdade ela se deu por aqui como uma prática “purificadora”, numa tentativa recista de “apurar a raça”, “branquear o sangue” do brasileiro. Eu vivi sempre na corda bamba: meu pai era de uma família abastada, mas ele próprio não era rico, e assim eu cresci em um bairro periférico, de classe média baixa. Eu cresci transitando por ambientes da classe média alta, recebi uma educação de excelente qualidade financiada pelos meus avós paternos, nunca precisei trabalhar antes de completar meu curso superior, tinha uma série de privilégios que meu pai e meus avós puderam me proporcionar, mas fui criado em um bairro periférico por uma mãe da classe trabalhadora, que depois do divórcio trabalhou longas horas como vendedora de shopping center. Eu transitava entre dois mundos, mas sentia que a mim era permitido ocupar os contextos dominados pela minha branca família paterna com ressalvas. Eu sempre era o que tomava conta dos primos mais novos, ninguém tinha reservas em deixar claro quando eu incomodava ou “passava dos limites”, e meu corpo afeminado de criança "viada" gerava um constante clima de constrangimento. Hoje tenho consciência que eu era o viadinho negro da família.

Penso ser importante falar da minha identidade negra, pois, embora a problemática racial da peça não tenha sido o principal aspecto que me conectou a *Otelo*, ele não deixa de orientar minha leitura da tragédia. É importante demarcar que, embora eu me identifique como uma pessoa negra *queer*, nem tudo que eu vá criar precisa fazer referência a esses universos,

ainda que eu acredite que minhas criações serão inevitavelmente atravessadas por eles. Eu, uma pessoa negra *queer*, posso e devo falar de Shakespeare, Haroldo de Campos, Deleuze, Guattari, Derrida, Lepecki, dança-teatro de Pina Bausch, idealismo alemão, tragédia grega, dança contemporânea e tantos outros temas que a branquitude eurocentrada acredita deter com exclusividade, os quais eu domino tanto quanto – ou até mesmo mais – do que ela.

Discutir questões raciais, particularmente racismo, em *Otelo*, é um assunto controverso³¹. Ao longo da história crítica da peça, há autores como T. S. Coleridge (1930), o qual defende que a etnicidade de Otelo não é relevante para a peça, e autores mais contemporâneos, influenciados pelas abordagens dos estudos culturais, como Eldred Jones (1965) e Virginia Vaughan (1994), que consideram a questão racial um elemento essencial da tragédia. Minha visão é a de que, pior do que especular se a negritude de Otelo é importante para a análise da peça ou não, é o esforço reiterado de comentadores ao longo da história crítica da peça em apagar sua negritude, em outras palavras, em embranquecê-lo. Eu não acredito que toda análise de *Otelo* precisa focar em questões raciais – exemplo disso é que tais questões só apareceram nesta tese, de modo mais contundente, agora. Por outro lado, acredito que é impossível ignorar sua etnicidade, independentemente da abordagem analítica que será desenvolvida; ele deve ser ao menos reconhecido como um personagem negro. Ignorar deliberadamente a sua negritude, defendendo que ele deveria ser encenado por um ator branco e não por um ator negro, como afirma Coleridge (1930), é invariavelmente racista. Concordo com a posição de Michael Neill (2008), que aponta que, para os leitores contemporâneos de *Otelo*, se deparar com questões raciais frequentemente implica em um paradoxo:

Falar de "raça" em *Otelo* é inevitavelmente cair em certo grau de anacronismo, enquanto ignorar esse aspecto é suprimir algo fundamental para a tragédia. *Otelo* é uma obra que transita em construções étnicas que são ao mesmo tempo enganosamente semelhantes e confusamente destoantes das ideias de "raça" do século XX, para as quais elas são, contudo, reconhecidamente ancestrais (NEILL, 2008, p. 125)³².

Ainda que pareça anacrônico falar de racismo no contexto da Inglaterra do século XVII, construções étnicas presentes na peça são reconhecidamente ancestrais às ideias de "raça" do

³¹ Estou escrevendo um artigo, em coautoria com minha supervisora do doutorado sanduíche na *Queen Mary University of London*, Profa. Else Vieira, sobre as questões raciais em *Otelo*. Embora acredite que tenha desenvolvido uma análise substancial do assunto nesta cena – tendo em vista os propósitos desta tese – este tema será melhor desenvolvido no referido artigo, que tem como título provisório “Othello, our contemporary: launching postcolonial and decolonial views on *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*”.

³² No original: “To talk about race in *Othello* is inevitably to fall into some degree of anachronism, while to ignore it is to efface something fundamental to the tragedy. *Othello* is a work that trades in ethnic constructions that are at once misleadingly like and confusingly unlike the Twentieth Century ideas of “race” to which they are, nevertheless, recognizably ancestral” (tradução minha).

século XXI. Vale enfatizar que usar o termo racismo para discutir elementos de *Otelo* não é um completo anacronismo. Célia Miranda (2009), ao discutir controvérsias acerca da cor da pele de Otelo, especula que a ideia de que Shakespeare conhecia apenas homens negros escravizados é equivocada. De acordo com a autora, contos folclóricos disseminados por viajantes do século XVI descreviam sociedades africanas e reis, nobres, teóricos e mercadores de diferentes cores. Assim, não seria algo extraordinário para audiências inglesas um homem negro que fosse nobre, especialmente se ele fizesse parte do enredo de uma peça teatral, embora, como já indiquei anteriormente, Hunter (1978) aponte que a associação de pessoas negras com a imagem do diabo era comum na Inglaterra elisabetana. Nesse contexto, Miranda (2009) descreve que a escravidão já era uma prática largamente estabelecida nessa sociedade:

Sabe-se que na década de 1560, Sir John Hawkins e outros mais trouxeram um grande número de indivíduos escravizados da África Ocidental para a Inglaterra – havia tantos que a rainha Elisabete I aprovou dois decretos de deportação a partir do fundamento de que eles estavam consumindo os alimentos que eram destinados ao povo inglês (MIRANDA, 2009, p. 14)³³.

Na realidade, como é prodigamente sabido, o tráfico de indivíduos escravizados da África para a América e a Europa era uma prática extremamente lucrativa que integrava o comércio triangular, no qual *commodities*, bens manufaturados e pessoas africanas escravizadas eram transportados pelo Oceano Atlântico entre a Europa, a África e as Américas, cada uma dessas regiões ocupando o vértice de um triângulo imaginário. Se a escravidão já estava estabelecida nos anos iniciais do século XVI, não é impreciso dizer que certamente alguma forma de racismo também estava presente. Na verdade, no contexto colonial, especialmente nas Américas, escravidão e racismo eram dois lados da mesma moeda: não há escravidão sem racismo. Quijano (2005) nos oferece a perspectiva de que "raça" é um conceito que não existia antes da invasão e subsequente colonização do continente americano, e que foi uma invenção a qual serviu para legitimar as relações de dominação (entre elas a escravidão) impostas pela conquista. Fato é que a colonização das Américas foi determinante para a construção da modernidade europeia e para a consolidação do capitalismo como novo sistema econômico mundial. Assim, além de instaurar um novo padrão mundial de poder, por meio da colonização a Europa também operou formas de controle da subjetividade, da cultura, do conhecimento e de sua produção. Para obter tais resultados, eram estratégias frequentes (1) a expropriação das populações colonizadas a serviço do capitalismo e do eurocentrismo; (2) a repressão cultural; e

³³ No original, Miranda (2009) utiliza o termo “escravos”, o qual substituí por “indivíduos escravizados”, porque, a uma hora dessas do século XXI, eu não sou obrigado.

(3) a transmissão forçada da cultura do dominador. Como já indiquei no Ato IV desta tese, Quijano (2005) nomeia tal lógica de dominação de colonialidade de poder, defendida por Mignolo (2017) como o lado mais obscuro da modernidade. Se, por um lado, a modernidade construiu a civilização ocidental exaltando suas conquistas, por outro (seu lado oculto e mais obscuro), fê-lo por meio de práticas econômicas que dispensavam e descartavam a vida humana, entre elas a escravidão, legitimada pelo racismo que era justificado pelo conhecimento científico.

Compreendo que a minha aplicação das teorias de Quijano (2005) e Mignolo (2017) para a análise das questões raciais de *Otelo* pode abrir margens para questionamentos, uma vez que tais teorias foram elaboradas para o contexto das Américas, não da Europa. Todavia, a noção de colonialidade de poder que esses teóricos nos oferecem defende que é impossível discutir a modernidade na Europa sem considerar a exploração das colônias das Américas. Ainda, se a Inglaterra era parte do tráfico de indivíduos escravizados que constituiu o comércio triangular (aliás, um dos seus maiores atores), não é absurdo considerar que as mesmas bases racistas que legitimaram a escravidão nas Américas eram, em alguma extensão, disseminadas na Inglaterra.

Segundo Kott (2003), Iago comprova em *Otelo* que o mundo é vil. É vil um mundo em que Otelo, um homem negro, é chamado por Iago de carneiro preto e velho, demônio, cavalo da Barbária que tem parentes que relincham e são corcéis e petiços, num esforço de convencer Brabâncio, pai de Desdêmona, de que sua filha jamais se casaria com uma figura tão primitiva a não ser por feitiçaria. É vil um mundo em que Otelo, louco de ciúmes, mata sua esposa sufocada com um travesseiro no leito de "amor" dos dois, porque Iago o "convenceu" de que ela o havia traído com Cássio. Parece-me impossível ignorar a problemática racial de *Otelo*. A partir do momento em que faço menção à ela no Ato 5 de *Circuito Iago*, minha agressividade não para de crescer, até o ponto em que finalizo a narrativa aos berros, gritando a frase: “Tudo pega fogo no inferno de Iago!”. O ato termina com meu corpo que dança enquanto é consumido pelo fogo que queima no circuito infernal de Iago [\[99\]](#). Ao entrar na Cena 1 deste ato, deixamos de fora a esperança. E agora, ao sair?

Cena 7. Falem de mim assim como eu sou

A performance é então finalizada com um epílogo. Nele, sento-me, convido os espectadores a chegarem mais perto e converso com eles, tentando criar uma atmosfera de

intimidade [100]. Nessa conversa, oscilo entre três vozes: minha voz como performer, a voz de Otelo e a voz de Iago. Início o diálogo dizendo aos espectadores que estou cansado, e sigo declamando a letra da canção *Vapor Barato*, de Jards Macalé e Waly Salomão (1971). Essa música foi bastante utilizada por mim durante o processo de transcrição em meus aquecimentos iniciais; a versão que eu utilizava era a interpretada por Gal Costa. Oxalá, meu pai, esta tese está terminando e, há menos de um mês (hoje, quando escrevo estas linhas, é 7 de dezembro de 2022), Gal Costa morreu! Será que, assim como eu matei Harold Bloom no dia anterior ao ensaio aberto de *Tito*, com o término desta tese eu matei Gal Costa?

Enfim, voltemos, já está acabando. Na sequência da conversa, pergunto aos espectadores se posso fazer dois pedidos a eles. Assim, começo a introduzir a voz de Otelo, por meio de um texto que criei a partir da apropriação do monólogo final do general. Cito, a seguir, primeiro o monólogo de Otelo, e depois o meu texto. Peço, aos leitores e leitoras, que, antes de começarem a ler o meu texto, coloquem *Vapor barato*, cantada pela Gal Costa, para tocar, e deixem ela tocar até o final, mesmo que já tenham terminado de ler este ato:

Docemente! Uma palavra ou duas antes de irdes. Prestei alguns serviços à República, o que é sabido. Mas sobre isso, basta. Peço-vos por favor que em vossas cartas, ao relatardes estes tristes fatos, faleis de mim tal como sou, realmente sem exagero algum, mas sem malícia. Então a alguém tereis de referir-vos que amou bastante, embora sem prudência; a alguém que não sabia ser ciumento, mas, excitado, cometeu excessos, e cuja mão, tal qual como o vil judeu, jogou fora uma pérola mais rica do que toda sua tribo; a alguém com olhos vencidos e que embora pouco usados aos sentimentos moles, maior número de gotas derramaram do que as árvores da Arábia fazer soem com sua goma medicinal. Contai-lhes isso tudo. E também que em Alepo, certo dia, um turco de turbante e malicioso bateu num veneziano e em termos baixos falou do Estado, e que eu, pela garganta detendo aquele cão circuncidado, o feri deste modo, assim... assim... (SHAKESPEARE, 2008b, p. 659).

Sim, eu estou muito cansado... Mas não pra dizer que eu não acredito mais em vocês. Com as minhas calças vermelhas, meu casaco de general que tá ali, cheio de anéis... Cheio de anéis. Eu vou descendo por todas as ruas dessa cidade e eu vou tomar, eu vou tomar, aquele velho navio. Eu não preciso de muito dinheiro, graças a Deus, mas de algum, de algum eu preciso, sim! E não me importa. Não me importa. Antes de vocês irem para as casas de vocês eu posso fazer um último pedido? Um último pedido, simples. Quando vocês forem contar essa história que eu acabei de dançar pra vocês. Vocês falam de mim assim como eu sou? Não é bonito, bigodudo, careca, não é isso não... Não é isso. Falem de mim com justiça, sem exagero. Digam que certa vez houve um homem em Veneza que amou muito, embora sem prudência. E não dando conta de suportar o seu ciúme ele jogou fora a mais linda pérola de todo o continente. E louco, deu cabo de si. Assim... docemente...
assim...

(Trecho do Ato 5 de *Circuito Iago*).

Finalizo, então, com a voz de Iago, apropriando-me de sua fala final na tragédia: “Não me pergunteis nada; o que sabeis, já sabeis. Não direi, de agora em diante, nem mais uma palavra” (SHAKESPEARE, 2008b, 658). Ainda que Iago também sucumba, seu silêncio pode

ser encarado, na verdade, como a celebração de uma vitória, a comemoração solitária do triunfo de seu circuito de vingança, como analisa Kott (2003):

Na última cena, Iago se cala. Para que falar? Tudo está claro agora. O mundo desabou. Mas unicamente para Otelo, não para ele. Irão triturar-lhe os ossos, mas ele pode triunfar. O suplício e a morte de Iago não são um ato de justiça. Em verdade, não servem para nada. Estão fora da tragédia, inclusive no sentido literal. Mas Iago obtém vitória não apenas no plano intelectual da peça, triunfa igualmente em sua trama, em sua linguagem (KOTT, 2003, p. 111).

Na performance presencial, peço aos espectadores e espectadoras, antes de começar o texto que citei anteriormente, que aplaudam quando eu cobrir o meu rosto com a balaclava preta, pois esse é o final da performance. Se quiserem, leitores e leitoras, podem aplaudir. Esse é o final do quinto e último ato desta tese. Antes de seguirem para o epílogo, eu tenho apenas um último pedido: falem desta tese assim como ela é. Com justiça, sem exageros. A partir de agora, este ato não tem mais... nenhuma... palavra.

ÁLBUM
ATO V



[69]



[70]



[71]



[72]



[73]

Ⓐ Prologo:

O público está reunido na entrada do Bloco 3U. O performer se aproxima do público, se apresenta e anuncia as regras básicas do Circuito:

- O público pode perguntar qualquer coisa, a qualquer momento, mas o performer pode não responder;
- O público pode ser solicitado a ajudar o performer a qualquer mo-

Ⓢ

mento;

- O performer pede ao público que imagine que o que é a democracia brasileira.

[74]

ⓑ 1º ato:

O performer está sobre o carrinho de mão, cheio de terra, onde estão parcialmente enterrados, duas colheres (uma amarela e outra metálica), uma frigideira verde e um ovo. O performer está vestido formalmente e segura uma pá, que ele move como se conduzisse uma gôndola. No

fundo uma música erudita com sons de navegação. O performer pergunta ao público: "quem é Sago? Vítima de uma tragédia shakespeariana que se passa entre os canais de Veneza? Ou um coreógrafo magiavélico, que lança tudo e todos para seu circuito?" O performer se abaixa e "cantando" a canção Vampiro. Ao terminar, dança pelo espaço com um ovo equilibrado por uma colher. Quando o ovo cai, ele pergunta a um xapa: "você se lembrava que o ovo estava aqui?" e fala que a democracia brasileira tem suas surpresas. Pergunta então se algum espectador quer tentar e pede à Dina que solte a música quando o ovo cair. Quando o ovo cai, ouve-se o hino nacional, entoados de maneira atrá-

palhada pela Yanuka. O performer enterra o ovo.

[75]



[76]



[77]



[78]



[79]

Ato 1: Quando Sago anuncia o que virá

ou
Carta de um vampiro

- ~~toas~~ "cantar e falar" vampiro no

- balé do vampiro: o performer dança sustentando um ovo com uma colher até ele cair. Monólogo de Sago.

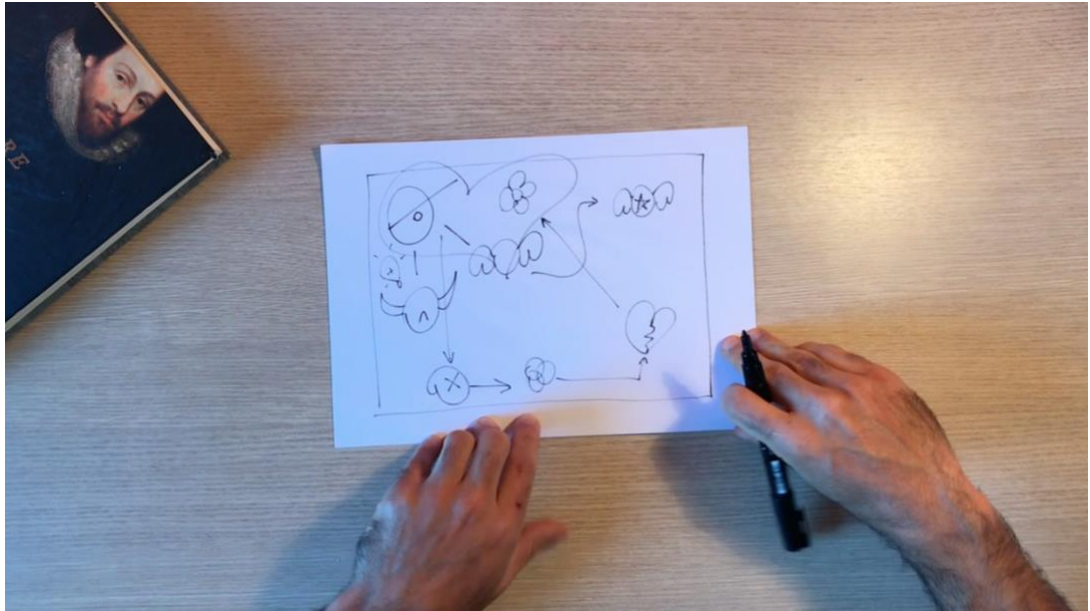
materiais: ~~violão~~, ovos cozidos, colher.

[80]

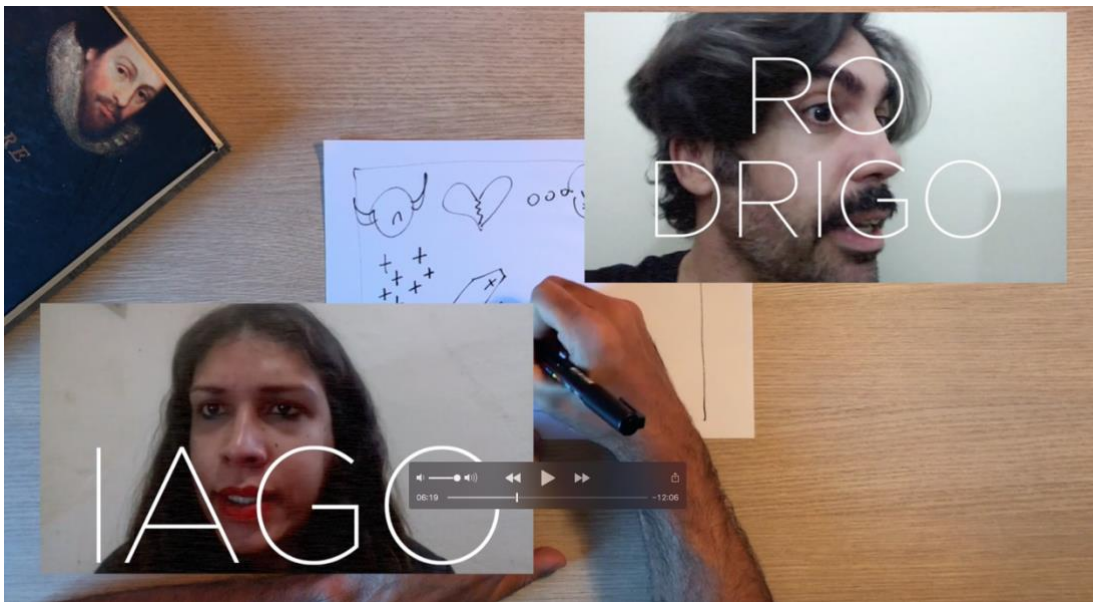
© 2º ato:

O performer retira a máscara, paletó e gravata, e coloca uma camisa da seleção brasileira. Anuncia que precisará da ajuda de dois/duas espectadores que o ajudarão em uma cena pós-dramática chamada "acordo nacional". ^{Nana} ~~explica~~ a história de como Sago quer dar um golpe em Otelo e para tanto precisa de aliados. Nesta cena, um espectador será Sago, e outros dois. Eles devem acompanhar minha coreografia. ^{o performer} No final, devem colocar a colher amarrada, a máscara preta e a frigideira ao meu lado do performer. Ele pedirá a Bêia para saltar o samba e dançará o "balé do panelaço". No final, "morda" a ⁵⁶ sombra do batido de panela no chão.

[81]



[82]



[83]



[84]





[86]

ⓓ 3º ato:
O performer pergunta ao público se ele se lembra da esposa do general e nana como ela está envolvida no plano de vingança de Lago. Pergunta ao público se alguém quer arriscar um palpite sobre o que acontecerá com ela. Se pergunta então de onde vem este ódio que quer a ruína do outro. "Um ódio que bate, bate, bate até matar, e depois joga sua carcaga num carrinho de mão e despeja na sarjeta". Pede à Dêia p/ soltar a trilha e inicia um pas de deux com o carrinho de mão. Ao final atira as botas, coloca sobre o carrinho e o coloca debaixo do pé de Tamarindo.

[87]



[88]



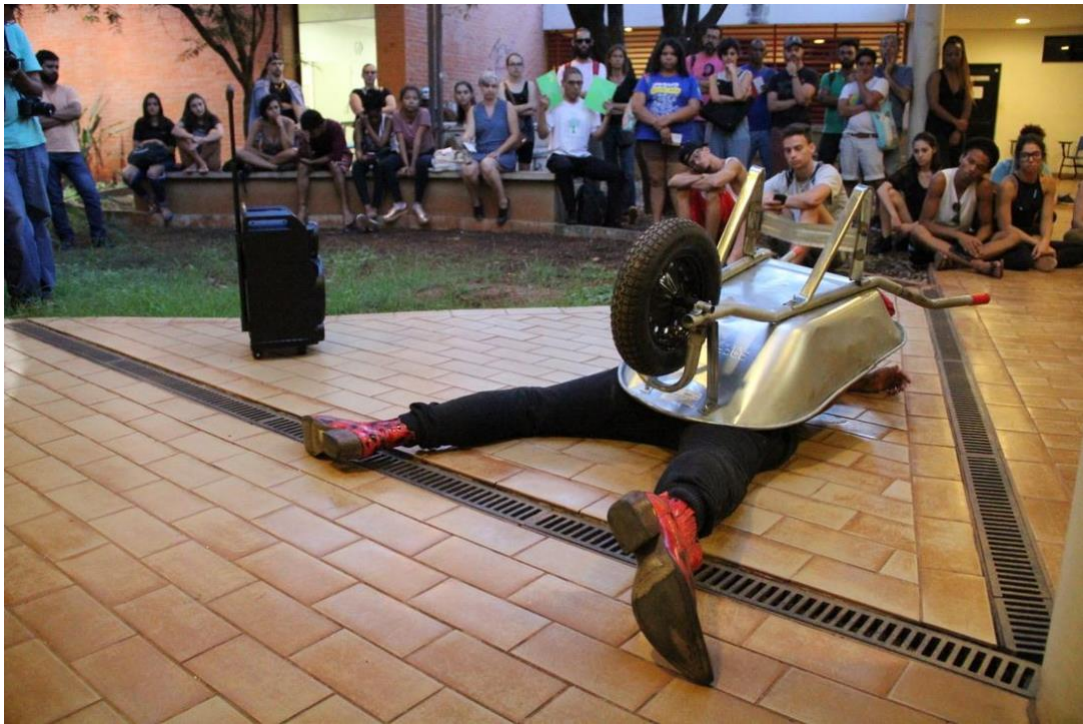
[89]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br [90]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br [91]



[92]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br

[93]

© 4º ato:

O performer pergunta novamente se alguém quer arriscar um palpito sobre o fim de Desdêmona. Conta então que ela foi sufocada por Otelo com um travesseiro em seu "leito de amor". O performer dança até os lençóis pendurados no pé de tamarindo e finaliza a coreografia pendurado nele.

[94]



[95]



[96]

Ⓣ 3: do:

O performer conduz o carrinho de mão por um corredor e anuncia que aquele é o ato final, intitulado "catástrofe". Ele recapitula então toda a história de Otelo Sango, enquanto coloca bonecos de papel no carrinho de mão. Conforme narra, cresce uma qualidade de energia de ódio. Ao final ele coloca

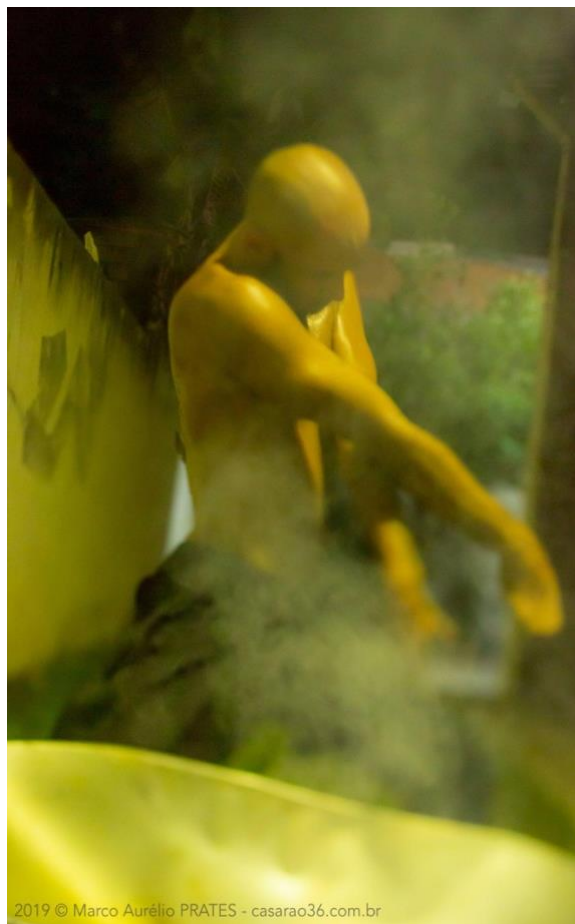
(58)

fogo nos bonecos de papel e dança um balé incendiário. Convida espectadores a participarem e sair da festa "à francesa".

[97]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br [98]



2019 © Marco Aurélio PRATES - casarao36.com.br [99]



[100]

EPÍLOGO

corro corro corro corro corro
tento fugir mas corro em círculos e não sei se fujo ou se persigo

as a child I knew that the stars could only get brighter

Hercules & Love Affair toca na minha playlist do Spotify
eu corro como se dançasse e dentro de mim acho que de fato há algo que
dança enquanto corro ou corre enquanto meus órgãos dançam
faz frio e talvez seja por isso que corro
a brisa nórdica estapeia meu rosto e me sinto vivo livre *blind*

because I feel blind because I feel blind

entre uma ponte e outra, um rio, o rio Liffey, que antes foi gelo, geleira, geleira das almas,
quilômetros acima do chão em que corro, aprisionando em oceanos de água cristalizada a cidade
de Yeats
Beckett
Bono Vox

now that I am older starts should lie upon my face

corro corro corro corro corro
sorrindo, meus dentes escancarados entre os lábios rachados de frio, desidratação e escassez de
beijo
e canto, canto aquela música excitante e sinto vontade de saltar, saltar ou não saltar, *that's the
question*
um rio de gelo derretido diante de mim
meu corpo ardendo, o coração em disparada, a pele dessalgada
e uma vontade descabida de saltar sobre o vazio do rio

as a child I knew that the stars could only get brighter

mas eu continuo correndo
corro corro corro corro corro
vou ao encontro de
de
de

Feel it

de

Feel it

de

Feel it

Feel it

Like I, I am blind

imigrante forasteiro estrangeiro corro corro corro corro corro da bala invisível que me persegue
corro corro corro corro corro e não sei se fujo ou se persigo ou se sou perseguido pela bala
invisível quântica que de tão microscópica me coloniza o inconsciente e me paralisa as pernas
como se atingisse o vertedouro da minha medula estraçalhando em estilhaços de gelo a coluna
que me mantém de pé
e eu corro mesmo sem o movimento das pernas
corro com as pernas paralisadas
corro até minhas pernas desaparecerem

enquanto minhas pernas desaparecem
eu recordo
reconstruo com a memória e o coração o caminho percorrido corrido corrido corrido corrido
o que são as núpcias entre memória e coração senão corpo?
meu corpo
que desaparece enquanto recordo

eu paraliso
e as recordações passam a correr
correm correm correm correm correm
dentro das minhas memórias *incarnadas*
não há mais que se falar em tempo, já que a lógica, antes cronológica, agora é ilógica
o tempo se transficionalizou em outra coisa
no instante-já
o qual tento capturar, mas não consigo, pois estou imóvel, inerte, afônico
um zumbi de pernas em desaparecimento

de repente um lapso de consciência invade minhas recordações
e percebo que estou desaparecendo
no meio da *Samuel Beckett Bridge*
e começo a rir petrificado
sobre o rio congelante
pois me parece irônico desaparecer ali, na travessia suspensa onde se espera
um encontro marcado para o qual só se pode atrasar
quem é que eu espero?
meus pés já desapareceram

e só consigo recordar de um poema

Digging

De Seamus Heaney

A caneta é a ferramenta

Com a qual ele escava as palavras

Enquanto vê seu pai

Escrever a terra

aí está

o enigma da transcrição

esse não é o poema

mas o poema está aí

na recordação

em como recordo a ação

performo a ação

escondida entre as palavras

as quais é preciso escavar

para encontrar a traduzibilidade que dança

livre, rebelde, dionisíaca

soterrada sob os escombros das letras

meus joelhos já não existem mais

e num segundo lapso de consciência

percebo que é madrugada

e os cachorros latem enquanto os galos cantam

faz frio, tudo é cinza, mas o céu é dedirróseo

ouço o silêncio que grita

um urro supersônico que me estraçalha os tímpanos

e vejo

inexplicavelmente, vejo

em meio à solidão desértica do meu desaparecimento

dois vultos que vem em minha direção, atravessando a ponte

eles vem extasiados, vibrantes, rindo, gesticulando

em uma língua estranha, porém familiar

que compreendo, mas não consigo decifrar

a não ser por uma frase solta

I am not what I am

e riem, riem muito, riem como se não esperassem nada

enquanto eu choro

desesperadamente choro

choro choro choro choro choro

meu quadril começa a desmaterializar
e tudo que sou é metade de corpo flutuante na ponte sobre o rio de lágrimas congeladas
desesperadamente choro

há tanto que eu queria ler
antes de desaparecer
sobre a verdade

a mentira

e o sentido extra-moral

Nietzsche, Conceição Evaristo, Peirce, Grace Passô, João Cezar de Castro Rocha, Rosemeire
Aroucho

sobre a tradução

o paradigma

e os intercâmbios linguísticos

há tanto que eu queria dançar

antes de desaparecer

dançar dançar dançar dançar dançar

mas eu trilhei outro caminho, eu trilhei outro caminho

e o choro desesperado escorre

se eu soubesse

eu não trilhava este caminho

trilhava outro

mas se eu trilhasse outro

não teria trilhado este caminho

e meu desespero cresce

cresce tanto que meu choro emudece

meu choro é mudo como o grito da mãe coragem

e quando meu quadril está prestes a desaparecer por completo

um dos vultos põe suas mãos sobre o meu rosto

levanta minha cabeça

olha-me nos olhos

seus olhos são labaredas

é Iago

que diz

you fool, your road is not one way, it is rhizome

então o outro vulto

me pega pela mão

sua mão é fria

e me leva até a beira da ponte

é Shakespeare

que pergunta

to jump or not to jump?

eles pulam no rio congelante
mas eu fico
do alto da ponte os observo, admirado
eles, do rio, olham para mim e gritam

RUN!

percebo que minhas pernas não desapareceram
que eu não estou paralisado
e que já é manhã
o sol nasceu
as pessoas estão correndo
rumo aos seus futuros
e me olham um pouco assustadas, sem compreender porque estou parado com semblante de
epifania no meio da ponte sobre o rio de lágrimas congeladas
Hercules & Love Affair ainda toca na minha playlist do Spotify
só que a canção agora é outra

*How do you make forever
How can you know always
The value of your treasure
How can you see always*

eu volto a correr
livre
enquanto grito
EU VOU CORRER
EU VOU CORRER
EU VOU
CORRER
EU VOU
CORRER
EU VOU
CORRER
CORRER
CORRER
CORRER
CORRER
CORRER

REFERÊNCIAS

- ADNEY, Karley K. Shaping Shakespeare, Reflecting History: Adaptations of *Othello* for Children in 1990s Britain. *Pennsylvania Literary Journal*. Vol. 2, No. 1, 2010, p. 81-113. Disponível em:
<<https://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=provoststaff>>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- AGUIAR, Daniella. Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística e conceitual na criação em dança. In: Encontro Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança - ANDA, 2017, V., Natal, *Anais...* Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017. p. 350-364. Disponível em:
<<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2017-1.pdf>> . Acesso em: 28 out. 2018.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia - Inferno*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALLOA, Emmanuel. Introdução. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 7-22.
- ALVESSON, Mats; SKÖLDBERG, Kaj. *Reflexive methodology*. New vistas for qualitative research. Londres: Sage Publication, 2000.
- ANDERSON, Douglas. Peirce on Metaphor. *Transactions of the Charles Sanders Peirce Society*. Vol. 20, No. 4, 1984, p. 453-468. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/40320065?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: 26 nov. 2021.
- ANTES da chuva. Direção: Milcho Manchevski. Macedônia do Norte, França e Reino Unido: Aim, British Screen Productions, European Co-production Fund, 1994. 1 filme (113min), son., color.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Fidel García Rodriguez. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- _____. *Ética a Nicômaco; Poética*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ARTAUD, Antonin. Manifesto por um teatro abortado. Tradução de Regina Correa Rocha. In: _____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006a. p 37-40.
- _____. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ASLANOV, Cyril. *A tradução como manipulação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAMBER, Linda. *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Redwood City: Stanford University Press, 1982.

BARCELLOS, Fernando. *Diário de trabalho de Circuito Iago. 2017-2020*. Caderno em espiral contendo anotações sobre o processo de transcrição da performance *Circuito Iago*.

_____. *Circuito Iago. 2017-2019*. Performance de dança apresentada nas cidades de Uberlândia (MG), Rio de Janeiro (RJ), Santo André (SP), São João del-Rei (MG), Monte Carmelo (MG), Ituiutaba (MG), Patos de Minas (MG), Jaborandi (SP), Barretos (SP), Morro Agudo (SP), Sales Oliveira (SP) e Belo Horizonte (MG).

_____. *Gravação da apresentação de Circuito Iago em Uberlândia no dia 2019*. 2019. 1 filme (41m48s), son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/337884650/c5c9163d57>>. Acesso em: 8 mai. 2020.

_____. *Fernando Barcellos - Artista da cena*. Disponível em: <<http://fernandobarcellos.com>>. Acesso em: 8 mai. 2020.

_____. *O performer atômico e processo de criação em cadeia*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____. *Programa de Circuito Iago*. 2018. 1 postal, frente e verso, color., 8,8 cm x 15 cm.

_____. Sobre caminhos não formais de educação em dança: a experiência do Grupo Jovem de Dança entre 2013 e 2016. *ouvirOUver*. Uberlândia, Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFU, v. 15, n. 2, p. 324-340. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48969>

BARCELLOS, Fernando; SOARES, Leonardo Francisco. Entre a dança e a tragédia: análise das performances *Édipo* e *Circuito Iago* como traduções intersemióticas das tragédias *Édipo Rei* e *Otelo*. *Estação Literária*, N. 25, v. 1, p. 26-43, 2020. Disponível em: <<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/38211/pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2022.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Luis Otávio Burnier et al. Campinas: UNICAMP, 1995.

_____. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Oxford: Routledge, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio C Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia do Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BATE, Jonathan. *Soul of the age: a biography of the mind of William Shakespeare*. Nova Iorque: Random House, 2009.

BERGER JR., Harry. Acts of silence, acts of speech: How to do things with Othello and Desdemona. *Renaissance Drama*. Vol. 33, p. 3-35, 2004. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41917385>>. Acesso em: 20 jun. 2022. <https://doi.org/10.1086/rd.33.41917385>

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BLANCHOT, Maurice. A literatura ainda uma vez. In: _____. *A conversa infinita - 3: a ausência de livro*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. P. 167-178.

_____. Para onde vai a literatura? In: _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Martins Fontes: 2005. p. 283-368.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. *Shakespeare: the invention of the human*. London: Fourth State, 1999.

_____. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1973.

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, v. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2019. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>

BORGES, Jorge Luís. A metáfora. In: _____. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a. p. 29-49.

_____. Kafka e seus precursores. Tradução de Sérgio Molina. In: _____. *Obras completas - Volume 2*. São Paulo: Globo, 2000b. Paginação irregular.

BORNHEIM, Gerd A. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 69-92.

BRADLEY, Andrew C. *Shakespearean Tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. Nova Iorque: Macmillan Education, 1992. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-22059-5>

BUARQUE, Chico. Futuros Amantes. In: _____. *Paratodos*. Faixa 9 (3min30s). Rio de Janeiro: RCA Records Label, 1993.

BUARQUE, Chico; DALLA, Lúcio; PALLOTINO. Minha história (Gesubambino). In: BUARQUE, Chico. *Construção*. Faixa 10 (3min01s). Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4zkhHy9rojEZn3jarsPoFe?si=39bffd22efc1467c>>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Atrás da porta. In: REGINA, Elis. *Elis*. Faixa 8 (2min48s). Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1972. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3wiN3YodUt5uIAAuVLBvdS?si=f3cccb16cdde4364>>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. A moça do sonho. In: BETHÂNIA, Maria. *Maricotinha (Ao vivo)*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002. Faixa 2 (1min14s). Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3SQnM37C46tvY7fLqPpCMt?si=IojvQjhfSLeyf9SYN7mjNQ>>. Acesso em: 8 mai. 2020.

BUNGE, Mario. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Gita K. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BURNET, Mark; WRAY, Ramona. *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

BURNETT, Henry. *Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 10th Anniversary Ed. London: Routledge, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-107.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

_____. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos - Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015a. p. 77-104.

_____. Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos - Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015b. p. 109-130.

_____. Tradução: fantasia e fingimento. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos - Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015c. p. 27-36.

_____. Tradução/Transcrição/Transculturização. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos o Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015d. p. 155-156.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES. Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

CIRCUITO Iago. Direção: Fernando Barcellos. Brasil: Coletivo Sala Vazia, 2020. 1 filme (18min24s), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/WT0Ri5IkAP4>>. Acesso em: 3 jan. 2022.

CLÜVER, Claus. INTER TEXTUS/INTER ARTES/ INTER MEDIA. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 1-9, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>>. Acesso em: 31 jul. 2019. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Coleridge's Shakespearean Criticism*, Vol. 1. Editado por Thomas Middleton Raysor. Cambridge: Harvard University Press, 1930.

COLI, Jorge. Otello. In: _____. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 37-61.

DALY, Augustin. In: AUGUSTYN, Adam et al. *Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Augustin-Daly>> . Acesso em: 18 mai. 2021. Verbetes criado em 20 jul. 1998 e atualizado pela última vez em 16 jul. 2020.

DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Tradução de Doria Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELEUZE, Gilles. Gaguejou... In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 122-129.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. Aphorism Countertime. Tradução para o inglês de Nicholas Royle. In: _____. *Acts of Literature*. Editado por Derek Attridge. Nova Iorque, Londres: Routledge, 1992. p. 414-434.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *Limited Inc*. Traduzido para o inglês por Samuel Weber et al. Evanston: Northwestern University Press, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

DINHO; GUIMARÃES, Moi; DALASAM, Rico. Expresso Sudamericah. In: DALASAM, Rico. *Dolores Dala Guardiã do Alívio*. Faixa 2 (3min04s). São Paulo: Independente, 2021. Disponível em <https://open.spotify.com/track/2NZ4K2NAGH7Nqsh2hbcam3?si=b908515bc44e41d2>. Acesso em: 9 nov. 2021.

DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Tradução de Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DUNCAN, Isadora. *Minha vida: memórias*. Tradução de Gastão Cruis. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography, personal narrative, reflexivity. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (eds.). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage, 2000. p. 733-768.

FARIAS, Priscila . Imagens, diagramas e metáforas: uma contribuição da semiótica para o design da informação. In: Congresso Internacional de Design da Informação, 2003, Recife. *Anais...* Recife : SBDI - Sociedade Brasileira de Design da Informação, 2003. v. 1. p. 1-11. Disponível em: https://www.academia.edu/1152809/Imagens_diagramas_e_met%C3%A1foras_uma_contribu%C3%A7%C3%A3o_da_semi%C3%B3tica_para_o_design_da_informa%C3%A7%C3%A3o >. Acesso em: 26 nov. 2021.

FAZENDA, Maria José. A dança como visão de mundo: da grande modernidade à época atual. In: LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. p. 5-16.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017.

FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA - SONOLOGIA, III., 2008, São Paulo, *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. p. 41-51. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/viewFile/40/39> >. Acesso em: 29 out. 2019.

FERREIRA, Alexandre. Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor. In: Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, II., São Paulo, *Anais...* São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2012. p. 1-10. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2012-3.pdf> >. Acesso em: 2 jan. 2022.

FERREIRA, Larissa. O ato-ação da performance. In: ENAP - ENCONTRO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE, 1, 2010, São Paulo, *Comunicações orais...Artes do espetáculo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Não paginado. Disponível em: http://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/larissa_ferreira.pdf >. Acesso em: 25 nov. 2021.

FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark (ed.). General Introduction. In: _____. *Adaptations of Shakespeare: A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. Routledge: New York, 2000. p. 1-24.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Mello. *Revista Cena*. Porto Alegre, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, N. 7, p. 77-88, 2009.
<https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução de Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. *Art Research Journal*. Natal, ABRACE, ANPAP, ANPPOM em parceria com a UFRN, V. 1/1, p. 1-17, 2014. <https://doi.org/10.36025/arj.v1i1.5256>

FREUD, Sigmund. Neurose e Psicose. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2007. v. III. Paginação irregular.

_____. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras completas - Volume 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 9-89.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GIL, Gilberto. Metáfora. In: _____. *Umbanda um*. Faixa 3 (4min21s). Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1982. Disponível em:
<<https://open.spotify.com/track/4tuq77uFnqfrWeCZGtvU41?si=a504c5e0e6d546a1>>. Acesso em: 7 jan. 2021.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRADY, Hugh. *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne: Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199257607.001.0001>

_____. *Shakespeare's Universal Wolf: Studies in Early Modern Reification*. Oxford: Clarendon, 1996.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1998.

GREENE, Gayle. "This That You Call Love": Sexual and Social Tragedy in *Othello*. In: BAKER, Deborah; KAMPS, Ivo. *Shakespeare and gender: a history*. Londres, Nova Iorque: Verso, 1995. p. 47-62.

@HAMLET.SOLOTROPICAL ou Apenas um rapaz ou Coração Selvagem ou Isto não é um romance de Clarice Lispector - Parte 1. Direção: Fernando Barcellos. Brasil: Coletivo Sala Vazia, 2020. 1 filme (18min03s), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T92AT62q6FY>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

@HAMLET.SOLOTROPICAL ou Apenas um rapaz ou Coração Selvagem ou Isto não é um romance de Clarice Lispector - Parte 2. Direção: Fernando Barcellos. Brasil: Coletivo Sala Vazia, 2020. 1 filme (17min40s), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KdYR4pXCdOs>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

@HAMLET.SOLOTROPICAL ou Apenas um rapaz ou Coração Selvagem ou Isto não é um romance de Clarice Lispector - Versão única. Direção: Fernando Barcellos. Brasil: Coletivo Sala Vazia, 2020. 1 filme (34min26s), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/UTydE_W6528>. Acesso em: 20 nov. 2022.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *The Undercommons*. Fugitive planning and black study. Wivenhoe; Nova Iorque; Port Watson: Minor Compositions, 2013.

HEGEL, Georg. W. F. *Escritos de juventud*. Tradução de José Maria Ripalda e Zoltan Szankay. Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2002.

HIRAGA, Masako. *Metaphor and iconicity: a cognitive approach to analyze texts*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. <https://doi.org/10.1057/9780230510708>

HISSA, Carlos Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. <https://doi.org/10.7476/9788542302912>

HUNTER, George K. Othello and Colour Prejudice. In: _____. *Dramatic Identities and Cultural Tradition: Studies in Shakespeare and His Contemporaries*. Nova Iorque: Barnes & Noble Books, 1978. Paginação irregular.

INSTITUTO Akatu. *O consumo consciente transforma o mundo, 2022*. Sobre o Akatu. Disponível em: <<https://akatu.org.br/o-akatu/>>. Acesso em: 03 nov. 2022.

JACOBSEN, Ken, Iago's Art of War: The "Machiavellian Moment" in *Othello*. *Modern Philology*. Vol. 106, No. 3, 2009, p. 495-529. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/605074?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: 26 nov. 2021. <https://doi.org/10.1086/605074>

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: BROWER, R. A. (ed.) *On translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959. P. 232-239. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>

JANEVSKI, Ana; LAX, Thomas J. *Judson Dance Theater: The Work is Never Done*. New York: The Museum of Modern Art, 2018. Disponível em: <<https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTkvMDcvMDkvMWxqbWgzZXRnZl9Nb01BX0p1ZHNvbl9QUkVWSUVXLnBkZiJdXQ/MoMA%20Judson%20PREVIEW.pdf?sha=7b4bf710096c3f85>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

JITRIK, Noé. Estúdios culturales/ estúdios literários. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. (org.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. p. 29-41.

JONES, Eldred. *Othello's countrymen: The African in English Renaissance Drama*. Londres: Oxford University Press, 1965.

KATZ, Helena. Repetir, repetir, até ficar diferente (Manoel de Barros, 2008): livrando a dança do (pré)fixo. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, 2o., Porto Alegre, *Anais...* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. p. 1-10. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81343076899.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2022.

KERKHOVEN, Marianne van. O processo dramaturgico. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia (s)*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 179-190.

_____. (ed.) *Theaterschrift: Über Dramaturgie/On dramaturgy/A propos de dramaturgie/Over dramaturgie*. N. 5-6. Brussels/Amsterdam/Berlin/Frankfurt/Viena: Kaaithheater/Felix/Hebbeltheater/Theater am Turm/Wiener Festwochen, 1994.

KELLER, Stephan. Combining Rhetoric and Pragmatics to Read *Othello*. *English Studies*, v. 91, n. 4, p. 398-411. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/00138381003647574>>. Acesso em: 28 mar. 2022. <https://doi.org/10.1080/00138381003647574>

KIERKEGAARD, Søren. La repercusión de la Tragedia antigua en la moderna. In: _____. *Estudios Esteticos II: De la Tragedia y otros ensayos*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1969. p. 13-53.

KOTT, Jan. Os dois paradoxos de Otelo. In: _____. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 103-124.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUMONOSU-JÔ. Título em português: Trono manchado de sangue. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Toho Company, Kurosawa Production Co., 1957. 1 filme (110min), son., color.

KURY, Mário da Gama. Medéia. In: EURÍPEDES. *Medéia*. São Paulo: Martin Claret, 2009. p. 11-16.

KUYPERS, Patricia. (ed.) *Nouvelles de danse: Danse et Dramaturgie*. N. 31. Paris: Contredanse, 1997.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *O seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226470993.001.0001>

_____. *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

LEDERMAN, Rena. Pretexts for ethnography: On reading fieldnotes. In: SANJEK, Roger (ed.). *Fieldnotes*. Ithaca: Cornell University Press, 1990. p. 71-91. <https://doi.org/10.7591/9781501711954-005>

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopólicia. *Ilha - Revista de Antropologia*. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 17 nov. 2022.

_____. Errância como trabalho: Sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.) *Dança e Dramaturgia (s)*. São Paulo: Nexus, 2016a. p. 61-84.

_____. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. 9 variações sobre coisas e performance. Tradução de Sandra Mayer. *Urdimento*. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, v. 2, n. 19, p. 93-99, 2012. Disponível em : <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

_____. *Singularities: dance in the age of performance*. NY: Routledge, 2016b.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. O Ovo e a Galinha. In: *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977, p. 81-84.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão No Punho*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

LORAUX, Nicole. A tragédia grega e o humano. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 17-34.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACALÉ, Jards; SALOMÃO, Waly. Vapor barato. In: COSTA, Gal. *Gal a todo vapor*. Faixa 9 (8min37s). Rio de Janeiro: Universal Music Ltda, 1971. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7y4t07QOezOkYAyJiCbyMK>>. Acesso em: 9 dez. 2022.

MACHADO, Paulo. América do Sul. In: MATOGROSSO, Ney. *Água do céu - Pássaro*. Faixa 9 (5min33s). Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1975. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1BZ5htNaXTk5JD6dzomEaf?si=1b9ada5879b949e5>>. Acesso em: 4 jan. 2022.

MAGALDI, Sábado. Sófocles. In: SÓFOCLES. *Édipo Rei/Antígona*. São Paulo: Martin Claret, 2008. p. 13-22.

MANSO, J. H. *Odi et amo: consternação e euforia poéticas inspiradas por Catulo*. *Boletim de Estudos Clássicos*. Coimbra, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, n. 64, p. 129-146, 2019. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/bec/article/view/64_8>. Acesso em: 8 dez. 2022. https://doi.org/10.14195/2183-7260_64_8

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A propósito da metáfora. *Revista de Estudos da Linguagem*. Belo Horizonte, Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFMG, v. 9, n. 1, p. 71-89, 2000. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/2319>>. Acesso em: 10 nov. 2021. <https://doi.org/10.17851/2237-2083.9.1.31-70>

MARIA, Julio. *Ney Matogrosso - A biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARSHALL, Gloria [Niara Sudarkasa]. In a World of Women: Field Work in a Yoruba Community. In: GOLDE, Peggy. *Women in the Field: Anthropological Experiences*. Chicago: Aldine, 1970. p. 165-191.

MARTINS, Francisco. O que é o páthos? *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental, v. II, n. 4, p. 62-80, 1999. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rlpf/a/gqK3tgmPMGDcD3r5xFZnKXH/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 03 nov. 2022.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de (org.) *Pesquisa narrativa: Interfaces entre histórias de vida, arte e educação*. Santa Maria: Editora UFSM, 2017.

MARX, Karl. O fetichismo da mercadoria: seu segredo. In: _____. *O Capital - Vol. 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. Paginação irregular.

METCALF, Jonathan et al. *O livro da filosofia*. Tradução de Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2011.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. V. 32, n. 94, p. 1-18, 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2022. <https://doi.org/10.17666/329402/2017>

MIGNOT, Ana Chrystina; SOUZA, Elizeu Clementino de. Modos de viver, narrar e guardar: diálogos cruzados sobre pesquisa (auto)biográfica. *Revista Linhas*. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGGE da UDESC, v. 16, n. 32, p. 10-33, 2015.

<https://doi.org/10.5965/1984723816322015010>

MIJOLLA, Allain. *Dicionário Internacional de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. v.1 e v.2.

MIRANDA, Célia Arns de. As controvérsias raciais em *Otelo* de William Shakespeare. *Revista Letras*. Curitiba, N. 77, p. 13-25, 2009. Disponível em:

<<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/14576/12211>>. Acesso em: 25 Dez. 2019.

<https://doi.org/10.5380/rel.v77i0.14576>

MOISAN, Thomas. Relating Things to the State: "The State" and the Subject of *Othello*. In: KOLIN, Philip C. (ed.) *Othello: New Critical Essays* (E-book). Nova Iorque: Routledge, 2002. P. 189-202.

MOREIRA, Moraes; LEMINSKI, Paulo; BARRETO, Zeca. Promessas demais. In: MATOGROSSO, Ney. *Mato Grosso*. Faixa 8 (4min36s). Rio de Janeiro: Universal Music, 1982. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/2sp0a6HGcLtpNkL04rqshT?si=35d1a9cda5c64aaf>>. Acesso em: 3 jan. 2022.

MOTEN, Fred. *In the break: the aesthetics of the Black radical tradition*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. *Racionalidade e crise: estudos de história da filosofia moderna e contemporânea*. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira. EU NÃO VOU MORRER: Solidão, autocuidado e resistência de uma travesti negra e gorda para além da pandemia. *Inter-legere*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN. Natal, v. 3, N. 28, p. 1-22, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/view/21581/13152>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

NEILL, Michael. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Othello*. Edited by Michael Neill. New York: Oxford University Press, 2008. p. 1-180.

NESTROVSKI, Arthur. Apresentação. In: _____. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 7-24.

_____. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

NEY Matogrosso - A biografia: um bate-papo entre Julio Maria e Ney Matogrosso. Convidados: Julio Maria e Ney Matogrosso. Apresentação: Paulo Junior. [S. l.]: Rádio Companhia, 12 set. 2021. Podcast. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/episode/1tZXa4M73jKRWOJEISHMOD?si=G8ZVCq6WQPGFm42DyrnWsw>>. Acesso em: 4 jan. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

NÓVOA, António; FINGER, Mathias. *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa: MS/DRHS/cFaP, 1988.

NUNES, Carlos Alberto. Prefácio de Tito Andrônico. In: SHAKESPEARE, William. *Tragédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 77-78.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: O Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

O RESGATE do soldado Ryan. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Dreamworks Pictures, Paramount Pictures, Amblin Entertainment, 1998. 1 filme (169min), son., color.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. O que é um signo? (1894). Tradução de Ana Maria Guimarães Jorge. *FACOM: Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*. São Paulo, Nº 18, p. 46-56, 2007. Disponível em:

<https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_18/ana.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2021.

PENSAMENTO de Nietzsche continua contemporâneo, conclui debate. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 2000. Sem paginação. Ilustrada. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1309200012.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhues 2: “Lá, nas campinas”. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 264-279.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Nova Iorque: Routledge, 1993.

PIETARINEN, Ahti-Veikko. An iconic logic of metaphors. In: INTERNATIONAL CONFERENCE OF COGNITIVE SCIENCE, 2010, 6th, Seoul, *Proceedings...* Seoul: Korean Society for Cognitive Science, 2010, p. 317-320. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/228978176_An_Iconic_Logic_of_Metaphors>. Acesso em: 26 nov. 2021.

PINEAU, Gaston. As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial. Tradução de Maria Teresa Van Acker e Helena Coharik Chamlian. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEUSP, v. 32, n. 2, p. 329-343, 2006. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022006000200009>

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2022.

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. Semiose e Tradução Intersemiótica. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (org.) *Tradução, Transposição e Adaptação Intersemióticas*. São Carlos: Pedro&João Editores, 2016. p. 11-30.

RAMOS, Luiz Fernando. *Sala Preta: Dramaturgia da dança*. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, v. 10, 2010.

_____. Apresentação. In: KOTT, J. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 7-18.

REIS, Abel. Aproximações ao conceito de metáfora em C. S. Peirce. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. São Paulo, v. 4, n. 2, p. 1-9, 2006. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>>. Acesso em: 26 nov. 2021. <https://doi.org/10.21709/casa.v4i2.566>

REYNOLDS, Bryan; FITZPATRICK, Joseph. Venetian Ideology or Transversal Power? Iago's Motives and the Means by which Othello Falls. In: KOLIN, Philip C. (ed.) *Othello: New Critical Essays* (E-book). Nova Iorque: Routledge, 2002. p. 203-219. https://doi.org/10.1007/978-1-137-10764-0_3

RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. The Metaphorical Process of Cognition, Imagination, and Feeling. In: SACKS, Sheldon (ed.). *On metaphor*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1979. p. 141-158.

_____. *The rule of metaphor: the creation of meaning in language*. London: Routledge, 2003.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROE, John. *Shakespeare and Machiavelli*. Cambridge: D. S. Brewer, 2002. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3029vwn>

ROMEU e Julieta. Direção: Franco Zeffirelli. Reino Unido e Itália: BHE Films, Verona Produzione, Dino de Laurentiis Cinematografica, 1968. 1 filme (138min), son., color.

ROMEU + Julieta. Direção: Baz Luhrmann. Estados Unidos e México: Bazmark Films, Estudios Churubusco Azteca S. A., Twentieth Century Fox, 1996. 1 filme (120min), son., color.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SÁNCHEZ, Licia Maria Morais. *A dramaturgia da memória no teatro-dança*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANJEK, Roger. A vocabulary for fieldnotes. In: _____ (ed.). *Fieldnotes*. Ithaca: Cornell University Press, 1990. pp. 92-121. <https://doi.org/10.7591/9781501711954>

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: _____. *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Paginação irregular.

SANTORO, Fernando. *Poesia e verdade: interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2002.

_____. O que é performance? *O Percevejo*. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHALKWYK, David. *Shakespeare in our time*. Oxford: Oxford University Press, 6 de abril de 2016. Vídeo disponível no YouTube (3 min 35 seg). (Entrevista integrante da série "Illuminating Shakespeare").

SEARLE, John R. *Expressão e significado: Estudo da teoria dos atos de fala*. Tradução de Ana Cecília G.A. de Camargo e Ana Luiza Marcondes Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SHAPIRO, James. *Quem escreveu Shakespeare? A história de mais de quatro séculos de disputa pela herança de uma autoria*. Tradução de Christian Schwartz e Liliana Negrello. Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____. *Hamlet*. In: _____. *Tragédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008a. p. 545-602.

_____. *Otelo*. In: _____. *Tragédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008b. p. 603-660.

_____. *Othello*. Edited by Michael Neill. New York: Oxford University Press, 2006.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Tito Andrônico*. In: _____. *Tragédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008c. p. 75-118.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SPACKMAN, Barbara. Politics on the Warpath: Machiavelli's Art of War. In: ASCOLI, Albert Russell; KAHN, Victoria. (ed.) *Machiavelli and the Discourse of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1993. P. 179-193.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SOARES, Leonardo Francisco. Da ordem das sombras: a mimese na filosofia grega. *Asa-Palavra*, Brumadinho, v. 1, n. 2, p. 73-84, 2004.

_____. Representar a guerra. In: _____. *Leituras da outra Europa: Guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 82-150.

SOUZA, Aguinaldo Moreira de. *Jornada Noite Adentro: a reinvenção da tragédia nas palavras da dança*. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

_____. Palavra do corpo: confluência de linguagem em *Night Journey*. *Trans/Formação*. São Paulo, v. 24, p. 163-181, 2001. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a12.pdf>> Acesso em 18 de novembro de 2018.
<https://doi.org/10.1590/S0101-31732001000100012>

SOUZA, Elizeu Clementino de. A arte de contar e trocar experiências: reflexões teórico-metodológicas sobre história de vida em formação. *Revista Educação em Questão*. Natal, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN, v. 25. N. 11, p. 22-39, 2006.

_____. (org.) *Educação e ruralidades: memórias e narrativas (auto)biográficas*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2012.

_____. (org.) SIMPÓSIO MEMÓRIA, (AUTO)BIOGRAFIA E DOCUMENTAÇÃO NARRATIVA, IV., 2014, Salvador. *Anais...* Salvador: PPGEduc/UNEB; DEDC-I/UNEB/GRAFHO, 2014.

SOUZA, Elizeu Clementino de; SOUSA, Cynthia Pereira de; CATANI, Denice Bárbara. A pesquisa (auto)biográfica e a invenção de si no Brasil. *Revista da FAEEDBA - Educação e Contemporaneidade*. Salvador, Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade - PPGEduc da UNEB, v. 17, n. 29, p. 31-42, 2008.

SOUZA, José Fernando Rodrigues de. *As origens da modern dance: uma análise sociológica*. São Paulo: Annablume, 2009.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. Traducción de Marcela Fuentes. *O Percevejo*. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Ano 11, n. 12, p. 17-24, 2003.

TAYLOR, Gary et al. (ed.) *The New Oxford Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

TER REEGEN, Jan. J. G.; MENESCAL, Ana Alice. As paixões em *A República e Íon* de Platão: possibilidades do pensar filosófico. *Mirabilia Journal*. v. 9, 2009, p. 11-24. Disponível em: <https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2009_01.pdf>. Acesso em: 11 out. 2022.

TIFFIN, Helen. Post-colonial literatures. In: ASCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. (ed.) *The post-colonial studies reader*. Londres: Routledge, 2003. p. 95-98.

TITO, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamuscas - Versão interativa. Direção: Fernando Barcellos. Brasil: Coletivo Sala Vazia, 2021. 20 filmes (113min10s), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/1anugsXD2q8>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

TITO, uma videópera pop do cerrado mineiro em chamuscas - Versão única. Direção: Fernando Barcellos. Brasil: Coletivo Sala Vazia, 2022. 1 filme (28min), son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/739323295>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

TOMAZZONI, Airton. *Ainda essa tal de dança contemporânea?*. 11 mar. 2020. Disponível em: <<https://txtcena.art.blog/2020/03/11/ainda-essa-tal-de-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

_____. *Essa tal de dança contemporânea*. 24 abr. 2014. Disponível em: <https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3972&titulo=Essa_tal_de_Danca_Contemporanea>. Acesso em: 18 mai. 2021.

UM OLHAR a cada dia. Direção: Theo Angelopoulos. Grécia, França, Itália, Alemanha, Reino Unido, República Federal da Iugoslávia, Romênia, Albânia, Bósnia e Herzegovina: Greek Film Center, Greek Film Center, Paradis Films, 1995. 1 filme (176min), son., color.

UOL. *Vanusa conta que errar letra do Hino Nacional "foi a gota" para depressão*. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/10/vanusa-Conta-que-errar-letra-do-hino-nacional-foi-a-gota-para-depressao.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

VASCONCELOS, Ana Carolina Peck; PENA, Breno Ferreira. Angústia: o afeto que não engana. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 41, n. 78, p. 27-33, dez. 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952019000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 23 ago. 2021.

VAUGHAN, Virginia Mason. *Othello: A contextual history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

VELOSO, Caetano; GULLAR, Ferreira. Onde andará?. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Faixa 5 (1min54s). Rio de Janeiro: Philips Records, 1967. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0m2sQPwTOz33CjBpxq7nPy>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

VILELA, Gabriel et al. *Romeu e Julieta*. 2012. Espetáculo teatral de rua apresentado pelo Grupo Galpão na Praça do Papa, em Belo Horizonte (MG).

WALL, Sarah. Easier Said than Done: Writing an Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*. Alberta, International Institute for Qualitative Methodology - University of Alberta, v. 7, n. 1, p. 38-53, 2008. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/160940690800700103>>. Acesso em: 19 nov. 2022. <https://doi.org/10.1177/160940690800700103>

_____. An autoethnography on learning about autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, Alberta, International Institute for Qualitative Methodology - University of Alberta, v. 5, n. 2, sem paginação, 2006. Disponível em: <http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5_2/html/wall.htm>. Acesso em: 19 nov. 2022. <https://doi.org/10.1177/160940690600500205>

WERKEMA, Andréa Sirihal. Entretextos: Borges e Machado de Assis. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. [S.l.], p. 167-177, 2003. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3165>. Acesso em: 31 mar. 2022.

WERTHEIMER, Max. Gestalt Theory. In: ELLIS, Willis D. (org.). *A Source Book of Gestalt Psychology*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1997, p. 1-11.

WILLIAMS, Raymond. O futuro dos Estudos Culturais. In: _____. *Política do modernismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011. p. 171-187.

YANG, Martin C. *A Chinese village*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1945.

ZANELLO, Valeska. Metáfora e Transferência. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 20, n. 1, p. 132-137, 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/prc/a/ptyvf7pcnNvd4Swsh8CphVq/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 10 nov. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0102-79722007000100017>

ZANOTTO, Mara. Metáfora e indeterminação: Abrindo a caixa de Pandora. In: PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e (org.). *Metáforas do cotidiano*. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1998. p. 13-38.