

VOILÀ MON CŒUR, DAS VIELAS AO CAIS
a tradução intersemiótica como procedimento
na criação em teatro

Guilherme Caeu¹

RESUMO

Com esta pesquisa proponho uma reflexão sobre os resultados de uma exploração criativa cênica, a partir de um espetáculo de estética híbrida e experimental, vislumbrando utilizar a semiótica peirciana e o conceito de transcrição (tradução poética), de Haroldo de Campos, como procedimentos na criação em teatro. Uso como principal referência para o contexto dramático, a personagem Geni, da peça Ópera do Malandro, de Chico Buarque.

PALAVRAS-CHAVE: Geni e o zepelim, Leonilson, procedimentos de criação cênica, semiótica

VOILÀ MON CŒUR, DAS VIELAS AO CAIS
la traduction intersémiotique comme procédure
de création théâtrale

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, je propose une réflexion sur les résultats d'une exploration créative scénique, à partir d'un spectacle d'esthétique hybride et expérimentale, en envisageant utiliser la sémiotique peircienne et le concept de transcréation (traduction poétique) de Haroldo de Campos, comme procédure de création en théâtre. J'utilise comme référence principale pour le contexte dramaturgique, le personnage Geni de la pièce de théâtre "Opéra do Malandro" de Chico Buarque.

MOTS-CLÉS: Geni et le zepelin, Leonilson, procédures d'élevage scénique, sémiotique

* * *

¹ Artista da cena e pesquisador do corpo, com ênfase em: neurociências em diálogo com as artes cênicas, psicomotricidade, direção teatral, semiótica e filosofia do teatro. Graduado em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. E-mail: guilhermecaeu@gmail.com
Orientadora da pesquisa: Prof.^a Dr.^a Daniele Pimenta. Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

INTRODUÇÃO

Partindo do entendimento de que, a semiótica é o estudo dos sistemas de signos que representam a realidade, geradores de processos de significações cognitivas que se processam naturalmente e culturalmente – semiose - (PEIRCE, 2017). Alicercei minha pesquisa em como utilizar a semiótica peirciana como um anteparo conceitual para um procedimento criativo no campo das artes cênicas, mais especificamente em teatro.

Meu interesse pelo estudo da semiótica derivou-se da vontade de compreender como o indivíduo se relaciona com a representação dos signos, no anseio de interpretar a si e ao mundo em que vive, atribuindo-lhe sentidos; criando intelectualmente representações significativas da realidade.

Para Köche (1997, p.23), “a capacidade de um homem em interpretar efetivamente a si mesmo, ao outro e ao mundo em que vive só é possível a partir do desenvolvimento de um pensamento crítico”. Portanto, vejo nesta pesquisa a oportunidade de refletir não só sobre um processo de criação desenvolvido durante a minha graduação em Teatro (UFU), mas discutir sobre como podemos vislumbrar o uso da tradução intersemiótica, conceito difundido por Julio Plaza, como ferramenta artística e conceitual na criação em artes cênicas; de forma que a minha experiência, aqui referida, possa contribuir com a rede de pesquisas relacionadas a processos e procedimentos de criação nas artes da cena.

De acordo com Daniella de Aguiar, semioticista, professora do bacharelado em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UFU, o uso da tradução intersemiótica auxilia o criador-poeta-tradutor a compreender e expandir os aspectos conceituais e correlacioná-los às suas práticas de criação, em seus processos artísticos.

O exercício de tradução intersemiótica para artistas promove uma reflexão conceitual e artística de seu próprio processo de criação: (I) proporciona certo distanciamento de seu próprio trabalho; (II) evidencia para os artistas de que modo materializam suas questões e, ao mesmo tempo, como suas materializações produzem questões artísticas; (III) evidencia e possibilita a reflexão sobre suas escolhas; (IV) evidencia o fato de que “forma e conteúdo” são inseparáveis na criação artística. (AGUIAR, 2017, p.362)

Contudo, vale aqui ressaltar, que utilizo a tradução intersemiótica como um exercício de recriação ou criação paralela, partindo da asserção de Haroldo de Campos sobre a prática da tradução poética (transcrição) como um ato de leitura crítica da obra fonte ou do objeto a ser traduzido, de forma que a presença-criativa-poética do criador-poeta-tradutor não seja anulada em função a uma ideia de tradução literal, fiel e servil.

A TRÍADE PEIRCIANA

Ao entrar em contato com os estudos de Charles S. Peirce (1839-1914), filósofo, linguista e matemático, também um dos fundadores do pragmatismo (corrente filosófica contrária ao intelectualismo, do final do século XIX), além dos trabalhos de William James (1842-1910) e John Dewey (1859-1952), desenvolvi um certo interesse pelo estudo e pesquisa no campo da semiótica.

Peirce compreende a semiótica como a ciência que estuda a representação da realidade através dos signos, em suas diferentes mídias, conceituando assim ideias de como estes mecanismos de significação se processam natural e culturalmente. Ao contrário da linguística, a semiótica não reduz suas manifestações ao campo verbal, expandindo-se em qualquer sistema de signo, tais como: artes visuais, dança, música, teatro etc. Para compreender melhor o que seria a tradução intersemiótica, sob a perspectiva de Julio Plaza (1987), acho válido apresentar brevemente a lógica da tríade peirciana.

Segundo Peirce, chamado pelos pesquisadores afins de: “o pai ou o papa da semiótica”; “as pessoas exprimem o contexto a sua volta através de uma tríade”, estabelecendo então, um percurso gerador de sentidos (semiose). A tríade é composta por três principais eixos: interpretante, objeto e signo.

O interpretante aqui referenciado se caracteriza pela imagem mental ou forma-pensamento do indivíduo-leitor-tradutor. O objeto (podendo ser imaginário ou real) é uma relação do que o signo representa. Já o signo, por sua vez, é o disparador que ativa o pensamento, sendo subdividido em

três tipos: o signo pode ser um ícone (representado por semelhança), símbolo (relação arbitrária regida por uma convenção) ou índice (indicador de uma causa e efeito).

Para Charles S Peirce, o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo como continuidade e devir. A definição de signo peirciana é, na medida, um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signo em signo. A semiose é uma relação de momentos num processo sequencial-sucesivo ininterrupto. (PLAZA; 2013, p.17)

Existem outras linhas de pensamento que também ampliam a discussão da semiótica, tal como, a de Alguidar Julius Greimas (1917-1992), linguista lituano de origem russa, que reflete a contrariedade e contradição dos eixos semânticos, objetivando encontrar um denominador comum entre dois termos; entretanto, não vou me aprofundar aqui, nos estudos e comparações de Greimas, pois não encontrei diálogos que contribuíssem efetivamente com o desenvolvimento desta pesquisa.

TRADUÇÃO INTERSEMÓTICA

Em meu percurso de pesquisa, acabei cruzando com os pressupostos teóricos de Julio Plaza (1938-2003) sobre tradução intersemiótica, em diálogo com o linguista Roman Jakobson (1896-1982), pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte. Jakobson discrimina e define três diferentes tipos possíveis de tradução: interlingual, intralingual e intersemiótica.

A tradução intersemiótica ou “transmutação”, segundo Jakobson, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signo para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”; basicamente a tradução é feita de um signo (de determinado sistema específico) para outro signo (de outro sistema). Plaza, em seus estudos, amplia os paradigmas de discussão sobre tradução intersemiótica como produto de uma reflexão sobre uma espécie de teoria da tradução, que se apoia na teoria semiótica de Peirce.

[...] a tradução, como prática intersemiótica, depende muito das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias: “para traduzir poetas, há que saber-se mostrar poeta”. (PLAZA; 2013, p.210)

Para Plaza (2010, p.205) a tradução intersemiótica de cunho poético, objetivo de relevância, enquanto observação e reflexão desta pesquisa, “pode ser contextualizada de duas formas: primeira, face ao contexto da contemporaneidade da arte, isto é, como política; segunda, como prática artística dentro dessa contemporaneidade, isto é, como poética.”

JOSÉ LEONILSON (QUASE 27, MORRE PELA BOCA, VIVE PELOS OLHOS)



Frente do quadro *Voilà mon cœur*, c.1989; retirado do “Material didático, do Programa Educativo, da Fundação Iberê Camargo”.
Foto: Edouard Fraipont.

José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993), nascido em Fortaleza, no Ceará, foi um pintor, desenhista e escultor brasileiro. Segundo Lagnado (1998), Leonilson era um curioso polissêmico, era possível identificar em suas obras um ideal romântico malogrado; cada peça era uma espécie de carta para um diálogo íntimo.

Podemos identificar em suas obras traços da cultura nordestina, tais como: artesanato, cores vivas, as crenças populares e uma iconografia ancorada em valores morais. Suas obras são quase que exclusivamente autobiográficas, estruturando-se sob diferentes tipos de estruturas plásticas (em três fases especificamente), nos últimos 10 anos de sua vida.

Podemos observar também, uma restrição de uso de signos, os quais ele usa deliberadamente², ele próprio considerava seus trabalhos como ambíguos, “não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta”. Se relacionarmos as obras de José Leonilson às de Arthur Bispo do Rosário, podemos observar que ambos buscam, para Lagnado, “contornar a insuficiência das palavras e das imagens”.

Vale ressaltar que Leonilson demonstrava um fascínio sobre as obras de Bispo do Rosário, entretanto, o recurso da costura utilizado pelo artista não tem uma relação direta com as obras de Rosário, tratando-se de influências estéticas; filho de um comerciante de tecidos, já possuía uma pré-disposição para linhas e agulhas. Leonilson diz em suas entrevistas que “passou sua infância entre retalhos amontoados no quarto de costura de sua avó materna”.

Acredito que me encantei de maneira “profunda e intensa” pela poética de José Leonilson ao escutá-lo dizendo que fazia as coisas que queria, e quando as fazia, as fazia para as pessoas a quem amava. Leo (como atrevo-me a chamá-lo carinhosamente), estranhava o fato de que, tudo que o ser humano faz, parece ter que seguir uma regra de impessoalidade e imparcialidade sobre “as coisas”; segundo ele, parecemos viver em função de uma espécie de aprovação e necessidade de sermos bem qualificados pelo outro.

O quadro *Voilà mon cœur* (1989), de José Leonilson, foi criado em seu “período romântico” (entre 1989 e 1991); a costura, a fragilidade, e a potência poética que vejo nessa obra despertou, em mim, nuances do que Plaza chamaria de dimensões de um “homem semiótico”.

Procurei eliminar, se possível, a relação dicotômica, hierárquica, logocêntrica, entre a teoria e a prática ao buscar uma visão crítico-criativa (isto é, flagrar o que há de síntese numa análise e que há de análise numa síntese), o que não é necessariamente a dimensão do erudito, nem do especialista, mas a do homem semiótico. O homem que transita na sensibilidade sígnicas oriental. Já viu MacLuhan que a arte, na era da eletricidade, “não será uma forma de

² O livro aberto, a torre, o radar, o transformador de energia, o átomo, o rio, a escada, o coração, a montanha, o vulcão, a palavra “rapazes”, a espiral, a bússola, a ampulheta, os instrumentos musicais (saxofone, lira, clarinete, violoncelo, tambor), os elementos marítimos (peixe, âncora, capitão, navio, leme, sereias, medusas), os materiais bélicos ou de autoridade (faca, espada, granada, estaca, flechas) e as maquinarias do absurdo (mapas, globos, a esfera celeste, o fogo, a água, o jorro que sai da fonte).

autoexpressão”, na verdade, se converterá num tipo NECESSÁRIO de pesquisa e aprofundamento. (PLAZA; 2013, p. XII)

Podemos identificar três fases em suas peças: na primeira fase ou a fase da “pintura como prazer” (1983-1988, anos de euforia do mercado de arte no Brasil), tinha suas referências nos grafites norte-americanos e seus traços tinham contornos mais escuros. Nesse período Leonilson expande sua pesquisa nas obras dos Shakers³, eliminando qualquer elemento supérfluo na composição de suas peças, ao rever seus “princípios artísticos”.

O segundo período de suas obras pode ser chamado de o “romantismo” (1989-1991); centralizado no tema “abandono”, podemos identificar uma economia de traços para desenhar imagens simbólicas de um sujeito com valores românticos⁴, seus quadros são como pequenas orações, feitas de mensagens curtas e repetidas. Podemos identificar o assíduo uso de pequenas inscrições que indicam sua idade, suas iniciais, além de uma - segundo Lagnado - “série extensa de adjetivos morais que oscila dos valores positivos a uma lista de adjetivos vitimizantes”, como: “do perigo à derrota, do medo à coragem”, além de palavras carregadas de valores morais, tais como: sinceridade, honestidade e integridade.

A terceira fase, chamada por Lagnado de “alegoria da doença” (1992-1993), marca a transição do período romântico de Leonilson, com o aparecimento dos sintomas da AIDS, doença que o leva a uma série de complicações até o seu óbito, em 1993, aos 36 anos. Em suas peças, podemos ver o marcante uso de pedras semipreciosas, vulcões (correspondência entre as emoções humanas e um fenômeno da natureza), além de uma recorrente ironia ao usar palavras como “alerta” e “perigoso”; o artista utiliza uma variedade de flores para representar sua doença (flores vermelhas,

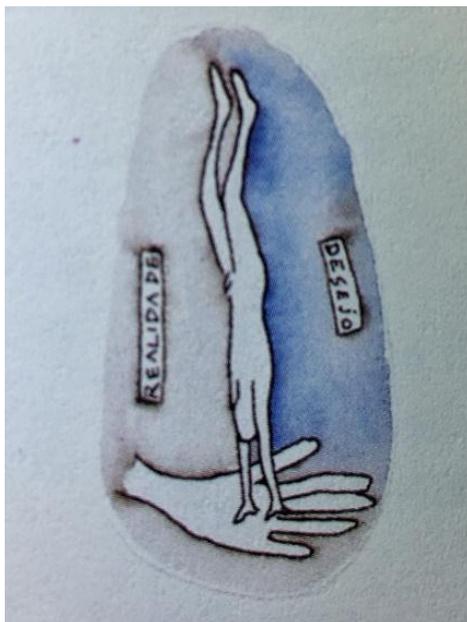
³ Segundo Stein, os Shakers foram uma seita religiosa fundada no século XVIII, na Inglaterra. Possuíam um estilo de vida simples, celibatário, comunitário, pacifista e de igualdade entre os sexos. Também conhecidos como “*Shaking Quaker*” por causa de seus comportamentos frenéticos em cultos religiosos, possuíam em suas peças arquitetônicas e mobiliárias uma forte valorização pela lã, seda e linho.

⁴ O romantismo aqui citado trata-se de traços herdados do movimento artístico, político e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII, na Europa. O homem romântico passa a designar toda a visão de mundo centrada no próprio indivíduo, retratando o drama humano, amores trágicos, desejos de escapismo e ideias utópicas.

margaridas, prímulas, lisianthus e copos de leite), sendo o buquê de lírios (símbolo cristão da inocência e da morte) e os copos de leite (representação do gozo e do velado profano) as mais utilizadas.

Outra característica muito forte no trabalho de Leonilson é sua imensa capacidade de síntese. Reúne poucos elementos e consegue ressignificá-los, em uma operação quase matemática, no que ela tem de áurea, espiritual e sutil. A simplicidade das coisas mais íntimas adquire força por causa do deslocamento das imagens de seus lugares e interpretações originais. Este movimento se dá pela alegoria – com subversão ou sobreposição de sentidos-, mas também adquire uma forte carga simbólica, quase religiosa/teológica, no fim da vida do artista, especialmente em seus bordados. (NAME; 2015, p. 781)

Não posso deixar de mencionar a relação que Leonilson tinha com os números, na intenção de “medir” o passar de seus dias e compreender a si mesmo, de alguma forma. Leonilson utilizava um gravador como uma espécie de diário oral, seus registros geralmente falam sobre sua vida pessoal, sobre o cenário cultural brasileiro daquela época, além, do seu estado de espírito no momento da gravação de cada fita.



O desejo é um lago azul, c. 1989. Aquarela s/papel.
32x24cm. Col. Theodorino Torquato Dias e Carmem
Bezerra Dias, São Paulo. Foto retirada do livro Leonilson:
são tantas as verdades; p. 115.
Cores levemente alteradas.

Um apontamento pertinente que me atravessou e acredito ser importante observar, foi em relação à formação de Leonilson e a relação que o artista tinha com as premissas das teorias de tradução intersemiótica (as

quais referencio anteriormente, em Plaza) e a sua notória preocupação com o uso dos signos em suas peças. Entre 1977 e 1980, José Leonilson cursa educação artística na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), onde foi aluno de Julio Plaza; suponho que desde então, Leonilson manifesta um evidente requinte e cuidado ao trabalhar com aspectos tradutórios em suas obras de arte, decorrente desse encontro artístico entre ele e Plaza.

Eu me lembrei que quando eu era garoto, eu tinha uma vontade de fazer uma coisa...eu na via na televisão, por exemplo, a Família Dó-Ré-Mi e eu tinha vontade de pegar o David Cassidy, assim, do tamanho da palma da minha mão ou um pouco maior... e tirar ele do vídeo e pegar pra mim; como se fosse uma pessoinha, assim... de um palmo. É... imagina, eu não sabia o que eu queria fazer com ele, mas eu queria pegar ele pra mim [...]. (LEONILSON, 2016)

De um lado, eu tinha uma teoria de tradução que me interessava enquanto campo de pesquisa, do outro um quadro de um artista que me despertava um forte interesse em compreender sua vida e obra; e ali estava eu, encaminhando para o fim da minha graduação em Teatro, na Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Emerge-me uma questão que parece pertinente enquanto pesquisa: utilizar a tradução intersemiótica como procedimento na criação em teatro, utilizando o quadro *Voilà mon cœur* como objeto de referência ou obra fonte para tradução.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO PROCEDIMENTO DE CRIAÇÃO EM TEATRO

Busquei referências de pessoas que pesquisassem o tema por ainda não compreender muito bem como desenvolver esse “processo tradutório”; a tabela a seguir foi baseada na pesquisa de Daniella de Aguiar (citada anteriormente). Para Aguiar, algumas etapas básicas devem ser seguidas: “(I) escolha do fenômeno de interesse, (II) definição ou identificação das características do fenômeno, (III) seleção da característica a ser traduzida, (IV) exercício de tradução para dança da característica selecionada.”; em minha pesquisa desvio a IV fase da pesquisadora para a minha área de interesse, o teatro.

No meu processo, as etapas tradutórias, seguindo o procedimento de tradução (em dança) já experimentado por Aguiar, foram:

Etapa I – Escolhendo a obra fonte a ser traduzida:

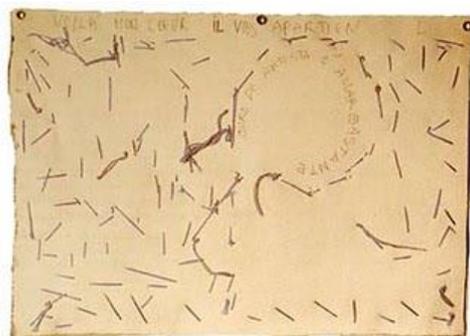
O quadro *Voilà mon cœur* (Este é o meu coração), de José Leonilson, foi minha obra-fonte ou objeto escolhido como ferramenta de anteparo para o procedimento de criação.

Para entender o quadro de Leonilson, tive que estudar sua vida e obra de maneira mais esmiuçada, de forma a conseguir compreender qual a situação social em que ele estava inserido durante a criação da obra, para só então, transcender a primeiridade em relação aos signos ali estabelecidos. Para mim, *Voilà mon cœur* representa os medos e amores de um homem romântico, um coração frágil e quebradiço de quem ama sem vergonha e sem juízo, que aceita ser exposto de forma quase que injusta consigo mesmo por uma questão de sobrevivência; quase consigo escutar a voz de Leonilson falando de seus amores, de forma confusa e tímida.



Frente do quadro *Voilà mon cœur*, de José Leonilson.

Imagem tirada do livro *Leonilson: São tantas as verdades*, de Lisette Lagnado.



Verso do quadro *Voilà mon cœur*, de José Leonilson.

Imagem tirada do livro *Leonilson: São tantas as verdades*, de Lisette Lagnado.

Etapa II - Evidenciando as características da obra fonte:

O quadro *Voilà mon cœur*, pertencente à coleção *Ouro de artista é amar bastante*, foi feito em 1989, tem 22x30cm de área. Costurado sobre uma lona pintada de tinta acrílica dourada com uma fina tira de feltro

acinzentada na borda superior, com 26 pingentes de cristal lapidado, não possui chassi; é sustentado por três furos na borda de feltro (esquerdo, direito e centro). A escolha pelo nome em francês, de tradução “Este é o meu coração” está propositalmente em gramática errada, pois o artista tem o objetivo de transcender territórios linguísticos. Em Lagnado, encontramos as informações de que “Leonilson transita entre os idiomas português, inglês, francês, espanhol e italiano e comete erros ortográficos propositalmente, revelando muitas vezes uma recusa pelas regras da sintaxe, distorcendo a silepse do gênero.”

A partir de uma análise de caráter mais intuitivo sobre o quadro de Leonilson, selecionei as características: costura (linhas e formas), tecido (plano e textura); azul, dourado, bege e tons terrosos (cores); fragilidade, tensão, movimento, suspensão, confusão, espaços vazios.

Etapa III – Selecionando as características a serem traduzidas:

As características a serem traduzidas foram selecionadas a partir dos destaques que elas ocupavam na obra-fonte, seja por visibilidade e materialidade ou por escolha estética pessoal (o que eu mais gostava ou não). Nesse estágio da tradução, senti liberdade para colocar uma “lente de aumento” somente naquilo que eu gostaria de trabalhar, afinal eu gostaria de ter liberdade para “manipular” aquela tradução a serviço do processo de criação do espetáculo que eu vislumbrava como resultado final desta pesquisa.

A primeira característica foi a mais marcante para mim e para o elenco, que fez essa análise semiótica junto comigo, em nossos ateliês de trabalho. A “costura”, além de ser uma marca registrada do artista Leonilson, aparece com força neste quadro, unindo blocos de cristais e gerando tensão, dando forma e movimento à peça, gerando uma suspensão dos pequenos cristais, criando uma confusão visual disfórmica de espaços e vazios.

A segunda característica foram as “cores”, por constituírem uma paleta de cores que transita entre azul, dourado, bege e tons terrosos.

Segundo os temas que trabalharíamos no espetáculo (questões raciais), estas cores faziam muito sentido para nós, naquele momento inicial. Posteriormente acrescentamos a cor vermelha fugindo da fidelidade à paleta de cores do quadro de Leonilson, por vontade do grupo, em ter uma cor que destoasse de todas as outras, como sinal de alerta e urgência.

A terceira característica marcante foram os “cristais”: 26 cristais, sendo 22 organizados de modo a formar blocos e 04 que emolduram o quadro em uma espécie de alinhamento perfeito, produzindo sensações e sentimentos peculiares em mim e, principalmente, no elenco de cena.

Etapa IV – Exercício de tradução (transcrição) da característica (signo) evidenciado na obra fonte (objeto):

O exercício de tradução foi experimentado em ateliês de trabalho cênico, através de jogos dramáticos e análises conceituais, juntamente com um elenco de 4 artistas da cena (Marianne Dias, Pablio Thomaz, Ronaldo Bonafro e Whander Allípio), 4 músicos (Layla Fernandes, Mariana Mendes, Maycon Simeão e Samuel Alves), minha orientadora Daniele Pimenta e o parceiro de pesquisa Marcelo Camargo, como suporte e auxílio conceitual. Utilizamos a Sala Ana Carneiro, do bloco 3M da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, como um laboratório de experimentações de práticas teatrais, sempre com o olhar voltado para a semiótica peirciana como base conceitual, em relação às teorias de tradução de Julio Plaza (tradução intersemiótica) e de Haroldo de Campos (transcrição).

A transmutação dos signos encontrados no quadro de Leonilson reverberam diretamente nas visualidades da cena do exercício teatral, tais como cenografia e figurinos.

GENI PALIMPSÉSTICA: AS CAMADAS DE UMA TRANSCRIÇÃO TEATRAL

Em diálogo com a minha orientadora Daniele Pimenta, fui apresentado ao termo palimpsesto, o que ampliou meus horizontes de novas possibilidades em meu processo criativo. O termo palimpsesto surgiu a

partir de uma prática de reutilização de pergaminhos ou papiros, na Idade Média; o texto original de um pergaminho era lavado, e posteriormente, raspado com pedra pome para dar espaço a outra escrita sobre o mesmo material, mas sem eliminar totalmente os vestígios anteriores, gerando camadas de sobreposição.

Durante as cenas, desenvolvi a tradução como procedimento criativo sobre um palimpsesto, visivelmente já possuíamos uma série de outras camadas sígnicas que de alguma forma estariam (as camadas) ali presentes no resultado tradutório: a representação dos atores, a dramaturgia textual, a musicalidade, uso de objetos e elaboração do espaço cênico, indumentárias e iluminação. A ideia era experimentarmos a recriação como procedimento, de tal forma que seu resultado fosse visto, mas que eu não me ausentasse enquanto presença criadora sobre o resultado, ou que de alguma forma ficasse refém de uma necessidade dos pressupostos de uma operação tradutora fiel e literal ao quadro de Leonilson.

Haroldo de Campos reflete sobre o termo palimpsesto na tradução criativa (transcrição): como forma de “reorganizar a partir de uma óptica ditada pelas necessidades do ‘presente de criação’”, sobre um procedimento de aspectos “fragmentados, lacunar e rasurado”; a esse procedimento dei o nome *Das Velas ao Cais*.

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradução ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de intelecção é, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação [...]. (CAMPOS, p.14, 2015.)

Malandragem, bebedeira, Lapa (Rio de Janeiro), religiosidade e profanação, figuras marginais, amores desmedidos e incompreendidos, dinheiro, poder e egoísmo, são alguns elementos que compõem o contexto dramaturgico da peça *Das Velas ao Cais* experimentada em nossos ateliês de composição teatral.

Geni, é a personagem principal de nossa peça, livremente inspirada em Genival, da peça *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, escrita em 1978 e dirigida por Luíz Antônio Martinês Corrêa. A *Ópera do Malandro* é uma

adaptação dos clássicos *Ópera do Mendigo*, de John Gay, e *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht. Ambientada em 1940, nas calçadas de Copacabana e Lapa – RJ, a peça de Buarque possui em sua estrutura questões como: prostituição, contrabando, jogo do bicho e malandragem.

Vislumbrando ampliar as perspectivas de pesquisa dentro do ateliê de composição, para além da minha Iniciação Científica – PIBIC e meu Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, convidei outros discentes (graduandos em música, dança e teatro) a estabelecerem uma parceria com o trabalho; todos em suas respectivas pesquisas, desde de que voltados para o eixo principal que é o uso da semiótica como procedimento de criação da cena.

Partindo dos princípios de plano/superfície, ponto, textura, cor, linha (forma), dimensão/formato, movimento, tensão e ritmo, reimaginamos cenicamente algumas características selecionadas do quadro de Leonilson para tradução. A seguir o resultado de um procedimento de transcrição utilizando o verso do quadro como referência de trajetórias espaciais do exercício cênico:



Verso do quadro *Voilà mon cœur*, de José Leonilson. Imagem tirada do livro Leonilson: São tantas as verdades, de Lisette Lagnado.

Resultado de uma reimaginação topográfica, baseada no verso do quadro *Voilà mon cœur* da transcrição teatral *Das Velas ao Cais*.
Arquivo pessoal.



Em um dos exercícios, o jogo proposto foi que redesenhássemos o verso do quadro no chão; a trajetória ali presente definiria a posição dos atores e nos forneceria alguns “desenhos” da cena em construção. A ideia de costura - o que dá forma e sentido, o que cria espaços e significados - nesse momento, pareceu fazer mais sentido para nós enquanto procedimento de

criação, do que como isso se relacionaria com o público enquanto estrutura de signos.

Em cena, as meretrizes Fichinha (Ronaldo) e Jussara (Marianne) discutem sobre o casamento de Max Overseas e Vitória de Duran. Madame Satã (Whander) e Nona (Pablo) observam; ao fundo os músicos (Samuel, Maycon, Mariana e Layla) acompanham da mesa de bar.



A priori, o figurino foi pensado de forma singular para cada personagem, de acordo com as personalidades e características que surgem durante o processo criativo. Cada meretriz utiliza um vestido único, desenhado para o corpo de cada ator/atriz, que possui algumas inscrições e costuras (marca forte das obras de Leonilson) que bordam o corpo do vestido, de acordo com signos escolhidos por cada um.

Partindo do referencial de alguns signos que Leonilson utilizava com frequência e que fazem relação com o trabalho, brincamos com as visualidades para agregar ao trabalho como camada sígnica, além de explorar o processo tradutório do pequeno *Voilà mon cœur*, de Leonilson. No vestido, é possível observar também o nome de figuras brasileiras marginalizadas e mortas brutalmente nas últimas décadas, na tentativa de rememorar-las, reafirmando que suas histórias não serão esquecidas.

Existem 3 divisões no bordado dos figurinos: os bordados de cor marrom – desenhos que ampliam o repertório sígnico; os bordados de cor vermelha – sujeitos marginais (que vivem à margem da sociedade) brutalmente assassinados; e os bordados nas cores azul – palavras (como os cristais) frágeis e perigosas.

Os vestidos foram desenhados pela “bixa-artista” Whander Allípio e, posteriormente, bordados e tingidos por mim, por meio de corantes para tecido e recursos alternativos para efeitos específicos, como infusões em chá mate, chá de hibisco, casca de cebola e betume. Feitos de algodão cru, pela

proximidade com a base do quadro de Leonilson, nosso objetivo era reinventar “quadros-corações” que vestissem seus corpos, para serem expostos e apreciados em uma grande avenida.



Alguns croquis de figurinos do espetáculo *Das Velas ao Cais*, feitos pela figurinista e atriz Whander Allípio.

Fonte: arquivo pessoal do autor.



Teste de cor e procedimento de tintura, em infusão de chá matte e corante bege, para os figurinos do espetáculo.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Bordado feito sobre tecido de algodão cru tingido.

Fonte: arquivo pessoal do autor.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que esta pesquisa possa contribuir para a área de estudos e pesquisa em artes cênicas, com ênfase em semiótica e processos de criação teatral. Para nós artistas, o compartilhamento de experiências enquanto fazer artístico é de extrema importância, como recurso ampliador das discussões em questão.

Conhecer a realidade em que estamos inseridos e refletir sobre ela, é transcender o mundo vivido, é sair do presente para ir ao mundo das ideias, da reflexão; é ultrapassar a realidade, exercendo assim uma atividade produtiva de criar sentidos para o mundo e para a vida de todo e qualquer indivíduo. Encontrar-se culturalmente, e refletir sobre isso, é valorizar a própria história, tanto como indivíduo, quanto como sujeito-social, tornando-se um sujeito crítico e saindo do “senso comum” do “não-consciente”.

Utilizando a semiótica como procedimento criativo, encontro uma capacidade de analisar os signos como uma possibilidade de também construir conhecimento, já que para Peirce “a arte do raciocínio é a arte de organizar tais signos e de obter conhecimento rumo a verdade”. Segundo Köche, o homem é um ser jogado no mundo condenado a viver a sua existência; por ser existencial, tem que interpretar a si e ao mundo em que vive, atribuindo-lhes significações; o conhecimento depende da forma pela qual se chega a essas representações.

Assim, a partir do uso da tradução intersemiótica como procedimento de criação em *Das Velas ao Cais*, concluo que esse tipo de procedimento criativo colabora fortemente para um processo mais rico em detalhes, fornecendo ao tradutor-criador substrato teórico-prático para uma criação mais refinada, indicando as diferentes instâncias a serem trabalhadas durante o procedimento tradutório.

Desta forma, podemos observar que este tipo de ferramenta leva o artista-tradutor-criador a refletir sobre suas escolhas estéticas a partir de seu repertório pessoal, no intuito de expandi-lo, em diálogo com a capacidade de significação da realidade como forma crítica de construção de conhecimento.

* * *

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Daniella. Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística, e conceitual na criação em dança. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Natal: Anda, 2017. P. 350-364.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando**: Introdução à Filosofia. – 4. ed. – São Paulo: Moderna, 2009.
- ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade e Letras da UFMG, 2006.
- BRECHT, Bertolt. **Ópera de três vinténs** [manuscrito] / Bertolt Brecht, música, Kurt Weill ; tradução de Luís A. Corrêa. s.l.; s.d.
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 256 p.: (Estudos; 315).
- CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. **Sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- GAY, John. **A ópera do mendigo**. Curitiba: UFPR, 2007.
- HOLLANDA, Chico Buarque. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978
- KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica**: teoria da ciência e iniciação à pesquisa. Petrópolis, RJ: Vozes. 1997.
- LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades = *so many are the truths*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.
- NAME, Daniela. Leonilson, palavra e imagem: cartografia de afetos na arte brasileira dos anos 1980. **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PYN, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017 – (Estudos; 46 / dirigida por J. Guinsburg).

STEIN, Stephen J. *The Shaker Experience in America*. Connecticut: Yale Univ Pr, 1992, p. 1-8.

Recebido em agosto de 2020.
Aprovado em setembro de 2020.
Publicado em outubro de 2020.