



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras


Daniella de Aguiar

**Da literatura para a dança:  
a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica**

Rio de Janeiro  
2013

Daniella de Aguiar

**Da literatura para a dança:  
a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Co-orientador: Prof. Dr. Alvaro João Magalhães de Queiroz

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A282	<p>Aguiar, Daniella de. Da literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica / Daniella de Aguiar. – 2013. 215 f.: il.</p> <p>Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez. Co-orientador: Alvaro João Magalhães de Queiroz. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Stein, Gertrude, 1874-1946 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura e dança – Teses. 3. Stein, Gertrude, 1874-1946 – Traduções – Teses. 4. Tradução e interpretação – Teses. 5. Semiótica e literatura – Teses. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II. Queiroz, Alvaro João Magalhães. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.</p> <p>CDU 82.035:793.3</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Daniella de Aguiar

**Da literatura para a dança:  
a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 08 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Luci Maria Dias Collin  
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas - UFPR

---

Prof. Dr. Alvaro Joao Magalhaes de Queiroz  
Instituto de Artes e Design - UFJF

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira  
Faculdade de Comunicação - UERJ

---

Prof. Dr. João César de Castro Rocha  
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2013

## AGRADECIMENTOS

À Carlinda F. P. Nuñez pela confiança.

Ao João Queiroz pelo companheirismo.

Ao Claus Clüver pela orientação e ricas discussões durante estágio de doutorado sanduíche na Indiana University Bloomington.

À CAPES pelas bolsas de doutorado e de estágio de doutorado sanduíche.

À *Fundação Faz a Diferença* pelo apoio para viagens a congressos e aquisição de livros.

Ao Comparative Literature Department, Indiana University Bloomington, pela generosidade, em especial ao Bill Johnston.

À Herman Wells Library e funcionários pelo espaço de trabalho e acesso ilimitado à obra de Gertrude Stein.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ pela assistência.

Ao Daniel Avon pela revisão do *abstract*.

Aos colegas Adriano Mattos Correia, Edson Zampronha, Phillip Rodolfi, Rita Aquino, Tiago Ribeiro, Clara Trigo, Olga Lamas e Paula Carneiro Dias pela colaboração artística em *,e...* e *5.sobre.o.mesmo*.

Ao Lars Dahl Pedersen por ceder os vídeos completos de *Always Now Slowly* e pela extensa troca de *emails*.

À *Nederlands Dans Theater II* por ceder o vídeo de *Shutters Shut*.

Aos criadores Alex Neoral, Carmen Morais, Cândida Monte, Carolina Silveira, Elisabete Finger, Gabriela Alcofra, Lucia Naser, Priscila Machado de Morais, Vanclea Porath, Verônica de Moraes, Sandro Borelli e Sundari Prem, que disponibilizaram suas experiências sobre literatura e dança, que entretanto não fazem parte do *corpus* da tese.

À família Clüver pelo acolhimento.

A minha mãe, meu pai, Táta, Digo, Rafa, sobrinhos e toda família pelo apoio incondicional.

In nova fert animus mutatas dicere formas corpora  
(Quero falar das formas mudadas em novos corpos)

*Ovídio. Metamorfoses. Livro I. Verso 1.*

## RESUMO

AGUIAR, Daniella. *Da literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica*. 2013. 215 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O escopo desta tese é a relação entre a prosa-poética da escritora norte-americana Gertrude Stein, através de seus retratos e peças, e traduções intersemióticas para dança contemporânea. O *corpus* analítico articula os retratos “Orta or One Dancing”, “If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso”, “A Valentine to Sherwood Anderson”, e as peças *Four Saints in Three Acts*, *Listen to Me* e *Three Sisters Who Are Not Sisters* de Gertrude Stein e os espetáculos de dança [5.sobre.o.mesmo], *Shutters Shut*, *Always Now Slowly*, e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]. A natureza dos campos colocados em comparação – literatura & dança – demandou a conjugação de duas vertentes de estudo ligadas às especificidades performática e tradutória dos objetos selecionados: de um lado, seguimos encaminhamentos surgidos de uma derivação específica da Comparatística tradicional, os Estudos Interartes ou Artes Comparativas; de outro, os Estudos de Intermidialidade, relacionados aos Estudos das Mídias. A abordagem dos exemplos analisados sob a perspectiva comparativa baseia-se em Estudos de Tradução, com especial referência à noção de *transcrição* de Haroldo de Campos, e na semiótica de Charles S. Peirce. No primeiro capítulo, definimos nossa abordagem teórica; a seguir, apresentamos a obra de Gertrude Stein e as principais propriedades que transformaram sua obra em uma das principais referências literárias e estéticas do século XX; e, para finalizar, analisamos as traduções, com especial atenção para a *transcrição* da percepção do tempo e da construção sintática steineanas. Concluimos sugerindo que as traduções para dança são modos de interpretação e leitura dos textos literários, bem como formas radicais de crítica de arte ou literária.

Palavras-chave: Gertrude Stein. Dança Contemporânea. Tradução Intersemiótica. Intermidialidade. Semiótica.

## ABSTRACT

The scope of this dissertation is the relation between the poetic-prose of American writer Gertrude Stein, through her portraits and plays, and its intersemiotic translations to contemporary dance. The analytic *corpus* articulates Gertrude Stein's portraits "Orta or One Dancing", "If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso", "A Valentine to Sherwood Anderson", and plays *Four Saints in Three Acts*, *Listen to Me* and *Three Sisters Who Are Not Sisters* and the dance performances [5.sobre.o.mesmo], *Shutters Shut*, *Always Now Slowly*, *e[dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]*. The nature of the compared fields – literature and dance – demanded the combination of two strands of study related to the performative and translational specificity of the selected objects: on one hand, we follow a derivation from the traditional comparatistic, the Interart Studies or Comparative Arts; on the other hand, Intermediality Studies, related to Media Studies. The approach applied to the examples under a comparatistic perspective is based on Translation Studies, with special reference to Haroldo de Campos's notion of *transcreation*, and it is also based on Charles S. Peirce's semiotics. On the first chapter, we define our theoretical approach; following, we present Gertrude Stein's oeuvre and its major properties that transformed it in the one of the main literary and aesthetic references of the twentieth century; and, to finish, we analyze the translations, with special regard to the *transcreation* of Stein's time perception and syntactic constructions. We conclude suggesting that the translations to dance are interpretation and reading modes of the literary texts, as well as radical forms of literary and artistic critic.

Keywords: Gertrude Stein. Contemporary Dance. Intersemiotic Translation. Intermediality. Semiotics.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	Desenho de Marie Taglione em <i>La Sylphide</i> .....	28
Figura 2-	Desenho de Carlota Grisi no Segundo Ato de <i>Giselle</i> .....	28
Figura 3-	Fotografia do elenco original de <i>Bela Adormecida</i> .....	29
Figura 4-	Karsavina e Nijinsky em <i>Le Spectre de La Rose</i> .....	30
Figura 5-	Nijinsky simula cópula com a echarpe de uma ninfa.....	32
Figura 6-	Martha Graham em <i>Cave of the Heart</i> .....	33
Figura 7-	Modelo gráfico simplificado do modelo de semiose.....	47
Figura 8-	Tradução de Stein em <i>Always Now Slowly</i> .....	49
Figura 9-	A tradução pode ser modelada com a recriação de um sistema multi-níveis de relações.....	51
Figura 10-	A figura descreve dois tipos de relação.....	55
Figura 11-	<i>Retrato de Gertrude Stein</i> (1906), Pablo Picasso .....	60
Figura 12-	<i>Ma Jolie</i> (1911-1912), Pablo Picasso.....	78
Figura 13-	Diagrama da estrutura rítmica de um segmento da música de Zampronha.....	97
Figura 14-	Mapa de distribuição e funcionamento das lâmpadas no espaço... ..	99
Figura 15-	Iluminação em funcionamento durante ensaio geral.....	100
Figura 16-	Sequência de movimentos de Trigo.....	102
Figura 17-	Exemplo de desenho realizado por Tiago Ribeiro.....	102
Figura 18-	Sequência de movimentos de rotação da cabeça.....	103
Figura 19-	Sentar-se e arrumar-se sem que a ação de sentar termine.....	105
Figura 20-	Aquino em ações que se repetem e recomeçam.....	107
Figura 21-	Olga em uma relação mais metafórica com o texto.....	108

Figura 22-	Trajetória final do movimento que faz referência à coroa real, executado quando no texto se lê <i>king[s]</i> .....	116
Figura 23-	Final da trajetória do movimento realizado quando se ouve a palavra “Napoleon”.....	116
Figura 24-	Posições corporais opostas e similitude de movimentos e cores do figurino.....	118
Figura 25-	Dueto feminino.....	122
Figura 26-	Dueto masculino.....	128
Figura 27-	Dançarinos abraçados olhando para a plateia.....	136
Figura 28-	Corpo se desloca no espaço desajeitada e desesperadamente, com grande amplitude motora dos membros.....	136
Figura 29-	Dançarinos caminham em círculo e se olham bruscamente.....	137
Figura 30-	Duplas de costas realizando sequências específicas.....	138
Figura 31-	As mesmas sequências são executadas, mas agora cada pessoa realiza sua sequência de frente para seu parceiro.....	138
Figura 32-	Estruturas gráficas primitivas, e algumas combinações iniciais.....	148
Figura 33-	Combinação de estruturas gráficas.....	148
Figura 34-	Novas estruturas gráficas combinadas.....	148
Figura 35-	Cartaz de divulgação do espetáculo.....	149
Figura 36-	Refletores presos à estrutura metálica a 2,20 metros do solo.....	151
Figura 37-	Primeiro episódio: <i>Four Saints</i> ... no retroprojeto.....	154
Figura 38-	Materialidade do texto, repetição e diferença.....	155
Figura 39-	Segundo episódio: andar, sentar, deitar.....	156
Figura 40-	Terceiro episódio: partitura do olhar.....	158
Figura 41-	Quarto episódio: faixa de luz.....	159

Figura 42-	Quinto episódio: texto de Stein como partitura.....	161
Figura 43-	Sexto episódio: <i>Listen to me</i> no retroprojctor.....	162
Figura 44-	Sétimo episódio: relações diádicas.....	164
Figura 45-	Ciclo: posição inicial, encontro, posição final.....	165
Figura 46-	Movimentos de auto-observação semelhantes.....	170

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1	<b>LITERATURA E DANÇA: ARTES, MÍDIAS, SIGNOS</b> .....	22
1.1	<b>Um breve percurso histórico</b> .....	24
1.2	<b>O Estudo das relações interartísticas</b> .....	35
1.2.1	<u>Como comparar processos tão distintos?</u> .....	42
1.2.2	<u>Tradução Intersemiótica</u> .....	45
1.2.3	<u>Iconicidade e tradução icônica de muitos níveis</u> .....	50
2	<b>GERTRUDE STEIN</b> .....	57
2.1	<b>Diálogos intertextuais e midiáticos</b> .....	64
2.1.1	<u>Gustave Flaubert</u> .....	64
2.1.2	<u>William James</u> .....	66
2.1.3	<u>Cézanne e Picasso</u> .....	73
2.2	<b>Tempo e Sintaxe na obra de Stein</b> .....	80
3	<b>A DANÇA A PARTIR DE STEIN: ANÁLISE DAS TRADUÇÕES</b> .....	89
3.1	<i>[5.sobre.o.mesmo]</i> .....	92
3.2	<b><i>Shutters Shut</i></b> .....	110
3.3	<b><i>Always Now Slowly</i></b> .....	118
3.3.1	<u>Primeira parte: retrato</u> .....	119
3.3.2	<u>Segunda parte: cânone</u> .....	127
3.3.3	<u>Terceira parte: repetição em diferença</u> .....	131
3.4	<b><i>,e[dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]</i></b> .....	144
4	<b>CONCLUSÃO</b> .....	167

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>180</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>194</b>

## INTRODUÇÃO

O Romantismo literário inspirou diversas obras de dança, como *La Sylphide* (1832) e *Giselle* (1841). Ao final do século XIX, Marius Petipa<sup>1</sup> (1818-1910) coreografava, nos Teatros Imperiais da Rússia, seus mais famosos balés, *recriando* os contos de fadas do francês Charles Perrault. No início do século XX, os Balés Russos de Diaghilev<sup>2</sup> (1872-1929), nos Champs Elysées, exibiam suas *traduções* de poemas de Théophile Gautier e Stéphane Mallarmé. A primeira metade do século XX testemunhou a consolidação da dança moderna americana, através das criações de Martha Graham<sup>3</sup> (1894-1991), *a partir de* tragédias e mitos gregos. Nos anos 1980, diversos coreógrafos revisitavam os contos de fadas, como Maguy Marin e Pina Bausch<sup>4</sup> (cf. CANTON, 1994). A dança cênica contemporânea esteve, e ainda está, repleta de exemplos de criações que são *traduções, adaptações, reinvenções* ou *recriações* de obras literárias<sup>5</sup>.

Muitos tipos de relações entre literatura e dança podem ser estabelecidos e mencionados: a dança em obras de ficção, a dança em poesia, inserção de textos literários em obras coreográficas, a ação de poetas e escritores na criação de espetáculos de dança ou na reflexão teórica sobre dança, espetáculos híbridos em que diversos sistemas e processos se misturam em instalações e *performances*. Esta pesquisa se concentra, entretanto, nos processos que envolvem a relação entre fonte literária e resultado coreográfico. Mais especificamente, nos modos e nos meios envolvidos nesta complexa relação entre literatura e dança, conhecida como *tradução intersemiótica*. O *corpus* principal de análise é formado por traduções para dança de Gertrude Stein (1874-1946). Interessa-nos compreender como suas obras

---

<sup>1</sup> Petipa é conhecido pelo período em que foi o coreógrafo dos Teatros Imperiais Russos quando criou o estilo do balé clássico, em contraposição ao balé romântico, com peças até hoje mundialmente apresentadas como *A bela adormecida* e *O lago dos cisnes*.

<sup>2</sup> Sergei Diaghilev foi o fundador e produtor dos Balés Russos. Teve importante atuação nas inovações estéticas da companhia ao encorajar novos coreógrafos, como Fokine e, depois, Nijinsky, e também ao convidar importantes artistas para integrar a equipe de criação como Stravinsky, na música, e Picasso, nos cenários e figurinos.

<sup>3</sup> Graham foi uma importante dançarina e coreógrafa, criadora de uma técnica de dança única na dança moderna americana.

<sup>4</sup> A primeira nasceu em 1950 na França e se encontra em plena atividade; a segunda viveu de 1940 a 2009 na Alemanha, e foi a inventora da dança-teatro dirigindo o Tanztheater Wuppertal.

<sup>5</sup> Utilizamos neste primeiro parágrafo diversos termos como, *traduções, adaptações, reinvenções* ou *recriações*, para descrever o mesmo tipo de relação entre literatura e dança. Consideramos que todos eles são casos de tradução intersemiótica, termo que será apresentado adiante.

foram traduzidas para dança, ou seja, no tipo de operação envolvido na transposição de sua obra para dança.

Vamos analisar quatro espetáculos de dança baseados na obra de Stein: *Shutters Shut* (2003), da Nederlands Dans Theater II, companhia holandesa; *Always Now Slowly* (2010), de Lars Dahl Pedersen, coreógrafo dinamarquês; *5.sobre.o.mesmo* (2010) e *,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]* (2008), estas últimas, produções brasileiras que estrearam em Salvador, Bahia, e reuniram artistas independentes, ou seja, artistas que não constituem companhia de dança<sup>6</sup>.

A escritora norte-americana Gertrude Stein é um exemplo do experimentalismo modernista mais radical da literatura do início do século XX (CAMPOS, 2006). Sua obra foi refinada nos diversos retratos que escreveu, a partir de *Three Lives* (RETALLACK, 2008). Ela foi fortemente influenciada por William James (DUBNIK, 1984; HEJINIAN, 2000; HOFFMAN, 1965; LEVINSON, 1941; RÉGIS, 2007; RUDDICK, 1982-83; WALLACE, 2010; WEINSTEIN, 1970), seu professor de filosofia e psicologia no Harvard Annex<sup>7</sup>, dimensionando seus experimentos literários em torno de questões sobre personalidade, percepção consciente e percepção do tempo. Seus experimentos incorporaram (talvez pudessemos falar *traduziram intersemioticamente*) as experiências e técnicas compositivas de Paul Cézanne e Pablo Picasso, criando uma “literatura cubista” (ABREU, 2008; FITZ, 1973; GADDIS-ROSE, 1976-77; HILDER, 2005; HOFFMAN, 1965; LAVALLE, 2003; PERLOFF, 1979; STEINER, 1978). Estas inovações tiveram importante impacto no aspecto dinâmico do tempo e do espaço, nos textos da autora (LAVALLE, 2003). Uma das principais contribuições de Stein é a tentativa de deformar controladamente o desenvolvimento temporal, mantendo o tempo da prosa no presente (CAMPOS, 2006; HOFFMAN, 1976; STEINER, 1978). Este aspecto estrutural, além de seus procedimentos construtivos, através de sua sintaxe experimental, formam os tópicos mais importantes a serem observados nas

<sup>6</sup> A tese está acompanhada de DVD com os registros em vídeo das obras de dança analisadas.

<sup>7</sup> Stein foi aluna de William James, bem como de outros importantes pesquisadores, e trabalhou no Harvard Psychological Laboratory no Harvard Annex, renomeado Radcliffe College, no final de seu primeiro ano de estudos. Os primeiros anos de exposição a nova ciência da psicologia foram suplementados por quatro anos no Woods Hole Marine Biological Laboratory, na Johns Hopkins Medical School (MEYER, 1995, p. 133).

traduções de Stein para dança. A despeito das enormes diferenças entre dança e literatura, estas são artes que se desenvolvem *predominantemente* no tempo<sup>8</sup>.

As obras de dança escolhidas sugerem um material fértil de investigação das operações de tradução, pois oferecem exemplarmente muitas estratégias e procedimentos, além de resultados artisticamente interessantes. Descrevemos os aspectos estruturais e seus procedimentos linguísticos como os núcleos centrais das operações de tradução. As obras de dança inspiradas em Gertrude Stein não selecionam aspectos e componentes principalmente semânticos ou contextuais, mas procedimentos formais. Por exemplo, na tradução *5.sobre.o.mesmo* um dos aspectos de Stein mais destacado é a composição da obra, tentativamente análoga aos procedimentos da autora, inspirada na obra de Cézanne. Este procedimento baseia-se na ideia de que todos os elementos da tela, do texto, ou da dança, possuem a mesma relevância em termos hierárquicos. Já a tradução realizada pelo *Nederlands Dans Theater II* destaca o ritmo da leitura e a qualidade sonora das palavras, traduzidos corporalmente em um dueto.

Além da pergunta principal de nossa análise - como os procedimentos literários e linguísticos de Gertrude Stein são *transpostos* para procedimentos coreográficos? - há uma pergunta geral, que embora pareça trivial, deve ser feita, e respondida: como é possível relacionar e comparar sistemas de signos tão distintos? De que modo, e por meio de quais ferramentas metodológicas e teóricas, podemos comparar obras de literatura e de dança? A Literatura Comparada foi a disciplina que estimulou este tipo de pesquisa, preocupada com as relações entre diferentes artes, inicialmente com foco nos estudos entre literatura e pintura e, posteriormente, entre literatura e música (cf. CLÜVER, 2001, 2006a; FORTUNATI e BANN, 1999; MOSER, 2006; OLIVEIRA, 2007, p. 197). Hoje, os trabalhos mais frequentemente encontrados são aqueles que relacionam literatura e cinema, especialmente sobre a adaptação cinematográfica de obras literárias (OLIVEIRA, 2007). Sabemos que este interesse tem uma longa tradição e está relacionado às caracterizações e especificidades de cada arte - uma vez separadas, em termos de suas características intrínsecas, as artes podem ser relacionadas de diversas maneiras (CLÜVER, 2001, p. 333-336). Tal ímpeto foi alcançado através de “uma visão simultaneamente contrastiva e integrativa” (CLÜVER, 2001, p. 335).

---

<sup>8</sup> Adiante será possível apreciar a contribuição de Lessing, no seu *Laocoonte* (1766), sobre a natureza temporal da expressão literária. Trata-se também de uma simplificação para efeito de explanação comparativa afirmar que a dança é uma arte do tempo, uma vez que ela também envolve uma dinâmica espacial.



Duas tendências de abordagens sobre as relações entre a literatura e outras artes<sup>9</sup> se iniciaram no âmbito acadêmico a partir da Literatura Comparada. A primeira surgiu com o propósito mais comparativo de relacionar as artes, produzindo nos Estados Unidos as Artes Comparadas (*Comparative Arts*), posteriormente os Estudos Interartes (Interart Studies), e na Europa os Estudos de Intermidialidade (Intermediality Studies) (CLÜVER, 2001). A segunda foi produzida no âmbito dos Estudos de Tradução (Translation Studies) e é definida e descrita como “tradução intersemiótica”, mais difundida no Brasil<sup>10</sup> (e.g. CATHARINA, 2005; COSTA, 2012; MELLO, 2004; NUÑEZ, 2002).

De acordo com Jakobson (1969, p. 65), a tradução intersemiótica, um dos três tipos de tradução de sua tipologia, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. O linguista russo foi o primeiro a elaborar cuidadosamente um conceito para este tipo de relação entre sistemas de signos verbais e não-verbais. O termo adquiriu maior abrangência, e atualmente pode ser utilizado para designar relações entre sistemas de signos de diversas naturezas, não estando confinado apenas à interpretação de signos verbais (CLÜVER, 1997, p. 43; GORLÉE, 2007; PLAZA, 1987). Neste caso, a abordagem se vale de uma tradição dos Estudos de Tradução, bem como de suas relações com a teoria literária e a semiótica, especialmente aquela desenvolvida por Charles S. Peirce.

É importante destacar que a relação entre literatura e dança, ou um tipo específico de relação literatura/dança, pode ser abordado por meio de diferentes trajetos e aparatos teóricos. A escolha de um deles deve prover um certo tipo de iluminação de uma região específica do objeto de estudo. A abordagem certamente modifica o objeto e lhe fornece pontos específicos de discussão, em detrimento de outros. De acordo com Clüver (1997, p. 43), referindo-se à tradução intersemiótica, “ler tais textos como traduções significa que eles serão lidos dentro de um estudo dos problemas de tradução”. Mais à frente, o autor afirma: “ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semi-equivalências, de possibilidades e limitações”.

---

<sup>9</sup> As correlações entre as artes nasceram com a própria poesia, em tempos remotos, conhecendo um tratamento tão livre quanto filosófico. Platão foi um de seus precursores que soube explorar arrojados paralelismos, para fins de elucidação de suas doutrinas.

<sup>10</sup> Gostaríamos de mencionar ao menos dois grupos de pesquisa desenvolvendo trabalho sistemático sobre intermidialidade no Brasil: Intermídia – Núcleo de Estudos sobre Intermidialidade (UFMG), e Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (UFPE).

Ao definirmos nossa abordagem no campo da tradução intersemiótica, tangenciamos o problema da *traduzibilidade* entre duas formas de manifestações artísticas. Este também é um problema em teorias de tradução interlinguística. Para Walter Benjamin (2000 [1923]), uma importante referência nos Estudos de Tradução, não é possível pensar na dependência de similaridade com o original. Benjamin talvez tenha sido o primeiro autor a colocar em questão conceitos caros à tradução, como *fidelidade* e *equivalência*<sup>11</sup>. Para o autor, sempre haverá modificação da obra fonte, seja através da leitura ou da tradução, que é também um tipo de leitura.

Quine (1960), filósofo com rigoroso tratamento analítico de conceitos como significado e referencialidade, em sua tese sobre a indeterminação da tradução, afirma que não há “qualquer objetividade” em relação ao significado de uma expressão; o significado é inexato, pois sempre há alternativas mutuamente exclusivas. Num experimento de tradução radical (QUINE, 1960, p. 26), o autor demonstra como uma expressão, uma palavra ou uma sentença, não tem correspondente exato e determinado; toda tradução é indeterminada.

Devemos considerar, nesta discussão, a tradução poética, próxima da tradução intersemiótica por lidar com outras formas de restrição, além das notadamente linguísticas. Isto porque ela não tem como foco a reconstituição da mensagem referencial, mas sua função poética, conforme alerta Haroldo de Campos (1992). Neste subtipo de tradução interlinguística há diversos níveis ou camadas relevantes de organização ou descrição – métrica, ritmo, sintaxe, fonética, entre outros – conforme Haroldo de Campos (1992) argumenta, apoiado principalmente em Jakobson, comprometendo a ideia corrente de tradução como “transmissão da mensagem” do texto traduzido. Eco (2007, p. 95) é outro autor que, ao mencionar a tradução poética, assume como possível, por exemplo, que o conteúdo seja sobrepujado em detrimento do ritmo da poesia, conforme uma dinâmica que está relacionada à *negociação* entre perdas e ganhos. Isto quer dizer que, em algum dos níveis, o texto alvo (tradutor) não *equivale* ao texto fonte (traduzido), pois o tradutor deve fazer escolhas sobre aspectos que considera interpretativamente mais relevantes<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> A primeira vez que o termo *equivalência* teve uma utilização clara e definida (em VINAY e DARBELNET, 1958) se referia a uma situação em que mesmo quando os termos, de línguas diferentes, eram distintos, a função permanecia equivalente. Eugene Nida (1964) definiu duas polaridades da equivalência: dinâmica (mesma função) e formal (mesma forma com função diferente). Diversos autores continuaram as discussões sobre equivalência na tradução interlinguística, que é, ainda hoje, um assunto recorrente nos Estudos de Tradução.

<sup>12</sup> Vamos discutir com mais detalhes este tópico no primeiro capítulo.

Se a traduzibilidade é um problema na tradução interlinguística, especialmente em poesia, ela ganha ainda maior destaque quando se trata de diferentes sistemas ou manifestações artísticas (ver PLAZA, 1987), como literatura e dança. Isto ocorre pelas diferenças, aqui notavelmente maiores, entre os sistemas fonte e alvo. Entretanto, este problema conceitual não deve impedir que os fenômenos relacionais possam ser chamados de tradução, descritos e analisados como tal. Pois, quando abstraímos as diferenças e observamos as semelhanças entre os sistemas, aspectos comuns e análogos em diversos níveis, como mostraremos no primeiro capítulo, podemos estrategicamente comparar<sup>13</sup> literatura e dança. Tal abstração, permitindo esta comparação, depende da abordagem teórica escolhida para tratamento do fenômeno.

Obviamente não é possível encerrar na pesquisa a “totalidade” do seu objeto. Supomos que a escolha de certas abordagens orienta as conclusões em distintas direções. Para que fique bastante claro, esta pesquisa está comprometida com a investigação da tradução intersemiótica de obras literárias em obras coreográficas. Dedicamos uma cuidadosa atenção ao método de abordagem e de análise usados para descrever e definir este fenômeno. Isto tem especial importância, em nossa pesquisa. Apenas uma quantidade muito pequena do que se escreve sobre fenômenos de relação entre a literatura e outras artes está interessada em apresentar e discutir métodos, estruturas e referências teóricas e conceituais, aceitando como pressupostos, e premissas, ideias muito facilmente estabelecidas, como *fidelidade* e *equivalência* em relação à obra fonte, como já mencionamos. Cremos que é necessário o desenvolvimento de estudos mais minuciosos sobre a metodologia usada para interpretar melhor os resultados das análises. Para tanto, propomos um modelo preliminar deste processo (tradução intersemiótica), baseado e influenciado pelos estudos de tradução, pela teoria literária, e pela semiótica de Peirce.

Charles Sanders Peirce é autor de um sistema filosófico (PARKER, 1998, p. 2-27). Ele é considerado o fundador da moderna teoria do signo (WEISS e BURKS, 1945, p. 386), ou semiótica, que definiu como “a doutrina da natureza essencial e

---

<sup>13</sup> Nas operações de tradução é necessário comparar os textos fonte e alvo, ou seja, estabelecer um paralelo que torne possível observar as características da fonte e de que maneira podem ser traduzidas no alvo. Na tradução entre línguas diferentes, é possível comparar com certa facilidade, pois os níveis de descrição, que acabamos de mencionar, são aproximadamente correspondentes, a não ser quando lidamos com línguas isolantes e não isolantes. Quando lidamos com diferentes sistemas de linguagem, ou diferentes artes, estes níveis de descrição possuem acentuada divergência entre si, o que dificulta a possibilidade de comparação.

fundamental de todas as variedades de possíveis semioses” (CP 5.484)<sup>14</sup>, isto é, de qualquer forma concebível de “ação do signo”, de suas condições de possibilidade e de suas variações. A semiose consiste em uma relação entre três termos, ou processos, irredutivelmente conectados (Signo-Objeto-Interpretante), que são seus elementos constitutivos (CP 5. 484).

As consequências mais importantes derivadas da definição de semiose, ou ação do signo, são sua natureza triádica (S-O-I), em termos relacionais, processual, contexto e histórico-dependente (QUEIROZ e MERRELL, 2009). Estas propriedades, combinadas, conferem à descrição peirceana de ação do signo um lugar de destaque entre as pesquisas de artes visuais, cinema, design, literatura (e.g. BROADBENT et al, 1980; LOTMAN, 1976; METZ, 1991; MONELLE, 1992; SHERIFF, 1989; TARASTI, 1997, 1995; VIHMA, 1995) e estudos de tradução (GORLÉE, 1994, 2005, 2007). Equivocadamente, provavelmente em decorrência do tratamento legado pelo filósofo-matemático Max Bense (1975), e por Gerard Deledalle (1979), é atribuída à abordagem peirceana um caráter que minimiza, ou destitui de importância, o papel do contexto nos processos de significação. Esta posição é revista mais recentemente por autores de diversas áreas (ver QUEIROZ e MERRELL, 2006).

A importância da obra de Peirce também deve ser destacada neste trabalho. Alguns autores têm atacado o que chamam de “imperialismo” da linguagem verbal, ou de linguicentrismo, no estudo das relações entre as artes (CLÜVER, 2006a; FORTUNATI e BANN, 1999; GILMAN, 1989). De acordo com Queiroz (2004, p. 20), “a semiótica descreve e analisa a estrutura de processos semióticos sem consideração pelo suporte material em que tais processos podem acontecer”<sup>15</sup>. Esta propriedade geral da teoria tem um aspecto operacional interessante em nossa pesquisa, uma vez que ela está interessada em formas de comparação entre processos materializados em suportes e meios tão diferentes quanto literatura e dança. É um consenso que a teoria do signo de Peirce permite descrever relações entre sistemas muito distintos. Esta propriedade tem um papel crucial aqui porque noções e conceitos fundamentais se ajustam ao tratamento imposto, sem prejuízos dos sistemas, permitindo diversas comparações. Clüver (2006a, p.15) tem chamado

<sup>14</sup> A obra de Peirce será citada através da seguinte convenção: CP identifica os *Collected Papers*; os números identificam o volume seguido dos parágrafos. A mesma convenção vale para NEM (*The New Elements of Mathematics*), para MS (*Annotated catalogue of the papers of Charles S. Peirce*), e para W (*Writings of Charles S. Peirce – a chronological edition*).

<sup>15</sup> Para uma detalhada discussão sobre este tópico ver Fisch (1986).

atenção para a importância da semiótica como disciplina auxiliar nos estudos entre as diferentes artes especialmente por sua abrangência.

Há algo importante que deve ser observado. A opção por esta estrutura conceitual tem implicações notáveis na descrição geral dos processos e exemplos selecionados. Qualquer análise mais pontual, e qualquer descrição pormenorizada das traduções intersemióticas, requer uma abordagem mais “microscópica” para a qual a teoria geral do signo de Peirce não está evidentemente bem equipada. Sua principal colaboração está relacionada a uma fase de construção de pressupostos e premissas, uma fase primordial neste trabalho. Achamos que o papel desta estrutura conceitual, deve, portanto, ser avaliado por sua contribuição às questões mais fundamentais sobre processos e mecanismos gerais. Aqui, ela é associada a outras ferramentas metodológicas.

É bem sabido que a semiótica frequentemente serve como aparato teórico em diversas investigações sobre tradução interlinguística (GORLÉE, 1994; LUDSKANOV, 1975; PETRILLI, 1992; STECCONI, 2004; TOROP, 1998; WEISSBROD, 1998). De acordo com Górlée (1994, p. 9), a teoria e o método peirceano representam um modo heurísticamente poderoso de abordar o fenômeno largamente conhecido como tradução. “[...] Assume-se aqui que a teoria e o método semióticos de Peirce são um modo de esclarecer o fenômeno comumente, entretanto largamente, referido como tradução”<sup>16</sup> (GORLÉE, 1994, p. 9, tradução nossa). É nossa opinião que a tradução intersemiótica deve estar incluída no escopo a que se refere Górlée.

Deve-se também destacar, conforme alertamos brevemente acima, uma questão sobre a teoria peirceana dos signos. Ao contrário daquilo que é mais correntemente difundido, a semiótica de Peirce, segundo interpretações recentes, não faz parte do rol de teorias preocupadas *apenas* com as características intrínsecas da linguagem, ou do texto. A ação do signo é descrita como uma relação entre três entidades ou processos: objeto, signo, e o efeito sobre o intérprete (interpretante), que é sempre histórico e contexto-dependente (ver BERGMAN, 2009; COLAPIETRO, 1989, p. 32). Deste modo, Peirce fornece uma perspectiva de abordagem que está mais propriamente *entre* as características intrínsecas do texto e aquelas que lhe são extrínsecas, e dependentes do contexto. Esta propriedade da

---

<sup>16</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] it is assumed here that Peirce’s semiotic theory and method is a mode of clarifying the phenomena commonly but broadly referred to as translation”.

teoria deve satisfazer, se explorada adequadamente, a preocupação já manifesta por Clüver com respeito às “comunidades interpretativas”, já mencionada. Além disso, ela corrobora a opinião de Fortunati e Bann (1999, p. 3) de que “uma abordagem contemporânea fértil (...) procura manter um equilíbrio entre uma análise semiótica e uma investigação diacrônica dos diferentes contextos históricos”.

Como alertamos, para tratar o fenômeno da tradução intersemiótica partimos da noção de semiose (ou ação do signo) de Peirce, baseada em uma literatura secundária de apoio à sua obra (STJERNFELT, 2007, 2011; QUEIROZ, 2004; MURPHEY, 1993; JOHANSEN, 1993; SAVAN, 1987-1988; RANSELL, 1983), além de referências às obras de Augusto e Haroldo de Campos sobre tradução criativa. Nossa pretensão é aprofundar o conhecimento sobre as relações entre literatura e dança, uma vez que a tradução “é a maneira mais atenta de ler” uma obra e uma forma potente de crítica (CAMPOS, 1992, p. 43).

Devido ao que pode ser considerado um “pequeno esforço acadêmico” dedicado à tradução intersemiótica, em casos de dança, trata-se de uma estratégia interessante observar como problemas análogos, sobre objetos próximos de investigação, foram abordados. A ideia é que podemos nos apropriar de investigações sobre tradução interlinguística, por exemplo, para tratar questões relativas à tradução intersemiótica em dança, bem como suas referências.

Ao propor um modelo preliminar, e uma discussão teórica para a investigação da tradução intersemiótica entre literatura e dança, esta pesquisa deve prover alguma contribuição ao campo da Literatura Comparada. Segundo Oliveira (2007), “a crítica contemporânea tem-se ocupado bastante da tradução intersemiótica, privilegiando a relação entre a literatura e as artes e mídias - pintura, música, cinema.” Entretanto, muito pouco é encontrado sobre as relações entre literatura e dança, apesar de tratar-se de um fenômeno tão frequentemente praticado em termos artísticos<sup>17</sup>. Há uma esparsa bibliografia. Devemos mencionar o número especial *Coreo-grafias - Literatura e Dança*, do periódico português *Textos e pretextos*. Entretanto, raramente ele se dedica às formulações teóricas de maior fôlego. No Brasil, conhecemos poucos trabalhos. Pode-se citar os livros de Roberto Pereira (2004), *Giselle – o voo traduzido*, e de Soraia Maria da Silva (2007), *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volússia*. Há também as dissertações

---

<sup>17</sup> Uma lista de exemplos nacionais recentes está disponível no próximo capítulo: “Literatura e dança: artes, mídias, signos”.

*Signos em translação: elementos para uma análise dos signos plástico-gestuais tradutores de 'Carmen', de P. Merimee, para a HQ e o balé, de Francisco Renato Lobo (2003), e Macunaíma somos nós. Mario de Andrade: da literatura para a dança, de Gilsamara Moura Robert Pires (2000), defendidas na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e Literatura e dança: duas traduções literárias para a linguagem da dança-teatro, de Adilson Nascimento de Jesus (1996), defendida no departamento de Artes da Unicamp. Há, para este estudo, uma dissertação importante a ser citada: Dramaturgia do corpo e reinvenção da linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico, de Maria Fonseca Falkembach (2005), defendida na UDESC. Embora estes estudos certamente mereçam referência, pode-se dizer que, em todos os casos, não há um diálogo direto com qualquer dos ramos dos Estudos de Tradução, de um lado, e com a Literatura Comparada e a Semiótica, de outro, que são as áreas que constituem, ou deveriam supostamente constituir, os campos onde a descrição e análise dos fenômenos de tradução intersemiótica teriam lugar.*

Há questões adicionais que gostaríamos de formular, para refinar, ou tornar mais precisa, nossa descrição deste fenômeno: como os coreógrafos se relacionam com a fonte literária da tradução? Que elementos se destacam da fonte? Como os elementos são *transformados* quando traduzidos em outro sistema?

Para abordar tais questões, a tese está assim organizada: no primeiro capítulo, "Literatura e dança: artes, mídias, signos", apresentamos um breve histórico das traduções mais conhecidas da literatura para dança; em seguida são apresentados diferentes modos de tratamento teórico das relações entre as artes, onde é definida nossa abordagem. No segundo capítulo, apresentamos a obra de Gertrude Stein, segundo alguns de seus mais importantes críticos. No terceiro capítulo analisamos as traduções para dança, com certa atenção aos aspectos do tempo e da sintaxe. Ao final, na conclusão, são discutidos os resultados da pesquisa em termos de suas contribuições teóricas para este tipo de investigação, assim como alguns desdobramentos possíveis.

## 1 LITERATURA E DANÇA: ARTES, MÍDIAS, SIGNOS

Aquilo que é chamado de dança é o resultado, e é um exemplo, em si mesmo, de uma complexa relação entre diferentes artes, processos e sistemas de linguagem, ou sistemas de signos<sup>18</sup>. É exibido ao espectador, através de uma linguagem corporal, e técnica, mais ou menos convencional, algo que remonta às tradições provenientes do século XV, ou anteriores. Entretanto, esta é apenas uma faceta de um espetáculo de dança. Fazem parte dele, ao menos tradicionalmente, a música, o cenário, o figurino e, em muitos casos, aparatos e dispositivos eletrônicos, vídeo e tecnologias de interação. Simplificando, a dança não é constituída apenas por movimento corporal, retirando o corpo (ou o movimento) do lugar de “primeira bailarina” na análise da dança (LEPECKI, 2006). Tal manifestação artística constitui um complexo discurso multimídia, misto e/ou sincrético de acordo com a classificação de Hoek (2006). Para Clüver (2001, p. 340), este tipo complexo de texto multimidiático já é um objeto interessante para os Estudos Interartes, porque relaciona (justapõe ou sobrepõe ativamente) diversos sistemas de signos em um processo ou evento particular.

É importante destacar que nos referimos especificamente à dança cênica, iniciada nas cortes renascentistas italianas com o *ballet de court* (MONTEIRO, 1998, 1999). Esta “dança de palco”, iniciada na corte, foi idealizada e elaborada para ser apresentada como o produto final de um processo artístico, para se diferenciar das danças populares e/ou sociais presentes no cotidiano que, em geral, apresentavam tópicos e valores religiosos, míticos ou de entretenimento.

Em razão do alto investimento artístico e de sua elaboração estética, a compreensão dos processos constitutivos da dança cênica envolve muitas áreas e domínios, como história da dança, filosofia, antropologia, sociologia, semiótica e teorias performativas, além de ciências relacionadas a processos cognitivos, biológicos e corporais<sup>19</sup>. Deste modo, a dança, assim como a literatura, pode ser

---

<sup>18</sup> Eco (2007, p. 300) prefere o termo “sistema semiótico”. Ambos os termos descrevem um tipo de sistema constituído por entidades semióticas, ou signos, de diferentes classes ou modalidades. Para Eco, baseado em Fabbri, a distinção entre os sistemas é marcada por uma distinção entre as “matérias” de que são constituídos. Segundo Fetzer (ver QUEIROZ e EL-HANI, 2006), entretanto, “sistema semiótico” designa um tipo de sistema que interpreta signos. Daí nossa preferência aqui por “sistema de signos”. Ver, para uma apresentação deste tópico, NÖTH (1995, p. 203).

<sup>19</sup> Encontra-se, justamente, entre as mais recentes disciplinas interessadas a Ciência e Neurociência Cognitiva (KIRSH, 2011; HAGENDOORN, 2010; BROWN e PARSONS, 2008).



examinada através de diferentes perspectivas, descrita e compreendida como um processo formado por diversas camadas ou níveis de descrição<sup>20</sup>, como o movimento corporal, estruturas semântico-temáticas, som, ritmo, cenografia, figurino, entre outros. Também podemos levar em consideração as diversas e complexas relações entre estes níveis. De fato, os componentes constitutivos da dança (níveis ou camadas), associados, combinados e sequenciados através de muitas estratégias, são os responsáveis por sua “leitura” e interpretação.

Além de constituir um texto de natureza multimidiática, e de envolver, em termos de análise e descrição, processos caracteristicamente interdisciplinares, esta manifestação artística tem, em sua história, uma longa tradição de relações com outros sistemas e textos. É fácil, por exemplo, salientar seu “diálogo” com a música. Entretanto, desde seu início, a dança mantém intensa relação com a literatura, além das artes plásticas e do teatro.

Mas as diferenças entre literatura e dança são, ao mesmo tempo, bastante notáveis. É um truísmo afirmar que o material sobre o qual cada uma das manifestações atua, seus meios de produção e recepção, são muito distintos. Podemos dizer, através de uma simplificação grosseira, que a dança, ao menos convencionalmente, trabalha com o corpo em movimento, objetos sonoros, visuais e entidades tridimensionais associadas; a literatura, por sua vez, com as línguas naturais e materiais para-linguísticos associados. Na dança, a música ou qualquer material sonoro se relaciona com o movimento, sob diferentes aspectos, incluindo o som do próprio corpo. Na literatura, o discurso assimila as propriedades acústicas da voz e constrói a musicalidade do verso ou da sentença, na poesia e na prosa. A visualidade de uma obra de dança se apresenta diante da visão do espectador através de qualidades do movimento, do figurino e do espaço cênico; a obra literária cria uma visualidade mental através de diversas estratégias imagéticas. O espectador frui um espetáculo de dança na presença de outros espectadores, a plateia, em um local determinado, em geral um teatro, durante um tempo de duração previsto pela obra; o leitor literário, por sua vez, escolhe onde, quando e quanto tempo dedicará à fruição da obra. Como, então, literatura e dança podem ser comparadas e relacionadas? Uma possível resposta a esta questão é que elas podem ser abstraídas como fenômenos análogos -- como fenômenos de signos --

---

<sup>20</sup> O termo “nível de descrição” será contextualizado mais à frente, neste capítulo. Aqui, ele tem como propósito inicial destacar a natureza multidimensional do espetáculo de dança, cuja constituição resulta da integração de diversos sistemas e componentes, não apenas do movimento corporal.

arte, mídia, ou texto. Estas noções fornecem às análises sobre a relação literatura-dança diversos modos de comparação.

Se consideramos literatura e dança como fenômenos artísticos, elas têm em comum o fato de produzirem uma experiência estética no leitor ou espectador, a quem chamamos de intérprete. Se são mídias, elas são constituídas por materiais específicos, envolvem modos de produção, tecnologias e certos tipos de meios ou veículos particulares. Como *constructo* autorreferenciais, capazes de gerar interpretação ou fruição estéticas, literatura e dança constituem textos que operam em certos contextos. Em suas textualidades, literatura e dança apresentam camadas ou níveis que podem ser “lidos” ou interpretados. Para exemplificar, podem ser mencionadas, em poesia, ou na “gramática da poesia”, as conhecidas “equações verbais” jakobsonianas, cujas categorias sintáticas, morfológicas, fonéticas e marcas distintivas são interpretadas e identificadas “separadamente” (veremos em mais detalhes ao final deste capítulo) (JAKOBSON, 1969, p. 72).

Vamos considerar, deste modo, que tais manifestações são constituídas e manifestas como processos semióticos, de semiose (ação do signo), conforme proposto pelo filósofo Charles Sanders Peirce.

Apresentaremos, neste capítulo, um breve percurso histórico das relações entre literatura e dança, especificamente sobre a relação que mais nos interessa aqui: as traduções de obras literárias para dança. Além disso, serão apresentados os campos de estudo que abrangem as relações entre as artes e as mídias -- Estudos Interartes, Intermidialidade e Estudos de Tradução, sobre o fenômeno de tradução intersemiótica -- definindo as premissas de nossa investigação.

## 1.1 Um Breve Percurso Histórico

A dança, como arte autônoma, é um fenômeno recente, especialmente quando comparada às outras artes. Ela surgiu como um fenômeno aristocrático, nas cortes italianas da Renascença, em forma de *balletto*, e desenvolveu-se na França. O *ballet de court*, um dos primeiros gêneros da dança cênica, era caracterizado pela fusão indissolúvel de quatro artes: poesia, música, pintura e dança. Mas, segundo

Faure (2000), a dança era tratada como o elemento principal deste tipo de espetáculo. Para que a dança se tornasse uma arte autônoma, ela precisou incorporar regras adotadas pelas outras *belas artes*. Uma das principais características incorporadas foi a capacidade de narrar histórias – peculiaridade genuinamente literária.

De acordo com Levinson (1983, p. 48), o balé foi construído perseguindo modelos clássicos. Desde sua criação, movimento e história, forma abstrata e expressão pura, execução e pantomima, competem pela supremacia. De acordo com o autor, já que o provável manuscrito em que a misteriosa *órkthesis* grega seria “tecnicamente tratada” nunca foi encontrado, os filósofos humanistas precisaram de contribuições de outros filósofos que ditassem os modelos prescritivos da dança. Aristóteles foi a autoridade maior sobre as regras e modelos da dança, assim como em outras artes (LEVINSON, 1983, p. 48). O filósofo grego declarou que o propósito da dança era “imitar caráter, afecções e ações” (Aristóteles, *Poética*, capítulo I). A principal ideia mencionada no manual sobre poesia, que influenciou todos os teóricos da dança a partir da Renascença, foi da arte como imitação da natureza; a dança deveria fazer sentido em termos narrativos. Canon Thoinot Arbeua (1588), em seu *Orchesography*, por exemplo, afirma que “todos os expertos concordam que a dança é um tipo de retórica silenciosa”, um “discurso em mímica” que o dançarino realiza através de “seus próprios pés”.

Apesar desta “determinação teórica”, os gêneros desenvolvidos não alcançavam tal aspiração. Finalmente, no século XVIII, surge o *ballet d’action* como novo gênero capaz de renovar a arte da dança, tornando-a capaz de narrar. Tratava-se finalmente de uma arte autônoma. Jean-Georges Noverre é considerado o teórico que mais contribuiu, com suas *Lettres sur la danse* (1760), para esta nova elaboração da composição dos balés cuja principal questão era a necessidade de tornar a dança uma arte de imitação (FOSTER, 1996, p. 12; LEVINSON, 1983, p. 50; MONTEIRO, 1998). Houve, de acordo com Foster (1996, p. 2), ainda outra contribuição importante, mas pouco mencionada, para a formação do *ballet d’action*. A dançarina Marie Sallé, com a criação de *Pigmalião*, instituiu um novo conceito de coreografia, antes mesmo das cartas de Noverre. Uma das novidades foi o uso da pantomima para obter uma incorporação fiel dos sentimentos dos personagens. Tal recurso era bem conhecido e utilizado nas apresentações em feiras e ruas da Europa urbana. Seu papel era de satirizar ou enredar a narrativa, mas havia sido

pouco usado “[...] como o principal elemento para sustentar uma troca coerente de pensamentos e sentimentos em um palco caracterizando os mais elevados valores estéticos”<sup>21</sup> (FOSTER, 1996, p. 2, tradução nossa).

A pantomima foi o artefato gestual, com rico vocabulário de gestos das mãos e expressões faciais, utilizado por coreógrafos para demonstrar todos os flertes, argumentos, descobrimentos e esquemas da trama, possibilitando o avanço da ação dramática. Ela aparece entre as sequências de passos, o que, segundo Foster (1996, p. 8), interrompe o percurso de virtuosidade da dança clássica, ao mesmo tempo que esclarece a narrativa. A pantomima foi a prova de que a dança era capaz de traduzir uma história, palavra por palavra, diretamente, em movimento.

Com o advento do *ballet d’action*, no período entre o final do século XVIII e início do XIX, as produções de balé “[...] alcançaram uma coerência e uma autonomia para a dança como uma forma de espetáculo nunca antes apreciada”<sup>22</sup> (FOSTER, 1996, p. 7, tradução nossa). A dança cênica distingue-se da ópera e se torna capaz de narrar uma história através de movimentos. Pela primeira vez no desenvolvimento da dança cênica ocidental, os personagens se relacionam entre si, produzem relações causais, respostas ou reações críveis. Além disso, estas interações se organizam gerando um sentido de começo, meio e fim.

Desde o início da dança cênica, e mais evidentemente neste período do advento do *ballet d’action*, uma tradição foi incorporada à criação dos balés: a produção de libretos que servem como inspiração e roteiro para a criação da coreografia, a música, o cenário e os figurinos. Os libretistas eram poetas e intelectuais que concebiam e conferiam *status* de obra complexa e autônoma aos balés. O autor do roteiro ou libreto foi, durante muito tempo, considerado o criador dos balés (SASPORTES, 1983). Na grande maioria das vezes, estes libretos eram baseados em obras literárias de vários gêneros, bastante conhecidas. O uso de textos como fonte para composição se torna a maneira mais conhecida de interferência exercida pela literatura na criação da dança. É também o modo mais eficaz de garantir a aplicação das regras aristotélicas (unidades de tempo, espaço e ação) à dança.

De acordo com Foster (1996, p. 4), este novo gênero, o *ballet d’action*, teve

<sup>21</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] as the principal medium for sustaining a coherent exchange of thoughts and feelings on a stage featuring the most elevated aesthetic values”.

<sup>22</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] achieved a coherence and autonomy for dance as a form of spectacle that it never before enjoyed”.

um impacto sobre a dança cênica comparável ao impacto do romance sobre a literatura. E é com o advento do Romantismo literário que a dança inicia sua grande inspiração na literatura. Para Chaves (2008, p. 24),

com a nova visão de mundo trazida pela revolução Francesa e, fundamentalmente, pelo Romantismo, estabelece-se uma intensa e intrínseca relação entre Literatura, Música e Dança. Os mitos literários nacionais são reformulados e readaptados sendo protagonistas de melodramas e bailados, interrelacionando três mundos na mesma esfera de fantasia criativa.

*La Sylphide* (1832) (Figura 1), o primeiro balé de matizes românticos, foi criado a partir de um libreto de Adolphe Nourrit, baseado em um conto de Charles Nodier, *Tribly ou Le Lutin d'Argail* (CHAVES, 2008, p. 24). Entre os temas do romantismo impressos no balé estão “a infelicidade amorosa, as tensões emocionais e o seguimento [sic] de um ideal inatingível” (CHAVES, 2008, p. 24). De acordo com Pereira (2004, p. 123), neste período a dança e os balés ganharam contornos mais nítidos e, não por acaso, as remontagens da época acontecem a partir de *La Sylphide*. As incríveis inovações técnicas surgidas com este balé foram também influenciadas pelos temas românticos e modelaram o que seria a técnica clássica de dança, a partir deste momento. Além dos dotes aéreos das bailarinas suspensas por cabos que atravessavam o palco durante a apresentação, a maior inovação técnica foi a dança nas pontas dos pés, graças ao desenvolvimento de uma sapatilha criada por Filippo Taglioni, coreógrafo e pai da protagonista Marie Taglioni (MONTEIRO, 1999). Tal artefato proporcionou a elevação da bailarina, tornando-a uma personagem etérea e ideal, a própria heroína romântica.

Após o sucesso de *La Sylphide*, o poeta Théophile Gautier criou para uma bailarina notável de sua época, Carlota Grisi, o balé *Giselle* (1841) (CHAVES, 2008, p. 25; PEREIRA, 2004) (Figura 2). Este novo balé apresentou os mesmos ingredientes do anterior, entretanto, sua composição e história eram mais maduras (baseadas no amor inalcançável e que continua após a morte), e a reprodução das bailarinas etéreas:

Este gosto pelo exótico, o lúgubre com a exaltação dos aspectos irracionais, místicos e mágicos, do sonho da vida humana ligado à livre expressão da criatividade subjectiva [sic] tão caro à Literatura Romântica está em perfeita sintonia com uma nova cultura instalada na Dança e que a interliga umbilicalmente à Literatura (CHAVES, 2008, p. 25).

*Giselle* foi criada a partir de uma lenda transformada em libreto em verso por

Theóphile Gautier (PEREIRA, 2004). Neste momento, a dança, além de obedecer às regras narrativas desenvolvidas e refinadas em literatura, também deveria, ou optaria, por se relacionar com os conteúdos temáticos específicos de um movimento literário.



Figura 1. Desenho de Marie Taglioni em cena de *La Sylphide*.



48. Carlotta Grisi in *Giselle*, Act II *Album du Théâtre*, no. 1

Figura 2. Desenho de Carlotta Grisi no Segundo Ato de *Giselle*.

Acompanhando o desenvolvimento da literatura romântica, na dança “o espectador projeta-se e preenche-se com este exasperado imaginário de cariz nacional em que o sonho celebra um ideal e deixa o espírito às mais íntimas divagações de liberdade” (CHAVES, 2008, p. 25). Neste contexto, em 1870, estreia *Coppélia*, baseado em um conto de Hoffman, em que a ironia, o burlesco e o amor romântico são valorizados.

Talvez as traduções para dança mais conhecidas, ao menos para aqueles iniciados em dança clássica, fossem aquelas coreografadas por Marius Petipa, na Rússia czarista do século XIX. Houve uma retomada do romantismo tardio, chamado por muitos de *balé clássico*, com *D. Quixote* (1869), *La Bayadère* (1877), *A Bela Adormecida* (1890) (Figura 3), *O quebra-nozes* (1892) e *Cinderela* (1893). Algumas destas obras são traduções de contos de fadas do francês Charles Perrault (CANTON, 1994).



Figura 3. Fotografia do elenco original do balé *A Bela Adormecida*.

Petipa coreografava livre das exigências de narrativas compreendidas pelo público. Sua “[...] predileção para compor *divertissements* para suas bailarinas foi essencialmente uma volta à forma clássica do decorativo *ballet à entrée* da corte da França”<sup>23</sup> (LEE, 2002, p. 213, tradução nossa). Apesar de manter as narrativas e a pantomima em seus balés, o coreógrafo foi atraído pelo movimento de dança livre de

<sup>23</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] penchant for composing *divertissements* for his ballerinas was essentially a return to the classical form of the French court’s decorative *ballet à entrée*”.

uma narrativa complexa.

A dança cênica sofreu muitas transformações no início do século XX, algumas provenientes das origens da tradição da escola clássica, como é o caso dos Ballets Russos de Diaghilev, outras com propostas totalmente inovadoras, criando estilos ou gêneros novos que se libertaram das regras neorristotélicas da composição, bem como da linguagem corporal baseada na técnica do balé clássico. A dança tentou acompanhar, com algum atraso, as transformações produzidas pelas vanguardas artísticas. Conseqüentemente, a relação com a literatura também se modificou.

Os Ballets Russos de Diaghilev, uma das primeiras companhias com formação em dança clássica com aspirações modernas em suas criações, famosa em Paris no início do século XX, apresentaram dois importantes temas literários: *Le spectre de la rose* (1911) e *L'après-midi d'un faune* (1912). A primeira obra é uma tradução, realizada pelo coreógrafo Michel Fokine, de um poema de Théophile Gautier (Figura 4). A segunda, com coreografia de Vaslav Nijinsky, é uma tradução do poema homônimo de Stéphane Mallarmé, com música de Claude Debussy.



Figura 4. Karsavina e Nijinsky em *Le spectre de la rose*.



Apesar de *Le spectre* se relacionar com a herança dos motivos românticos, ambas as coreografias inovam com relação aos grandes balés criados por Petipa em termos de composição, tentando acompanhar as mudanças da poesia em que se baseiam. A narrativa ainda é importante nestes casos, mas são muitas as diferenças, a começar pelo número de bailarinos em cena. Em *Le spectre*, há apenas dois personagens, uma jovem que recebe a visita do espectro de uma rosa, e uma rosa viril e masculina, durante um sonho. Já em *L'après-midi*, com referências diretas às ilustrações encontradas em vasos gregos, há sete ninfas e um fauno, que se apaixona por uma delas (GARAFOLA, 1989). As narrativas não formam tramas complexas, com muitos personagens. Elas orientam o leitor-espectador a visualizar uma situação mais propriamente do que uma história. São narrativas curtas que duram em torno de dez minutos, em contraste com os grandes balés de duas horas de duração. Uma modificação importante é que a pantomima, o procedimento que explicava a narrativa nos grandes balés românticos, é praticamente banida. Em *Le spectre*, a técnica da dança clássica é o vocabulário corporal utilizado para a composição. Em *L'après-midi*, em contraste, vemos emergir um novo repertório de movimentos para satisfazer novas experiências de linguagem, sem a pantomima e sem os movimentos da dança clássica. Os dois exemplos são altamente sensuais. O fauno, interpretado e criado por Nijinsky, produziu grande tumulto na estreia quando, ao final, simulou um ato sexual com a echarpe da ninfa pela qual se apaixonara (Figura 5). Este trecho foi suavemente modificado nas apresentações seguintes (EKSTEINS, 2000, p. 27).



Figura 5. Nijinsky simula cópula com a echarpe de uma ninfa.

Na dança moderna americana, outros exemplos de tradução bastante conhecidos são as obras de Martha Graham, baseadas em mitos e tragédias gregas. Desde a segunda metade dos anos 1940, até o final dos anos 1980, Graham revisita os mitos gregos reinterpretando-os corporalmente através de sua técnica. De acordo com Bannerman (2010, p. 255, tradução nossa), “[...] entre os doze dramas de dança que Graham produziu há alguns que se destacam como obras-primas: *Cave of the Heart* (1946) [Figura 6], *Errand into the Maze* (1947), *Night Journey* (1947), e *Clytemnestra* (1958)”<sup>24</sup>. O primeiro é uma tradução de *Medea* de Eurípides, o segundo é uma tradução do mito do Minotauro e de Theseu, *Night Journey* traduz a peça *Oedipus Tyrannus* de Sófocles, e o último baseia-se na personagem homônima da *Oréstia* de Ésquilo.

<sup>24</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] among the twelve dance dramas that Graham created there are some which are considered masterpieces: *Cave of the Heart* (1946), *Errand into the Maze* (1947), *Night Journey* (1947), e *Clytemnestra* (1958)”.



Figura 6. Marta Graham em *Cave of the heart*.

Graham, como os grandes criadores modernos, inventou um novo vocabulário de movimentos de dança baseado em critérios distantes daqueles que organizavam os passos do balé clássico. Apesar disto, na dança moderna, especialmente com Isadora Duncan, os coreógrafos voltavam seus olhos, mais uma vez, para a Antiguidade. Entretanto, Graham se distinguia, uma vez que suas criações forneciam uma nova abordagem psicológica aos mitos, influenciada pela onda surrealista que se espalhou em Nova York, e baseada nas teorias de Sigmund Freud e Carl Jung (BANNERMAN, 2010, p. 264). Ela tomou os mitos gregos, através das tragédias, como aspectos universais da experiência humana, e seguiu o princípio junguiano de que o mito é análogo às estruturas mentais, que atravessam gerações. A técnica de dança de Graham estava rigorosamente associada a questões psicológicas. Ela apresentava e explorava a dramaticidade através da “contração” de conjuntos musculares específicos, especialmente do torso (JOWITT, 2011, p. 6).

A narratividade da dança foi duramente rechaçada por coreógrafos que atuaram nas décadas seguintes. Merce Cunningham é o exemplo mais destacado entre as experiências que incluem um abandono à necessidade de significação, ao menos aquela associada ao significado figurativo, através da dança (COPELAND, 2004, p. 13). A questão do coreógrafo, referindo-se ao trabalho altamente metafórico

de Marta Graham, é “por que o movimento não poderia ser apenas movimento?”. Seus herdeiros da Judson Dance Theater, da década de 1960, seguiram-no na direção de composições não-lineares destituídas de intenção narrativa.

Essa tradição não-narrativa e não-linear se estende aos nossos dias e ao nosso contexto. O *Grupo Corpo*, famosa companhia de Minas Gerais, no início na década de 1970, tinha intenções de “contar histórias no palco” e, segundo Werneck (2001, p. 54), recorreu a Fernando Brant para obter “um roteiro para o espetáculo de estreia”. Entretanto, na década de 1990, “já se estava, àquela altura, bem distante da vontade de contar histórias. (...) Ao começar um trabalho, o Corpo pode ter em mente uma ideia, nunca um roteiro” (WERNECK, 2001, p. 54).

Apesar disto, houve, especialmente a partir dos anos 1980, uma necessidade de “fazer sentido” na dança, o que levou diversos coreógrafos a compreender a dança como um sistema de linguagem, próxima da linguagem verbal -- “Não surpreendentemente, o interesse na linguagem verbal foi acompanhado do retorno do interesse em estruturas narrativas”<sup>25</sup> (BANES, 1987, p. XXIX, tradução nossa). Banes cita diversos exemplos de revitalização da narrativa através do uso de contos de fada e de autobiografias. Entretanto, é importante notar que estas narrativas em nada se assemelham àquelas do balé romântico, nem as de Graham. A dança, desde a década de 1960, segue predominantemente se construindo de forma não-linear<sup>26</sup>.

Não é nosso objetivo examinar exaustivamente os exemplos históricos. Eles servem especialmente para destacar a relevância do fenômeno como uma prática frequentada em diversos períodos, e para contextualizar o leitor no domínio artístico da dança.

Devemos mencionar que há, entre nós, uma grande quantidade de exemplos de traduções intersemióticas de obras literárias. Em uma lista mais ou menos aleatória, estabelecida sem critérios muito rigorosos, formais ou diacrônicos, podem ser citados: *O Homem de Jasmim* (2000), de Marta Soares, é uma tradução da obra homônima da escritora alemã Unica Zürn (1916-1970), *Der Mann im Jasmin*, *O Homem-Jasmin*<sup>27</sup>. Clara Trigo traduziu a obra do poeta Manoel de Barros em *Idéias*

<sup>25</sup> O texto em língua estrangeira é: “Not surprisingly, the interest in verbal language has been accompanied by a rekindling of interest in narrative structures”.

<sup>26</sup> Para uma abordagem desta tendência ver Canton (1994).

<sup>27</sup> O texto de Unica Zürn é uma incursão (autobiográfica) no universo da esquizofrenia. Trata-se de uma ficção repleta de referências a conceitos psicanalíticos, no entanto, o que torna este livro um testemunho único, é o talento da autora para transformar a vivência do adoecer psicótico num texto poético de rara beleza. O romance

de teto (2002). Márcia Rubim traduziu Katherine Mansfield em *Algumas maneiras de dizer sim* (1998). Vera Sala traduziu *A hora da estrela* de Clarice Lispector em *Estudo para Macabéa* (1998). Mariana Muniz traduziu a obra de Ferreira Gullar em *Túfuns* (2000) e Florbela Espanca em *Dantea* (1999). *Hyperbolikós* (2004), da Cia Corpus Nômades, é uma tradução de Paulo Leminsky. *Santa Cruz* (1997) e *Joaquim Maria* (2000) são traduções de Machado de Assis, de Márcia Milhazes. Gilsamara Moura traduziu *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em *Ursa Maior* (2000). Sandro Borelli traduziu *O Processo* (2003), *A Metamorfose* (2002) e *O Abutre* (2003), de Kafka. *+ simples* (2004) de Ana Vitória é uma tradução de *Seis propostas para o próximo milênio* de Ítalo Calvino. *O Auto do Estudante que se Vendeu ao Diabo* (1999) é tradução do cordel de João Athayde, realizado pelo Grupo Grial. Kleber Lourenço traduziu um poema de Murilo Mendes em *Jandira* (2005), e o livro *Contos Negreiros*, de Marcelino Freire, em *Negro de estimação* (2007)<sup>28</sup>.

Com base no expressivo repertório nacional e estrangeiro, pode-se perguntar: por que uma atividade tão criativamente praticada, como indicado, não é acompanhada de tratamentos teóricos sistemáticos? Diante de tamanha produção artística, baseada em literatura, é praticamente insignificante a bibliografia encontrada. Com um número tão reduzido de referências, parece-nos uma boa ideia que podemos iniciar com uma questão: *como* devemos abordar este fenômeno? Na próxima seção serão introdutoriamente apresentados os campos de investigação, seus métodos e principais conceitos.

## 1.2 O Estudo das Relações Interartísticas

As pesquisas sobre as relações entre literatura e dança fazem parte de tradições acadêmicas de investigação que, como mencionado na introdução, se distribuem em diferentes domínios e tendências. Os Estudos Interartes,

---

só foi publicado, em 1977, na Alemanha. Já saíra no ano seguinte à morte da autora, em francês, acrescido de um subtítulo: *L'Homme-jasmin: impressions d'une malade mentale* (trad. Ruth Henry, Robert Valançay, Gallimard, 1971).

<sup>28</sup> Esta lista é resultado de pesquisas realizadas em acervos videográficos de dança, como o Itaú Cultural em São Paulo, na internet, e da colaboração de alguns artistas em disponibilizar informações sobre seus trabalhos que se relacionam com obras literárias.

anteriormente chamado de Artes Comparativas, tiveram origem na Literatura Comparada, especificamente nos estudos de literatura e outras artes. Em outra perspectiva, os Estudos da Intermidialidade estão relacionados aos Estudos de Mídias (*Media Studies*), interessados especialmente nos “novos” meios: rádio, televisão, cinema e vídeo, além das mídias impressas (MOSER, 2006). Já a tradução intersemiótica pode ser considerada um ramo dos Estudos de Tradução, um fenômeno específico estudado por este ramo. Nosso objetivo nesta seção é discutir algumas abordagens sobre a relação entre literatura e dança a partir das tendências de estudos mencionadas, e estabelecer nossas principais premissas teóricas. Pretendemos situar o leitor neste domínio, e contextualizar certas opções, métodos e objetos específicos da pesquisa.

Quaisquer das abordagens mencionadas depende da separação e distinção estabelecida entre as artes examinadas. O que chamamos de modalidades, ou gêneros, de arte é resultado de uma construção histórica de especificidades, essências, ou naturezas das artes, criando e delineando os contornos que as definem e permitem isolá-las (CAUQUELIN, 2005; CLÜVER, 2001).

Esta separação é uma herança que remonta a Aristóteles. A questão da autonomia da arte em relação às outras formas de conhecimento ou atividades humanas levou o filósofo grego a criar uma classificação, inspirada na taxonomia biológica.

Da mesma maneira que os gêneros e as espécies biológicas têm seus traços próprios, que podem ser descritos, os gêneros (*génos*) e as espécies (*eidé*) literários tem os seus, que permitem que sejam reconhecidos (CAUQUELIN, 2005, p. 58).

De acordo com Fortunati e Bann (1999, p. 3, tradução nossa):

Desde a Antiguidade a especulação estética tem envolvido a ideia de afinidade entre literatura e pintura: o dito de Horácio “*Ut pictura poesis*” (13 a.C.) é conhecido como o conceito fundador da doutrina das “Artes Irmãs”. Plutarco (50-120 d.D.) enunciou isto atribuindo sua origem a Simonides de Ceos (556-467 a.C.), portanto, atestando para a genealogia anciã do princípio teórico: “*Dixit Simonides picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem*” é uma formulação quiástica que destaca a correspondência entre pintura como uma *poesia muda* e poesia como uma *pintura falante* na medida em que seus meios de expressão divergentes – cores e formas visuais versus palavras e textos verbais – são identicamente propostas na mimesis da realidade<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> O texto em língua estrangeira é: “From antiquity aesthetic speculation has encompassed the idea of the kinship between literature and painting: Horace’s dictum “*Ut pictura poësis*” (13 B.C.) has been acknowledged as the founding concept of the doctrine of the “Sister Arts”. Plutarch (50-120 A.D.) enunciated it by attributing its origin to Simonides of Ceos (556-467 B.C.), thus testifying to the ancient genealogy of the theoretical principle: “*Dixit Simonides picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem*” is a chiasmic formulation which points out

Gotthold Ephraim Lessing, em seu *Laocoonte ou sobre os limites da poesia e da pintura*, de 1766, define claramente as diferenças entre poesia e artes plásticas, a que o maior ensaísta alemão do XVIII denomina genericamente *pintura*. De acordo com Fortunati e Bann (1999, p. 3), Lessing destituiu a possibilidade de contaminação e intercâmbio entre as diferentes formas de expressão artística, já que cada uma delas responde a leis estéticas próprias e autônomas. A leitura do *Laocoonte* indica, todavia, que Lessing separa teórica e empiricamente os dois campos semióticos (poesia e pintura), para que se possa verificar com mais clareza *onde, em que circunstâncias e como* as contaminações acontecem. Pode-se considerar que a definição das distinções intrínsecas de cada um dos sistemas artísticos (verbal e visual) orienta as possibilidades de inter-relação, desde sempre observáveis, da poesia com a pintura e as outras artes. Deste modo, esta tendência de distinção das artes, com ênfase na essência e na natureza de cada disciplina ou sistema artístico, foi acompanhada pelo estudo de suas relações.

O objeto dos Estudos Interartes refere-se, ao menos em sua origem, “ao conjunto de interações possíveis entre as artes que a tradição ocidental percebe como distintas, em especial pintura, música, dança, escultura, literatura e arquitetura” (CLÜVER, 2006a, p. 43). Tradicionalmente, tais objetos referem-se às relações entre as artes e entre as obras de arte, em geral, representadas em estudos que relacionam a operação conjugada de dois textos de artes distintos. De acordo com Clüver (2001), o fato de tratar-se de um domínio específico da Literatura Comparada fornece, como dominante em sua gênese, o estudo da relação direta entre textos particulares, onde se observam questões de influência e de imitação.

Hoje, são diversos os objetos de estudo deste campo, incluindo as novas (mas também as antigas) formas de texto que “misturam”, “justapõem”, “sobrepõem” dois ou mais sistemas de signos, as transposições de um sistema para outro (ou traduções intersemióticas), as relações entre séries ou classes de textos em dois ou vários sistemas (ver CLÜVER, 1997, 2006a, 2006b; HOEK, 2006; MOSER, 2006). Conceitos, métodos e análises sobre a relação entre as artes, incluindo a literatura, e mesmo a noção fundamental de arte, são aspectos que historicamente estruturaram, e modificaram, os estudos sobre as relações entre as artes (CLÜVER, 1997, 2001, 2006a). De acordo com Moser (2006, p. 43), “essa interação pode se situar nos

---

the correspondence between painting as mute poetry and poetry as speaking picture, insofar as their divergent expressive means – colours and visual shapes versus words and verbal texts – are identically aimed at the mimesis of reality”.

níveis da produção, do artefato em si mesmo (a obra) ou ainda dos processos de recepção e conhecimento”.

Simultaneamente ao desenvolvimento dos Estudos Interartes nos Estados Unidos, na Alemanha falava-se em Intermidialidade (*Intermedialität*) para abordar fenômenos de interesse direto dos acadêmicos americanos. Entretanto, há uma diferença crucial entre o que se elaborava em um país e noutro: “Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ (...), mas também às ‘mídias’ e seus textos” (CLÜVER, 2006a, p. 18). O termo “mídias” se refere às mídias impressas, como a literatura e a imprensa de jornais, tabloides e revistas, e também ao cinema, à televisão, ao rádio, ao vídeo e às várias mídias eletrônicas e digitais mais recentes. Atualmente os Estudos Interartes também consideram, como objetos de estudo, processos e textos que estão além das tradicionais divisões das artes, fazendo equivaler os dois campos de investigação, ao menos em termos de seus objetos de estudo.

Os Estudos Interartes e de Intermidialidade são tradições de estudo abrangentes, pois se comprometem com diversos tipos de relações entre as artes e as mídias. As formas mistas, *multimidiáticas*, *mixmídias*, *intermídias* e *intersemióticas*, são objetos que se tornaram de maior interesse nestes dois campos. Além destas, também são de interesse as formas consideradas de transposição e adaptação, de relações transmídia e/ou discursos multimídia, mistos e sincréticos (cf. classificação de HOEK, 2006).

Mas o foco de nossa investigação é um tipo de relação específico entre literatura e dança: tradução intersemiótica. Ela pode ser considerada um subtipo das relações investigadas nos campos comentados acima, geralmente chamado de *transposição intersemiótica*.

Na seção anterior, mencionamos os grandes balés do repertório do século XIX, coreografados por Marius Petipa e baseados em fábulas e contos de fadas. Os libretos, adaptações destes contos, serviam como roteiro para a criação da obra que envolvia técnica clássica, pantomima, danças de caráter, figurinos, cenários e música. *A bela adormecida*, de 1890, o primeiro destes exemplos, teve como provável libretista Alexandrovich Vsevolozhsky, que assumia também a direção dos Teatros Imperiais Russos. De acordo com Canton (1994, p. 73), seu libreto não foi fiel ao conto de Jules Perrault, *La Belle au bois Dormant*. Diversas partes foram modificadas, cenas foram omitidas e novas cenas criadas.



As observações de Canton sobre a relação entre o libreto, que determina a narrativa do balé, e o conto de Jules Perrault, são recorrentes no contexto dos Estudos de Tradução, tradicionalmente. O intérprete ou espectador, por exemplo, de uma adaptação fílmica de um romance, deixa o cinema com a impressão de que parte essencial do livro foi suprimida, ou que o diretor deveria ter sido mais fiel à narrativa conhecida, ou frustra-se porque não reconheceu um personagem que considera importante. Essas impressões partem da suposição de que nesse tipo de operação deve haver uma relação de equivalência, ou de “fidelidade”, entre as obras fonte e alvo (ver MESCHONNIC, 2010, p. 31). Estes conceitos são abordados e discutidos tradicionalmente em Estudos de Tradução, como propriedades que conferem *status* de tradução ao fenômeno observado.

Roman Jakobson (1969) propôs o conceito de *tradução intersemiótica* ou *transmutação* para definir a interpretação de signos verbais em sistemas de signos não-verbais. Podemos considerar, segundo o linguista russo, as frequentes adaptações de romances em filmes, as obras de Petipa, as obras de artes visuais baseadas em livros e/ou personagens específicos, as músicas inspiradas em narrativas conhecidas, como traduções intersemióticas. Este modo de conceber o fenômeno fornece um equipamento específico de estudos, com uma bateria própria de termos e conceitos, de descrições e análises a partir dos estudos de traduções interlinguísticas. A diferença entre trabalhar no escopo dos Estudos de Tradução, relativamente aos Estudos Interartes e de Intermidialidade, é que o tipo de relação é distintamente definido, como veremos, assegurando um rendimento característico das questões envolvidas, neste escopo.

Julio Plaza (1987) representa provavelmente a única tentativa de desenvolvimento de uma teoria sobre tradução intersemiótica, baseada na semiótica de Peirce, e nas experiências e ensaios sobre tradução poética de Haroldo de Campos (1992, 1994, 1997). O autor desenvolve diversas noções sobre tradução intersemiótica, por exemplo, baseado nos sentidos da visão, tato e audição. Além disso, Plaza define essa operação como “transcrição de formas” e cria uma tipologia da tradução intersemiótica inteiramente baseada na classificação dos signos de Peirce<sup>30</sup>. Plaza trata a noção de tradução intersemiótica de forma mais abrangente que Jakobson, deslocando-a de seu “linguicentrismo” inicial, e colocando

---

<sup>30</sup> Para Plaza (1987), há três tipos de tradução intersemiótica: icônica, indicial e simbólica. Ele também sugere exemplos que envolvem poesia e artes visuais, com uso de novas mídias.

sob este rótulo ou categoria diferentes tipos de relação entre diferentes suportes e meios.

Há ainda uma questão que deve ser mais diretamente formulada: como os Estudos Interartes, de Intermidialidade e de Tradução contribuem para uma explicação das relações entre literatura e dança? Relativamente aos métodos de abordagem, cada uma destas perspectivas considera diferentemente seus objetos de estudo, as premissas e as relações entre literatura e dança.

De modo geral, os objetos de estudo são considerados obras de arte, mídias ou sistemas de signos. Podemos nos referir aqui às artes, em uma definição de trabalho ou operacional, como sistemas que constroem processos ou objetos que produzem experiência estética (ver DEWEY, 2010). Tal tipo de experiência guia a produção artística de modo que, na criação, o artista incorpora a atitude do espectador. Segundo Dewey (2010, p. 128), “quando estética, a satisfação sensorial dos olhos e ouvidos o é porque não existe sozinha, mas ligada à atividade de que é consequência”. Quando assim consideramos a arte e a experiência estética, nos aproximamos daquilo que, em geral, é considerado como característica definidora das mídias -- o material, o meio em que veiculam a informação.

Para Moser (2006, p. 42), “a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘midialidade’”. Dewey (2010, p. 216) é enfático sobre esta propriedade:

Por serem expressivos, os objetos de arte constituem uma linguagem. Melhor dizendo, muitas linguagens. É que cada arte tem seu veículo, seu meio, e esse veículo se presta especialmente a um dado tipo de comunicação. Cada veículo diz algo que não pode ser enunciado tão bem ou de maneira tão completa em nenhuma outra língua.

O já referido Lessing (2011 [1766]), em seu *Laocoonte*, sugere uma definição bastante clara sobre as diferenças entre poesia e pintura. Apesar de demarcar fronteiras entre as duas artes no nível do efeito produzido (estética do efeito), no nível dos objetos apresentados (estética do conteúdo) e na maneira de representar, Moser (2006, p. 45) afirma que os principais aspectos da definição destas diferenças sobre os quais devemos nos deter são:

1. A diferença entre poesia e pintura se baseia em sua materialidade e em seus meios físicos, que determinam modalidades de representação diferentes.
2. Apesar dessa diferença radical, elas são subsumíveis nas mesmas exigências estéticas e podem produzir o mesmo efeito.

Tal observação nos ajuda a perceber que a diferença estabelecida por Lessing considera, mais do que seus efeitos, as propriedades materiais específicas de cada arte, ou seja, sua midialidade. Deste modo, ao tomar literatura e dança como artes e mídias, ficamos atentos à atividade comparativa e, ao menos, a duas características importantes: a experiência estética que ambas produzem e a materialidade/midialidade de seus objetos. Há evidentemente uma enorme dificuldade para definir arte e obra de arte, especialmente após a revolução duchampiana. As fronteiras entre as diferentes artes não são facilmente reconhecíveis. Mesmo Lessing relata diversas transgressões às leis midiáticas que havia definido para distinguir poesia e pintura. Mas não é nosso objetivo aqui discutir ou definir as especificidades da literatura e da dança. Vamos apenas considerar que a experiência estética e a materialidade das produções que lhe dão suporte propõem questões imprescindíveis da literatura e da dança para nossas análises.

Há ainda um modo, ou um aspecto, adicional em que literatura e dança podem ainda ser observadas. De acordo com Clüver (2006a, p. 14), “a Literatura Comparada tem tradicionalmente a tarefa de se ocupar, sobretudo, de relações textuais”. O autor afirma ainda “que, sobretudo entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados ‘textos’, independente do sistema sígnico a que pertençam”. Deste modo, texto é um sinônimo de signo, cuja principal característica é a possibilidade de ser lido ou interpretado.

Para detalhar os diferentes tipos de intersemiose – entre artes, entre mídias ou entre sistemas de signos – a análise (ou leitura) deve considerar aspectos que apenas teoricamente podem ser distinguidos e separados. Em outras palavras, o fenômeno de tradução intersemiótica impõe considerações de ordem artística, midiática e textual. Devemos lidar equilibradamente com as três perspectivas.

Nossa proposta para uma abordagem do fenômeno de tradução intersemiótica está baseada na contribuição de Haroldo de Campos sobre tradução de poesia, situando-nos no campo de Estudos de Tradução. Entretanto, não perdemos de vista as perspectivas artística e midiática que são aqui consideradas a partir da teoria do signo, da semiótica de C.S.Peirce.

### 1.2.1 Como comparar processos tão distintos?

Trata-se de um dos maiores problemas deste tipo de estudo encontrar modos consistentes de comparação entre sistemas ou processos tão distintos como literatura e dança. Tal tarefa, pode parecer impossível dadas as diferenças, e talvez nem pudéssemos afirmar que há relações entre a obra-fonte literária e a obra-alvo coreográfica, ou sequer chama-la de tradução.

Entretanto, este também parece ser, guardadas diferenças específicas, um problema nos estudos de tradução interlinguística. Haroldo de Campos (1992, 1994, 1997), em suas reflexões sobre a tradução de poesia, propôs novos termos para esta operação: recriação, transcrição, reimaginação, entre outros. Nesta seção, mostramos como conceitos discutidos sobre a tradução interlinguística podem ser estendidos para a tradução intersemiótica, ajudando-nos a construir a argumentação.

A tradução foi considerada, em diversos momentos históricos, uma operação pouco importante no universo literário, de menor valor em relação ao trabalho criativo do escritor ou poeta (ver BENJAMIN<sup>31</sup>, 2000; DERRIDA, 2002). Afinal, tal atividade dependia muito mais do conhecimento dos idiomas fonte e alvo do que de qualquer atributo artístico ou criativo do tradutor (VENUTI, 1999, p.1-9). Além disso, um tradutor criativo estaria traindo o original – daí o famoso adágio cunhado por Benedetto Croce, *traduttore traditore*. O trabalho tradutório deveria ser uma representação fiel e equivalente do seu original em outra língua. Nos Estudos de Tradução, os termos *Faithfulness* ou *Fidelity*, lealdade ou fidelidade, são “utilizados para descrever até que ponto um texto-alvo pode ser considerado uma representação justa do texto-fonte de acordo com alguns critérios” (SHUTTLEWORTH e COWIE, 1997, p. 57; ver também MESCHONNIC, 2010, p. 31). O critério de similaridade é, talvez, o mais conhecidamente mencionado para avaliar a fidelidade da operação (SHUTTLEWORTH e COWIE, 1997). Casos de tradução intersemiótica ainda hoje sofrem este tipo de abordagem. “O diretor omitiu muitas situações importantes do livro”, “tal personagem praticamente não apareceu, mas no romance tem um papel muito importante”, ou ainda “o filme é muito diferente

---

<sup>31</sup> Utilizamos a edição de 2000, e remetemos também à edição bilíngue, com a possibilidade de comparar diferentes traduções do mesmo texto, organizado por Castello Branco (2008).

do livro”, são comentários recorrentes sobre adaptações cinematográficas de obras literárias.

Walter Benjamin imprimiu um novo modo de encarar estas questões, ao revê-las, e problematiza-las. Para Benjamin (2000 [1923]), não é possível se ater à relação de similaridade com o original. O autor questiona: “O que a fidelidade pode fazer pela comunicação do significado? Fidelidade na tradução de palavras individuais quase nunca pode reproduzir o significado que elas têm no original” (BENJAMIN, 2000 [1923], p. 21). Benjamin talvez tenha sido o primeiro a se debruçar sobre conceitos muito caros à tradução, como *fidelidade* e *equivalência*, ao afirmar que mesmo o original sofre mudanças com o tempo. Portanto, sempre haverá modificação da obra fonte, seja através da leitura ou da tradução, que é também um tipo de leitura.

Willard Van Orman Quine (1960), filósofo com um rigoroso tratamento analítico de conceitos como significado e referencialidade, em sua tese sobre a indeterminação da tradução, afirma que não há “qualquer objetividade” em relação ao significado de uma expressão; o significado é inexato, pois sempre há alternativas mutuamente exclusivas. Em um experimento de tradução radical, o autor demonstra como uma expressão, palavra ou sentença, não tem correspondente exato e determinado, concluindo que toda tradução é indeterminada, ou tende à indeterminação.

Se o significado não é algo fixo, como Benjamin (2000 [1923]) afirma ao defender que as obras literárias se modificam com o tempo, devido ao novo contexto de significação, e se, além disso, o significado é inexato, como afirma Quine (1960), pode-se inferir que a própria tradução é uma operação “impossível”, ao menos sob o critério de exata similaridade com o original. A ideia de impossibilidade da tradução, desenvolvida por muitos autores, está relacionada, além da natureza do significado, também à natureza artística das obras-fonte literárias e poéticas e, portanto, à natureza artística da tradução.

Paulo Rónai, em seu livro “Escola de Tradutores” (1956), cita Ortega y Gasset ao negar, em princípio, a possibilidade da tradução. Tal impossibilidade teórica parece, para Rónai (idem, p. 9) uma afirmação implícita de “que a tradução é arte”. O autor afirma que:

Há uma ligação intrínseca entre o pensamento e o seu meio de expressão; sua

inseparabilidade, embora nem sempre tão clara como nesses casos extremos [citados anteriormente pelo autor], verifica-se a cada passo. O tradutor, ao procurar separá-los, atenta constantemente contra essa lei psicológica da linguagem (RÓNAI, 1956, p. 11-12).

Esta afirmação concorda com a noção de informação estética desenvolvida por Max Bense, de acordo com Campos (1992). Para este autor, há três tipos de informação: documental, semântica e estética -- “Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...], a informação estética *não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista*” (CAMPOS, 1992, p. 33, grifo nosso). Bense (*apud* CAMPOS, 1992, p. 33) afirma que “o total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização” e isto demonstra, “pelo menos em princípio, *sua intraduzibilidade*”.

O que Rónai e Bense afirmam, de distintas maneiras, é que em qualquer arte (seja ela literária, plástica ou – acrescentamos nós – coreográfica), a materialidade da obra, seus meios de expressão, não são diferentes de seu significado, do sentido, que eles veiculam. Dewey, ao tratar a arte como linguagem, afirma que “toda linguagem, seja qual for o veículo, envolve *o que é dito e a maneira como é dito, ou a substância e a forma*” (DEWEY, 2010, p. 217, grifos do autor). Na mesma direção de Rónai e Bense, para o filósofo pragmatista, “[...] a não ser na reflexão, não se pode traçar uma distinção entre forma e substância. A obra em si é um material conformado em uma substância estética” (DEWEY, 2010, p. 220). Forma e conteúdo, uma vez mais, são dimensões inseparáveis. Em tese, constituiria uma impossibilidade radical separar “materialidade e significado”, no ato tradutório.

Haroldo de Campos, como poeta e tradutor, a partir da noção de impossibilidade da tradução defende a ideia de recriação.

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. [...] Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação (CAMPOS, 1992, p. 34-35).

Ao criar uma nova nomenclatura, Campos polemiza “a ideia ‘naturalizada’ de tradução literal, fiel e servil, vista quase sempre como uma atividade subalterna diante do texto original, ‘aurático’ e ‘verocêntrico’, no confronto com o qual o tradutor deveria modestamente ‘apagar-se’” (CAMPOS, 1994, p. 184 – 185). Aceita a ideia

de que uma tradução é uma criação, ou como Campos sugere, uma recriação, e aceita a tese de que em arte “é impossível distinguir entre o que é representação e o que é representado” (CAMPOS, 1992, p. 31), chamamos a atenção para um aspecto definidor de tal operação: a dimensão semântica (ou nível semântico) é apenas uma, entre outras, a serem traduzidas, ou recriadas.

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que denota’) (CAMPOS, 1992, p. 35, grifo do autor).

Voltaremos a falar sobre a relação entre iconicidade e o signo estético, que Campos evoca acima. Vamos nos concentrar na ideia de que outras propriedades da obra-fonte são também traduzidas. Diversos autores concordam que a tradução não pode ser uma operação que considera apenas um aspecto, nível ou dimensão do texto ou do signo (MESCHONNIC, 2010, p. 46). Por exemplo, para Wilss (1982, p. 49), a traduzibilidade, recuperando o termo que introduzimos no início desta seção, “pode ser medida em termos do grau ao qual pode ser recontextualizada na língua alvo, levando em consideração todos os fatores linguísticos e extralinguísticos”.

### 1.2.2 Tradução Intersemiótica

As ideias apresentadas acima são indispensáveis para a compreensão da operação tradutória, ou recriação, entre diferentes sistemas ou artes como literatura e dança. Vamos considerar que (i) cada obra depende de sua materialidade para comunicar algo ao intérprete, e, por isso, (ii) o aspecto semântico é apenas um dos diversos aspectos a serem considerados. Além disso, (iii) sempre devemos considerar que, como Benjamin sugere, obras fonte e alvo não são entidades fixas, porque dependem do contexto de interpretação, dependem do intérprete.

Muitas das ideias exploradas aqui sobre tradução se referem mais especificamente aos sistemas verbais, obras literárias e poesia. Para incluirmos em nossa argumentação diversos sistemas, precisamos de uma base teórica mais

geral<sup>32</sup>. A exploração da semiótica de Peirce pode servir-nos neste propósito. Deve-se notar que não estamos sozinhos, tal opção teórico-metodológica possuindo muita aderência entre diversos autores, embora apenas Plaza tenha realmente tentado um desenvolvimento mais sistemático de ideias sobre tradução intersemiótica baseado em Peirce.

Assumimos, com suas consequências, que a recriação de uma obra em outro sistema é um processo semiótico, ou semiose. Para Peirce, a semiose é uma relação irreduzivelmente triádica (relação indecomponível) que conecta um signo a seu objeto, para um interpretante (efeito sobre um intérprete). Trata-se de uma relação em que um intérprete sofre o efeito de um objeto *por meio de* um signo.

É enorme a variedade morfológica dos processos semióticos. De acordo com Peirce (MS 634, p. 18, tradução nossa)<sup>33</sup>, o “signo é uma classe que inclui pinturas, sintomas, palavras, sentenças, livros, bibliotecas, sinais, ordens de comando, microscópios, representações legislativas, concertos musicais, atividades”.

Em uma fase madura de seu trabalho, Peirce pragmaticamente define o signo como um meio para a comunicação de um hábito incorporado (*embodied*) no objeto que o signo representa, de tal modo a restringir (*constraint*) o comportamento do intérprete ou do sistema interpretativo (DE TIENNE, 2003; BERGMAN, 2009). O que é comunicado a partir do objeto, por meio do signo, para um intérprete, é o fato de que “alguma coisa deveria acontecer” sob certas condições (Figura 7). Neste modelo, destaca-se uma importante diferença com relação aos modelos semiológico de Saussure e lógico de Frege: ao invés de uma relação entre dois termos (significante-significado ou referência-sinal), observamos, na semiose, uma relação triádica (objeto-signo-interpretante). Esta é uma diferença importante com relação aos Estudos de Tradução, cujo núcleo e foco de análise baseia-se, em geral, na díade obra-fonte & obra-alvo.

---

<sup>32</sup> É inequívoco que boa parte das reflexões sobre tradução intersemiótica sejam dominadas por uma postura que tende a formas de “linguicentrismo”, mas não vamos nos deter neste ponto.

<sup>33</sup> O texto em língua estrangeira é: “Signs in general [are] a class which includes pictures, symptoms, words, sentences, books, libraries, signals, orders of command, microscopes, legislative representatives, musical concertos, performances[...]”.



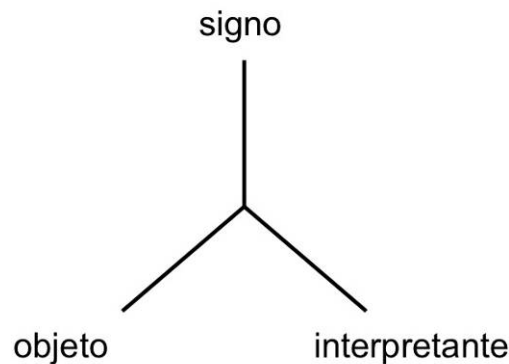


Figura 7. Modelo gráfico simplificado da semiose ou ação do signo.

A estrutura triádica do modelo peirceano indica que o processo depende do intérprete e, conseqüentemente, do contexto. Rónai (1956), ao abordar um conjunto de problemas de tradução literária, fornece diversos exemplos de soluções que podem servir em um determinado contexto, mas são inadequados em outros. O autor afirma -- “Tudo isso mostra, apenas, que as dificuldades do tradutor não podem ser circunscritas e também que não há problema de tradução definitivamente resolvido” (RÓNAI, 1956, p. 15). Para Rónai, não há como desenvolver um método de tradução definitiva, porque ele sempre vai depender do contexto. Meschonnic (2010, p. 33) enfatiza esta questão ao afirmar que o critério sobre o que é uma boa tradução não depende de qualquer doutrina normativa, “nem mesmo de um conjunto empirista de receitas. É uma questão situada cada vez por e para um observador ele mesmo situado, e que faz parte daquilo que ele observa”. O interpretante é, no modelo peirceano, um componente fundamental da relação triádica; o signo, para Peirce, é, reiterando, sempre dependente do intérprete e do contexto de interpretação (COLAPIETRO, 1989, p.4).

Deve-se supor, tal a generalidade e escopo de abordagem deste modelo, que a noção geral de signo abrange a noção de experiência, ou de efeito estético, assim como de midialidade. De modo semelhante à dependência do interpretante no processo de semiose, para Dewey (2010, p. 217), “uma obra de arte, não importa quão antiga e clássica, só o é de fato – e não apenas potencialmente – quando vive em uma experiência individualizada. [...] Como obra de arte, ela é recriada a cada vez que é esteticamente experimentada”<sup>34</sup>. O efeito semiótico se refere àquilo que o

<sup>34</sup> Para Dewey a obra de arte depende da experiência estética, e esta, por sua vez, é situada: “É simplesmente impossível que qualquer pessoa de hoje vivencie o Partenon como o devoto cidadão ateniense de sua época o

objeto “causa”, através do signo, no intérprete, ou o interpretante. Ele refere-se à possibilidade de interpretação do signo, que pode ser, conforme destacado por Peirce, de várias naturezas, incluindo uma mera sensação ou *feeling* (ver SHORT, 2007, p. 204-205). A noção de interpretante é, portanto, mais complexa do que o aspecto semântico de um signo, e inclui muitos níveis e possibilidades de efeito que uma obra pode causar em seu intérprete<sup>35</sup>.

Devemos abrir aqui um pequeno parênteses, antes de continuar. Tem sido discutido, em diversos momentos, e por muitos autores, os benefícios e confusões derivados da escolha de teorias e modelos semióticos ou semiológicos, em diversos casos de descrição e análise. O modelo peirceano não pode fornecer mais do que um “esquema geral” da complexa relação observada entre dois ou mais sistemas de signos aparentemente tão distintos quanto dança e literatura<sup>36</sup>. Qualquer descrição mais detalhada do fenômeno de tradução observado deve recorrer a material teórico suplementar, como faremos ao acionar diversos especialistas, em relação à obra de Gertrude Stein. De qualquer forma, este esquema permite-nos fazer uma descrição introdutória das relações entre as “obras”, em exemplos particulares de tradução. Ele também deve permitir-nos fazer uma abordagem da natureza semiótica geral dos processos e obras envolvidos nas traduções.

Em um de nossos exemplos (ver Capítulo 3), observamos a tradução de Gertrude Stein em dança em *Always Now Slowly*, de Lars Dahl Pedersen. Ao aplicar o modelo peirceano ao fenômeno de tradução, tomamos o objeto como obra-fonte literária, que no nosso caso são textos de Gertrude Stein; o signo é a obra-alvo coreográfica, ou as traduções de tais textos; e o interpretante é o efeito estético ou interpretativo produzido no intérprete, na plateia do espetáculo de dança (Figura 8). Uma das importantes consequências de tal aplicação é que a transposição sempre é descrita como uma relação irreduzivelmente triádica, entre três termos, e não como uma relação bilateral ou diádica. O terceiro termo, o menos mencionado, é o efeito no intérprete, o que faz desta relação de significação um processo contextualmente situado.

---

vivenciou, do mesmo modo que a estatuária religiosa do século XII não pode significar, em termos estéticos, nem mesmo para um bom católico atual, exatamente o que significava para os devotos de outrora” (DEWEY, 2010, p. 217-218).

<sup>35</sup> Uma abordagem de diversas formas de causalidade associada à natureza dos interpretantes foi desenvolvida por Peirce, em diversas passagens e em diferentes momentos (ver HULSWIT, 2001).

<sup>36</sup> Sobre o que chamamos de “esquema geral” da teoria peirceana, referimo-nos à noção de “teoria”, “explicação”, “descrição” ou “modelo”, considerados “duros”, em relação a outras abordagens teóricas. Por ser um tópico bastante controverso entre os especialistas (ver SONESSON, 2008), não poderemos nos ater a esta discussão aqui.

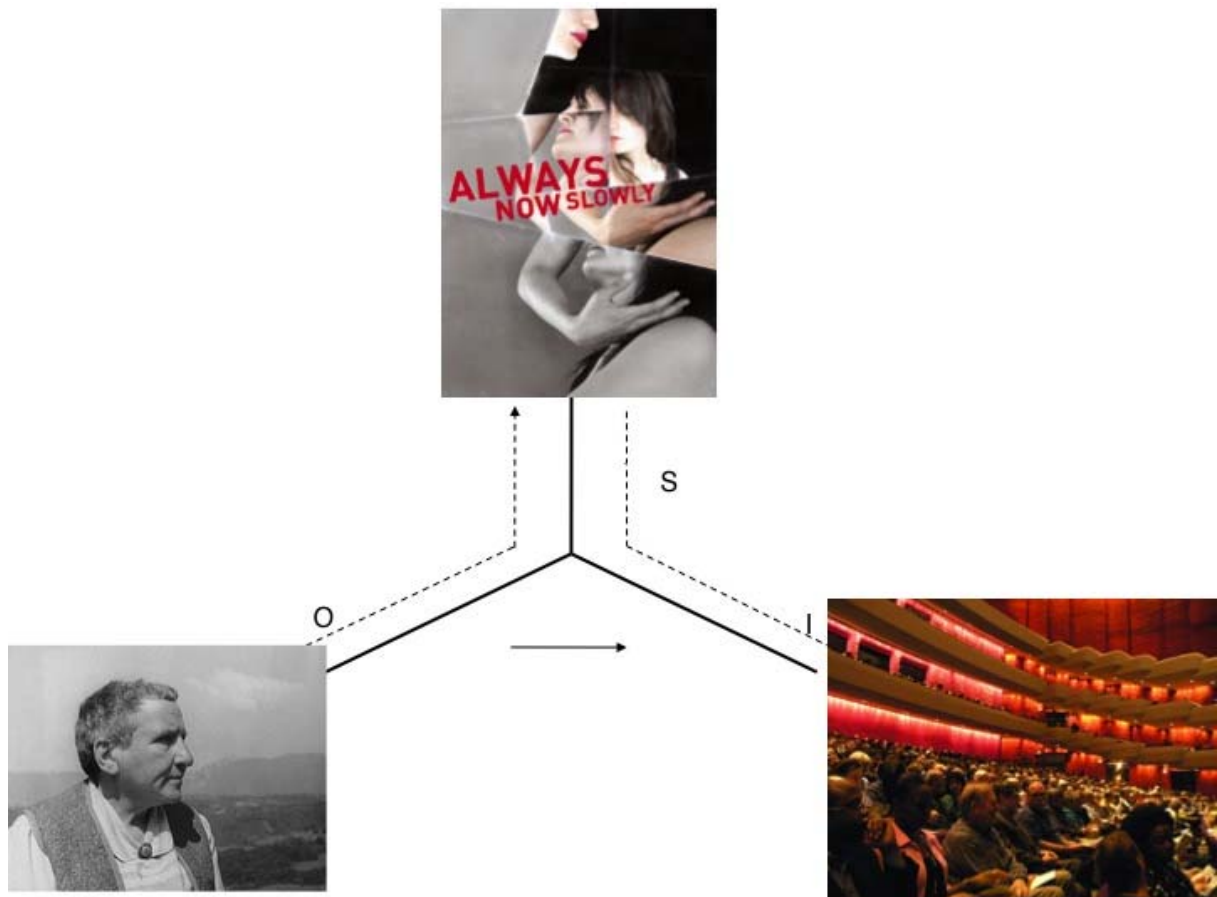


Figura 8. Tradução de Stein em *Always Now Slowly*.

Sob esta perspectiva, portanto, a obra literária funciona como objeto da obra de dança, que atua por sua vez como um signo produzindo um efeito sobre o espectador, o interpretante. Este signo (obra de dança) se relaciona com seu objeto (obra literária) através de relações de diversos tipos, podendo ser descrito como um ícone da obra literária. Na análise específica que conduzimos, consideramos como a obra de dança cria “analogias” da dinâmica do tempo steineano, por exemplo. É obviamente importante considerar, neste processo, a materialidade das obras, literária e coreográfica, seus procedimentos e níveis de descrição, e como eles se relacionam. Pode-se questionar, por exemplo, o modo como a tradução funciona como ícone da obra literária para o intérprete, que é a plateia.

### 1.2.3 Iconicidade e tradução icônica de muitos níveis

Vamos retomar aqui alguns dos termos usados por Campos, especialmente as noções de *iconicidade*, *signo estético* e *signo icônico*. O autor faz uso de diversos termos e conceitos da semiótica de Peirce para abordar problemas de tradução de poesia, tratando, portanto, de sistemas essencialmente verbais. Mas podemos estender estes termos para compreensão do fenômeno de tradução intersemiótica, pois, como indicamos, a teoria peirceana deve permitir tais generalizações.

Campos (1992, 1997) definiu a tradução criativa de poesia como recriação icônica (isomórfica ou paramórfica) de “equações verbais” – “uma tradução isomórfica seria, por definição, uma tradução icônica” (CAMPOS, 1997, p. 52). Além disso, o autor afirma que “a tradução desvela o desempenho (as táticas operatórias) da função poética no poema de partida e transforma o resultado desse desvelamento em metalinguagem para delinear a estratégia de construção do poema de chegada” (CAMPOS, 1994, p. 183).

É conhecida a tese de Jakobson: em poesia, “equações verbais” constituem um princípio primário de organização – os constituintes (categorias sintática e morfológica, as raízes, os fonemas e as marcas distintivas) são confrontados e justapostos, colocados em “relações de contiguidade” de acordo com o “princípio de similaridade e contraste”. A “gramática da poesia” requer do tradutor um detalhado programa de recriação dos paralelismos entre diversos níveis de descrição do signo-fonte (e.g. fonológico, sintático, morfológico, semântico e pragmático).

Segundo Queiroz (2010, p. 323),

Sumariamente, relações isomórficas, de ‘parentesco’, percebidas entre diversos níveis de organização (e.g. fonético-semântico, sintático-morfológico), e descritas como ‘equações verbais’, são ‘recriadas’ do signo-fonte ao signo-alvo. Esta ‘transcrição’, como Haroldo sugere, baseia-se na recriação de *relações entre relações* de similitude e contraste.

Temos argumentado (ver QUEIROZ e AGUIAR, prelo) que a tradução *recria* um sistema de relações (ver Figura 9), uma operação que pode ser descrita como tipicamente icônica.

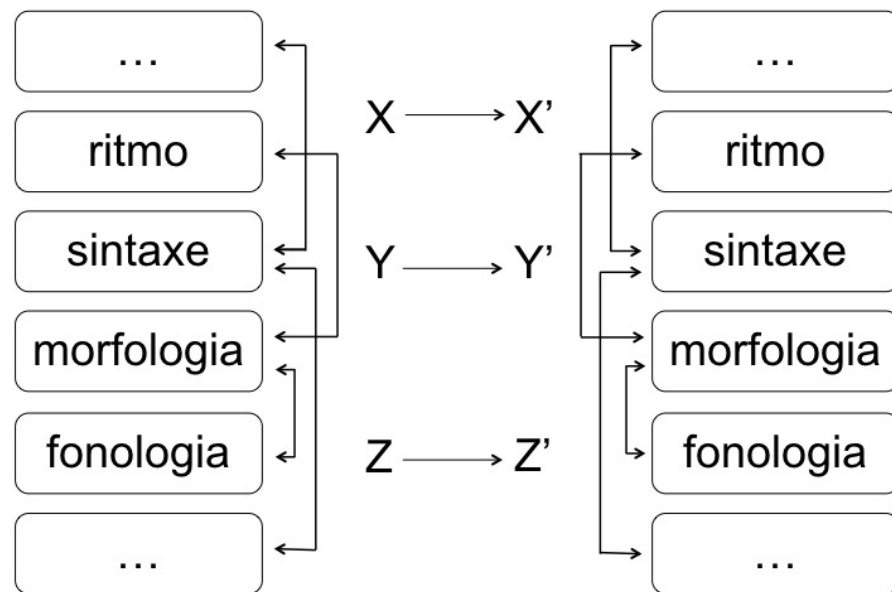


Figura 9. A tradução pode ser modelada através da recriação de um sistema multi-níveis de relações: (i) os “constrangimentos” hipotéticos entre os diferentes níveis no signo-fonte (X, Y, Z) e no signo-alvo (X', Y', Z'), e (ii) um mapeamento icônico entre os níveis de descrição do signo-fonte e do signo-alvo.

Como uma transformação da obra-fonte, a tradução se baseia nas leis que regulam cada nível de descrição, de um lado, e nas relações entre diversos níveis, de outro. De acordo com esta perspectiva, que tem como ponto de partida as abordagens de Haroldo de Campos, a tradução é um “calculado icônico” realizado para revelar um sistema multi-nível de organização (cf. QUEIROZ, 2010).

Antes de desenvolvermos esta ideia no âmbito da tradução intersemiótica, devemos compreender melhor a importância do ícone. Peirce desenvolveu diversas divisões e classes de signos, ao longo de quase 40 anos de trabalhos. A “mais fundamental (divisão dos signos)” (CP 2.275) determina “os diferentes tipos de identidades semióticas que um certo signo pode ter em virtude dos diferentes tipos de relação que ele pode estabelecer com seu objeto” (RANSDELL, 1983, p. 65). Há, deste modo, três tipos concebíveis de relações que um signo pode manter com seu objeto: ícone, índice e símbolo<sup>37</sup>. O ícone possui uma importância especial em nossa abordagem. Ele é uma classe de signo indissolúvelmente ligado a seu objeto, um

<sup>37</sup> O índice está relacionado ao seu objeto através de uma “conexão física direta” (CP 1.372). Neste caso, o signo é realmente determinado pelo objeto de tal modo que ambos devem existir como eventos. A noção de co-variância espaço-temporal é a propriedade mais mencionada dos processos indexicais. O símbolo, por sua vez, é um signo que está relacionado ao seu objeto em virtude de uma lei. O símbolo é um signo conectado ao objeto em virtude da “mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual tal conexão não existiria” (CP 2.299, CP 2.304). Para uma introdução às classificações de signos de Peirce, ver Atkin (2003), Liszka (1996) e Johansen (1993).

análogo de sua própria constituição, formal, estrutural, ou material (RANSDELL, 1986). Ele apresenta diretamente seu objeto através de sua forma (W3: 62-65). Ao menos desde Charles Morris (1971), o signo estético é tratado como de natureza predominantemente icônica (ver também ZEMAN, 1977; PIGNATARI, 2004). Há, nos ícones, uma ênfase na concretude ou materialidade dos processos semióticos. São estas algumas características importantes do signo icônico, sumarizadas por Johansen (1993, p. 105-107):

- 1) O conceito de ícone está relacionado com a categoria da Primeiridade, de acordo com a análise categorial de Peirce<sup>38</sup>. Isto significa que ele está associado às noções de qualidade e de possibilidade;
- 2) Como é próprio do ícone exibir suas qualidades, ao invés de afirmar ou asseverar tais qualidades, a indeterminação de aplicabilidade e interpretação é uma de suas principais características;
- 3) O conceito de signo icônico de Peirce está intimamente relacionado à percepção;
- 4) O signo icônico pode ser o signo de um objeto existente (por sua caracterização genérica como uma possibilidade) e pode, por outro lado, mostrar ou exibir objetos imaginários, relações ou situações (*state of affairs*);
- 5) Devido ao seu potencial para generalidade e sua habilidade para representar objetos imaginários, o ícone tem uma função predominante tanto no pensamento hipotético-dedutivo como nas artes e na literatura;

O ícone é diversas vezes definido a partir de sua semelhança com seu objeto. De acordo com Johansen (1993, p. 93), “como uma primeira aproximação, um ícone é um signo em virtude de sua similaridade ao objeto que denota”. Mas, é necessário tomar esta definição apenas como um aspecto do ícone, como veremos adiante.

Se o ícone apresenta diretamente as qualidades que pertencem ao seu objeto, e se a operação primordial produzida pelo ícone é a analogia, é através de sua manipulação direta que se pode “descobrir” ou aprender algo sobre seu objeto

---

<sup>38</sup> A teoria das categorias de Peirce (Primeiridade, Secundidade, Terceiridade) é considerada o centro de seu sistema filosófico, de sua filosofia arquitetônica (HOOKWAY, 1985). No âmbito da fenomenologia, a primeiridade está associada à experiência de vaguidade e indeterminação, é uma experiência da qualidade das coisas. A secundidade está relacionada às ideias de reação, esforço, resistência. A terceiridade é a categoria da inteligência, e está associada às ideias de generalização, duração, mediação, e hábito (ver PARKER, 1998). No âmbito de sua *Gramática Especulativa*, e relativamente à sua primeira divisão de signos (CP 1.545), as categorias equivalem a relações icônicas, indexicais, e simbólicas (CP 5.473).

(HOOKWAY, 2002). Peirce chama a atenção para o fato de que arte e ciência, quando relacionados à “descoberta”, dependem fundamentalmente dos ícones (STJERNFELT, 2007). Podemos afirmar não apenas que, na literatura e na dança, prevalecem signos predominantemente icônicos, mas a própria tradução intersemiótica pode ser caracterizada como um processo dependente do ícone (ver AGUIAR e QUEIROZ, prelo; DUSI, 2010; PETRILLI e PONZIO, 2010; PLAZA, 1987).

Ransdell (1997, p. 46) nos fornece um exemplo, o mapa, que tradicionalmente é lembrado como icônico: “Mapa e território são – na medida em que o mapa realmente mapeia o território – idênticos no aspecto de relevância, embora não seja, certamente, em todos os aspectos”. Esta é uma característica importante citada pelo autor, que certamente tem implicações em nossa abordagem -- o signo icônico apresenta as propriedades relevantes de seu objeto. Deste modo, a relação de similaridade do ícone com seu objeto não é, nem pode ser, total ou completa, mas apenas no que diz respeito àquelas propriedades ou qualidades que o signo “elegeu” como relevantes.

De acordo com Ransdell (1997), o signo icônico introduz uma dupla referência, a si mesmo e a seu objeto. No exemplo do mapa, ele é o signo icônico de seu território. Mas ele deixa de ser um símile e torna-se o próprio objeto quando manipulado para investigação do território. O território pode ser percebido imediatamente (“sem mediação”), porque “as propriedades relevantes do objeto representado são tão imediatamente presentes na consciência como são as propriedades do objeto representativo já que são, *ex hypothesi*, as mesmas propriedades” (RANSDELL, 1997, p. 56). Alguns autores têm chamado atenção para esta característica específica, denominada mais recentemente por Stjernfelt (2011) de “critério operacional” do ícone.

Quando um critério operacional é adotado (ver também HOOKWAY, 2002), o ícone é definido como qualquer “coisa” cuja manipulação pode revelar mais informação sobre seu objeto. De acordo com este princípio, a álgebra, a sintaxe, os grafos e as formalizações de todos os tipos devem ser reconhecidas como ícones. De acordo com Hookway (2002, p. 102), “A chave da iconicidade não é uma semelhança percebida entre o signo e o que ele significa mas, mais do que isso, a possibilidade de fazer novas descobertas sobre o objeto através da observação das características do signo, em si mesmo”. Um ícone pode, portanto, ser caracterizado como um signo que revela informação através de algum procedimento

acompanhado de observação (ver CP 3.363). “Revelar uma verdade inesperada” de seu objeto é algo que apenas o ícone é capaz de fazer, razão pela qual os processos icônicos são fundamentais para as artes e as ciências formais e empíricas.

É importante destacar, porque tem muitas consequências em nossa abordagem, que Peirce jamais restringiu a noção do ícone à representação de entidades lógicas ou matemáticas, ou mesmo gráficas ou visuais. Arnold (2011, p. 17) chama atenção para o fato de que o próprio Peirce indicou que sistemas de signos sonoros, e verbais, podem produzir representações icônicas da realidade (CP 3.418). Pharies destaca que as propriedades físicas do discurso verbal podem ser manipuladas para revelar informação importante sobre seu objeto. Como ele argumentou,

o som pode também ser representado geometricamente, como frequentemente ocorre no ícone envolvido com índices, através de suas propriedades de volume, tom e duração. Volume e tom são ambos naturalmente adequados a diagramas de quantidade ou intensidade de qualquer variável. [...] A duração dos sons e os espaços de silêncio entre eles são idealmente adequados para representar relações envolvendo tempo e velocidade (PHARIES, 1985, p. 48).

A importância deste tópico, que esperamos tornar clara ao longo deste trabalho, especialmente nas análises propostas, é que tais propriedades, icônicas, devem ajudar-nos a compreender o fenômeno de tradução intersemiótica para dança em geral, e a natureza dos processos associados às recriações coreográficas das obras de Gertrude Stein, em particular.

Há um problema adicional que merece ser abordado ainda no âmbito deste capítulo. Como nossa equação comparativa envolve sistemas muito diferentes, não são as próprias qualidades dos objetos que veremos transformadas, os materiais-em-si mesmos, rematerializados em outro sistema. Ao contrário, podemos afirmar que, em muitos casos, as relações entre as partes, e não as próprias partes, é que são recriadas.

A propriedade operacional do ícone deve permitir-nos rever ou reformular nosso problema -- a tradução intersemiótica é um processo que pretende revelar, ou descobrir, novas informações sobre seu objeto. Mas tanto o signo quanto seu objeto podem ser, analiticamente e para efeito explanatório, divididos em níveis de descrição, como faremos em nossas análises. Entretanto, diferentemente dos casos mais típicos de tradução interlinguística, nas situações de tradução intersemiótica



que examinamos os níveis não apresentam “equivalência direta” entre fonte e alvo (por exemplo: fonético-fonético, morfológico-morfológico, etc.) (Figura 10).

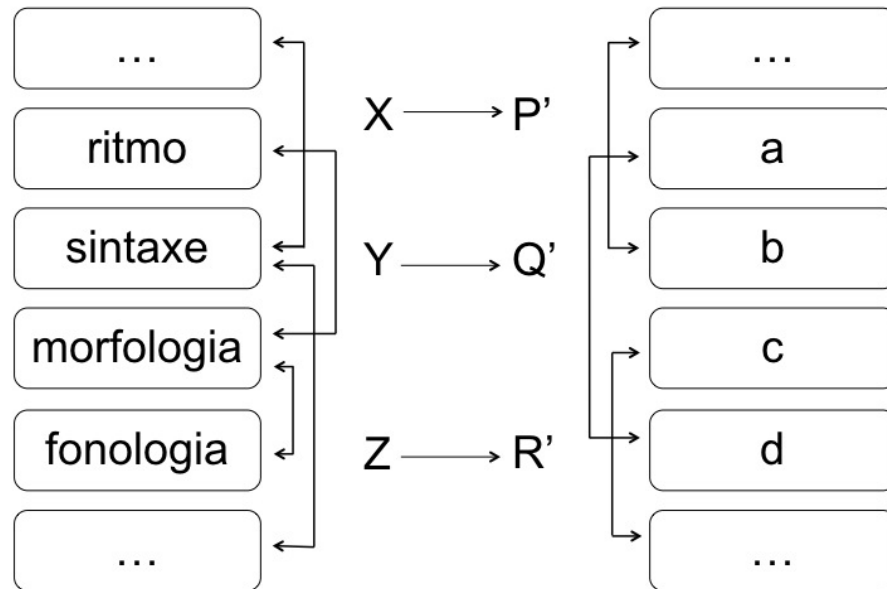


Figura 10. A figura descreve dois tipos de relação: (i) relações hipotéticas entre diferentes níveis no signo-fonte (X, Y, Z) e no signo-alvo (P, Q, R), e (ii) um mapeamento icônico entre os níveis descritivos do sistema-fonte no sistema-alvo.

Como afirmamos, de forma geral, a dança é feita de movimentos corporais ou vocabulário motor, composição de movimentos (que inclui ritmo, relação entre dançarinos, distribuição espacial etc.), música, figurino, cenário. Podemos dizer também que há o aspecto interpretativo da dança, que poderíamos chamar de “efeito no espectador”, para usar a nomenclatura de Peirce. Certamente nenhum destes níveis é observado separadamente em um espetáculo de dança, embora um (ou mais) deles possa ser enfatizado ou prevalecer na percepção do espectador. Eles são apresentados ao espectador como uma experiência integrada. Entretanto, como também já afirmamos, para efeito analítico, podemos dividir o fenômeno em diferentes níveis, a fim de explicar mais detalhadamente o processo de tradução<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Para Eco, o fenômeno de tradução intersemiótica, mas também de tradução interlinguística, pode orientar-se, criativa e analiticamente, pela predominância de um nível descritivo, como veremos em nossas análises (capítulo 3). Segundo Eco (2007, p. 392), “Poderíamos observar que muitas transmutações são traduções, no sentido em que isolam apenas um dos níveis do texto fonte – e, portanto, apostam que aquele nível é o único realmente importante para restituir o sentido da obra original”. Temos, em diversos trabalhos, destacado a importância metodológica, e para efeitos analíticos, da separação dos níveis descritivos (ver AGUIAR e QUEIROZ, 2010a, 2010b).

Para finalizar este capítulo, apresentamos algumas premissas que orientam nossas análises, nos próximos capítulos:

1. Literatura e dança são manifestações artísticas, mídias e processos semióticos (semiose);
2. Literatura e dança produzem experiência estética, são construídas física e materialmente de modo específico e podem ser interpretadas;
3. Literatura e dança são descritos a partir de camadas ou níveis de descrição;
4. Tradução intersemiótica envolve, primordialmente, ícones e, portanto, revela certas qualidades, consideradas relevantes, de seus objetos;

Esperamos que esteja claro que, mesmo sem pretender uma definição precisa de fenômenos tão complexos como literatura e dança, o “aparato teórico” que apresentamos deve servir como um critério definidor dos objetos envolvidos em nossa comparação. O método comparativo, por seu turno, encontra, na tradução intersemiótica, o elemento articulatório com que os termos colocados em relação se deixarão analisar.

É o que tentaremos fazer a seguir.

## 2 GERTRUDE STEIN

A escritora norte-americana Gertrude Stein (EUA, 1874 - França, 1946) é um exemplo daquilo que o Modernismo produziu em termos mais radicais, na literatura do início do século XX. Segundo Augusto de Campos (2006, p. 215), “de todos os modernistas radicais, Gertrude Stein permanece sendo a personagem mais indigesta, a menos assimilada”. Para Luci Collin Lavalle (2003, p.1),

explorando novos meios de se apreender a topografia do real através da literatura e denunciando a falência da linearidade do discurso literário convencional, G. Stein criou uma obra que rompe com os padrões estéticos, técnicos e de pensamento típicos do século XIX<sup>40</sup>.

Suas experiências se distribuem por diversos gêneros e estilos: “peças de teatro, libretos de óperas, poemas, retratos literários, biografias e autobiografias, contos, novelas e romances, palestras e ensaios, meditações filosóficas, uma história infantil e até uma história de mistério” (LAVALLE, 2003, p. 2). Jamais adequada aos formatos tradicionais, pode-se afirmar que sua obra é “[...] inclassificável; apesar disso seu trabalho é inequívoco, é sempre imprevisível”<sup>41</sup> (KIMMELMAN *et al*, 2008, p. 573, tradução nossa).

Dividimos sua obra em duas fases. A primeira, iniciada em *Three Lives* (1909) e que culmina em *The Making of Americans* (1925)<sup>42</sup>, se potencializou nos diversos retratos, e baseia-se no uso sistemático da repetição<sup>43</sup>, para criar “um notável e novo tipo de realismo”<sup>44</sup>, conforme comentário preciso de William James (1953, p. 50 *apud* PERLOFF, 1988, p. 99, tradução nossa) sobre *Three Lives*. A segunda fase, cujo “tipo” ou “padrão discursivo”<sup>45</sup> aparece também nos retratos, mas acontece

<sup>40</sup> Faremos, em diversos momentos desta tese, no sentido indicado por Lavalle, e associado à noção de “ruptura”, tipicamente modernista, referência às suas experimentações literárias como “radicais”.

<sup>41</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] unclassifiable; even though her work is unmistakable, it is always unpredictable”.

<sup>42</sup> A novela *The Making of Americans* foi escrita entre 1903 e 1911, entretanto, foi publicada apenas em 1925.

*Three Lives*, por sua vez, foi escrita entre 1903 e 1906, e sua publicação ocorreu em 1909. É interessante notar que os dois livros foram iniciados no mesmo período, mas a criação de cada um teve uma duração muito diferente. Além disso, a radicalidade de *The Making of Americans* pode ser avaliada através do tempo de espera desde de sua finalização até a publicação: foram catorze anos.

<sup>43</sup> Se tratamos de “repetição” ou “insistência”, como a própria autora teria preferido (STEIN, 1974, p. 100), é uma questão que não abordaremos aqui (ver LAVALLE, 2003).

<sup>44</sup> O texto em língua estrangeira é: “a fine new kind of realism”.

<sup>45</sup> Não se pode falar em gênero, em Gertrude Stein, tal é a força inventiva e a insubmissão de sua linguagem a padrões convencionais. Por esta razão, preferimos considerar a prosa-poética steiniana a partir da noção de “tipo” discursivo, conforme o sugere Todorov, ao mencionar “certos gêneros que nunca receberam nome; outros [que] foram confundidos sob um único nome apesar das diferenças de propriedades” (TODOROV, 1975, p. 187).

especialmente nas óperas e peças teatrais, tem seu ponto culminante em *Tender Buttons* (1913)<sup>46</sup>, onde novos tipos de relações entre as palavras e seus significados são explorados. Trata-se de uma divisão informal da obra de Stein em fases, que não pretende fixar uma tipologia, temporal ou estilística, mas indicar uma tendência predominante. Stein criou simultaneamente em padrões muito distintos, como *Tender Buttons* e *The Making of Americans*, dificultando qualquer modalidade de classificação estilística ou diacrônica.

Stein foi fortemente influenciada pelo psicólogo e filósofo pragmatista William James, em temas relacionados à personalidade humana, identidade e memória (STEINER, 1978), mas, especialmente, na aplicação das teses de James sobre o fluxo da consciência ou do pensamento<sup>47</sup> (DUBNIK, 1984; HEJINIAN, 2000; HOFFMAN, 1965; LEVINSON, 1941; RÉGIS, 2007; RUDDICK, 1982-83; WALLACE, 2010; WEINSTEIN, 1970). Ela incorporou, por outro lado, as experiências e técnicas compositivas de Paul Cézanne e Picasso, como a abordagem multiperspectiva, a composição e colagem metonímicas, desenvolvendo uma literatura “cubista” (ABREU, 2008; FITZ, 1973; GADDIS-ROSE, 1976-77; HILDER, 2005; HOFFMAN, 1965; LAVALLE, 2003; PERLOFF, 1979; STEINER, 1978). Muitos escritores modernistas têm sua obra associada à incorporação do fluxo da consciência e/ou ao uso de técnicas cubistas (BREUNIG, 1995). Entretanto, como veremos, a radicalidade e inovação de Stein são exibidas mais notavelmente nos procedimentos formais para materializar tais referências. Tais técnicas tiveram importante impacto no tratamento do aspecto dinâmico do tempo (LAVALLE, 2003), e em experimentos que conduzem ao acúmulo e à repetição de estruturas e a “deformações sintáticas” (ABREU, 2008, p. 46), cujos efeitos são notáveis nas traduções para dança.

A obra de Gertrude Stein ainda é praticamente desconhecida no Brasil. Augusto de Campos (2006, p. 217) afirma que “foi sempre parca a divulgação de sua obra entre nós”. Segundo o autor, nem mesmo os poetas concretos colocaram-na em seu *paideuma*<sup>48</sup>, que incluía, entre outros, Stéphane Mallarmé, James Joyce,

<sup>46</sup> *Tender Buttons* foi escrito em 1913 e publicado em 1915 em Nova York com uma tiragem de mil cópias.

<sup>47</sup> Não deixa de ser significativo o fato de William James ser irmão de Henry James, o célebre autor de narrativas psicológicas tais como *The Bostonians* (1886) e *The Portrait of a Lady* (1881). Além do interesse pela complexidade da consciência humana e dos recortes que aproximam as produções literárias de Stein e de Henry James (confecção de retratos), encontram-se em ambos uma prosa densa, com efeitos especialmente obtidos a partir do intencional truncamento sintático. A própria Stein reconhece o escritor como um de seus precursores, mesmo afirmando que em sua fase de formação não teve interesse pela obra de Henry James, conhecendo-a apenas tardiamente (STEIN, 2006 [1933], p. 83).

<sup>48</sup> *Paideuma* se refere ao “elenco de autores que serviram de ‘nutrição de impulso’ ao movimento” (Campos, 2006, p. 216) da poesia concreta. Apesar de não incluir em seu *paideuma*, o primeiro a mencionar Gertrude Stein

Ezra Pound e E.E.Cummings. A dificuldade “intransigente” (CUMMINGS *apud* CAMPOS, 2006, p. 222) de sua obra dificultou a publicação e distribuição adequadas de seus exemplares desde o início do século XX. Seu desrespeito às marcações aristotélicas, tratamentos e preocupações tradicionais, ligadas às continuidades esquemáticas (crise-clímax, começo-meio-fim, desenvolvimento de personagens-intriga-catarse), substituídas por experimentações cubistas radicais, claramente impediram a divulgação de sua obra. Lavallo (2003, p. 2) acrescenta que “pela obscuridade de sua produção de caráter experimental, G. Stein realizou inovações que foram compreendidas apenas parcialmente”.

A não ser por seus dois *best-sellers*, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) e *Everybody's Autobiography* (1937), sua obra foi pouco traduzida e analisada entre nós. Podemos mencionar traduções de fragmentos realizadas por Augusto de Campos em *Porta-retratos: Gertrude Stein* (1990) e em *Poesia da recusa* (2006), e por Luci Collin Lavallo (2005), no periódico *Caderno de Literatura em Tradução*. Esta autora, além disso, defendeu tese de doutorado sobre a escritora norte-americana em 2003, na Universidade de São Paulo<sup>49</sup>. Mais recentemente, em 2008, *Three Lives*, o livro no qual Gertrude Stein inaugura seus experimentos, foi traduzido para o português por Vanessa Barbara, com apêndice de Caetano Veloso, que já havia traduzido fragmentos de “Melanctha”, publicados em 1983, e posfácio de Flora Süssekind.

Stein é frequentemente lembrada pela rede de amizades ilustres que constituiu, na Paris do início do século XX, e por suas atividades como *marchant* da arte moderna. Seu círculo de amigos incluía diversos artistas que se tornariam famosos como Henry Matisse, Juan Gris, Francis Picabia, Ernest Hemingway, sendo o mais importante e próximo deles Pablo Picasso, autor do mais famoso de seus retratos<sup>50</sup> (Figura 11).

---

em material impresso no Brasil foi Décio Pignatari (2006 [1956]) em “Nova poesia: concreta (manifesto)” reunido no volume *Teoria da Poesia Concreta*.

<sup>49</sup> Também devemos mencionar a dissertação de mestrado da pesquisadora Sônia Regis como um trabalho pioneiro na área, defendido em 1991, na PUC-SP, e a tese de doutorado da pesquisadora Inês Cardoso Martins Moreira, sobre o teatro de Stein, defendida na UNIRIO em 2007. Para uma relação mais completa dos trabalhos publicados em português, sobre Stein, ver Süssekind (2008).

<sup>50</sup> Outros artistas também pintaram retratos de Gertrude Stein, como Felix Edouard Vallotton (1907) e Francis Picabia (1933).



Figura 11. *Retrato de Gertrude Stein* (1906), Pablo Picasso. Fonte: The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/210008443>.

Stein não apenas cultivou muitas amizades como também impulsionou carreiras, comprando obras quando elas ainda eram rejeitadas pela extrema novidade e ruptura estética que representavam. O convívio intenso com tantos artistas, e suas realizações, construíram um ambiente muito adequado ao desenvolvimento de sua obra revolucionária.

De acordo com relato da própria Stein (2006 [1933], p. 142), a escritora também esteve em contato com personagens importantes da dança da época como os Ballets Russos de Diaghilev, quando assistiu à tumultuada apresentação de *Le Sacre du Printemps* (1913) de Stravinsky (música e libreto) e Nijinsky (coreografia), e com Isadora Duncan, famosa dançarina americana sobre a qual escreveu o retrato “Orta or One Dancing” (1912). Além da dança moderna, em uma viagem que fez à Espanha, Stein conheceu admirada a tradicional dança flamenca, quando escreveu o retrato “Susie Asado” (1913) sobre a dançarina conhecida como “La Argentina”, e também assistiu dançarinas ciganas, sobre as quais escreveu *Sweet Tail (Gypsies)* (1912).

Muitos estudos sobre a escritora se detêm em aspectos mais pessoais, sexuais e de gênero – por ser mulher, judia e lésbica (CHESSMAN, 1989; FROST,

2003; MIX, 2007). Porém, pode-se presumir que “estes atributos sem dúvida contribuíram para algumas respostas negativas que suas publicações receberam, entretanto, raramente determinaram o conteúdo de seu trabalho de um modo aparente”<sup>51</sup> (KIMMELMAN et al, 2008, p. 572, tradução nossa). Não vamos nos deter nos detalhes biográficos da escritora, mas nas principais características de sua produção literária.

Sua obra experimental<sup>52</sup> teve início com *Three Lives*, um livro de três contos curtos sobre a vida de três diferentes serviçais. Para a própria Stein (2006 [1933], p. 58), um dos três contos do livro, “Melanctha”, “[...] seria o primeiro passo definitivo para encerrar a literatura do século XIX e iniciar a do século XX”. Trata-se, inicialmente, de um conto ficcional sem história. A insistência na percepção do tempo presente resulta na ausência de disjunção entre o tempo *da* leitura e o tempo *na* leitura (ver STEINER, 1978, p. 181).

De acordo com Sutherland (1971, p. 40, tradução nossa), o impacto do livro estava relacionado a sua novidade verbal, que “destruiu a retórica extenuada do final do século XIX. [...] *Three Lives*, mais radical do que qualquer outro trabalho escrito em inglês de seu tempo, trouxe a linguagem à vida”<sup>53</sup>. Ainda segundo o autor, dois acontecimentos foram necessários:

Primeiro, a palavra não deveria ter seu significado romântico ou literário, mas o significado imediato que possuía no seu uso contemporâneo, um significado axiomático literal confinado a simples situações da vida comum. [...] A segunda necessidade era destruir a sintaxe e a ordem das palavras do século XIX, que não poderia seguir o movimento de uma consciência movendo-se naturalmente, este movimento sendo, no início do século XX, da maior importância<sup>54</sup> (SUTHERLAND, 1971, p. 40-41, tradução nossa).

A importância de *Three Lives*, especialmente “Melanctha”, está no fato de que é onde Stein inicia suas mais importantes experiências linguístico-literárias, que irão

<sup>51</sup> O texto em língua estrangeira é: “These attributes no doubt contributed to some of the negative response her publications have received, though they rarely determined the content of her work in an overt way”.

<sup>52</sup> Stein escreve diversos textos antes de *Three Lives*, como *Fernhurst* (1904-1905?) e *Q.E.D.* (1903). Entretanto, de acordo com diversos críticos, é neste livro, especialmente na história de Melanctha Herbert, que a escritora inicia seu projeto estético mais experimental.

<sup>53</sup> O texto em língua estrangeira é: “It destroyed the extenuated rhetoric of the late 19th century.[...] *Three Lives*, more radically than any other work of the time in English, brought the language back to life”.

<sup>54</sup> O texto em língua estrangeira é: “First the word had to have not its romantic or literary meaning but the immediate meaning it had to the contemporary using it, a literal axiomatic meaning confined to the simple situations of the average life. [...] The second necessity was to destroy 19th century syntax and word order, which could not follow the movement of a consciousness moving naturally, this movement being, in the early 20th century, of the utmost importance”.

se desenvolver e se radicalizar nos trabalhos posteriores<sup>55</sup> (ver SUTHERLAND, 1971, p. 22; HOFFMAN, 1976, p. 37). Citemos como exemplo, a repetição de “palavras insignificantes”, em termos lexicais e gramaticais. Em “Melanctha”, a escritora cria uma linguagem densamente rítmica, considerada por diversos autores como a incorporação direta da fala da população afro-americana urbana da época (ISAAK, 1990, p.37). Observemos um trecho:

‘Melanctha Herbert,’ began Jeff Campbell, ‘I certainly after all this time I know you, I certainly do know little, real about you. You see, Melanctha, it’s like this way, with me’; Jeff was frowning, with his thinking and looking very hard into the fire, ‘You see it’s just this way, with me now, Melanctha. Sometimes you seem like one kind of a girl to me, and sometimes you are like a girl that is all different to me, and the two kinds of girls is certainly very different to each other [...]’ (STEIN, 2003 [1909], p. 118)

*[‘Melanctha Herbert,’ começou Jeff Campbell, ‘depois de todo esse tempo, sei muito pouco sobre você. E você sabe, comigo é assim’. Jeff franziu a testa e olhou para o fogo: ‘Comigo é assim Melanctha. Às vezes você me parece um tipo de mulher e de repente é outra coisa completamente distinta, e essas duas faces são tão diferentes, não tem nada a ver uma com a outra [...]’ (STEIN, 2008, p. 108, tradução de Vanessa Barbara)]*

Trata-se do fragmento de uma conversa entre os personagens Jeff Campbell e Melanctha Herbert, no qual as frases se constroem como no fluxo do pensamento, e como na fala coloquial de início do século XX norte-americano. Há diversos deslocamentos sintáticos, como a sentença “I certainly after all this time I know you”, que poderia ter sido escrita mais diretamente -- “After all this time I certainly know you”. A repetição, como a que observamos entre as duas sentenças -- “I certainly after all this time I know you” e “I certainly do, know little, real about you” --, ocorre de maneira gradual. Para Sutherland (1971, p. 48, tradução nossa), “Gertrude Stein usa repetição e deslocamento para fazer a palavra suportar todo o significado que possui”<sup>56</sup>, para expressar todo o seu potencial semântico.

*The Making of Americans* é também considerada por muitos a obra prima de Stein (SUTHERLAND, 1971; WEINSTEIN, 1970). Neste romance, que descreve as sucessões de gerações de uma família norte-americana, os experimentos iniciados em “Melanctha” são desenvolvidos de modo extremo. Hoffman (1976, p. 44-45, tradução nossa), ao tratar de *The Making of Americans*, afirma que

<sup>55</sup> Além de constituir uma inovação estilística, “[...] é provavelmente a primeira história escrita por uma americana branca a lidar com pessoas negras como pessoas, e não apenas como uma consequência natural do *show* do trovador” (HOFFMAN, 1976, p. 31).

<sup>56</sup> O texto em língua estrangeira é: “Gertrude Stein uses repetition and dislocation to make the word bear all the meaning it has”.



A linguagem para Stein é mais do que apenas um veículo transparente de sentido. Ao dar atenção aos próprios materiais de sua narrativa – particularmente às palavras – Stein cria um trabalho que tem uma autonomia ontológica que a maioria dos artistas modernistas passaram suas vidas lutando para alcançar<sup>57</sup>.

Num trecho de *The Making of Americans*, observamos Stein em seu trabalho com a linguagem:

Every one is always repeating the whole of them. Every one is repeating the whole of them, such repeating is then always in them and so sometime some one who sees them will have a complete understanding of the whole of each one of them, will have a completed history of every man and every woman they ever come to know in their living, every man and every woman who were or are or will be living whom such a one can come to know in living (STEIN, 2008 [1911], p. 102).

*[Cada um está sempre repetindo o seu todo. Cada um está repetindo o seu todo, tal repetição está então sempre neles e então alguma vez alguém que os vê terá um entendimento completo do todo de cada um deles, terá uma história completa de cada homem e cada mulher eles virão a conhecer em sua vida, cada homem e cada mulher que viveu ou vive ou viverá quem este alguém pode vir a conhecer vivendo. (tradução nossa)]*

Neste trecho, nota-se como é radicalizado o tratamento da sintaxe timidamente iniciado em “Melanctha”. A repetição das estruturas é intensa e gradual. A cada sentença, e a cada parágrafo, observamos repetições que paulatinamente transformam o texto. Para o desenvolvimento das técnicas e métodos que a escritora iniciara em “Melanctha”, o texto mais curto dos retratos não parece ter sido uma escolha fortuita<sup>58</sup>. O uso radical da linguagem é continuamente explorado nos retratos, e tomou formas estranhas e curiosas, como veremos.

Apesar das reiteradas rejeições por parte de editores e da maioria dos críticos de sua época, Stein é atualmente considerada uma das mais importantes e inovadoras artistas do século XX<sup>59</sup>. Suas experiências com a linguagem a colocaram, mesmo que tardiamente, em “igualdade” com os grandes escritores modernos. Weinstein (1970, p. 2, tradução nossa), por exemplo, afirma que “escritores tais como Joyce, Beckett e Stein nos compelem a considerar um domínio

<sup>57</sup> O texto em língua estrangeira é: “Language for Stein is more than just a transparente vehicle of sense. By drawing attention to the very materials of her narrative – particularly words – Stein creates a work that has an ontological autonomy that most Modernist artists spent their lives struggling to create”.

<sup>58</sup> Para Augusto de Campos (2006, p. 220), “nos mais sucintos *portraits* (de Picasso, Matisse, e tantos outros) ela consegue, a meu ver, dosar melhor suas reiteraões e contextualiza-las mais consequentemente, sem deixar de manter uma independência temática, atingindo resultados únicos.”

<sup>59</sup> De acordo com Curnutt (2000, p. 1), entre 1909 e 1933 Stein publicou em torno de dez volumes completos de prosa, poesia e peças. Apesar da importância atribuída atualmente a diversos trabalhos, como *Three Lives* (1909) e *The Making of Americans* (1925), as obras foram publicadas através de editoras pequenas e temporárias, ou, em outras ocasiões, Stein teve que pagar para ver seu trabalho publicado. Merece aqui registro a observação acerca da convicção da escritora sobre sua produção – a autoconsciência crítica que tinha da qualidade de seu trabalho e de seu caráter fundador.

de possibilidades linguísticas que eram completamente impensáveis antes de nosso tempo”<sup>60</sup>.

## 2.1 Diálogos intertextuais e midiáticos

Diversos estudos se detêm especificamente nas relações entre a obra da escritora norte-americana e a de pensadores (cientistas e filósofos), escritores e pintores. Stein esteve mergulhada em um contexto frequentado por importantes personalidades, como mencionamos anteriormente. Algumas relações que estabelece parecem de natureza mais “prática”, ou “operacional”, como aquela que mantém com a obra de Gustave Flaubert, tomando de empréstimo do escritor técnicas específicas para desenvolver parte considerável de sua própria prosa. Outras, são aplicações (ou desenvolvimentos) estéticas de conceitos filosóficos, como se nota em sua relação com o ex-professor William James, e que baseia o rendimento ficcional que Stein atribui à teoria jamesiana do fluxo de consciência. Ainda se pode observar outro tipo de relação: aquela mantida com a arte visual mais experimental de seu tempo, especialmente com Paul Cézanne e Pablo Picasso, como veremos com mais detalhes.

### 2.1.1 Gustave Flaubert

“Tudo o que eu fiz foi influenciado por Flaubert e por Cézanne, e isso me deu um novo sentimento a respeito da composição”, afirma Stein<sup>61</sup> (1971, p.15, tradução nossa). Não são muitos os autores que exploraram cuidadosa e detalhadamente as correlações entre as obras de Stein e Flaubert<sup>62</sup> (ver HEIJINIAN, 2000;

<sup>60</sup> O texto em língua estrangeira é: “Writers such as Joyce, Beckett, and Stein compel us to consider a realm of linguistic possibilities that were utterly unthinkable before our age”.

<sup>61</sup> O texto em língua estrangeira é: “Everything I have done has been influenced by Flaubert and Cézanne, and this gave me a new feeling about composition”.

<sup>62</sup> Com base no seguinte trecho de uma carta de Flaubert à Louise Colet, sugerido por Luci Collin, podemos constatar a interferência do pensamento deste escritor na obra de Stein: “O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre o nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar, um livro que não teria quase tema, ou pelo

HOFFMAN, 1976; SÜSSEKIND, 2008; SUTHERLAND, 1971). Sabemos que, quando começou a escrever o primeiro conto de *Three Lives*, “The Good Anna”, Stein estava traduzindo *Un Couer simple*, de Gustave Flaubert (SUTHERLAND, 1971, p. 23).

De acordo com Hoffman (1976, p. 29, tradução nossa), Flaubert está presente na “quase obsessiva preocupação com a perfeição de estilo e com a descoberta da palavra absoluta, *le mot just*”<sup>63</sup>, de Stein. Entretanto, é quase um consenso que a arteficialidade de Stein, diferentemente de Flaubert, se dá ao nível da sentença, como veremos. Os aspectos da obra de Flaubert que podem ser relacionados com *Three Lives* são a estrutura narrativa, a construção das principais personagens (HOFFMAN, 1976, p. 29), e a importância legada aos eventos internos dos personagens em detrimento dos eventos externos (SUTHERLAND, 1971)<sup>64</sup>. Para Hoffman (1976, p. 29, tradução nossa), “de qualquer forma, as similaridades entre ‘The Good Anna’ e ‘The Gentle Lena’ com *Un Coeur simple* de Flaubert são bastante surpreendentes”<sup>65</sup>.

O primeiro capítulo de “The Good Anna” apresenta a personagem como um tipo; o segundo, sua vida; e o terceiro, a morte – “É uma construção curiosa que deriva de *Un Coeur simple*”<sup>66</sup> (SUTHERLAND, 1971, p. 29, tradução nossa). Além disso, a estrutura narrativa de “The Good Anna” e “The Gentle Lena” são “episódicas” – “de fato, a estrutura de cada conto se desenvolve quase que totalmente através da simples adição de episódios”<sup>67</sup> (HOFFMAN, 1976, p. 31, tradução nossa). Para Hoffman, após a criação de tal estrutura, episódica, Stein sente-se confortável para fragmentar o tempo como deseja -- “A fuga da continuidade cronológica na narrativa nos deixa prontos para o salto que ela dá em

---

menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver. As obras mais belas são as que têm menos matéria; mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra cola em cima e desaparece, maior é a beleza. Eu a vejo, à medida que ela cresce, tornando-se tão etérea quanto possível, (...). A forma, ao se tornar mais hábil, se atenua; ela abandona toda a liturgia, toda regra, toda medida (...) não conhece mais a ortodoxia e é livre como qualquer vontade que a produz” (FLAUBERT, 1993, p. 59-60).

<sup>63</sup> O texto em língua estrangeira é: “this almost obsessive concern with the perfection of style and with the discovering the absolute word, *le mot just*”.

<sup>64</sup> Além de *Un Couer simple*, Sutherland (1971, p. 44) cita *Madame Bovary*, especialmente, como obra passível de comparação com “Melanctha”. Entretanto, o próprio autor considera a comparação um tanto vaga: “Se ‘The Good Anna’ grosseiramente corresponde a ‘Un Couer simple’, ‘Melanctha’ corresponde grosseiramente a *Madame Bovary*. Muito grosseiramente, e não há influência direta, mas é uma comparação iluminadora” (SUTHERLAND, 1971, p. 44).

<sup>65</sup> O texto em língua estrangeira é: “At any rate, the similarities of both ‘The Good Anna’ and ‘The Gentle Lena’ with Flaubert’s ‘Un Coeur Simple’ are quite striking”.

<sup>66</sup> O texto em língua estrangeira é: “It is a curious kind of construction, which derives from ‘Un Coeur Simple’”.

<sup>67</sup> O texto em língua estrangeira é: “In fact, the structure of each tale develops almost totally through the simple accretion of episodes”.

direção à fragmentação em ‘Melanctha’ e em *The Making of Americans*<sup>68</sup> (HOFFMAN, 1976, p. 31, tradução nossa).

Outra semelhança notável é que *Three Lives* consiste em três contos, “The Good Anna”, “Melanctha” e “The Gentle Lena”, cada um deles tendo como tema a vida de uma serviçal, e o livro de Flaubert narra a vida da serviçal Félicité<sup>69</sup>. Além disso, para Hoffman, as serviçais, em “Good Anna” e em “The Gentle Lena”, são similares à Félicité de Flaubert, “[...] infantis e apresentadas por um narrador que emprega um tom de ‘criança-sábia’ condescendente ao descrevê-las”<sup>70</sup> (HOFFMAN, 1976, p. 29, tradução nossa).

Podemos notar também que, como em Flaubert, o assunto em *Three Lives* é banal, ordinário. Entretanto, Stein leva tais determinações a consequências extremas. Para Sutherland (1971, p. 33, tradução nossa), “esta intrincada e precisa elaboração do geral, do normal, da trivialidade, é um método que ela usou em toda a sua vida”<sup>71</sup> e que, portanto, podemos notar em toda a sua obra.

Flaubert foi um realista comprometido com a técnica de dissociar a vida interna dos personagens dos eventos externos, atribuindo a ambos o mesmo *status* ontológico (SUTHERLAND, 1971, p. 24). De acordo com Sutherland (1971, p. 26, tradução nossa), “[...] a descrição da rota do fiacre com Emma e seu amante, ou os detalhes médicos de sua morte, ou os devaneios de Félicité sobre Le Havre”<sup>72</sup>, deixam clara a irrelevância dos eventos externos para a vida interna de seus personagens. Do mesmo modo, em *Three Lives*, a vida interna das personagens assume extrema importância, enquanto, paulatinamente, arrefece o relato de eventos externos. Assim, aos poucos, o pensamento individual das personagens vai-se tornando mais relevante.

“Melanctha”, embora seja a segunda peça do livro, foi a última a ser escrita, e é, no tríptico a que pertence, a que “[...] exhibe mais fortemente a ruptura estilística

<sup>68</sup> O texto em língua estrangeira é: “The escape from chronological narrative continuity gets us ready for the leap she takes toward fragmentation in ‘Melanctha’ and in *The Making of Americans*”.

<sup>69</sup> Para Sutherland (1971, p. 29), Stein lida, neste livro, com os pobres, que ela conheceu através de serventes e pacientes em Baltimore. A escritora, segundo o autor, não tinha um sentimento emocional, ou programático, em relação à classe, mas considerava importante qualquer ser humano, um comportamento incomum em seu tempo.

<sup>70</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] childish and are presented by a narrator who employs a condescending ‘wise-child’ tone in describing them”.

<sup>71</sup> O texto em língua estrangeira é: “This intricate and accurate elaboration of the broad, the normal, the commonplace, is a method she used all her life”.

<sup>72</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] the account of the route of the fiacre containing Emma and her lover, or the medical details of her death, or in the wanderings of Félicité about Le Havre”.

que Stein criou”<sup>73</sup> (HOFFMAN, 1976, p. 29, tradução nossa). O caminho que Stein começa a trilhar a partir de “Melanctha” a distancia cada vez mais da obra de Flaubert e do século XIX, conforme a própria Stein comenta retrospectivamente (STEIN, 2006 [1933], p. 58). Este mesmo movimento a coloca cada vez mais próxima da filosofia, da ciência e da arte do século XX.

### 2.1.2 William James

A escritora teria sido considerada por William James, um dos fundadores do pragmatismo, a mais brilhante das alunas que teve (LEVINSON, 1941, p. 127). Diversos autores chamaram atenção para o fato de que Stein deve às teorias de James muito dos principais aspectos de sua escrita experimental<sup>74</sup>. Entretanto, de acordo com Ruddick (1982-83, p. 545), é difícil estabelecer uma real correspondência entre a obra de Stein e a teoria da mente de James<sup>75</sup>. De qualquer modo, muitos autores destacaram a influência de James sobre Stein nos seus textos iniciais (DUBNIK, 1984; HEJINIAN, 2000; HOFFMAN, 1965; LEVINSON, 1941; RÉGIS, 2007; RUDDICK, 1982-83; WALLACE, 2010; WEINSTEIN, 1970).

James atuou em muitos domínios como fisiologia, psicologia e filosofia<sup>76</sup>. Sua obra-prima, *The Principles of Psychology* (1890), é uma combinação frutífera entre diversas disciplinas e uma reflexão pessoal que inaugurou importantes paradigmas científicos, ideias e conceitos ulteriormente explorados, em muitas áreas, como “atenção consciente”, “fluxo da consciência”, “fluxo do pensamento”. Sua obra contém as sementes da doutrina pragmatista, desenvolvida a partir de encontros e discussões com seu amigo pessoal Charles Sanders Peirce, e influenciou muitas

<sup>73</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] exhibits most strongly the stylistic breakthrough that Stein created”.

<sup>74</sup> Sutherland (1971, p. 1) também cita Hugo Münsterberg como uma referência importante no desenvolvimento intelectual de Stein em Radcliffe. Mikkelsen (2011, p. 156-157), por outro lado, ao falar sobre *Lucy Church Amiably* (1930) como um exemplo do gênero pastoral, afirma que é mais interessante relacionar Stein a Dewey, ao invés de James, argumentando que seus textos corroboram a estética e a ética do outro pragmatista. Não vamos desenvolver aqui esta questão.

<sup>75</sup> De acordo com Weinstein (1970, p. 12), Stein não conhecia o trabalho de Freud e Jung, ainda pouco conhecidos nos Estados Unidos no início do século XX. Apesar de tal afirmação ser improvável, sua principal referência em psicologia era aquela desenvolvida por William James. Os problemas que esta psicologia examinava incluíam: O que é consciência? Como a consciência se relaciona com a personalidade? Como o conhecimento inconsciente se torna consciente? Qual a natureza da percepção do tempo?

<sup>76</sup> De acordo com Sutherland (1971, p. 1), fisiologia, psicologia e metafísica eram colocados lado a lado para abordar o problema da consciência, objeto central tanto do trabalho de William James como de muitos outros naquele momento.

gerações de pensadores, de John Dewey a James Gibson, Gregory Bateson, e outros.

O fluxo da consciência, ou do pensamento, é o conceito mais correntemente mencionado, quando se fala da relação entre as obras de James e Stein<sup>77</sup>. James (1979 [1890], p. 121) afirma que o pensamento possui cinco características, duas das quais são essenciais para a compreensão do trabalho de Stein: “o pensamento está sempre mudando” e “o pensamento é sensivelmente contínuo”. Merece mencionar que muitos dos exemplos e analogias apresentados por James referem-se à linguagem verbal, e às suas regras, ao investigar correspondências entre o pensamento e a linguagem (JAMES, 1979 [1890], p. 134), embora ele se interesse por diversas formas de pensamento, baseadas em imagens, sensações, etc. Este aspecto de suas investigações torna ainda mais relevante uma comparação com a obra de Stein, e uma provável “transposição” das ideias de James para a prática poética, como diversos autores já argumentaram (WALLACE, 2010).

Como uma continuação do trabalho iniciado sobre a influência de Flaubert, mesmo antes de explorar ou transpor qualquer ideia particular da obra de James, Stein estava interessada na vida interna dos personagens, especialmente em “Melanctha” (ver HOFFMAN, 1976; WEINSTEIN, 1970). Entretanto, a escritora não estava sozinha.

Muito evidentemente a maior parte do movimento literário do início do século XX, com Proust, Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf, e outros, estava imersa neste problema, encarado tanto como um problema filosófico quanto como um problema de expressão da forma. Ele é usualmente conhecido como o fluxo da consciência. [...]

Uma considerável diferença entre aqueles romancistas e Gertrude Stein é a diferença de concepção dos conteúdos e movimentos da consciência, o conceito de tempo ou o sentido dele, e os métodos de forçar as palavras e a composição para envolver ou expressar o assunto<sup>78</sup> (SUTHERLAND, 1971, p. 4, tradução nossa).

“Melanctha” é considerado uma das maiores realizações de Stein, até mesmo por seus mais exigentes críticos, porque “[...] revela as alterações da consciência de

<sup>77</sup> Ainda que o fluxo da consciência seja o conceito de psicologia mais comentado em relação à obra de Stein, Levin (1999, p. 151) foi além do capítulo “Fluxo da consciência”, dos *Principles of Psychology*, de James. O autor levantou correlações da obra de Stein com todo o trabalho de James. Apesar de buscarmos uma visão acurada da relação das obras de Stein e James, não temos espaço aqui para aprofundar esta discussão. Deste modo, faremos uma apresentação panorâmica do que foi estabelecido pela fortuna crítica de Stein.

<sup>78</sup> O texto em língua estrangeira é: “Quite evidently the whole major literary movement of the early 20th century, with Proust, Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf, and the rest, was immersively occupied with this problem, both as philosophical problem and as a problem of expression or form. This is common knowledge and known roughly as the stream of consciousness.[...]”

What will make not a small but considerable differences among those novelists and Gertrude Stein is the differing conception of the contents or movements of consciousness, the conception of time or the sense of it, and the methods of forcing the words and composition to encompass or express the subject”.

um personagem simples por meios únicos na literatura moderna”<sup>79</sup> (WEINSTEIN, 1970, p. 18, tradução nossa). A diferença entre os modos usados para representar as alterações de consciência, em relação a outros escritores, pode ter resultado do contato direto com James e sua obra (SUTHERLAND, 1971, p. 5). Pode-se afirmar que para transpor algumas ideias do psicólogo, Stein criou uma linguagem em que o leitor experimenta a dinâmica do pensamento dos personagens enquanto ele acontece. Em outras obras, como *The Making of Americans*, e em diversos retratos, experimentamos<sup>80</sup> o fluxo da consciência da escritora, enquanto ela escreve, um ícone (ver capítulo 1) do pensamento de Stein em operação.

É a segunda característica do pensamento (JAMES, 1979 [1890], p. 130): “Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo”. Esta afirmação é reiteradas vezes mencionada para explicar o “método” relacionado ao “presente contínuo”, desenvolvido por Stein, e que será mais apropriadamente discutido à frente. Para James, mesmo com interrupções, e intervalos de tempo inconscientes como o sono, a consciência percebe-se ligada a qualquer acontecimento anterior, em uma continuidade de pensamentos que antecedem o intervalo, como parte do mesmo “eu”.

O “presente contínuo” de Gertrude Stein é uma sucessão de “presentes”, ou é a ilusão de um insistente tempo presente subsidiado por diversos recursos estilísticos, sendo o mais notável deles o uso constante do particípio presente em língua inglesa (WEINSTEIN, 1970, p. 19) -- “Dizer, por exemplo, que um homem ‘estava fazendo’ algo não é a mesma coisa que dizer que ele ‘fez’ algo”<sup>81</sup> (HOFFMAN, 1976, p. 34, tradução nossa).

Por trás da asserção de James de que o pensamento está em constante mudança, encontra-se a ideia de que “[...] nenhum estado, uma vez passado, pode ocorrer novamente e ser idêntico ao que foi antes” (JAMES, 1979 [1890], p. 125). O psicólogo cita Shadworth Hodgson, que afirma: “a cadeia da consciência é uma sequência de diferentes”. Stein, justamente, cria “sequências de diferentes”. Ela obtém este efeito com o mínimo de materiais, em termos lexicais e estruturas sintáticas. A escritora, em razão desta estratégia, é “acusada” de criar repetições

<sup>79</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] reveals the consciousness alterations of a simple character by means unique in modern literature”.

<sup>80</sup> “Assistimos” ao fluxo da consciência seria demasiadamente contemplativo. Trata-se, mais propriamente, de um “ícone do pensamento”. Em sua dramaturgia, esta posição, com ênfase na “experiência do leitor”, está claramente afirmada (MARRANCA, 1995, p. IX).

<sup>81</sup> O texto em língua estrangeira é: “To say, for instance, that a man ‘was doing’ something is not the same as saying that he ‘did’ something”.

intermináveis que levam invariavelmente à redundância. Campos (2006, p. 219) descreve este efeito com precisão, quando afirma que cria-se “[...] uma platitude sem relevos de uma planície aparentemente sem fim”. Este é um dos aspectos mais interessantes de sua radicalidade, embora Campos (2006, p. 219) o associe àquilo que considera “seu maior defeito”.

Outra ideia relacionada a noção de constante mudança do pensamento é a de que nossa experiência modifica o pensamento, nossas “reações mentais”. Ou seja, se as circunstâncias e contextos em que experimentamos um objeto do mundo são diversos, nossas sensações também são.

Sentimos as coisas diferentemente, dependendo de estarmos dormindo ou acordados, famintos ou satisfeitos, descansados ou cansados: diferentemente, à noite e de manhã, no verão e no inverno e acima de tudo diferentemente na infância, maturidade e velhice. Entretanto, nunca duvidamos que nossas sensações revelam o mesmo mundo, com as mesmas qualidades sensíveis e as mesmas coisas sensíveis ocupando-o (JAMES, 1979 [1890], p. 127).

A ordem ou sequência em que os objetos do mundo são percebidos, e das reações de percepção, interfere, portanto, na sensação que temos de cada objeto. Isto também teve repercussão na sintaxe de Stein, tanto na experimentação posicional dos termos, em cada sentença, quanto entre as sentenças. Usando pequenos conjuntos lexicais, Stein experimenta a diferença que as palavras podem ter em diferentes posições na sentença, antecedidas e sucedidas por diferentes palavras. Esta experimentação exige um leitor atento, e liberto dos efeitos criados pela redundância.

O “presente contínuo” está diretamente relacionado às duas asserções sobre o fluxo do pensamento de James. A noção de que o pensamento é, ao mesmo tempo, contínuo e constantemente diferente está relacionada ao uso do presente contínuo no trabalho de Stein. Este método, se assim podemos nomeá-lo, é iniciado em “Melanctha” e desenvolvido em *The Making of Americans* e em diversos retratos. A diferença essencial é que, na primeira obra, observamos um ícone do pensamento dos personagens (Melanctha e Jeff); nos outros textos, é a dinâmica do pensamento da escritora que observamos. Para Hoffman (1965, p. 213, tradução nossa), “Gertrude Stein queria [...] tentar a tarefa aparentemente impossível de capturar o



fluxo inarticulado de sua própria consciência”<sup>82</sup>. Lemos, no retrato “Orta or One Dancing” (1912):

This one is one having been doing dancing. This one is one doing dancing. This one is one. This one is one doing that thing. This one is one doing dancing. This one is one having been meaning to be doing dancing. This one is one meaning to be doing dancing (STEIN, 1998 [1912], p.285).

*[Esta uma é uma que tem estado a fazer dança. Esta uma é uma fazendo dança. Esta uma é uma. Esta uma é uma fazendo essa coisa. Esta uma é uma fazendo dança. Esta uma é uma que tem estado significando estar fazendo dança. Esta uma é uma significando estar fazendo dança (tradução Luci Collin, 2008)].*

Neste retrato, da dançarina Isadora Duncan<sup>83</sup>, “experimentamos” o pensamento de Stein enquanto ela observa a dançarina.

Para Levin (1999, p. 154, tradução nossa),

Stein foi influenciada não apenas pelo conceito geral de fluxo do pensamento e hábitos de atenção, de James, mas também por seu conceito de presente sensível e do papel da repetição e substituição em nossa percepção de processos de mudança. Ao reconhecermos a repetição e a substituição dentro de padrões da linguagem, percebemos o fluxo do tempo<sup>84</sup>.

Outras características do pensamento, segundo James, parecem também determinantes para o trabalho de Stein. O fluxo do pensamento, para James, seria composto de duas partes: transitivas e substantivas.

O fim principal de nosso pensamento é, em todos os tempos, a obtenção de alguma outra parte substantiva antes [daquela], da qual acabamos de ser desalojados. E podemos dizer que o uso fundamental das partes transitivas nos conduz de uma conclusão substantiva a outra (JAMES, 1979 [1890], p. 134-135).

As partes transitivas consistem em pensamentos de relações, estáticos ou dinâmicos. Este tipo de pensamento é o que nos conduz às partes substantivas, que são feitas de imaginações sensoriais que podem permanecer na mente, sem mudanças, enquanto as contemplamos.

James observa que as sensações das “partes substantivas” do pensamento sempre foram valorizadas, no estudo do pensamento humano, porque são as sensações dos objetos, em si mesmos. Entretanto, “deveríamos dizer uma sensação

<sup>82</sup> O texto em língua estrangeira é: “Gertrude Stein wanted to [...] try the seemingly impossible task of capturing the inarticulate stream of her own consciousness”

<sup>83</sup> Uma breve análise deste retrato será apresentada no próximo capítulo.

<sup>84</sup> O texto em língua estrangeira é: “Stein was influenced not only by James’s general conception of the stream of thought and habits of attention, but also by his conception of the sensible present and the role of repetition and substitution in our perception of changing processes. By recognizing repetition and substitution within patterns of language, we perceive the flow of time”.

de *e*, uma sensação de *se*, uma sensação de *mas* e uma sensação de *por*, tão prontamente quanto dizemos uma sensação de *azul* ou uma sensação de *frio*” (JAMES, 1979 [1890], p. 136). Stein explorou tais propriedades. É evidente, em muitos de seus textos, a ênfase nos termos “transitivos”, como os conectivos, usualmente menos valorizados<sup>85</sup>.

Há outras categorias, de palavras e sentenças, que produzem “sensações de tendência”, e que seriam os “esqueletos verbais de relações lógicas” (JAMES, 1979 [1890], p. 139-141). É o que se observa em expressões como: *nada mais, ou um ou outro, a é b, mas, embora seja, entretanto*.

Se lemos ‘não mais’, esperamos presentemente chegar a um ‘do que’; se lemos ‘contudo’ no início de uma sentença é um ‘ainda’, um ‘entretanto’ é um ‘apesar disso’ que esperamos. Um substantivo, em certa posição, requer um verbo num certo modo verbal e número; em outra posição, ele espera por um pronome relativo. Adjetivos pedem substantivos, verbos pedem advérbios, etc., etc. (JAMES, 1979 [1890], p. 142).

Esse “pressentimento do esquema gramatical vindouro” permite que uma pessoa que lê ou declama um texto possa fazê-lo com a expressão mais modulada e adequada, mesmo que não seja capaz de compreender todo o texto, de acordo com James (1979 [1890], p. 142).

O que se pode observar no trabalho de Stein, relacionado a este aspecto, é um tipo de jogo sintático que surge como um procedimento<sup>86</sup>. Ao deslocar e rearranjar a estrutura do texto, por meio do uso inusitado de palavras e sentenças de transição e/ou de tendência, a autora “desmonta” um pressentimento gramatical, deslocando o leitor de seus hábitos mais instaurados e orientando sua atenção para novas estruturas e significados.

Stein parece atenta a um dos principais objetivos de James: “o reestabelecimento do vago em seu lugar apropriado, em nossa vida mental, que estou tão ansioso por colocar em evidência” (JAMES, 1979 [1890], p. 142). Levinson afirma (1941, p. 127, tradução nossa):

Não vou insistir na derivação literal das predileções gramaticais da Senhorita Stein a partir de William James. Por outro lado, é difícil não supor ao menos uma excitação

<sup>85</sup> Para Stein (1974, p. 126), os verbos e advérbios criam ambiguidades, razão de sua preferência por tais categorias. De outro lado, substantivos e adjetivos estão menos propensos à produção de ambiguidade.

<sup>86</sup> Assim se instaura a diferença entre a linguagem “correta” – baseada na ortografia, no uso gramatical e na prescrição sintática – e a linguagem poética. Somente uma filosofia da linguagem é capaz de rastrear as opções e usos apropriados dos chamados desvios da norma. Uma marca distintiva é que Stein instaura como um projeto estético o “desmonte do pressentimento gramatical”.

inicial e certa direção permanente de interesse em torno da filosofia da gramática, como algo que passou do persuasivo professor para a garota que ele avaliou como a mais brilhante de todas as suas alunas<sup>87</sup>.

### 2.1.3 Cubismo: Cézanne e Picasso

Há diversos estudos sobre como o cubismo (ou o protocubismo) de Cézanne, e também o cubismo analítico de Picasso, foram cruciais na escritura de Stein (ABREU, 2008; FITZ, 1973; GADDIS-ROSE, 1976-77; HILDER, 2005; HOFFMAN, 1965; LAVALLE, 2003; PERLOFF, 1979; STEINER, 1978). O termo “literatura cubista” foi aceito em 1941 por Georges Lemaître e ganhou tanta aceitação que, além de Stein, “Faulkner, Joyce, e Eliot, Wallace Stevens, E.E. Cummings, Alain Robbe-Grillet, Ford Maddox Ford e Max Jacob têm sido chamados de escritores cubistas”<sup>88</sup> (BROGAN, 1991, p. 4, tradução nossa).

Assim como muitos autores consideram a obra de Stein uma transposição das ideias de William James, também considera-se que a escritora transpôs conceitos e técnicas cubistas para a literatura. De acordo com Brogan (1991, p. 9, tradução nossa),

Stein produziu um corpo de literatura que provou ser uma das mais significativas forças na transplantação e tradução de uma estética visual desenvolvida na França para uma estética verbal (incluindo poesia e prosa) subsequentemente desenvolvida na América<sup>89</sup>.

Andreia M. P. de Abreu (2008, p. 28) afirma que “a afinidade entre a pintura e a literatura do movimento cubista” se dá “num conjunto de ideias comuns sobre problemas estéticos”. Tais problemas fazem parte da arte modernista de modo geral, como a ênfase e a renovação dos meios de representação, intensificando a importância da forma. Eles também são relacionados a problemas e técnicas específicas do cubismo, como a fragmentação e as perspectivas múltiplas.

<sup>87</sup> O texto em língua estrangeira é: “I would not insist upon the literal derivation by Miss Stein of her grammatical predilections from William James. On the other hand it is difficult not to suppose at least an initial arousal and some permanent direction of interest toward the philosophy of grammar, as having passed from the persuasive teacher to the girl whom he evaluated as the most brilliant of all his feminine students”.

<sup>88</sup> O texto em língua estrangeira é: “Faulkner, Joyce, and Eliot, Wallace Stevens, E.E. Cummings, Alain Robbe-Grillet, Ford Maddox Ford, and Max Jacob have been called cubist writers”.

<sup>89</sup> O texto em língua estrangeira é: “Stein produced a body of literature which proved to be one of the most significant forces in transplanting and translating a visual aesthetic development in France to a verbal aesthetic (including both poetry and prose) subsequently developed in America”.

Stein começou a interessar-se pelo trabalho de Cézanne no mesmo momento em que uma nova geração de artistas, entre eles Picasso, reconhecia a enorme revolução provocada pela obra do pintor (ABREU, 2008, p. 36). Em uma entrevista dada em 1946 a escritora comenta:

Naquele tempo a composição consistia em uma idéia central, da qual todo o resto era acompanhamento. Mas não era um fim em si mesma. Cézanne concebeu a idéia de que, na composição, uma coisa era tão importante quanto outra coisa<sup>90</sup> (STEIN, 1971, p. 15, tradução nossa).

O achatamento da perspectiva, no campo visual da pintura de Cézanne, rompe a hierarquia visual que estrutura a composição pictórica, desde a Renascença, e tal efeito é notável nos textos mais experimentais de Stein (ver ABREU, 2008, p. 40; HILDER, 2005, p. 73; RÉGIS, 2007, p. 54). Em *Three Lives, The Making of Americans* e nos retratos que se sucedem, como “Picasso” (1909), “Orta or One Dancing” (1912) ou “A Valentine to Sherwood Anderson” (1922), pode-se notar como o tratamento introduzido por Cézanne impressionou Stein. Tais obras, independentemente do gênero a que pertençam, não possuem um clímax, por exemplo, já que todas as suas partes têm a mesma importância relativa. Tal efeito tem desdobramentos na sintaxe (e resultam, ao mesmo tempo, de seus experimentos sintáticos), pois as palavras, a despeito de suas funções estruturais, são consideradas igualmente importantes. Weinstein (1970, p. 37, tradução nossa) observa que “[...] não apenas as pessoas e os objetos têm a mesma importância, mas todas as passagens de tempo também têm”<sup>91</sup>.

Embora muitos autores relacionem a revolução de *Three Lives*, em especial “Melanctha”, com a obra de James, pode-se facilmente explorar a interferência da poética pictórica de Cézanne nesta obra. De acordo com Abreu (2008, p. 41-42), este livro

constituiu o primeiro esforço da autora no sentido de criar um novo modo de realismo análogo ao de Cézanne no seu próprio meio, um realismo perceptual baseado numa avaliação fundamentalmente diferente da linguagem. Com a transferência do enfoque do “realismo das personagens” para o “realismo da composição”, a linguagem, tal como os retalhos de cor de Cézanne, torna-se uma propriedade partilhada, de certa forma, pelo objecto [sic] e pelo meio.

<sup>90</sup> O texto em língua estrangeira é: “Up to that time composition had consisted of a central idea, to which everything else was an accompaniment and separate but which was not an end in itself, and Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing”.

<sup>91</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] not only will people and objects have the same importance, but all time passages will be of equal importance”

Weinstein (1970, p. 45, tradução nossa) afirma que “é nas pinturas de Cézanne que a mais próxima analogia ao que Gertrude Stein estava tentando na literatura pode ser encontrado”<sup>92</sup>. O autor afirma que tanto Stein quanto Cézanne forçaram o leitor e o fruidor a desistir das ideias convencionais a respeito do que é um romance ou do que é uma pintura. Se a pintura de Cézanne é uma metapintura, criticando e questionando a pintura, *The Making of Americans* “[...] é uma metanovela que nos faz questionar não apenas a forma da novela em si, mas também a natureza do meio, a ‘pintura’ linguística que a escritora aplica para criar um mundo”<sup>93</sup> (WEINSTEIN, 1970, p. 45, tradução nossa).

Para Abreu (2008, p. 39), “Stein ligara-se ao movimento cubista não só pela influência de Cézanne, mas também por sua amizade com Picasso e pela convicção de que o seu trabalho se assemelhava ao do pintor”, como detalharemos melhor. Em “Picasso”, Stein (1984, p. 16) confessou: “Eu era a única naquele tempo a entendê-lo, talvez porque eu estivesse expressando a mesma coisa na literatura”<sup>94</sup>. Pode-se dizer que o desenvolvimento do cubismo de Picasso ocorreu em paralelo ao desenvolvimento da escrita cubista de Stein, a partir das descobertas de Cézanne, da convivência intensa e da troca de ideias entre o pintor e a escritora.

Os primeiros trabalhos de Picasso aprofundam diversas ideias iniciadas por Cézanne – “Empregando contrastes e divisões mais fortes e mais predominantes do que no trabalho de Cézanne, Picasso fragmenta os seus referentes em superfícies múltiplas” (ABREU, 2008, p. 52-53). Os primeiros anos do cubismo de Picasso, desenvolvido em conjunto com Braque, entre 1910 e 1911, “[...] manifesta um processo de análise da forma no qual as formas básicas em um objeto, cena ou pessoa são itemizados, simplificados e rearranjados”<sup>95</sup> (GADDIS-ROSE, 1976/1977, p. 543, tradução nossa). Observa-se que a simplificação e a redução do vocabulário, além de seu rearranjo inusitado, criando perspectivas múltiplas e fragmentárias, constituem, em termos gerais, as características principais do cubismo de Picasso. Eles estão presentes nos experimentos de Stein (ver ABREU, 2008; DEKOVEN, 1981; SUTHERLAND, 1971, p. 58).

<sup>92</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] it is in the paintings of Cézanne that the closest analogy to what Gertrude Stein was attempting in literature can be found”.

<sup>93</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] is a meta-novel that makes us question not only the shape of the novel form itself but the nature of the médium, the linguistic ‘paint’ that the writer applies to create a world”.

<sup>94</sup> O texto em língua estrangeira é: “I was alone at this time in understanding him, perhaps because I was expressing the same thing in literature”.

<sup>95</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] manifest a process of form analysis in which the basic shapes in an object, scene, or person are itemized, simplified and rearranged”.

DeKoven (1983) afirma que Stein emprega um vocabulário reduzido e simplificado, do mesmo modo que os cubistas empregam uma paleta muito reduzida a alguns tons de cinza e castanho, de forma a intensificar o efeito das pequenas variações de cor e das formas geométricas complexas. Segundo Abreu (2008, p. 48), “Para Stein, este vocabulário reduzido permite que palavras e motivos repetidos adquiram uma panóplia de significados acumulados, que se altera e expande à medida que a narrativa avança”.

Há autores que correlacionam, por meio da metonímia, o cubismo de Picasso e a obra de Stein (HELDRICH, 1997; SCOBIE, 1997, 1988)<sup>96</sup>. Ao invés do uso da metáfora, que é mais correntemente considerada a figura de linguagem predominante na poesia e na ficção, a metonímia, intensificada em uma espécie de método, é fortemente explorada nas artes e literatura do início do século XX. Heldrich (1997) enfatiza o aspecto metonímico do cubismo, especialmente na fase inicial do trabalho de Picasso, e no texto de Stein, mais especificamente em *Three Lives*. O autor afirma que a relação parte-todo é o centro do trabalho criativo tanto dos pintores cubistas quanto de Stein. Tal afirmação destaca o papel do leitor, que deve unir as partes para “co-criar” o todo, dando sentido à obra a partir de seus fragmentos. Para o autor: “[...] a importância do arranjo autoral, o relacionamento entre parte e todo no texto, e o papel do leitor para identificar associações metonímicas”<sup>97</sup> (HELDRICH, 1997, p. 9-10, tradução nossa) contingentes entre e dentro dos contos são os modos básicos a partir dos quais cubismo e metonímia modelam *Three Lives*<sup>98</sup>. Jakobson (1969), antes dos autores mencionados, em seus estudos sobre a “perturbação afásica da linguagem”, já teria relacionado o cubismo a processos metonímicos, segundo Haroldo de Campos (1992, p. 99) “o cubismo forneceria uma orientação nitidamente metonímica, onde o objeto é como que ‘dissolvido num sistema sinedóquico’”.

Algumas marcas discursivas, em Stein, consideradas por muitos como derivadas da leitura cuidadosa das teorias de James, são relacionadas por outros

<sup>96</sup> Alguns autores comparam também as duas fases de Stein, sendo a primeira expressa em *The Making of Americans* e a segunda em *Tender Buttons*, com as duas fases do cubismo: sintético e analítico (e.g. DUBNIK, 1984). Entretanto, não entraremos em detalhes sobre esta correlação, mesmo porque a maior parte dos textos que nos interessam são da primeira fase.

<sup>97</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] the importance of authorial arrangement, the relationship between part and whole in the text, and the reader’s role in identifying metonymic associations”.

<sup>98</sup> Infelizmente, Heldrich (1997) não vai além em sua explicação sobre a relação parte-todo. Para ele tal relação está ligada à posição em que os três diferentes contos estão localizados, especialmente o fato de que “Melanctha”, o mais experimental, está no meio dos outros dois.

autores à absorção de técnicas cubistas. Sobre as mudanças graduais das sentenças de Stein, Weinstein (1970, p. 21-22, tradução nossa), afirma:

É por causa dessas mudanças sintáticas minuciosas e graduadas que a prosa de Gertrude Stein pode ser chamada 'cubista'. Tanto quanto Duchamp, em 'Nu descendo uma escada', ela cria a ilusão de uma figura em contínuo movimento pelo desenho de repetidas linhas de suposto movimento em torno do corpo de uma figura imóvel. Deste modo, Stein produz a ilusão de uma figura com uma realidade de contínuo presente através da permuta de seus padrões de discurso<sup>99</sup>.

De acordo com Perloff (1979, p. 71), a maioria dos críticos que discutem o cubismo de Stein falam em arte "não-representacional" ou "abstrata", de "superfície plana", "mudança de perspectiva" e "planos interativos". Perloff considera tais termos escorregadios e traiçoeiros, pois não são exclusivos do Cubismo<sup>100</sup>. A autora prefere descrever a relação entre o cubismo e a obra de Stein através de uma construção análoga de "[...] tensão entre referência e jogo de composição, entre um sistema de pontuação e um sistema de auto-ordenamento"<sup>101</sup> (PERLOFF, 1979, p. 34, tradução nossa), citando especificamente o retrato "Susie Asado".

Uma breve leitura do retrato é suficiente para observarmos os recursos linguísticos e extralinguísticos análogos aos procedimentos cubistas.

Sweet sweet sweet sweet sweet tea.  
Susie Asado.  
Sweet sweet sweet sweet sweet tea.  
Susie Asado.  
Susie Asado which is a told tray sure.  
A lean on the shoe this means slips slips hers.  
When the ancient light grey is clean it is yellow, it is a silver seller.  
This is a please this is a please there are the saids to jelly. These are the wets these say the sets to leave a crown to Incy.  
Incy is short for incubus.  
A pot. A pot is a beginning of a rare bit of trees. Trees tremble, the old vats are in bobbles, bobbles which shade and shove and render clean, render clean must.  
Drink pups.  
Drink pups drink pups lease a sash hold, see it shine and a bobolink has pins. It shows a nail.  
What is a nail. A nail is unison.

<sup>99</sup> O texto em língua estrangeira é: "It is because of these graduated, minute syntactic changes that Gertrude Stein's prose can be called 'cubistic'. Much as Duchamp in the 'Nude Descending a Staircase' creates the illusion of a figure in continuous motion by drawing repetitious lines of supposed motion around the body of the still figure, so Stein gives the illusion of a figure with a continuous present reality by his speech patterns".

<sup>100</sup> Perloff (1979, p. 34) afirma: "Kandinsky foi um dos primeiros pintores não-representacionais do século XX, mas ele não foi, nem de longe, um cubista. 'Superfície plana' é uma das características centrais da arte oriental que é apesar de tudo ilusionista. 'Mudanças de perspectiva' são uma marca do Barroco, e assim por diante. As pinturas de Picasso e Braque são, de fato, 'abstrações' apenas num sentido muito especial".

<sup>101</sup> O texto em língua estrangeira é: "[...] tension between reference and compositional game, between a pointing system and a self-ordering system".

Sweet sweet sweet sweet sweet tea (STEIN, 1990 [1913]. p. 549).

A base do retrato é a imagem sonora de uma dançarina de flamenco, no fluxo de consciência que se projeta sem levar em conta nexos de causalidade ou finalidade. O texto refere-se à dançarina La Argentina (nome artístico de Antonia Mercé), entretanto, não obtemos informações de sua aparência, como poderíamos esperar num retrato. La Argentina é apresentada como a plateia a experimentar. Deste modo, como em diversos de seus textos, Stein não escreve *sobre* a dançarina, mas recria iconicamente a própria dançarina em ação, através da sonoridade e ritmo de sua dança. Os acentos em staccato do início do retrato, resultantes da repetição de “sweet”, são os próprios sons dos sapatos de dança contra o chão. O retrato recria, através de rimas e repetições, o ritmo da dança flamenca. A informação de que Susie Asado é uma dançarina não é colocada abertamente. Uma sugestão de sua profissão é colocada no verso “*A lean on the shoe this means slippers slips her*”. Logo após colocar o “sapato” [“*shoe*”] em evidência, Stein apresenta o trocadilho “*slips her*”, que sonoramente corresponde à palavra “*slippers*” [“chinelos” ou “sapatos leves para dança”].

A superposição de níveis, ligeiramente desalinhados, reforça os traços cubistas da linguagem. No retrato há um diálogo entre signos fonéticos e semânticos. O título, por exemplo, associa o nome próprio “Susie” com a palavra em espanhol “*asado*”, empregada como sobrenome, criando uma conotação sexual. Temos, deste modo, a “Susie assada” ligada ao jogo de palavras resultante de “*sweet tea*”, ou “*sweetie*” que quer dizer algo como “querida” ou “queridinha”. Não é a coerência semântica, mas o jogo sensual que se coloca entre o olhar que frui e a dançarina que conduz a composição verbal. Para criar este jogo Stein faz uso de sons repetitivos, ecos, vibrações sonoras, o vaivém do vocabulário. Torções sintáticas (“*told tray sure*”, v.5, por exemplo) favorecem o emprego de nomes como verbos, adjetivos como nomes. Aliteraões de “s” – o fonema sensual por excelência – e “t”, linguodental, fundamentalmente) e insinuações eróticas atravessam e compõem um enredo que os versos desenham: “*tray sure*” (corresponde a “*treasure*”, o mesmo que tesouro) e “*bobbles*” (pompons) podem referir-se aos órgãos genitais feminino e masculino. A palavra “*wets*”, associada ao ato de tornar algo molhado ou estar saturado de líquido, cria uma cadeia de associações



metonímicas que auxiliam na produção de um jogo sexual no retrato. Há diversos trocadilhos e rimas suaves, delicadas, que efetivam este jogo.

Também é possível relacionar o retrato, semanticamente, a um “encontro para o chá” [*tea party*] onde amigas passam o chá uma para a outra [*This is a please this is a please there are the saids to jelly*], o que estabelece um local específico para as aproximações e afastamentos da sedução. A plurissignificância da prosa-poética de Gertrude Stein é, portanto, evidente. De acordo com Dekoven (1981, p. 86, tradução nossa), “esta escrita nos força a renunciar nossa expectativa convencional de sentido coerente, e a aceitar, ao invés disso, um texto aberto sobre o qual nós temos tanta responsabilidade pela escrita quanto a autora”<sup>102</sup>.

Para observar mais claramente as semelhanças entre o trabalho de Stein e o de Picasso, ao menos na fase inicial do chamado cubismo analítico, vamos comparar brevemente os retratos “Picasso” (1911) de Stein e *Ma Jolie* (1911-1912) de Picasso (Figura 12)<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> O texto em língua estrangeira é: “This writing forces us to relinquish our conventional expectation of co-herent sense, to embrace instead an open-ended text which we our-selves have as much responsibility for writing as the author”.

<sup>103</sup> Esta comparação tem como objetivo demonstrar, em termos gerais, as relações entre o cubismo e a obra de Stein, como diversos autores indicam. Ela não deve ser lida como uma análise exaustiva das relações entre os retratos.

## Trecho de “Picasso”

One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming.

Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something. Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one bringing out of himself then something that was coming to be a heavy thing, a solid thing and a complete thing.

One whom some were certainly following was one working and certainly was one bringing something out of himself then and was one who had been all his living had been one having something coming out of him.

Something had been coming out of him, certainly it had been coming out of him, certainly it was something, certainly it had been coming out of him and it had meaning, a charming meaning, a solid meaning, a struggling meaning, a clear meaning<sup>104</sup>.

(STEIN, [1912] 2008, p. 104-105)



Figura 12. *Ma Jolie* (1911-12), Pablo Picasso. Fonte: Museum of Modern Art [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79051](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79051)

Em ambos, o vocabulário é extremamente restrito. *Ma Jolie* apresenta, como em toda a fase analítica de Picasso e Braque, tons de marrom e cinza, com pequenas variações timbrísticas. Stein usa um número reduzido de vocábulos, repetidos em diferentes posições, arranjados inusitadamente, sugerindo perspectivas múltiplas de Picasso. Na pintura, as construções baseiam-se na superposição e interpenetração de diversos planos semi-transparentes, cúbicos e retilíneos, produzindo uma geometria multiperspectiva do objeto<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Tradução nossa: *Um que alguns estavam certamente seguindo era um que era completamente charmoso. Um que alguns estavam seguindo era um que era charmoso. Um que alguns estavam seguindo era um que era completamente charmoso. Um que alguns estavam seguindo era um que era certamente completamente charmoso.*

*Alguns estavam certamente seguindo e estavam certamente que o um que eles estavam então seguindo era um trabalhando e era um trazendo de si mesmo então algo. Alguns estavam certamente seguindo e estavam certamente que o um que eles estavam então seguindo era um trazendo de si mesmo então algo que estava vindo a ser uma coisa pesada, uma coisa sólida e uma coisa completa.*

*Um que alguns estavam certamente seguindo era um trabalhando e certamente era um trazendo de si mesmo então e era um que tinha sido toda sua vida tinha sido um tendo algo saindo de si.*

*Algo tinha vindo saindo dele, certamente tinha vindo saindo dele, certamente era algo, certamente tinha vindo saindo dele e tinha significado, um significado charmoso, um significado sólido, um significado lutando, um significado claro.*

<sup>105</sup> Para uma análise muito cuidadosa das geometrias projetivas que criam as multiperspectivas cubistas ver Robbin (2006) e Mallen (2004).

Nota-se, também, o procedimento metonímico dominante. Os retratos são construídos através de extrações ou fragmentos justapostos por contiguidade. Em “Picasso”, há frases afirmativas de uma situação observada, e justapostas, em uma iconização direta do fenômeno observado<sup>106</sup>, em oposição à construção metafórica que cria conexões de similitude com o objeto do retrato.

Abreu (2008, p. 76) indica outro elemento comum entre os retratos de Stein e os de Picasso: “Ambos queriam preservar cada momento individual de percepção no presente antes que esses momentos fossem sintetizados, pelo conhecimento intelectual da realidade, num conceito do objecto [sic] tal como ele é ‘conhecido’” (ABREU, 2008, p. 76). Deste modo, de acordo com Abreu, a influência de Cézanne sobre ambos é visível através do interesse comum pelo processo de percepção do tempo.

Em termos compositivos, ambos revelam outra influência de Cézanne, aquela em que se considera todo o espaço da tela como relevante. No retrato, *Ma Jolie*, não há como eleger um ponto ou figura de destaque. As palavras *Ma Jolie* escritas, e algumas formas que sugerem representações de objetos reais, não estão destacadas com relação aos cortes estritamente geométricos distribuídos em toda superfície pictórica. Em Stein, o retrato parece não oferecer uma introdução, por exemplo, criando a impressão de que o leitor tem acesso a um texto em andamento. Ao mesmo tempo, seu final não apresenta diferença substancial em relação ao começo e ao seu desenvolvimento. As “partes” do retrato são variações de recombinações sintáticas de um pequeno número de vocábulos. Não há clímax, ou qualquer flutuação em direção a um fim, nem mesmo um sentido vago de começo-meio-fim.

Ambos exploram componentes muito básicos. Picasso explora um vocabulário pictórico aparentemente simples, em termos geométricos. De acordo com Apollinaire (1949, p. 13, tradução nossa), “os novos pintores não propõem nada além daquilo que seus predecessores propuseram, ser geometristas. Mas, pode-se dizer que geometria é para as artes plásticas o que a gramática é para a arte da escrita”<sup>107</sup>. A relação com o retratado é pouco importante, em termos miméticos, na pintura ou no texto verbal. Em *Ma Jolie*, não há uma figura feminina facilmente

<sup>106</sup> Em “Portraits and Repetition” (1974, p. 115), Stein descreve como os retratos resultam de “observação direta”, não-mediada pela memória, do objeto.

<sup>107</sup> O texto em língua estrangeira é: “The new painters do not propose, any more than did their predecessors, to be geometers. But it may be said that geometry is to the plastic arts what grammar is to the art of the writer”.

reconhecida; Stein, do mesmo modo, não nos apresenta quaisquer “características” de Picasso. Ambos estão, conforme observação de Perloff (1979, p. 34), criando uma “[...] tensão entre referência e jogo de composição”<sup>108</sup>.

Tais pontuações determinam a traduzibilidade de textos poéticos de Gertrude Stein para outros sistemas e como que sinalizam o trabalho de tradução intersemiótica.

## 2.2 Tempo e Sintaxe na Obra de Stein

Vamos destacar aqui duas outras importantes propriedades da obra de Stein, comentadas e analisadas por diversos autores, essenciais para compreender suas traduções para dança. A “deformação sintática” e o “efeito temporal” funcionam como procedimentos sistemáticos e são o resultado de seus experimentos, interrelacionando a teoria da mente de James e a linguagem visual cubista, em diálogo com a tradição literária.

Não é novidade, para qualquer pesquisador da obra de Stein, que a sintaxe foi foco central de suas experiências. Para Weinstein (1970, p. 7, tradução nossa), a sintaxe da escritora

[...] procura perturbar a consciência convencional que o leitor tem das palavras e a tão-chamada realidade correspondente; e compele o leitor a entrar num domínio de possibilidades e valores estéticos estranhos à sua experiência em sua realidade prática<sup>109</sup>.

Para os autores que, como Weinstein (1970), consideram a escrita de Stein uma tentativa de transpor o “fluxo da consciência” para a linguagem verbal, a sintaxe tradicional é limitada. Para expressar este fluxo e sua continuidade, Stein precisava, deste modo, criar um novo tipo de sintaxe.

O campo perceptivo está sempre em andamento. Porque estamos constantemente recebendo informações de nossos sentidos[,] a cada segundo estamos sempre

<sup>108</sup> Diversos autores discutem sobre a questão da “abstração *versus* referencialidade” quando comparam o trabalho de Stein e Picasso. Não vamos discutir aqui sobre tal questão, pois este é um assunto complexo que necessita uma discussão precisa e exaustiva, e que infelizmente desvia o foco desta tese.

<sup>109</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] seeks to disturb the reader’s conventional consciousness of words and their so-called corresponding realities and compels the reader to enter a realm of aesthetic possibilities and values foreign to his experience in his practical reality”.

vindo a conhecer o que conhecemos. A sentença, a matriz sujeito-verbo-objeto, não pode comunicar a gradualidade do vir-a-conhecer de um evento. A possibilidade de revelar o processo psicológico é limitada<sup>110</sup> (WEINSTEIN, 1970, p. 41-42, tradução nossa).

Stein subverte, ou converte em uma nova forma de experiência perceptual, o tempo. Em sua escrita, o efeito temporal é um dos mais surpreendentes, e talvez o mais polêmico. Ela “modela” a percepção do tempo ao mimetizar o fluxo do pensamento dos personagens, em “Melanctha”, de si mesma, em *The Making of Americans*, e igualmente em diversos retratos.

Vejamos o argumento de Sergio Paulo Rouanet (2004, p. 338) sobre o tempo em *Tristan Shandy*:

Para Locke, o tempo é uma ideia, uma ideia de duração, obtida pela reflexão sobre a sequência de nossas ideias. O conceito de sucessão surge quando refletimos sobre o aparecimento de várias ideias consecutivas; e a distância entre quaisquer partes dessa sucessão, ou o aparecimento de duas ideias em nossa mente, é o que chamamos duração. A duração é pois puramente subjetiva, e por isso o tempo pode passar lenta ou rapidamente, conforme nosso estado de espírito.

*Tristan Shandy*, analisado por Rouanet, opera no eixo da duração e não do tempo quantitativo, ou cronológico -- “É a sucessão de ideias do narrador que determina as articulações temporais do livro” (ROUANET, 2004, p. 338). Apesar deste fato, é possível, de acordo com Rouanet, reconstituir a narrativa shandiana com certa facilidade. Stein também opera no eixo da duração, entretanto, diferentemente de Sterne, o tempo narrativo praticamente não existe, mesmo em sua escrita ficcional, já que a ação externa é reduzida ao máximo, impedindo uma reconstituição da narrativa. Segundo Hoffman (1976, p. 34, tradução nossa), “Em ‘Melanctha’, Stein concentra-se em momentos individuais no tempo presente ao invés de montar uma narrativa linear contínua que flui firmemente do passado para o futuro”<sup>111</sup>. A ação externa, como assinalamos, é menos importante que o universo interior, mental, das personagens, seus pensamentos, como em “Melanctha”. Isto se intensifica em *The Making of Americans*, e nos primeiros retratos, em que o fluxo do pensamento, de Stein, é o foco, em detrimento de qualquer ação concreta.

<sup>110</sup> O texto em língua estrangeira é: “The perceptual field is always going on. Because we are constantly receiving new knowledge from our senses every second we are always coming to know what we know. The sentence, the subject-verb-object matrix, cannot convey the gradualness of coming into the knowledge of an event. The possibility of revealing psychological process is limited”.

<sup>111</sup> O texto em língua estrangeira é: “In ‘Melanctha’, Stein concentrates on individual moments of present time rather than on a continuous narrative line that flows steadily from past through present to future”.

Jakobson, diferentemente, divide o tempo em tempo da enunciação e tempo do enunciado. Em relação ao que precisamente discutimos aqui, o autor afirma: “as duas imagens do tempo, ou seja, o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, entram em muitas espécies de conflito. O choque desses dois aspectos do tempo é particularmente claro na arte literária” (JAKOBSON e POMORSKA, 1985, p. 74-75)<sup>112</sup>. Referindo-se ao verso como a expressão textual que nos faz viver o tempo verbal mais intensamente, pois nele encontramos, “simultaneamente, as duas variedades linguísticas do tempo, o tempo da enunciação e o tempo do enunciado” (JAKOBSON e POMORSKA, 1985, p. 76), o autor continua:

Vivemos o verso de maneira imediata devido à nossa atividade motriz, acústica, de fala, e, ao mesmo tempo, vivemos a estrutura do verso em estreita ligação – seja na harmonia seja no conflito – com a semântica do texto; dessa maneira, a estrutura torna-se parte contínua da ação que se desenvolve. É difícil até mesmo imaginar uma sensação do curso do tempo que seja mais simples e, ao mesmo tempo, mais complexa, mais concreta e mais abstrata.

Deste modo, para considerar o aspecto do tempo, devemos observar a experiência imediata do texto através de sua leitura, sua estrutura e semântica. A prosa poética de Stein parece intensificar de modo poderoso o efeito produzido pelo verso conforme indica Jakobson, pois reitera a experiência do tempo presente em todas as suas facetas.

O que observamos, em termos semânticos, especialmente nos retratos iniciais de Stein, é a manutenção do tempo no presente. O interesse por este problema não é isolado. De acordo com Kristina Pomorska (JAKOBSON e POMORSKA, 1985, p.66),

[...] os artistas da vanguarda russa, [...] – Malévitch, Maiakóvski, Khlébnikov e outros – apaixonaram-se pelo problema da dinâmica do tempo. Mas, muitos deles, particularmente Maiakóvski, tiraram da dialética do tempo uma lição absoluta, típica da vanguarda: queriam ‘vencer’ o tempo, superar sua marcha imutável<sup>113</sup>.

<sup>112</sup> O autor continua: “Duvidou-se, notadamente, que fosse possível superar, na arte literária, o obstáculo da corrente contínua do tempo, que opõe a poesia ao estatismo da pintura. Seria o movimento possível em pintura e seria a poesia necessariamente descritiva e estática? [...] Era nesse sentido que o autor alemão, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) argumentava, propondo a substituição, na descrição poética, da coexistência espacial pela sucessão temporal. Mas o confrade mais moço de Lessing, Johann Gottfried Herder (1744-1808), pleiteava, pelo contrário, cenas simultâneas que permitissem à poesia vencer a sucessão linear dos acontecimentos” (JAKOBSON e POMORSKA, 1985, p. 74-75).

<sup>113</sup> Este é um problema que afeta muitos projetos poéticos do século XX, e que podemos apenas mencionar aqui. Ainda segundo Pomorska (JAKOBSON e POMORSKA, 1985, p. 76), “deve-se notar que os maiores poetas do começo do século sentiam o fator tempo no verso de maneira particular. Embora tão diferentes, Blok e Maiakóvski acham que o elemento do tempo é o princípio determinante do ato de criação em poesia. Para eles, o ritmo era primordial e a palavra, secundária.”

A partir de *Three Lives*, especificamente em “Melanctha”, Stein procura “estacionar” o tempo. O texto é uma representação do pensamento e da consciência dos personagens. Nos retratos, como em *The Making of Americans*, a escritora passa a registrar seu próprio fluxo do pensamento enquanto observa e pensa sobre o retratado. Se, de acordo com James, o pensamento é sensivelmente contínuo, o único modo de representar esta propriedade é tornar o texto, que normalmente se desdobra no tempo, um momento contínuo no tempo presente, conforme afirma Hoffman (1976, p. 34, tradução nossa):

Já que toda a ação ocorre no momento presente e já que cada ser humano expressa sua natureza básica através de ações repetidas, o único modo válido para descrever um personagem é relatar as repetições de seu comportamento durante momentos continuamente presentes<sup>114</sup>.

Para James, a percepção ou a sensação do tempo passado ou futuro, próximo ou distante, é sempre mesclada com nosso conhecimento do presente.

Os objetos apagam-se de nossa consciência vagarosamente. Se o pensamento presente é A B C D E F G, o próximo será B C D E F G H, e o outro após aquele C D E F G H I - os prolongamentos do passado sumindo sucessivamente, e as novidades do futuro compensando a perda<sup>115</sup> (JAMES, 1905 [1890], p. 606, tradução nossa).

O interesse de Stein pelo tempo está relacionado à “percepção do tempo”, conforme proposta por James. A escritora apresenta o presente que, pouco a pouco, deixa para trás o passado e recebe novas informações do futuro. Entretanto, os artifícios linguísticos empregados geram estruturas mais complexas do que o esquema gráfico de James (acima), como veremos, e, além disso, sugerem “[...] uma dilatação ou prorrogação indefinida do momento, paralisando a ação em várias inflexões do mesmo ato” (CAMPOS, 2006, p. 219).

O “presente contínuo”, como é chamado pela própria Stein<sup>116</sup> (1974, p. 25), de acordo com Steiner (1978, p. 52, tradução nossa), consiste em:

<sup>114</sup> O texto em língua estrangeira é: “Since all action does take place in a present moment and since each human being expresses his basic nature through repeated action, the only valid way to describe a character is to report the repetitions of his behavior during continuously present moments”.

<sup>115</sup> O texto em língua estrangeira é: “Objects fade out of consciousness slowly. If the present thought is A B C D E F G, the next one will be B C D E F G H, and the one after that of C D E F G H I – the lingerings of the past dropping successively away, and the incomings of the future making up the loss”.

<sup>116</sup> Sutherland (1971) distingue o “presente contínuo” (*continuous present*) do presente prolongado (*prolonged present*). Entretanto, não há espaço aqui para apresentar sua argumentação. Deste modo, seguiremos utilizando “presente contínuo” por ser o termo escolhido pela maioria da fortuna crítica de Stein e pela própria escritora.

[...] uma série de declarações similares, mas não idênticas, cada uma percebida como um agora. O fato de que as sentenças são similares, mas não idênticas, [...] é uma imitação de uma percepção do agora onde cada coisa está em constante fluxo<sup>117</sup>.

São muitos os artifícios ou técnicas desenvolvidos por Stein para a criação do presente contínuo. No nível macroestrutural do texto, aparecem diversas reiterações de parágrafos, como se o mesmo parágrafo fosse reescrito de forma quase idêntica, surgindo com sutis diferenças. As sentenças são também repetidas, no mesmo parágrafo e nos seguintes, sempre com pequenas diferenças. Os parágrafos e as sentenças são compostos de poucas palavras, que reaparecem diversas vezes.

Para exemplificar, Levin (1999, p. 158, tradução nossa) destaca certas repetições em “Melanctha”, especialmente das palavras “slowly” (vagarosamente), “between them” (entre eles) e “began” (começou):

A repetição desenha um constante e novo começo que é todo novo no momento da experiência. As palavras continuam a ter significados, mas sua repetição sugere algo mais do que apenas o que as palavras significam: os desdobramentos temporais e rítmicos da experiência consciente<sup>118</sup>.

A repetição produz um novo começo, e uma nova experiência tem lugar. Nos retratos, é a experiência da autora observando o retratado. A escritora recomeça a sentença, ou o parágrafo, diversas vezes, porque seus pensamentos estão se modificando, formando uma nova experiência da observação do retratado. Em “Four Dishonest Ones” (1911), há recomeços sucessivos de uma sentença, de um parágrafo para o outro:

She is one working. She is one not needing to be changing. She is one working. She is one earning this thing earning not needing to be changing. She is one not needing to be changing. She is one being the one she is being. She is not needing to be changing.  
 She is earning being one working. She is going on earning being one working. She is working. She is not needing being changing.  
 She is completely earning being one working. She is helping in this thing, helping completing earning being one working. She is not needing to be changing” (STEIN, 1974 [1911], p. 216).

*[Ela é uma trabalhando. Ela é uma não precisando estar mudando. Ela é uma trabalhando. Ela é uma ganhando esta coisa ganhando não precisando estar mudando. Ela é uma não precisando ficar mudando. Ela é uma sendo a uma que ela está sendo. Ela é uma não precisando estar mudando.*

<sup>117</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] a series of similar but not identical statements each perceived as a now. The fact that the sentences are similar but not identical [...] is an imitation of now-perception where everything is in constant flux”.

<sup>118</sup> O texto em língua estrangeira é: “The repetition draws the constant new beginning that is every new moment of experience. The words here continue to signify meanings, but their repetition suggests something more than just what the words mean: the temporal, the rhythmic unfolding of conscious experience”.



*Ela está ganhando sendo uma trabalhando. Ela está indo ganhando sendo uma trabalhando. Ela está trabalhando. Ela não está precisando sendo mudando. Ela está completamente ganhando sendo uma trabalhando. Ela está ajudando nesta coisa, ajudando completando ganhando sendo uma trabalhando. Ela não está precisando estar mudando. (Tradução nossa)].*

Desde “Melanctha”, segundo Perloff (1979, p. 38, tradução nossa), “a composição deve começar uma e outra vez novamente; as mesmas palavras [...] e as mesmas sentenças são repetidas com variações sutis, e gradualmente tudo se modifica”<sup>119</sup>. No retrato acima, é exatamente o que verificamos: repetições e mudanças graduais.

Outra característica relacionada ao presente contínuo, e facilmente observada no retrato “Four Dishonest Ones” (1911), está relacionada ao tempo verbal. Como Augusto de Campos (2006, p. 219) afirma, o presente contínuo de Stein “a levaria a privilegiar os verbos, especialmente em formas gerundiais, e as reiteraões”, artifícios empregados para que, no nível semântico, o texto crie a sensação de um presente permanente. Neste retrato, podemos destacar os verbos no gerúndio: “working”, “needing”, “changing”, “earning”, “being”, “helping”, “completing”.

Para Dubnik (1984, p. 11, tradução nossa), “[...] o particípio presente tem o efeito parcial de desacelerar ou distorcer o ritmo sintático ordinário que comumente associamos com o inglês padrão”<sup>120</sup>. Este tempo verbal é usado em conjunto com o verbo “to be” (ser/ter), na língua inglesa, para uma ação que está incompleta. Deste modo, de maneira geral, os verbos dos textos de Stein, do período que observamos, aparecem no gerúndio, construindo uma série de ações não finalizadas, em processo.

Podemos, portanto, interpretar o uso do presente contínuo como um procedimento, cuja aplicação produz efeitos que transformam a linguagem em um fenômeno processual, em movimento (ver LEVIN, 1999, p. 154; SUTHERLAND, 1971; WEINSTEIN, 1970). Para Weinstein (1970, p. 45, tradução nossa),

[...] a experimentação estilística [de Stein] pode ser vista como um resultado da tentativa da escritora de capturar a vida através da linguagem, de capturar o processo de vida através da recriação do inglês para torná-lo uma linguagem mais orientada pelo processo<sup>121</sup>.

<sup>119</sup> O texto em língua estrangeira é: “The composition must begin over and over again; the same words [...] and the same sentences are repeated with slight variation, and gradually everything changes”.

<sup>120</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] the present participle has the partial effect of slowing down or distorting the ordinary syntactical rhythm we usually associate with standard english.”

<sup>121</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] her stylistic experimentation can be seen as an outgrowth of a writer’s attempt to capture life by language, to capture the process of living by recreating English to make it a language more process-oriented”.

De acordo com Retallack (2008, p. 6, tradução nossa),

a invenção de Stein de um presente contínuo experimentado no pulso de suas palavras era parte de seu projeto de registrar uma nova sensação do tempo peculiar à sua época – não escrever como se ainda estivesse no século XIX<sup>122</sup>.

O autor afirma que, na palestra “Composition as explanation”, Stein

[...] reconceitualiza radicalmente a natureza do que a dimensão temporal da escrita poderia ser, postulando a ideia revolucionária de que alguém estaria realmente compondo o ‘tempo *da* composição’ no ‘tempo *na* composição’, não falando *sobre* o tempo, mas através do arranjo e progressão e tempo implícito das palavras. A gramática poderia literalmente registrar o novo sentido de tempo<sup>123</sup> (RETALLACK, 2008, p. 6, tradução nossa).

Deste modo, outro aspecto relacionado ao tempo na obra de Stein, que colabora com a sensação de intensificação do tempo presente, é o ritmo, experimentado “no pulso de suas palavras”. Meschonnic (2010, p. 46) insiste que o ritmo transforma o modo de significar”, ou seja, é parte integrante da significação na medida em que modifica o sentido<sup>124</sup>. O ritmo é a temporalidade incorporada na estrutura do texto literário, especialmente na poesia (PAZ, 1976, p. 11). Em diversos retratos e noutros textos, Stein explora sistematicamente, e musicalmente, os efeitos do ritmo<sup>125</sup>.

Há uma fase dos retratos de Stein em que o ritmo parece ser mais importante do que a construção semântica do tempo no presente contínuo. Perloff (1979, p. 34), para exemplificar, mostra como o ritmo do retrato da dançarina de flamenco em “Susie Asado” funciona como a incorporação das batidas do sapato de dança no solo, tão particular deste tipo de dança. O ritmo está na estrutura, é percebido na fala, no tempo e no momento da leitura. Destaca-se, com frequência, a oralidade

<sup>122</sup> O texto em língua estrangeira é: Stein’s invention of a continuous present experienced in the pulse of her words was part of her project to register a new time sense peculiar to her era – no to write as though it were still the nineteenth century”

<sup>123</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] radically reconceptualized the nature of what temporal dimension of writing could be, positing the revolutionary idea that one was actually composing the ‘time *of* the composition’ into ‘the time *in* the composition’, not by speaking *about* time but through the arrangement and progression and implied tempi of the words. Grammar could literally score the new time sense.”

<sup>124</sup> De acordo com Meschonnic (2010, p. 47), “[...] a tradução é transformada se o ritmo entrar em seu programa, no lugar em que considera apenas o ‘sentido’ seria desconhecer o funcionamento do texto, e finalmente seu ‘sentido’ mesmo.

<sup>125</sup> Alguns autores mencionam a relação do ritmo do pensamento com o caráter do personagem em “Melanctha” (ver SUTHERLAND, 1971), e também em *The Making of Americans* (ver WEINSTEIN, 1970, p. 38-40) -- “Para Gertrude Stein a ‘natureza’ de todo caráter é revelada na natureza de suas repetições. Há uma correspondência direta entre o ritmo da personalidade e o ritmo da sentença” (WEINSTEIN, 1970, p. 40). Para Régis (2007, p. 55), “No retrato, podia projetar o ritmo da personalidade das pessoas, descrevendo-lhes o movimento interior sem nenhuma referência nominal ou externa.”

dos textos de Stein, dada a importância conferida a prosódia, e a forma como o ritmo modula o processo de significação e a sensação do tempo através da leitura.

A repetição e o acúmulo de palavras similares, suas rimas e o uso insistente de monossílabos, produz desenhos rítmicos surpreendentes. De acordo com Bridgman (1970, p. 79, tradução nossa), “na sua forma mais intensa, a repetição produziu uma sensação rítmica em Gertrude Stein. Ela se referiu a sua ‘mais alta batida’ e ao ‘constante som da repetição’. Durante um tempo ela reproduziu isto em sua escrita”<sup>126</sup>. Para Schoenbach (2004, p. 245, tradução nossa),

Ritmos e repetições são muito mais importantes em Stein do que [a] pronúncia; sua visão de literatura se expressa mais através de uma lógica de duração do que através daquelas palavras de ordem poundianas pela mudança de mundo que gritam ‘Make it new!’ [Torne-o novo!]. A mais ultrajante afirmação de Stein tende a não ganhar poder da intensidade de sua convicção, nem da pureza de sua expressão, mas antes um efeito intensificador – uma lógica de bola de neve de repetição e amplificação<sup>127</sup>.

Já afirmamos que o uso repetido de um acervo reduzido de vocábulos foi duramente desqualificado pelos críticos de sua época. Note-se que “não é meramente o balbucio de um curso de água (ou um bebê), ou som e fúria sem significação: é a linguagem significando como a linguagem se adapta à realidade”<sup>128</sup> (WALLACE, 2010, p. 110, tradução nossa). Para Pheulpin (1995, p. 21, tradução nossa), a repetição na obra de Stein

é o modo de penetrar na estrutura interna da linguagem e estabelecer assim um ponto, uma passagem com o espaço quadridimensional do objeto apresentado pelas pinturas cubistas. É ela que permite que a linguagem verbal designe o referente, o objeto, sob seus múltiplos aspectos ou configurações<sup>129</sup>.

<sup>126</sup> O texto em língua estrangeira é: “At its most intense, repetition produced a rhythmic sensation in Gertrude Stein. She referred to its “louder beating” and to the “steady sound of repeating” (305, 246). For a time she reproduced this in her writing”.

<sup>127</sup> O texto em língua estrangeira é: “Rhythms and repetitions are far more important in Stein than are pronouncements; her vision of literature is expressed more through a logic of duration than it is through such world-altering Poundian cries as “Make it new!” Stein’s most outrageous claims tend not to gain power from the intensity of her conviction nor the purity of her expression, but rather from an intensifying effect – a snowballing logic of repetition and amplification.”

<sup>128</sup> O texto em língua estrangeira é: “It is not merely the babbling of a brook (or a baby), or sound and fury signifying nothing: it is language signifying how language fits into reality”.

<sup>129</sup> O texto em língua estrangeira é: “Elle est le moyen de pénétrer la structure interne du langage et d’établir ainsi un pont, un passage avec l’espace quadridimensionnel de l’objet présenté par les peintres cubistes. Elle est ce qui permet dans le langage verbal de désigner le référent, l’objet, sous ses multiples aspects ou configurations”.

Ainda segundo Pheulpin (1995, p. 25, tradução nossa), ao fazer uso da repetição do modo que faz, “Gertrude Stein libera a linguagem de sua função de comunicação”<sup>130</sup>.

Para Weinstein (1970, p. 44), as consequências de uma realidade não-hierárquica são reveladas no estilo de *The Making of Americans* e também em seu conteúdo.

Se todas as pessoas, objetos e eventos têm a mesma significação, então todas as palavras usadas para descrever a consciência desta realidade são de igual significância. E se todas as palavras têm a mesma significância, então o peso semântico de palavras singulares importa menos do que o arranjo plástico das palavras em termos do fluxo como um todo. [...]

Suponha que as palavras individuais não sejam mais usadas para se referirem a realidades singulares, mas que todas as palavras estejam subordinadas ao próprio fluxo. Uma vez que este dispositivo é colocado em prática, as possibilidades de organização de palavras se tornam quase infinitas. A rigidez da posição das palavras na língua inglesa é um produto de nossa insistência de que a linguagem comunica semanticamente com a máxima claridade<sup>131</sup> (WEINSTEIN, 1970, p. 44, tradução nossa).

A linguagem, através destes artifícios, torna-se um ícone do tempo presente, em fluxo, mimetizando estruturalmente o modo como percebemos nossa experiência temporal. A escritora se ocupa de assuntos mundanos. Entretanto, se observamos com cuidado sua escrita, percebemos sua visão filosófica *incorporada* em seus experimentos<sup>132</sup>.

<sup>130</sup> O texto em língua estrangeira é: “Gertrude Stein libère le langage de sa fonction de communication”.

<sup>131</sup> O texto em língua estrangeira é: “If all people and objects and events are of equal significance, then all the words used to describe the consciousness of this reality are of equal significance. And if all words are of equal significance then the semantic weight of single words matters less than the plastic arrangement of words in terms of the whole flow. As we will examine in future chapters, this radical reconsideration of the role of words leads to Stein’s total abandonment of them as discrete semantic carriers.

Suppose that individual words are no longer used to refer to singular realities but all words are subordinated to the flow itself. Once this device is put into practice the possibilities for word organization are nearly endless. The rigidity of word position in the English language is a product of our insistence that language communicate with optimum clarity semantically”

<sup>132</sup> Do mesmo modo, a qualidade ou o caráter dos personagens em ficções como “Melanctha” não é desvelado através daquilo que se escreve *sobre* tais personagens, mas, pelo modo que a linguagem está arranjada. De acordo com Sutherland (1971, p. 51), “A conjugação ou jogo de abstrações procede de acordo com o ritmo vital ou tempo dos personagens, deste modo a qualidade essencial dos personagens não está apenas sendo descrita mas apresentada imediatamente”.

### 3 A DANÇA A PARTIR DE STEIN: ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Neste capítulo, analisamos as relações entre as peças de dança e os textos-fonte de Gertrude Stein. São dois os trabalhos brasileiros que abordamos, *5.sobre.o.mesmo* e *,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]*, além de dois internacionais, um dinamarquês, *Always Now Slowly*, e outro holandês, *Shutters Shut*. Note-se que os exemplos analisados não correspondem, em todos os casos, a relações particulares, uni ou bidirecionais, texto-coreografia. Alguns deles utilizam diversos textos de Stein como signo-fonte. Se isto torna a análise mais complexa, está, ao mesmo tempo, mais diretamente conectado com a realidade da produção em dança contemporânea, e com casos de tradução intersemiótica, onde dificilmente uma criação possui uma única referência.

A maior parte dos textos de Stein escolhidos como fonte pelos coreógrafos são retratos, de indivíduos ou de grupos, escritos entre 1908 e 1946. Wendy Steiner (1978) divide a produção destes retratos em três períodos: na primeira fase, encontram-se os tipológicos (de 1908 a 1911); na segunda, o período visual (de 1913 a 1925), e na terceira fase (de 1926 a 1946), o que Steiner chama de *self-contained movement*, que podemos chamar de “movimento autocontido”<sup>133</sup>. “Orta or One Dancing” -- texto-fonte de *5.sobre.o.mesmo* e *,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]* -- foi escrito em 1912, portanto, na primeira fase da produção dos retratos. “If I Told Him: a Completed Portrait of Picasso” de 1923, presente nas traduções *,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]*, *Shutters Shut* e *Always Now Slowly*, e “A Valentine to Sheerwood Anderson” de 1922, fonte de *Always Now Slowly*, são retratos da segunda fase. Não faz parte de nosso escopo de análises, portanto, qualquer retrato da última fase descrita por Steiner.

Os retratos da primeira fase têm, como característica, a descrição de seus sujeitos através de suas atividades. A maior parte dos retratados são artistas e, em muitos dos textos, Stein estabelece uma identidade entre o artista e seu trabalho, entre “ser” e “trabalhar” (STEINER, 1978, p. 76). Entre as propriedades mais

<sup>133</sup> Esta divisão tem como objetivo orientar nossa abordagem de acordo com a principal referência teórica sobre os retratos de Stein. A própria Steiner (1978) assume que tal divisão não é determinante e que os estilos não estão confinados em suas respectivas fases, podendo ser encontrados retratos com estilo da primeira fase realizados em 1913, por exemplo.

características encontramos a sintaxe experimental, estruturas sonoras e vocabulário limitados, insistência e repetição, e uso de técnicas relativas à produção do presente contínuo. Na segunda fase, de acordo com Steiner (1978, p. 89, tradução nossa), observamos uma “[...] cornucópia de palavras, constantemente novas e surpreendentes”<sup>134</sup>. Para Steiner (1978, p. 89), a segunda fase certamente não é homogênea, como os retratos iniciais. Vamos destacar em nossas análises a relação sonora e rítmica das palavras, observada pela própria Steiner (1978) e outros autores (DEKOVEN, 1983).

Além dos retratos, há também um libreto e duas peças que aparecem como textos-fonte: *Four Saints in Three Acts* (1929) e *Listen to Me* (1936) – fonte de ,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]), e *Three Sisters Who Are Not Sisters* (1943) – fonte de *Always Now Slowly*.

De acordo com Marranca (1995, p. VII-VIII), foi em 1913, em Mallorca, Espanha, que Stein começou a escrever peças. Além disso, a autora afirma que

quando se considera *Four Saints*, ou ainda qualquer das peças de Stein, ao lado dos mais convencionais sucessos da época, a originalidade de sua dramaturgia é de tirar o fôlego. [...] Stein nunca se encaixou confortavelmente na história do teatro americano, e ainda hoje sua presença no currículo universitário de teatro, muito menos nos palcos do país, é mais uma exceção do que uma regra<sup>135</sup> (MARRANCA, 1995, p. IX, tradução nossa).

Uma das características mais surpreendentes das peças de Stein é que elas não contam qualquer história, já um fato nas suas primeiras ficções. De acordo com Marranca (1995, p. IX, tradução nossa), “[...] a criação de uma experiência era mais importante do que a representação de um evento”<sup>136</sup>. No mesmo período, Stein começou a definir sua noção de peça teatral como paisagem (*landscape*):

Esta concepção espacial da dramaturgia elabora um novo senso moderno de campo dramático como espaço de performance, com seus centros de foco e atividade múltiplos e simultâneos, substituindo o cenário convencional fixo e temporalmente atrelado do drama do século XIX<sup>137</sup> (MARRANCA, 1995, p. X, tradução nossa).

<sup>134</sup> O texto em língua estrangeira é: “cornucopia of words, constantly novel and surprising”.

<sup>135</sup> O texto em língua estrangeira é: “When one considers *Four Saints*, or indeed any one of Stein’s plays, alongside the more conventional successes of the period, the originality of her dramaturgy is breathtaking.[...] Stein has never fit comfortably into American theater history, and even today her presence in the university theater curriculum, much less on the country’s stages, is more the exception than the rule”.

<sup>136</sup> O texto em língua estrangeira é: “the creation of an experience was more important than the representation of an event”.

<sup>137</sup> O texto em língua estrangeira é: “This spatial conception of dramaturgy elaborates the new, modern sense of a dramatic field as performance space, with its multiple and simultaneous centers of focus and activity, replacing the conventional nineteenth-century time-bound and fixed setting of the drama”.

Além dos retratos e das peças, na primeira parte de *Always Now Slowly* podemos ouvir trechos de *The Making of Americans* (1911) lidos pela própria Stein. Esta é, por muitos autores, considerada a obra prima da escritora norte-americana, como vimos no capítulo anterior, onde os experimentos sobre o presente contínuo se intensificam. Muitos dos retratos da primeira fase são escritos durante a construção deste romance.

Muitos autores já argumentaram que a dança não deveria ser objeto de escrutínio acadêmico, por considerarem sua natureza intuitiva ou inconsciente, o que a tornaria inacessível à articulação verbal e intelectual. Adshead (1990, 1988, 1986) e Foster (1996, 1986), de acordo com Jackson (1994, p. 8-9), estão entre as primeiras autoras a defender a possibilidade de leitura da dança, e concebem a análise como um processo para clarificar e iluminar características *intrínsecas* da dança. A autora critica esta visão por considerar que

[...] as danças 'em si mesmas' são altamente ambíguas, e que 'fazer sentido' em uma dança depende da presença de espectadores que trazem consigo um enquadramento perceptual sempre em mutação que os permite organizar o que veem em uma experiência ou imagem coerente<sup>138</sup> (JACKSON, 1994, p. 9, tradução nossa).

Esta não parece uma característica exclusiva da dança. Em literatura, e em outras artes, o leitor ou espectador é considerado essencial ao processo interpretativo. Como argumentamos no primeiro capítulo, o signo, para funcionar como tal, depende do intérprete (ou interpretante, que é o efeito do signo na plateia ou no leitor). Como Dewey (2010) sugere, uma obra de arte somente está completa quando é experimentada pelo público. Devemos esclarecer aqui que, embora as peças analisadas neste capítulo tenham sido oferecidas à apreciação do público, não concentraremos nosso foco em suas formas de recepção<sup>139</sup>. O foco dessa pesquisa é a relação obra-fonte/obra-alvo, e não suas recepções<sup>140</sup>. Desse modo, a leitura desta relação, realizada aqui, não permite uma possível reconstituição da

<sup>138</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] dances ‘in themselves’ are largely ambiguous, and that ‘making sense’ of the dance depends on the presence of viewers who bring with them an ever-shifting perceptual framework which allows them to organize what they see into a coherent image or experience”.

<sup>139</sup> Esta asserção pode indicar uma fragilidade argumentativa, uma vez que defendemos a ideia peirceana de que a irreducibilidade triádica da semiose apela sempre ao efeito sobre o interpretante, neste caso a plateia ou o espectador. De fato, o que estamos afirmando é que um tratamento com foco no receptor, ou plateia, precisaria recorrer a um instrumental teórico-analítico suplementar (por exemplo, Teoria da Recepção, Sociologia da Arte) que não acionamos aqui.

<sup>140</sup> Também é importante destacar que, para propósitos analíticos, é possível separar o processo de semiose em diferentes tipos de relações: objeto-signo, signo-interpretante, objeto-interpretante.

recepção por parte da plateia, mas uma leitura baseada na interpretação desta autora.

Consideramos a análise das obras uma atividade fundamental para o desenvolvimento de qualquer teoria da literatura e da dança, ou, em nosso caso particular, da tradução intersemiótica de literatura para a dança. Um de nossos pontos principais de discussão é norteado pelo tratamento do tempo e da composição sintática nas obras de dança. O trabalho de Stein transforma radicalmente o tempo da leitura, e a própria percepção do tempo, assim como cria e explora novos e surpreendentes padrões sintáticos ao representar esta percepção, como vimos no segundo capítulo. Como a dança se relaciona com este tratamento? Se verificamos, no capítulo anterior, a posição de parte da comunidade acadêmica especializada em Gertrude Stein, veremos, neste capítulo, como algumas peças de dança contemporânea traduzem certas propriedades fundamentais da escritora norte-americana.

Algumas observações devem ser feitas. Não há uma distribuição simétrica no tratamento analítico e descritivo das peças selecionadas. A autora desta tese esteve diretamente envolvida em duas das peças traduzidas, possuindo portanto muitos elementos para conduzir uma análise ou descrição mais detalhada nestes casos. Há, em ao menos uma delas, *5.sobre.o.mesmo*, uma cuidadosa metalinguagem de diversos níveis descritivos (luz e música original), providenciada pelos colaboradores diretos (Adriano Mattos Corrêa, arquiteto, e Edson Zampronha, compositor), algo que não ocorrerá nas outras descrições e análises.

### **3.1 [5.sobre.o.mesmo]**

*5.sobre.o.mesmo* é uma recriação para dança de um fragmento da prosa de Gertrude Stein. O espetáculo estreou e esteve em cartaz no Teatro Vila Velha, em Salvador, entre 27/02 e 08/03 de 2010<sup>141</sup>. O projeto, cuja concepção é de João Queiroz, consiste em uma tradução de “Orta or One Dancing” (ANEXO B), cuja versão em português é de Luci Collin (ANEXO C).

---

<sup>141</sup> As fichas técnicas dos espetáculos analisados estão disponíveis no ANEXO A.



## Orta or One Dancing

Even if one was one she might be like some other one. She was like one and then was like another one and then was like another one and then was like another one and then was one who was one having been one and being one who was one then, one being like some.

Even if she was one and she was one, even if she was one she was changing. She was one and was then like some one. She was one and she had then come to be like some other one. She was then one and she had come then to be like some other one. She was then one and she had come then to be like some other one. She was then one and she had come then to be like a kind of a one.

Even if she was one being one, and she was being one, she was one being one and even if she was one being one she was one who was then being a kind of a one (STEIN, 1998 [1912], p.285).

Estes são os primeiros parágrafos de um dos retratos feitos por Stein de artistas influentes, seus contemporâneos. O primeiro aspecto notável é a falta de referência ao sujeito, característica de muitos de seus retratos<sup>142</sup>. O título “Orta or One Dancing” sugere que se trata de alguém no momento em que dança; *one dancing* pode ser traduzido literalmente por *alguém dançando*. Embora não se trate de uma nomeação explícita, sabe-se que este é um retrato da dançarina Isadora Duncan<sup>143</sup>. De acordo com Bridgman (1970, p. 96, tradução nossa), os títulos provisórios encontrados nos manuscritos são “Orta Davray”, “Alma Davray”, e “Isadora Dora Do”, este “último sugere que o retrato tinha conexão com Isadora Duncan, que os Steins conheciam bem”<sup>144</sup>.

A falta de referência direta indica algumas características peculiares deste retrato. Não há, em primeiro lugar, aparente necessidade de saber algo sobre o referente -- como quem assiste a um espetáculo de dança, o que importa é o corpo em movimento e os padrões em movimento que ele constrói, e não quem se move. Este fato proporciona ao retrato uma qualidade de anonimato, conduzindo a atenção do leitor para a própria linguagem, para a forma de elaboração do retrato escrito, ao invés de sua relação com o retratado, o objeto do retrato. Este simples ato, de não nomear o retrato, confere liberdade à escritora e modifica as possibilidades de leitura, além de alterar a relação entre retrato e retratado.

<sup>142</sup> De acordo com Steiner (1978, p. 66), apesar de os primeiros retratos de Stein serem mais consistentes com as normas do gênero, “Ada” e “Orta or One Dancing” usam nomes fictícios para seus retratados. Neste caso, segundo a autora, informações externas ao retrato são necessárias para confirmar se o retratado é uma pessoa real, e quem seria esta pessoa.

<sup>143</sup> Angela Isadora Duncan (1877 –1927) se tornou uma das mais famosas dançarinas no início do século XX ao criar um estilo antagônico à dança cênica vigente na época, o balé clássico. Sua dança foi inspirada na Grécia Antiga a partir do teatro e imagens de dança dos vasos gregos. Ela dançava de pés descalços, opondo-se ao que considerava a rigidez das sapatilhas de pontas da técnica clássica.

<sup>144</sup> O texto em língua estrangeira é: “The last suggests that the portrait had some connection with Isadora Duncan-whom the Steins knew well”.

Ao direcionar a atenção do leitor para a linguagem, e repetir alguns procedimentos formais em retratos de diferentes personalidades, a escritora parece criar um procedimento padrão. Para Bridgman (1970, p. 96, tradução nossa), por exemplo, em alguns dos primeiros retratos “[...] Gertrude Stein tentou eliminar tantas especificidades quanto possível para criar uma superfície uniforme da prosa”<sup>145</sup>. Podemos listar algumas características gerais a estes experimentos linguísticos, como o uso de poucos vocábulos e a conseqüente repetição deles; a repetição das frases, e também dos parágrafos, com alterações sutis; o uso dos verbos no gerúndio, além de outros aspectos que já observamos no capítulo anterior.

Apesar de reconhecer tal unidade em termos de procedimentos formais nos retratos da primeira fase, outros autores destacam a curiosa relação de identidade entre retrato e retratado. De acordo com Walker (1984, p. 99, tradução nossa),

A virtuosidade rítmica de ‘Orta or One Dancing’ funde totalmente significado lexical e figuração icônica. [...] Por todo este retrato de Isadora Duncan, a dançarina e sua dança são poderosamente representadas no jogo rítmico de significantes que legitima os compassos móveis da dança. [...] Em ‘Orta’ ela explorou a liberdade rítmica de Isadora Duncan em sua própria mídia<sup>146</sup>.

De acordo com o autor, através dos retratos, Stein desvenda personagens individuais em uma forma literária dinâmica. Ao invés de rotular a personalidade de cada sujeito, os retratos representam tais sujeitos através de suas “padronizações materiais” (“jogo rítmico de significantes”), reforçando e complementando o significado lexical (WALKER, 1984, p. 98-99).

## **Isadora ou 5 Dançando**

Esta tradução é bastante distinta dos outros exemplos analisados, especialmente devido à “metodologia” e procedimentos de elaboração, onde devemos nos concentrar. Uma vez que o processo criativo foi tão particular, e uma

<sup>145</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] Gertrude Stein tried to eliminate as many specifics as possible in order to create a uniform prose surface”.

<sup>146</sup> O texto em língua estrangeira é: “The rhythmic virtuosity of ‘Orta or One Dancing’ totally fuses lexical meaning and iconic figuration. [...] Throughout this portrait of Isadora Duncan, the dancer and her dancing are powerfully rendered in the rhythmic play of signifiers that enacts the shifting measures of the dance. [...] In ‘Orta’ she explored the rhythmic freedom of Isadora Duncan’s dancing in her own medium.”

vez que a autora desta tese foi uma das criadoras-intérpretes<sup>147</sup> do espetáculo, parece interessante oferecer ao leitor, em detalhes, as etapas desta tradução intersemiótica.

*5.sobre.o.mesmo* é o resultado de cinco recriações, desenvolvidas independentemente por cinco dançarinos, além do músico, que concebeu a música original, e do arquiteto, que elaborou o espaço cênico e a iluminação. Propositadamente sem qualquer contato durante meses, a não ser com o coordenador artístico do projeto, a equipe se encontrou e concebeu a *performance* conjunta a poucos dias da estreia.

Foi uma das principais questões do projeto: que tipo de decisão cada dançarino toma, ao ser exposto ao mesmo texto-fonte? Pode-se especular em diversas direções. Um intérprete pode considerar certo contexto psicológico, um personagem particular (se existir), uma estrutura de linguagem recorrente que deseja enfatizar, etc. Ao criar a possibilidade de comparação direta entre as traduções de cada dançarino, o projeto esteve claramente interessado em evidenciar os processos decisórios, individuais, de tradução intersemiótica. Ao exibir comparativamente diferentes interesses, repertórios, e estratégias estéticas, baseados no mesmo texto literário, o projeto buscou explicitar seus próprios processos de recriação.

Para tanto, foi construído um ambiente em que se identificariam facilmente as decisões sobre o que é relevante, e sobre como recriar o que é considerado relevante, pelos dançarinos, individualmente, bem como pelo músico e pelo arquiteto. Tratava-se de uma boa suposição que o resultado, se ele exibisse alguma “consistência” interna, e conjunta, seria principalmente porque o signo-fonte (a obra traduzida) teria as mesmas propriedades consideradas relevantes pelos dançarinos, e porque tais propriedades seriam tratadas (recriadas) através de materiais e estratégias mais ou menos similares, em termos de atividades motoras, organização sonora e espacial.

A suposição é que ficariam bastante claras as decisões dos criadores, que poderiam convergir ou divergir consideravelmente, com relação ao texto-fonte. O

---

<sup>147</sup> Os termos “criador-intérprete” e “intérprete-criador” são utilizados em dança contemporânea, especialmente no Brasil, referindo-se ao criador ou coreógrafo que é dançarino de sua criação, e ao dançarino que contribui com a criação de material para a obra, respectivamente. Sua função é, em ambos os casos, dupla: criar e interpretar a obra. Daqui para frente utilizaremos o termo dançarino para os que estão envolvidos, mas não exclusivamente, com a interpretação, e coreógrafo para os que estão envolvidos apenas com a criação, e não aparecem em cena, com o intuito de uniformizar o texto e facilitar a leitura.

fato é que o resultado foi uma superposição de desenvolvimentos criados com autonomia pelos dançarinos, pelo músico-compositor e pelo arquiteto, como veremos com mais detalhes adiante.

Descrevemos abaixo os aspectos mais importantes das traduções para música de Edson Zampronha, para o espaço cênico e a iluminação de Adriano Mattos Corrêa, e para dança de Clara Trigo, Daniella de Aguiar, Tiago Ribeiro, Olga Lamas e Rita Aquino.

## Música

O compositor Edson Zampronha fez cuidadosas reflexões sobre a composição da música original<sup>148</sup>. A partir da leitura do texto de Stein, Zampronha elaborou uma construção musical baseada em um modo especial de repetição. Na superfície musical são percebidos quatro eventos sonoros que se sucedem de forma variada. Embora estes eventos sejam muito diferentes, cada um deles apresenta de maneira particular uma mesma estrutura profunda, que é uma “espécie de subtema constante” (ZAMPRONHA, com. pessoal). Este subtema garante, segundo o compositor, a coerência musical. No entanto, este subtema não se repete literalmente. O que se repete, ainda segundo Zampronha (idem), “é um certo modo de proceder, e não uma forma ou um desenho sonoro exatos, o que torna possível assimetrias análogas as do texto de Stein tanto quanto a elaboração de uma narrativa musical que evolui lentamente, com repetições que podem ser incompletas”.

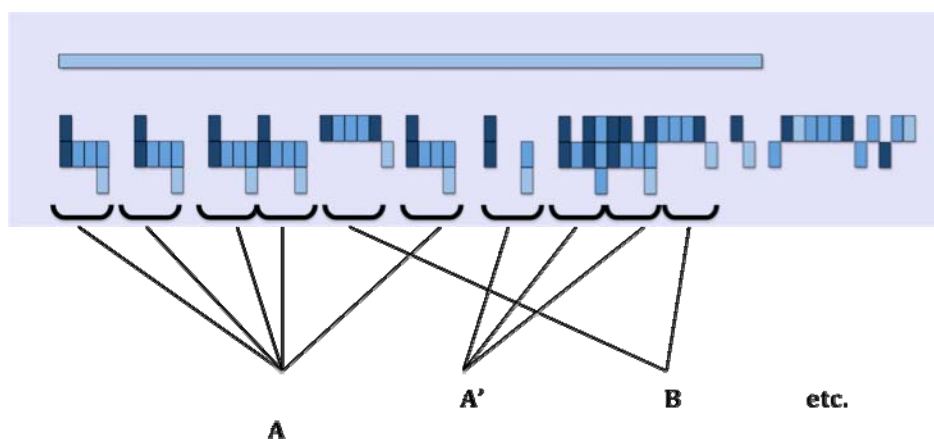
Na sua forma final, esta obra musical apresenta três grandes frases. Cada frase está dividida em duas partes. Zampronha (idem) descreve assim tal estrutura:

Na primeira parte de cada frase sempre aparecem os quatro eventos sonoros mencionados antes (A B C D), e sempre variados. Na segunda parte, no entanto, aparecem somente três eventos (A C D, por exemplo). Esta assimetria entre as duas partes gera um rico dinamismo: o evento que falta, quando volta a aparecer na primeira parte da frase seguinte, ganha protagonismo. Ele estabelece uma conexão entre a frase nova e a anterior que é análoga ao texto de Gertrude, e torna claro na própria forma musical a ideia de inícios sucessivos, adições e subtrações de fragmentos que remetem constantemente uns aos outros. Além disto, esta forma de construção de frases torna possível que elas possam ser permutáveis, flexibilizando

<sup>148</sup> Sobre este compositor, ver: <http://www.zampronha.com/>

sua utilização no espetáculo sem perda deste sentido construtivo, inspirado no texto de Gertrude. Este mesmo tipo de construção ocorre também de modo equivalente na organização das notas, dos ritmos e dos espectros sonoros.

No diagrama da Figura 13, de autoria do compositor, podemos visualizar graficamente suas ideias:



**Segmento rítmico da terceira frase de 5INCO**

Figura 13. Diagrama da estrutura rítmica de um segmento da música de Zampronha que ilustra a forma de ampliação por acréscimos e subtrações, e de introdução de novos segmentos de maneira análoga ao texto de Gertrude. Imagem: Edson Zampronha.

Segundo Zampronha (com. pessoal):

O que mais me chama a atenção, e que tem relação direta com meu pensamento musical, é a estratégia que Gertrude utiliza para ampliar as ideias dentro de uma frase. Em termos que posso transpor à elaboração musical, ela apresenta um segmento de texto, em seguida amplia este segmento por uma repetição, posteriormente por outra repetição com um pequeno acréscimo, e assim por diante. Este procedimento é similar ao utilizado por Igor Stravinsky entre 1910 e 1920, e consiste em uma alternativa formal-fraseológica muito frutífera que supera certos procedimentos musicais do romantismo do século XIX. Trata-se de uma solução verdadeiramente moderna, que estabelece um tipo novo de narrativa, com um potencial até hoje musicalmente muito rico. No entanto, um dos desafios nesta forma de construção sonora é saber como interromper esta ampliação sucessiva de eventos de maneira musical e convincente. No caso deste texto de Gertrude, ela introduz um elemento novo, e este elemento novo ao mesmo tempo que interrompe o movimento anterior, dá início a uma nova ampliação que incorpora alguns elementos que haviam aparecido antes. E isto poderia prosseguir indefinidamente. Mas observo também que, nestas sucessivas ampliações, há um eixo comum que se mantém. Há uma frase-chave que aparece no início de seu texto e que de alguma maneira se mantém ao mesmo tempo em que a cada ampliação vai ganhando novos matizes. Novas palavras vão entrando nesta frase-chave, que vai se tornando cada vez mais diversificada. O leitor (pelo menos eu senti assim) fica em uma zona ambígua entre fixar-se no significante ou no significado do texto (para utilizar uma terminologia de Saussure). Minha atenção queria ir ao significado, mas ele não se completava. Como resultado, minha atenção regressava a uma

linguagem poética sobre o significante, a um significante que se ampliava cada vez mais, incorporando pouco a pouco novos significantes (reaparecendo sempre, cada vez mais enriquecido). Esta forma de trabalhar me deu os elementos fundamentais para a composição desta música:

uma estratégia de desenvolvimento de materiais sonoros (ampliação irregular);  
um critério formal (um retorno frequente a uma frase-chave cada vez mais enriquecida), e  
uma estratégia para fixar a atenção da escuta do ouvinte no significante (no meu caso, no objeto sonoro em si mesmo), impedindo que transcenda ao significado.

Este último ponto é especialmente importante: busquei estabelecer um diálogo entre um significante (objetos sonoros, no meu caso) que convida a escuta transcender a um significado, mas que apesar deste convite, não permite que isto ocorra. A utilização de objetos sonoros pouco convencionais convida a escuta a se fixar neles. Ao mesmo tempo, uma certa forma de associação entre estes objetos sonoros suscita a criação de significados. No entanto, a forma de associação específica utilizada não permite que o ouvinte dê este salto ao significado, já que eles não se estabilizam na percepção. Como resultado, a escuta se mantém constantemente atada aos objetos sonoros (ao significante). Este último aspecto é o mais desafiador e o que deu origem a todas as minhas soluções formais.

## **Espaço Cênico e Iluminação**

A concepção do espaço cênico e da luz, pelo arquiteto Adriano Mattos Corrêa, também se deu sob a ação direta do mesmo fragmento de texto de Stein. O espaço foi estruturado por vinte e cinco lâmpadas, penduradas em cabos de energia, suspensas a 1,25m de distância do chão e 1,5 m de distância entre si, criando uma matriz de 6m x 6m, e uma área de atuação de 7,5m por 7,5m, devido à difusão da luz (Figura 14). Todas as lâmpadas foram envoltas por camisinhas de lampião, recurso que torna a fonte de luz homogênea, sem o filamento evidente.

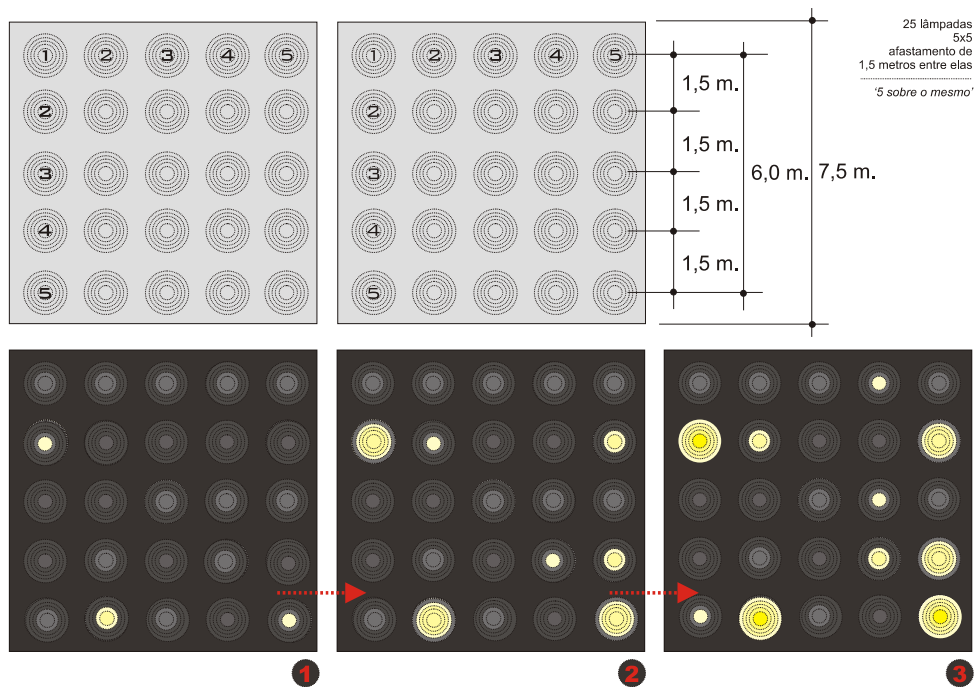


Figura 14. Mapa de distribuição e funcionamento das lâmpadas no espaço. Imagem Adriano Mattos Corrêa.

De acordo com a ideia inicial, de Adriano Mattos, as luzes se acendiam e se apagavam em tempos distintos e com intensidades diferentes. No início, a intensidade deveria ser muito baixa, aumentando gradativamente até alcançar a capacidade máxima e queimar, apagando-se. Entretanto, não foi simples projetar o mecanismo para criar esta diferença de intensidade, de intervalo temporal e dinâmica de atuação entre as lâmpadas. A solução para criar esta variação de intensidades e tempos baseou-se na alternância entre procedimentos randômicos (ao acaso) e a aplicação de regras rígidas. Cinco grupos de cinco lâmpadas foram sorteados em cada apresentação, conferindo ao espaço um padrão de deslocamentos, e comportamento, imprevistos. Foram criadas diferentes partituras para o comportamento de cada um desses grupos, interpretadas pelo operador de luz, em cada apresentação. Deste modo, tornou-se impossível fixar qualquer hábito sobre o comportamento da luz, tornando-a efetivamente uma expressão independente da música e dos dançarinos (Figura 15).

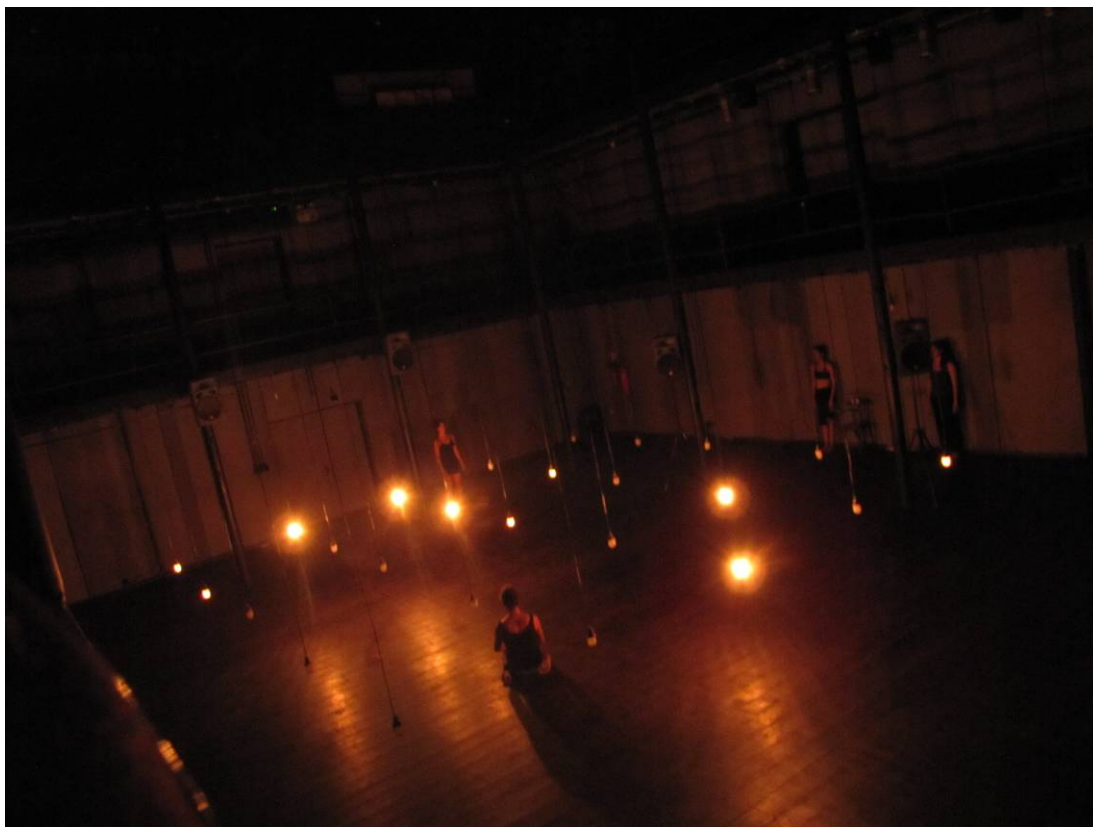


Figura 15. Iluminação em funcionamento durante ensaio geral. Fotografia Adriano Mattos Corrêa.

## Dança

Clara Trigo e Tiago Ribeiro trabalharam na elaboração de posições e posturas corporais para serem indefinidamente combinadas. Em outras palavras, eles criaram poucos elementos para serem repetidos em combinações de diversas ordens e sequências. Enquanto Trigo optou por um “quebra-cabeças de peças motoras” de mesmo tamanho e duração, utilizando apenas o plano baixo, Ribeiro trabalhou sobre um escopo de movimentos que incluía, desde posturas mínimas com os dedos das mãos, até movimentos amplos com os dois braços e as pernas abertos, em todos os níveis do espaço<sup>149</sup>.

Clara Trigo concentrou-se inicialmente na noção de “presente contínuo”, tentando recriar tal característica através do que ela chamou de “rastros de

---

<sup>149</sup> Trata-se de uma divisão do espaço frequentemente utilizada que o separa em níveis: baixo, médio e alto. O nível baixo se refere à ocupação do espaço mais próximo ao chão; o médio é o espaço entre o chão e a posição em pé, e o alto se refere àquele espaço ocupado a partir da posição em pé e acima desta.



movimento”. Em seguida passou a atuar na estrutura do texto composta pela repetição e permutação de poucos componentes, ou seja, de poucos elementos repetidos em combinações de diversas ordens. Trigo realizou seus experimentos sobre transferências de peso corporal associados à repetição. Inicialmente, valeu-se de um repertório do sapateado flamenco, tentando criar pequenas variações de transferência de peso combinadas. Entretanto, o flamenco, segundo Trigo, tornara-se mais visível do que o próprio experimento de tradução. Segundo Trigo (com. pessoal),

A característica do texto que mais me impacta é a repetição com diferença. As variações na repetição me levam a algumas imagens: Rastro, Vestígio, Visgo, Fractal, Bolhas dentro de bolhas dentro de bolhas, “Repetir, repetir até ficar diferente”, Impalpável, Volátil. Depois de lê-lo algumas vezes, tive a necessidade de ter o texto audível, para ouvi-lo muitas vezes e entrar em contato por outro suporte e para poder me mover enquanto ouvia. Gravei o texto. Isso foi muito difícil! Na audição, foi incrível perceber outras dimensões de significado e de ritmo do texto. Pensando em ritmo, e em repetição com diferença, me aparecem como estratégias de composição: transferência de peso e análise combinatória.

Estou nessa etapa: coleta de pequenos movimentos muito pouco “espetaculares” que derivam de um lugar bem diferente. Uso o texto falado como “mantra”. Desde cedo no texto ela já não volta ao começo. Deformações contínuas. Sutis variações rítmicas. Importante levar em consideração o rigor do texto nas escolhas cênicas. Muito rigor na brincadeira das análises combinatórias, para não dar saltos. Mastigar e construir os elos de um lugar ao outro.

Dando sequência à investigação por meio de um número reduzido de elementos que se repetem, a dançarina criou diversas posições a partir de uma posição inicial (Figura 16). O critério principal baseou-se no uso de um “mínimo” de articulações e grupos musculares. Além disso, Trigo pretendeu revelar o principal aspecto referencial do texto traduzido: uma mulher dançando. A ideia é que o encadeamento e a combinação dos componentes deveriam gerar contextos relacionados ao universo de referência da obra. Foram criados oito movimentos numerados para realizar uma espécie de “jogo de combinações” que, inicialmente, deveria ter início a partir de um jogador externo propondo sequências de números, a fim de produzir desafios de execução. Diversas mudanças eliminaram o jogador externo e a necessidade de explicitar os números associados aos movimentos e às regras. A ideia foi apresentar as combinações de um modo surpreendente, gerando padrões corporais complexos, com base em posições iniciais muito simples.

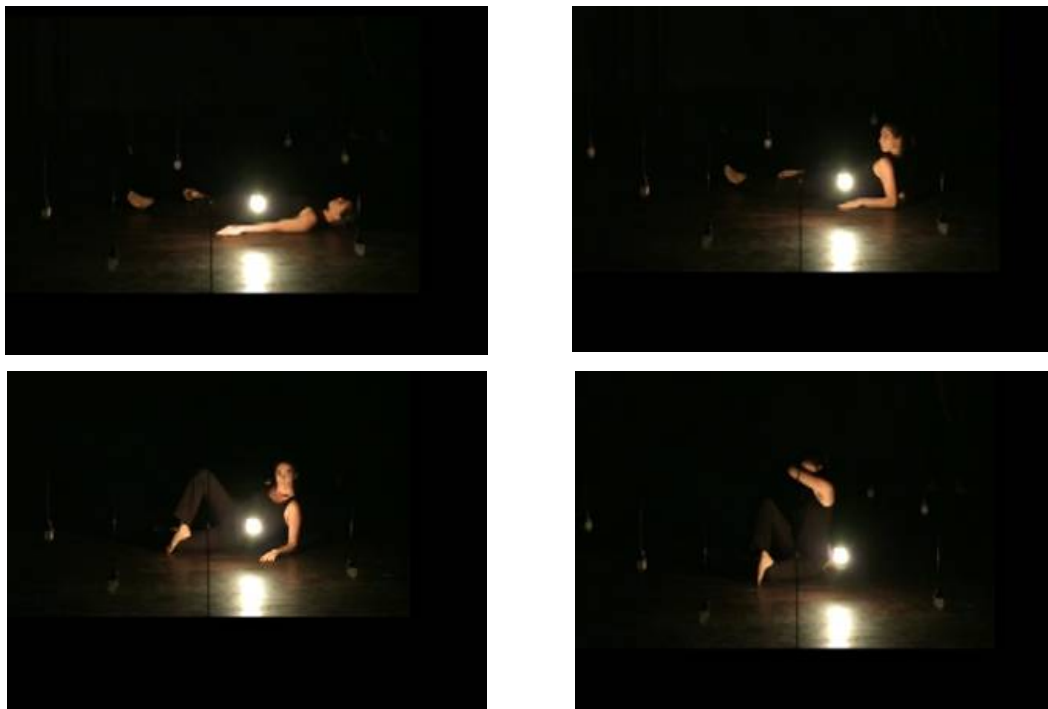


Figura 16. Sequência de movimentos de Trigo. Frames do vídeo de registro.

Para Ribeiro, a primeira leitura produziu diversos objetos gráficos (Figura 17), baseados em repetições rítmicas de um acervo limitado de vocábulos visuais.

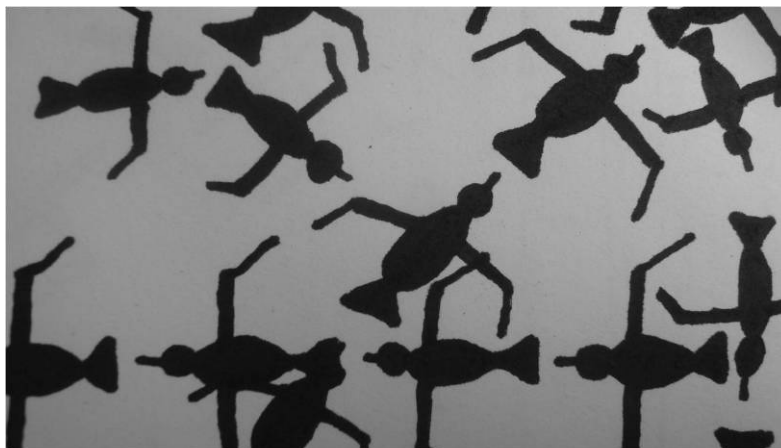


Figura 17. Exemplo de desenho realizado por Tiago Ribeiro.

Em viagem à Colômbia, Ribeiro desenvolveu um diário de viagem inspirado na escritura de Stein, com a intenção de reproduzir seu trabalho sobre o tempo. Diferente dos outros criadores, Ribeiro fez uma pesquisa contextual, a partir das autobiografias e de outros textos e livros da autora (“Paris – França”, “Autobiografia de todo mundo”). Quando iniciou a investigação motora, já possuía um extenso

suporte bidimensional, que chegava a considerar mais “eficiente” que as gestualidades experimentadas. Ele também apropriou-se de outras referências, populares, como o maracatu, que terminou por não desenvolver (com. pessoal).

Seu material também concentrou-se na repetição de poucos vocábulos, similar aos desenvolvimentos de Trigo. Entretanto, seus “vocábulos em movimento” não foram construídos com referência a qualquer aspecto semântico do texto. Foram unidades de movimento, em sua maioria, muito simples e pequenas (movimentos dos dedos das mãos), com algumas variações mais amplas (movimento de ajoelhar no chão), e outras unidades de repetição mais dinâmica (cabeça em movimento de rotação - Figura 18).

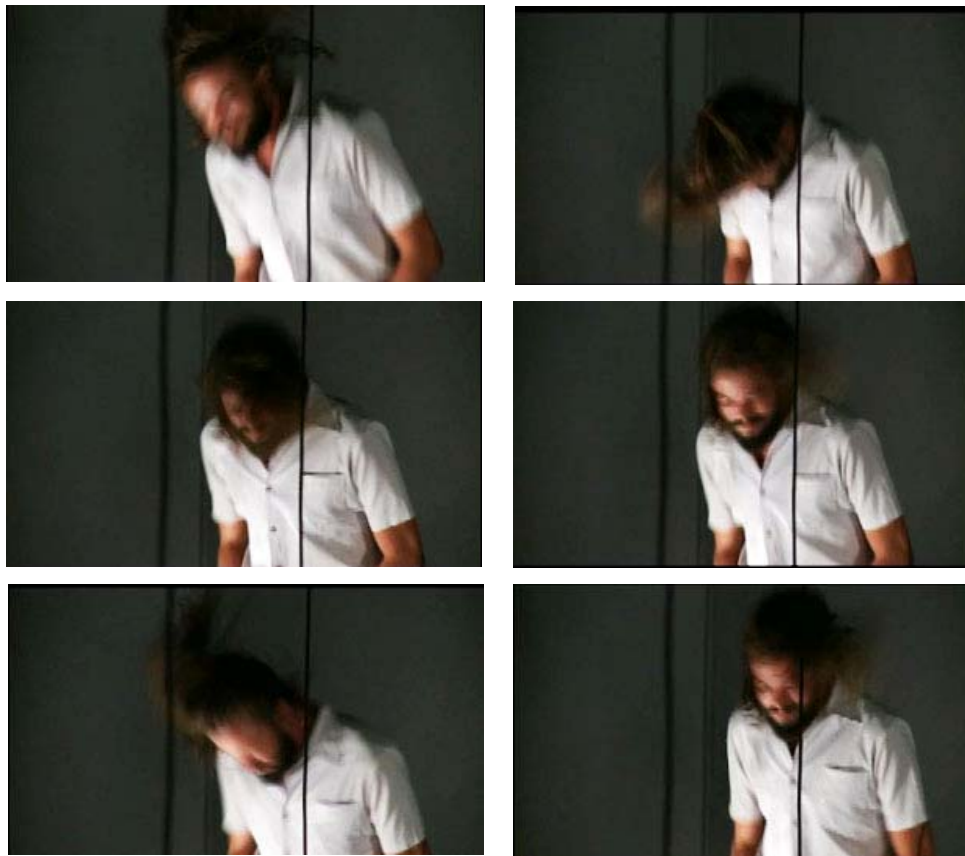


Figura 18. Sequência de movimentos de rotação da cabeça. Frames do vídeo de registro.

Trigo e Ribeiro, portanto, se relacionaram com o retrato de Stein especialmente através da repetição de um número reduzido de vocábulos, não interessando sua ordem específica; em cada repetição os elementos (vocábulos) apareceram em diferentes sequências. Iconicamente, Trigo e Ribeiro recriaram o

princípio de densa repetição que relaciona os elementos vocabulares que observaram em “Orta”.

Daniella de Aguiar, esta autora, criou pequenos fragmentos ou núcleos, cada um deles estabelecendo uma relação específica com a obra traduzida. Embora apresentados em uma ordem, tratavam-se de materiais semi-independentes, que podiam ser apresentados em diferentes sequências. Os primeiros ensaios de Aguiar baseavam-se em vídeo-experimentos. Como Ribeiro, a dançarina procurou trabalhar inicialmente em outras mídias. O aspecto do texto mais acentuado nos vídeos foi a repetição de poucos elementos associados a mudanças semânticas ou referenciais. Quando os estudos se deslocaram do vídeo para execução de padrões motores, o foco foi transferido para a ideia geral de repetição e presente contínuo. Assim, cada pequeno núcleo, apesar de independente, possuía uma forte relação intrínseca com os demais, pois eles eram estruturalmente similares.

Em alguns núcleos, Aguiar procurou traduzir a estratégia de Stein de recomeços sucessivos, apresentando uma ação que não se desenvolve temporalmente. Em outros, refez uma ação motora reiteradas vezes. Nos dois casos, refaz a ação enfatizando, controladamente, diferenças que ocorrem em cada nova repetição. Sobre este aspecto, a dançarina realizou experimentos com uma ação que se repete ininterruptamente – “sentar-se ininterruptamente”, “corrida com salto”, “procurar um lugar no espaço”, “tremor o tronco”; com ações que se repetem e recomeçam de diversos pontos da trajetória da ação – “passos de jazz”, “pose de modelo”, “braços de Isadora Duncan”. Estes estudos, quase todos mantidos até a apresentação dos materiais para a equipe, constituem o foco do trabalho de Aguiar. Sobre seus exercícios criativos, Aguiar comenta (com. pessoal):

- experimentos corporais: experimentei as noções de ‘alargamento temporal’ (prolongamento do tempo), insistência e repetição com a ação de sentar em uma cadeira. três tentativas. a mais interessante: sentar-se e arrumar-se sem que a ação de sentar termine. a ação se prolonga em um tempo bastante esgarçado porque a sua finalização não é finalizada, porque o arrumar-se perpetua-se. (Figura 19).

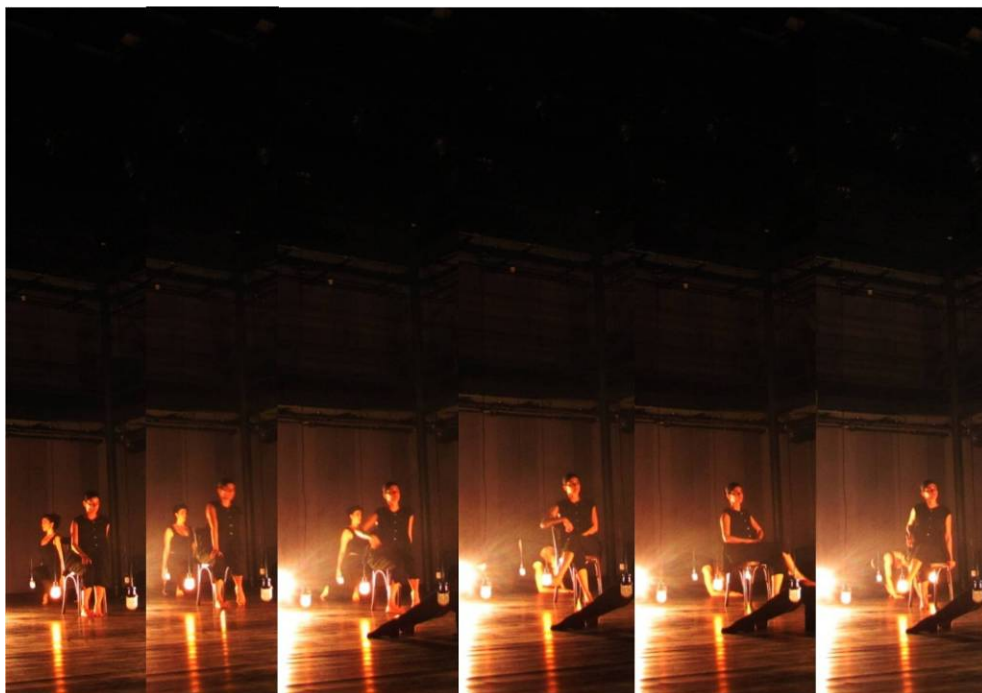


Figura 19. Sentar-se e arrumar-se sem que a ação de sentar termine. Fotografia Adriano Mattos Corrêa.

Para o desenvolvimento de cada núcleo houve uma preocupação sobre qual tipo de vocabulário corresponderia àquilo que Stein desenvolve no retrato. Ainda de acordo com sua descrição (com. pessoal):

A escolha do tipo de material corporal para a realização dos estudos de tradução do texto deveria amplificar as noções de ser/estar/existir e, ao mesmo tempo, criar o efeito de um presente que não se desenvolve.

Aspectos referenciais foram diretamente considerados, especialmente sobre Isadora Duncan, como referências à “identidade”, e tópicos relacionados aos verbos “ser” e “existir”. Aguiar realizou diversos estudos sobre a utilização dessas referências. Para isto, utilizou uma fotografia de Isadora Duncan em frente ao rosto, de diversas formas. A última versão deste estudo consistiu em várias impressões em transparência da mesma foto de Isadora Duncan sobrepostas e colocadas junto ao rosto da criadora, sentada em uma cadeira. Estas fotos eram retiradas sequencialmente e depositadas no colo da criadora, de modo que a imagem, no início muito escura, tornava-se cada vez mais nítida, revelando ao final o rosto de Aguiar, misturado ao de Isadora. O propósito, claramente, é fazer referência à dançarina moderna, objeto do retrato de Stein e, ao mesmo tempo, identificá-la com

a atual dançarina tradutora do retrato de Stein. Além disso, refere-se ao fato de que o texto-fonte é um retrato.

Rita Aquino também trabalhou em fragmentos ou núcleos, de modo semelhante a Aguiar<sup>150</sup>. Diversos núcleos estão engajados na repetição, nas diferentes maneiras de repetir o mesmo movimento e em recomeços sucessivos. Como Aguiar, Aquino realiza ações que se repetem e recomeçam em diversos pontos da trajetória da ação, e também realiza ações que se repetem ininterruptamente (Figura 20). São exemplos deste último tipo de investigação: “mexer nos cabelos” e “linha de espasmos”. Além disso, a dançarina trabalha com referência ao cubismo e à noção de múltiplas perspectivas sobre um mesmo objeto. Para tanto, utiliza objetos -- diversas xícaras brancas que são combinadas e empilhadas, formando pequenas esculturas e, de diferentes modos, são apresentadas ao público de diferentes pontos de vista. Como dito anteriormente, Aquino assume que o objeto da obra de Stein é a linguagem visual cubista, e trabalha a partir desta referência.



---

<sup>150</sup> Deve-se notar que Aguiar e Aquino trabalharam conjuntamente no espetáculo *dez episódios sobre a prosa topovisual de Gertrude Stein*, também baseado em Stein, anterior ao [5], o que, provavelmente, se reflete na semelhança de suas investigações artísticas neste projeto.

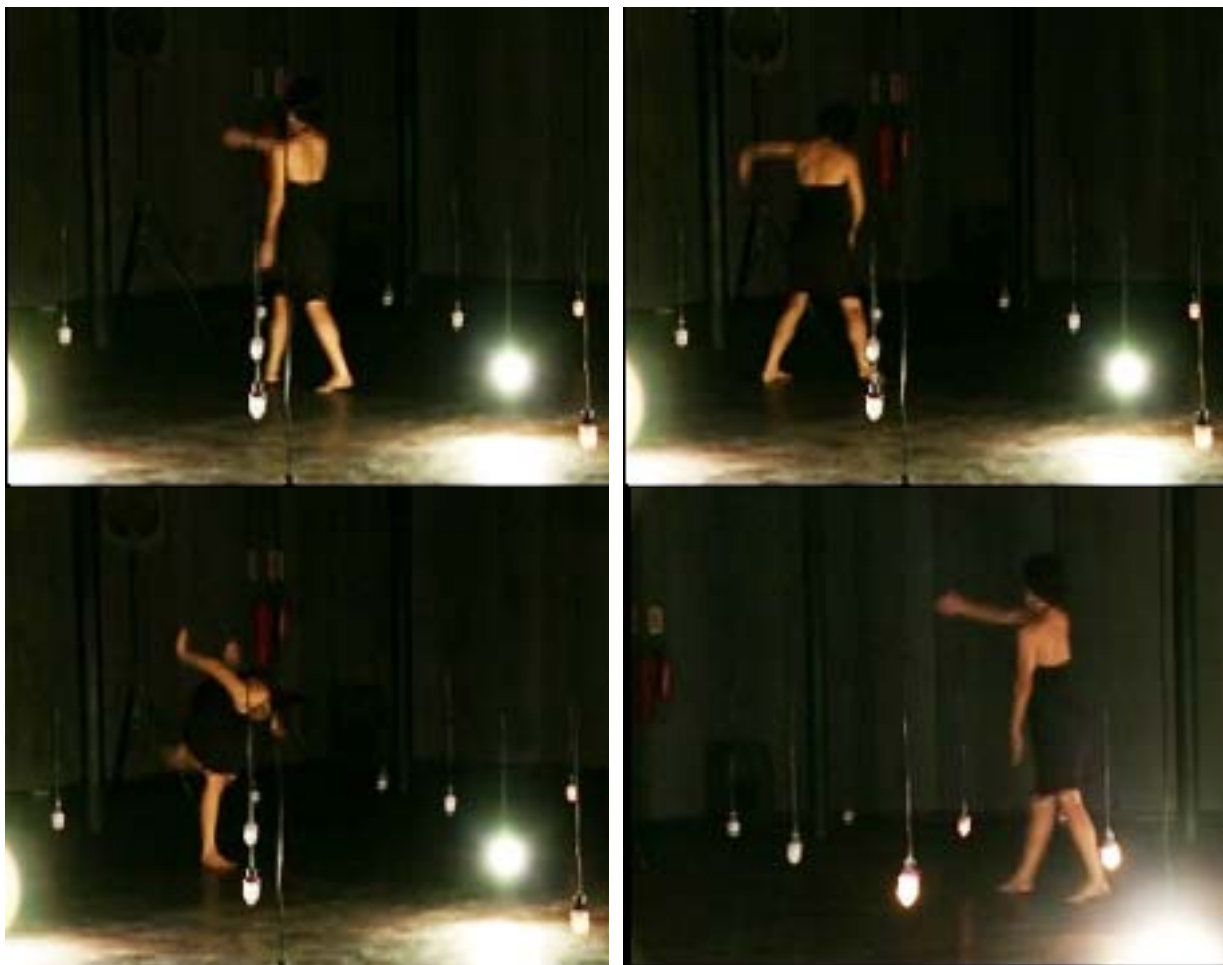


Figura 20. Aquino em ações que se repetem e recomeçam. Frames do vídeo.

Aguiar e Aquino, apesar de criarem em núcleos ou fragmentos semi-independentes, apresentam um trabalho de tradução coeso, pois suas partes estão relacionadas com a obra traduzida e entre si através de regras similares, determinadas pela obra fonte.

Olga Lamas, diferentemente dos outros criadores, elaborou um pequeno solo, uma sequência fluida com começo, meio e fim, onde a ordem sequencial parece importante. De modo distinto também dos outros criadores, Olga estabelece uma relação metafórica com a questão mais psicológica evocada pelo texto (Figura 21). Apesar disso, também estabelece momentos de repetição e os recomeços sucessivos. Os objetos e artefatos que utiliza incluem: espelhos, longas caminhadas, cigarro com banco.

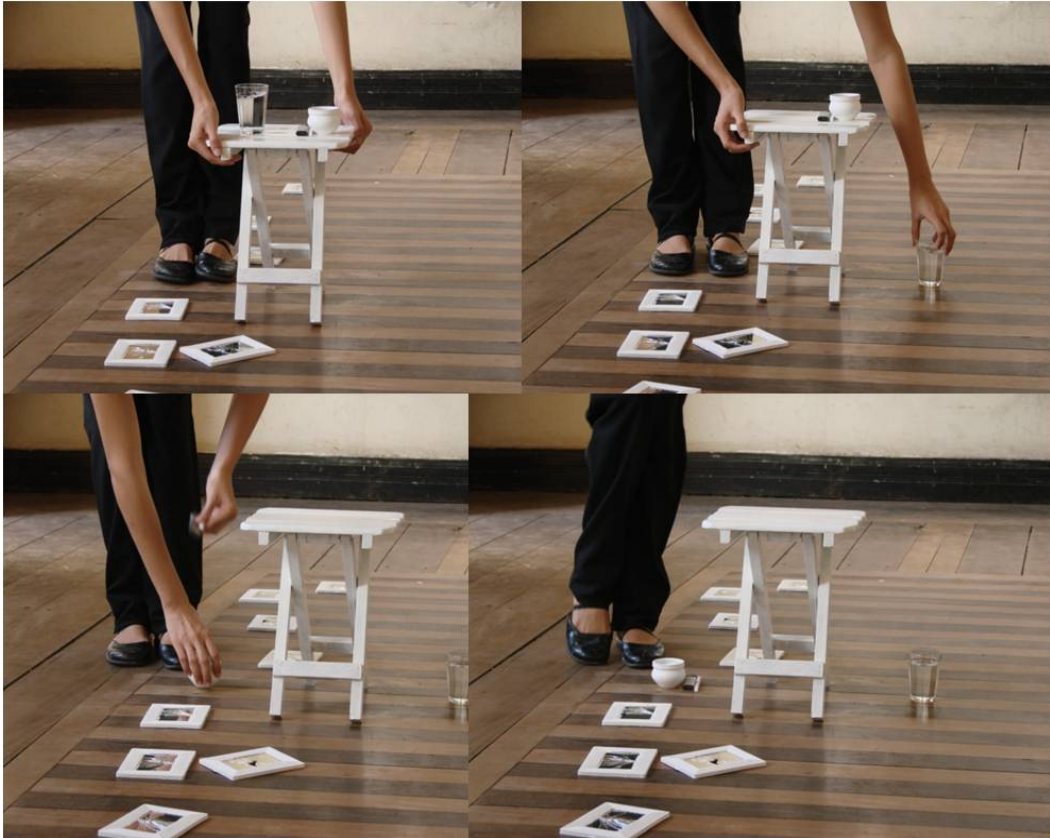


Figura 21. Olga em uma relação mais metafórica com o texto. Fotos Olga Lamas.

## Composição

A quatro dias da estreia, a equipe integrada pelos dançarinos, o arquiteto, o coordenador e a produção, encontrou-se pela primeira vez para a exibição coletiva dos resultados individuais. Também foram exibidas, pela primeira vez aos dançarinos, a música original e a concepção da iluminação. Neste período, foram realizadas diversas experiências e tomadas decisões sobre o formato de apresentação dos resultados. O principal desafio para a equipe foi a articulação dos resultados individuais. Como transformar em algo coerente uma série de segmentos criados separadamente?

Após experimentar diferentes propostas, optou-se por um formato a meio caminho entre uma composição pré-estabelecida e uma improvisação. Foi criado um roteiro que definia diversos aspectos, como alternância entre períodos de música e



de silêncio, e alguns materiais dos dançarinos em momentos definidos, deixando ao mesmo tempo, espaço para improvisação com algumas regras<sup>151</sup>.

O espetáculo exibiu uma estrutura compositiva semelhante àquela que Stein revela ter aprendido com Cézanne. Como já mencionamos, em “Transatlantic Interview” Stein afirma: “Tudo o que eu fiz foi influenciado por Flaubert e por Cézanne, e isso me deu um novo sentimento a respeito da composição”<sup>152</sup> (1971, p.15). E vai além: “Cézanne concebeu a ideia de que, na composição, uma coisa era tão importante quanto outra coisa”<sup>153</sup>.

Como na prosa de Stein (baseada na contribuição visual de Cézanne), sem clímax identificável, sem estruturas e componentes hierarquicamente dominantes, este trabalho tentou “des-hierarquizar” os elementos. Criou-se um tipo de “parataxe”, um princípio de coordenação que operou em todos os domínios do espetáculo, e em cada evento, todos eles com relativa autonomia.

Para Pignatari (2004, p. 188), a *parataxe*, em oposição à *hipotaxe*, pode ser descrita como um princípio de organização do pensamento e da linguagem, associada à analogia, à construção des-hierarquizada, sincrônica e coordenativa entre as partes do discurso ou texto – “É a luta entre a hipotaxe hegemônica e dominante contra a parataxe colonizada e dependente, a primeira a comando de um *Hierarkhos*, o chefe-sagrado, a segunda sob o descomando de *Anarkhos*, o sem chefe, por baixo, mas permanentemente subversivo, pois que é impossível eliminá-lo”.

Este princípio foi a base para a interação entre os dançarinos, nas situações em que atuavam improvisadamente, e também entre os níveis que organizavam o espetáculo, incluindo a música, ou os objetos sonoros, e o ambiente físico. Todos os eventos observados eram independentes no sentido de que não havia qualquer relação de causalidade estrita entre eles, assim como entre a música e as atividades motoras, ou entre a luz e estas atividades. Tratava-se, todo o tempo, de um conjunto de eventos *coincidentes*. As “aproximações”, ou similitudes, de qualquer ordem, não

<sup>151</sup> Os dias de apresentação também foram utilizados para continuar aprimorando estas relações. Assim, o roteiro foi modificado até o último dia de apresentação, de maneira mais ou menos perceptível para a plateia que pôde assistir mais de uma vez. Deste modo, descrevemos aqui o que foi gravado em vídeo [Gabriel Teixeira], representando como a configuração se afirmou nos últimos dias da temporada.

<sup>152</sup> O texto em língua estrangeira é: “*Everything I have done has been influenced by Flaubert and Cézanne, and this gave me a new feeling about composition*”.

<sup>153</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] and Cezanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing”.

seriam produto de indeterminação, mas de restrições exercidas pelo texto-fonte, que é o fragmento do retrato de Stein.

Conclusivamente, os níveis e os componentes -- atuação da luz, distribuição dos objetos e segmentos sonoros, arranjo temporal das séries motoras, natureza das transições e das pausas -- foram concebidos para envolver uma mistura “calculada” de acaso e determinação, forçando cada apresentação a se comportar de modo muito singular. O princípio de independência entre as partes foi pensado como uma recriação icônica, programaticamente intensificada, daquilo que Stein observou em Cézanne como uma de suas principais realizações. Note-se que a “des-hierarquização” atingiu todos os níveis do espetáculo, entre a música, dançarinos, espaço cênico, luz, etc., e reinstaurou-se em cada nova apresentação, forçando todos os seus integrantes a experimentar como uma “novidade” a parataxe estrutural que caracteriza, segundo Stein, a contribuição fundamental de Cézanne.

### 3.2 Shutters Shut

O retrato mais famoso escrito por Gertrude Stein, de acordo com Régis (2006), é justamente “If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso” (1923) (ANEXO D), a fonte literária da obra de dança *Shutters Shut*<sup>154</sup>. Após ler este retrato em Radcliffe, em uma de suas palestras, Stein olhou para a plateia e disse: “Agora vocês veem de um modo misterioso, que é mais excitante do que se você contar o que ele fez”<sup>155</sup> (BURNS e DYDO, 1996, p. 338 *apud* RETALLACK, 2008, p. 7, tradução nossa).

Segundo Steiner (1978, p. 106), os retratos escritos entre 1921 e 1925 são diferentes em diversos aspectos daqueles da primeira fase, como “Orta or One Dancing”, texto-fonte de nosso exemplo anterior. A autora lista algumas características formais como, associações sonoras, circunlocução ou perífrase, condensação ou síntese, além das muitas possibilidades de referentes metafóricos,

<sup>154</sup> O primeiro retrato de Stein sobre Picasso, que leva como título o nome do retratado, foi escrito em 1909, portanto, no início da primeira fase. O segundo é este que vamos comentar nesta seção, e que, para Giroud (2007, p. 39), é mais abstrato e mais difícil do que o realizado anteriormente. Além disso, Stein escreveu uma monografia sobre Picasso em 1938, em francês.

<sup>155</sup> O texto em língua estrangeira é: “Now you see in some mysterious way, that is more exciting than if you told what he did”.

que algumas vezes se contradizem (STEINER, 1978, p. 95). Bridgman (1970, p. 139) nota também que, nesta fase, encontramos o primeiro texto de Stein em que há sentenças e frases colocadas em uma coluna vertical, um apelo gráfico que não era encontrado anteriormente. Neste período, “[...] a sintaxe é muito menos contorcida, a semântica é menos opaca, mas ainda assim intrincada, e há uma ênfase muito maior na repetição fonológica, rima e ritmo”<sup>156</sup> (STEINER, 1978, p. 106, tradução nossa).

O retrato que nos interessa aqui tem diversas interpretações, sempre interconectando a personalidade de Picasso aos aspectos formais e semânticos do texto. Para Régis (2007, p. 55), o retrato “[...] projeta um diagrama que, pouco a pouco, pelas repetições, vai desvelando a qualidade de um sentimento de Picasso na presentidade do texto, desvelando a personalidade rica e ativa do pintor”.

De acordo com Clüver (1978, p. 26), nossa interpretação deste texto como um retrato de Picasso depende inteiramente de seu título, embora nos deparemos no corpo do texto com outro nome próprio: *Napoleon*. O autor afirma que aparecem referências ao tema de “Napoleão” ao longo do texto, “[...] entretanto, transformados e deslocados: os motivos de realeza (*kings, queens*) e sua comitiva (*trains*), de chegar primeiro e ser o primeiro, de conquista (*I land*), de história”<sup>157</sup> (CLÜVER, 1978, p. 26, tradução nossa).

Retallack (2008, p. 7) afirma, mais especificamente, que o retrato de Picasso estrutura seu caráter em linguagem, evocando uma semelhança do pintor com Napoleão. Para o autor, o texto é bem humorado desde o seu título: “Se eu lhe contasse”, quando Stein fazia referência ao fato de Picasso não querer ouvir sobre sua semelhança com Napoleão, passando por sua cadência bélica (marcial), sendo também mais um ponto de comparação entre ambos. Para Giroud (2007, p. 40, tradução nossa), “A referência a Napoleão pode ser explicada em termos da personalidade imperiosa de Picasso, mas também pode ser uma lembrança de sua baixa estatura”<sup>158</sup>.

Em *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein oferece ao leitor uma comparação mais direta:

<sup>156</sup> O texto em língua estrangeira é: “The syntax is much less convoluted, the semantics is less opaque though still puzzling, and there is a much greater emphasis in phonological repetition, rhyme, and rhythm” (p. 106).

<sup>157</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] however transformed and dislocated: the motifs of royalty (*kings, queens*) and its retinue (*trains*), of coming first and being the first, of conquest (*I land*), of history.”

<sup>158</sup> O texto em língua estrangeira é: “The reference to Napoleon can be explained in terms of Picasso's imperious personality, but it could also be a reminder of his short stature”.

Picasso, mais do que nunca, parecia, como dizia Gertrude Stein, um pequeno toureiro seguido por quatro bandarilheiros ou, como depois descreveu no retrato que fez dele, Napoleão acompanhado por quatro enormes granadeiros. Derain e Braque eram homens descomunais, assim como Guillaume, muito corpulento, e Salmon, nada pequeno. Picasso tinha todo jeito de líder (STEIN, 2006, p. 62)<sup>159</sup>.

Clüver (1978) afirma que a metáfora de Napoleão não é desenvolvida no retrato de modo convencional. Ele compara os motivos fragmentados sobre Napoleão com as imagens fragmentadas do cubismo de Picasso, em especial *Ma Jolie*. De acordo com o autor (CLÜVER, 1978, p. 27), estes fragmentos estão “[...] incorporados em passagens do texto que parecem ter sido largamente esvaziadas de significado referencial. Podem ser sentenças gramatical e sintaticamente corretas e completas que simplesmente se recusam a produzir a informação esperada”<sup>160</sup>.

Steiner lista outras características deste retrato, além da metáfora entre Picasso e Napoleão:

A repetição rítmica de grupos de elementos, que continua no parágrafo seguinte [o segundo], a divertida rima de ‘If I told him’ e ‘Napoleon’, as variações na ordem das palavras através da repetição de partes dos grupos (‘would Napoleon Napoleon would would he like it’), e a comparação de Picasso com Napoleão (ambos dinâmicos entretanto líderes diminutivos) tudo contribui para o prazer de ler este retrato<sup>161</sup> (STEINER, 1978, p. 107-108, tradução nossa).

O presente contínuo não é explorado, ao menos não da mesma maneira, neste retrato. O uso dos verbos no gerúndio é abandonado. De fato, apenas a repetição e a variação lexical são estratégias semelhantes às da primeira fase. Entretanto, combinadas a outros procedimentos, têm efeitos notavelmente distintos: por exemplo, o jogo de palavras e a relação entre som e sentido, que a repetição gera aqui. Para Clüver, (1978, p. 28, tradução nossa), neste retrato,

[...] a linguagem é criada para expressar a si mesma como uma realidade independente, mas, novamente, não através de um corte de todas as relações com

<sup>159</sup> Na versão original em inglês no mesmo trecho se lê: “Picasso was more than ever as Gertrude Stein said the little bullfighter followed by his squadron of four, or as she later in her portrait of him, she called him, Napoleon followed by his four enormous grenadiers. Derain and Braque were great big men, so was Guillaume [Apollinaire] a heavy set man and Salmon was not small. Picasso was every inch a chief.”

<sup>160</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] are embeded in text passages which seem to have been largely emptied of referential meaning. These can be grammatically and syntactically correct and complete sentences which simply refuse to yield the expected information”.

<sup>161</sup> O texto em língua estrangeira é: “The rhythmic repetition of groupings of elements, which continues for another paragraph, the amusing rhyming of ‘If I told him’ and ‘Napoleon’, the variations in word order through the repetition of parts of the groupings (‘would Napoleon would Napoleon would would he like it’), and the comparison of Picasso with Napoleon (both dynamics but diminutive leaders) all contribute to the pleasure of Reading this portrait”.

a realidade externa, mas, chamando atenção, com todos os meios possíveis, para a natureza da linguagem, ao mesmo tempo um fato físico e um símbolo<sup>162</sup>.

## Napoleão em ação

*Shutters shut* é um dueto coreografado por Paul Lightfoot e Sol Leon para *Nederlands Dans Theater 2*<sup>163</sup>. O espetáculo estreou em 6 de março de 2003, no Lucent Danstheater em Haia, Holanda, e continua ativo no repertório da companhia (NEDERLANDS DANS THEATHER: SHUTTERS SHUT). Nesta peça, o texto de Stein é lido pela própria escritora enquanto o dueto se apresenta. Mais precisamente, uma gravação de Stein, lendo o retrato “If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso”, é utilizada como música para a coreografia.

No site do *Nederlands Dans Theater* encontra-se este pequeno texto sobre a peça coreográfica:

*Shutters Shut* (2003) é uma dança especial, quatro minutos em que dançarinos em sua própria linguagem de sinais comunicam as palavras de Gertrude Stein, a quem ouvimos em sua recitação original do poema ‘If I told him’. Como plateia, você simplesmente se torna parte do todo. É precisamente o uso inusual da palavra falada, ao invés de música, que faz esta peça interessante. A linguagem de sinais perceptivelmente mescla-se com o poema, e você será carregado por sua beleza. ‘...Por quatro minutos, esplêndidas palavras pulsam um esplêndido ritmo brincando com tempo e confusão’ (De Volkskrant, maart 2003)<sup>164</sup> (NEDERLANDS DANS THEATHER: SHUTTERS SHUT, tradução nossa).

Nesta tradução de Stein para dança não há qualquer referência ao fato de o texto ser um retrato de Picasso. Não há tentativa de recriar o gênero do retrato, nem ao menos de estipular alguma relação com o retratado. A tradução está, de fato, baseada na materialidade do texto, mais especificamente do texto lido pela própria Gertrude Stein.

<sup>162</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] language is made to express itself as an independent reality, but again not by cutting off all relations to external reality, but by calling attention, with every conceivable means, to the nature of language both as physical fact and as symbol”.

<sup>163</sup> A companhia de dança holandesa é a versão jovem da companhia principal *Nederlands Dans Theater 1*.

<sup>164</sup> O texto em língua estrangeira é: “*Shutters Shut* (2003) is a special dance, four minutes in which the dancers in their own sign language communicate the words of Gertrude Stein, who gives an original recitation of her poem ‘If I told him’. As an audience you simply become part of the whole. It is precisely the unusualness of spoken word instead of music that makes the piece interesting. The sign language perceptibly blends with the poem and you will be swept along in its beauty.

‘...For four minutes splendid words hammer a splendid rhythm playing with time and confusion’ (De Volkskrant, maart 2003).”

A duração da peça é quase exatamente a mesma da leitura de Stein (quase 4 minutos). Ela é executada por dois bailarinos, uma mulher e um homem, que se movimentam, na maior parte do tempo, emparelhados, se deslocando lateralmente em poucos momentos, mantendo sempre a mesma distância entre si. No início, apenas a bailarina está em cena. Ela realiza uma sequência de movimentos em silêncio e, em seguida, repete a mesma sequência concomitantemente à leitura do texto, que continua sem interrupções. Logo após, o bailarino entra e se posiciona ao lado dela, mas, opostamente, de costas para a plateia, realizando a mesma sequência de movimentos. O resultado é que os corpos se posicionam em direções invertidas – quando o bailarino se move de frente, a bailarina se move de costas, e vice-versa.

Uma peculiaridade desta peça é o modo como o movimento está relacionado ao texto de Stein. Há um movimento para cada palavra do texto. O vocabulário corporal é criado especificamente para a tradução, não estando baseado em movimentos codificados previamente por técnicas de dança. Pode-se chamar este “procedimento”, em que um elemento no alvo corresponde a um elemento na fonte, de transcrição.

No sentido linguístico, transcrição é a representação sistemática da linguagem oral na forma escrita. Em geral, transcrição e tradução são considerados fenômenos distintos. A transcrição se refere estritamente à passagem da linguagem falada para a escrita, envolvendo a transposição de cada palavra. Por outro lado, a tradução, no sentido estrito, envolve duas línguas distintas e a impossibilidade, por princípio, de correspondência exata de todos os elementos entre fonte e alvo com manutenção exata do sentido.

Chamamos este procedimento coreográfico, ou o tipo de relação entre o texto e a coreografia, de transcrição porque ele se assemelha à operação que se observa na transcrição da palavra falada para a forma escrita; para a ocorrência de cada palavra há um movimento correspondente, apesar de conhecidas suas diferenças. Observamos, assim, uma transcrição cinética do texto falado.

Embora o site da companhia holandesa apresente a peça afirmando que “dançarinos em sua própria linguagem de sinais comunicam as palavras de Gertrude Stein”, não devemos interpretar “linguagem de sinais” ou “comunicação” em sentido corriqueiro, que tende a formas de figurativismo semântico. A dança não cria uma correspondência semântica direta com o texto, parte-a-parte.

A principal relação observada, baseada na propriedade mais relevante desta pequena peça, acontece entre o texto falado e o vocabulário e dinâmica de movimentos, mais precisamente, entre a prosódia e os movimentos de dança. Esta propriedade da linguagem falada representa um nível de descrição, cuja recriação em dança não poderia ser negligenciada, no caso analisado, dado o papel estruturante exercido pela linguagem oral em Stein. Que tipo de esforço ou dinâmica de movimento pode corresponderá leitura de Gertrude Stein, e iconicamente recriá-la? Os coreógrafos Lightfoot e Leon enfrentaram esta questão.

A prosódia está relacionada ao ritmo, tensão e entonação do discurso. Ela pode refletir informações sobre o falante, o tipo de fala (afirmação, pergunta ou proposição imperativa), a presença de ironia, sarcasmo, foco, e elementos que não podem ser codificados pela gramática ou escolha do vocabulário. Em termos acústicos, a prosódia das linguagens orais envolve acento silábico, volume, tom (altura).

Prosódia e entonação determinam muito da forma de linguagem falada. Uma descrição do processamento da linguagem – a produção e compreensão de palavras e sentenças – deve, portanto, dar atenção à estrutura prosódica (rítmica, agrupamento) e de entonação (melódica)<sup>165</sup> (PIERREHUMBERT, 2001, p. 682, tradução nossa).

Diretamente associados à distribuição rítmica e dinâmica, as palavras “if”, “I”, “him” são transcritas em movimentos rápidos e angulares; “also and so and so and also” é transcrita em uma sequência na qual os bailarinos se viram para frente e para trás, realizando movimentos rápidos e ondulados com o tronco – criando o mesmo efeito de avanço e recuo, de vai e vem, que a repetição das palavras produz na fala.

Na operação de transcrição, em alguns momentos, nota-se certa tendência para mimetizar figurativamente a palavra, um iconismo, que não é predominantemente prosódico, entre a palavra e o movimento. Um exemplo é o caso de “king(s)”. Esta palavra é instanciada algumas vezes (3 vezes no plural e 1 no singular), sempre seguida do movimento figurativo de uma coroa (Figura 22).

<sup>165</sup> O texto em língua estrangeira é: “PROSODY AND INTONATION determine much of the form of spoken language. An account of the processing of language—the production and comprehension of words and sentences—must therefore pay attention to prosodic (rhythmic, grouping) and intonational (melodic) structure.”



Figura 22. Trajetória final do movimento que faz referência à coroa real, executado quando no texto se lê *king[s]*. Frame do vídeo.

Outro exemplo está relacionado à palavra “Napoleon”, que corresponde a um movimento que cria uma figura imponente (Figura 23).



Figura 23. Final da trajetória do movimento realizado quando se ouve a palavra “Napoleon”. Frame do vídeo.



Em alguns momentos é difícil perceber se há movimentos que correspondem a cada palavra, uma vez que se sobrepõem, como acontece na fala, ao movimento subsequente, criando um fluxo semelhante ao do discurso.

Além da transcrição, há uma estratégia cumulativa em relação à repetição. Primeiro, vemos a bailarina sozinha no palco; após uma sequência de movimentos transcritos, outro bailarino entra, posiciona-se ao lado da primeira, e ambos executam uma mesma sequência em posições diferentes: iniciam de frente um para o outro e executam a sequência, mudando a posição, de lado, de costas, de frente, sempre em direções opostas. Em seguida, ambos executam a mesma sequência em uníssono, de frente para a plateia, deslocando-se lateralmente. O dueto se constrói com os dois bailarinos próximos um ao outro, em pé, na maior parte do tempo, de frente para a plateia.

Outra estratégia, que atua em outro nível descritivo e que parece intensificar o efeito da repetição, é produzido no figurino. A bailarina usa um *collant*, típico em aulas e ensaios, com a parte da frente branca e a de trás, preta. Além disso, ela usa meia-calça e sapatilhas de meia-ponta. O rapaz veste um *collant* pela metade, sem a parte de cima. Diferentemente de sua parceira, sua vestimenta não é usual nas salas de aula de dança. As cores são opostas em relação às da bailarina, na frente, preto e atrás, branco. Assim, quando dançam, mudando a direção do corpo exibindo ora as costas ora a frente do corpo, alternadamente, os bailarinos criam uma situação de similitude cromática, quando um encontra-se de costas e o outro de frente, por exemplo. Ao mesmo tempo, seus corpos, quando se movem em direções opostas, estabelecem curiosas relações de diferença, embora executem os mesmos movimentos com precisão (Figura 24).



Figura 24. Posições corporais opostas e similitude de movimentos e cores do figurino. Frames do vídeo.

Podemos concluir que observamos um iconismo preciso, que atua em um nível de observação ocupado por componentes relacionados à articulação de palavras, por Stein, correspondentes à realização de movimentos discretos, pelos bailarinos. Neste nível, lexical-motor, cada movimento é supostamente correspondente a cada palavra lida. Um iconismo prosódico atua sobre a produção da dinâmica de movimentação – a duração das palavras e ritmo de leitura produzem um vocabulário de segmentos motores rápidos e “elásticos”. O figurino produz, através de contrastes formais e cromáticos muito básicos (preto e branco, linhas retas e angulares), correspondências visuais entre os bailarinos e seus movimentos, que intensificam o efeito de repetição verbal.

A percepção do tempo, apesar de não ser o aspecto principal explorado, tanto no texto quanto na tradução em dança, é modelado de acordo com as características mencionadas acima. O tipo de movimento, curto e elástico, e a sintaxe, com repetições e recombinações dos movimentos, criam um ritmo muito peculiar.

### 3.3 *Always Now Slowly*

*Always Now Slowly* é uma peça de dança em três partes coreografada por Lars Dahl Pedersen que estreou no dia 4 de março de 2010, no Dansescenen, no Dansehallerne, em Copenhague, Dinamarca. No *site* do coreógrafo, encontramos o seguinte texto sobre a peça coreográfica:

ALWAYS NOW SLOWLY é uma performance abstrata para quatro dançarinos inspirada nos textos, poesia e personalidade da famosa escritora norte-americana e feminista lésbica Gertrude Stein (1874-1946).

Esculturas corporais expressivas são encenadas em uma paisagem gráfica de luz. Sensualidade e poesia encontram desejo e cabeças batendo agressivamente em uma peça de dança em 3 atos.

Duas mulheres dançam um *valentine* uma para a outra, em uma mudança de cenas dramáticas inspirada pela voz de Stein. Dois homens são observados juntos em padrões de movimentos repetitivos e em mutação. Finalmente, homens e mulheres se encontram em uma livre interpretação do libreto e peça “Three Sisters Who are not Sisters”, originalmente escrita durante a Segunda Guerra Mundial para cinco crianças, que estão brincando de matar umas às outras, numa alternância de humor e horror<sup>166</sup> (ALWAYS NOW SLOWLY, tradução nossa).

Cada parte da peça baseia-se em textos-fonte diferentes e, conseqüentemente, em características específicas da escrita de Stein. As obras literárias serão comentadas em suas respectivas seções.

### 3.3.1 Primeira parte: retrato

A primeira parte do trabalho se relaciona com dois textos de Stein: o retrato “Idem the Same. A Valentine to Sherwood Anderson” (1923)<sup>167</sup> (ANEXO E), e um trecho da novela *The Making of Americans* (1911). O primeiro aspecto a focalizar é o retrato, que parece ser a fonte principal da peça coreográfica; em seguida, veremos como o trecho da novela pode funcionar como uma epígrafe desta primeira parte.

Como no caso de “If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso”, o retrato, fonte desta tradução, faz parte da segunda fase da produção deste gênero, de

<sup>166</sup> O texto em língua estrangeira é: “ALWAYS NOW SLOWLY is an abstract performance for 4 dancers inspired by the writings, poetry and personality of the famous American writer and lesbian feminist Gertrude Stein (1874-1946).

Expressive body sculptures is staged in a graphical landscape of light. Sensuality and poetry meets instinctive longing and aggressive head banging in a dance piece in 3 acts.

Two women dance a valentine to each other in changing tableaus inspired by the voice of Stein. Two men are caught together in repetitive and changing patterns of movement. Finally, men and women meets in a free interpretation of the libretto and play Three Sisters Who Are Not Sisters, originally written during World War II for five children, who are playing a game about murdering each other in a twist of humor and horror”.

<sup>167</sup> Este retrato foi publicado pela primeira vez na revista *Little Review*, organizada por Margaret Anderson e Jane Heap, na primavera de 1923 (KELLNER, 1988, p. 141-142).

acordo com a classificação de Steiner (1978). Para DeKoven (1983) e Steiner (1978), de diferentes perspectivas, este retrato está comprometido com a sonoridade que produz. Para DeKoven (1983, p. 99), a melodia é dominante no trabalho de Stein durante o início e o fim da década de 1920. A autora complementa que “as várias formas de ‘melodia’ são o resultado de experimentos interessantes [...] que Stein realizou na superfície da linguagem, principalmente investigando as possibilidades de escrita como uma forma de música”<sup>168</sup> (DEKOVEN, 1983, p. 99, tradução nossa).

Para DeKoven (1983, p. 107, tradução nossa), trata-se de “um modo da ‘melodia’ do início dos anos 1920 [na escrita de Stein] baseada inteiramente na repetição rítmica de poucas palavras”<sup>169</sup>. Podemos observar, no trecho do retrato transcrito abaixo, a repetição das palavras: “*very*”, “*fine*”, “*my*”, “*valentine*”, “*mine*”. Note-se que a sonoridade entre elas é similar:

#### A VERY VALENTINE

Very fine is my valentine.  
 Very fine and very mine.  
 Very mine is my valentine very mine and very fine.  
 Very fine is my valentine and mine, very fine very mine and mine is my valentine.  
 (STEIN, 1974 [1922] p. 225)<sup>170</sup>.

Para Steiner (1978, p.107, tradução nossa), este trecho do retrato é típico da “[...] ênfase na sonoridade pura da linguagem [...], na medida em que a superfície da palavra é percebida como tal, seus aspectos estéticos se movem para o primeiro plano, e a padronização dos sons se torna, ela própria, o ponto central do trabalho”<sup>171</sup>.

De acordo com DeKoven (1983, p. 107), o retrato tem uma estrutura de linha poética e um apelo lúdico ao hábito convencional. Além disso, o ritmo complexo de “‘A Very Valentine’ é uma função dos sons das próprias palavras, mais pela forma

<sup>168</sup> O texto em língua estrangeira é: “The various forms of ‘melody’ are the result of interesting [...] experiments which Stein performed on the surface of language, primarily investigating the possibilities of writing as a form of music”.

<sup>169</sup> O texto em língua estrangeira é: “a mode of early twenties ‘melody’ based entirely on rhythmic repetition of a few words”

<sup>170</sup> Decidimos por não traduzir o trecho do retrato para o português, já que não há traduções disponíveis, além de tratar de uma operação tradutória complexa. Achamos interessante a leitura direta do original, sem o risco de uma tradução que não leve em consideração a sonoridade, aspecto fundamental da construção que estamos considerando, neste momento.

<sup>171</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] emphasis on pure sound in language [...], for as soon as a word surface is meant to be perceived as such its aesthetic aspects move to the foreground and the patterning of sounds itself becomes the central point of the work”.

como elas são repetidas e recombinações do que por um padrão externamente imposto, preestabelecido”<sup>172</sup> (DEKOVEN, 1983, p. 107, tradução nossa).

Ainda sobre a tessitura (lexical, fônica e rítmica) desta obra, com consequências associadas ao gênero do retrato, Steiner afirma: “Originalmente toda instância de ‘mine’, nessas linhas, eram ‘Stein’. Apesar de atrativa, esta versão foi alterada, principalmente para permitir que os diferentes significados de ‘valentine’ – a pessoa assim como o poema – fossem aplicados. A palavra ‘valentine’ estabelece, deste modo, uma identidade entre a representação e a pessoa representada, o que é o ideal do gênero do retrato”<sup>173</sup> (STEINER, 1978, p. 107, tradução nossa).

Além do retrato, no início da peça ouvimos o áudio da novela *The Making of Americans*, como mencionado. A leitura gravada por Stein foi modificada em relação ao original, e o texto foi transformado para ser uma representação, ou uma síntese, da obra que está por vir. O texto do áudio que se ouve na peça é:

Slowly everyone in continues repeating.  
 Always again and again and again.  
 Certainly everyone could be certain of the state hearing it again and again.  
 In hearing it again and again having these agains and again.  
 Everyone in continues repeating everyone in continues repeating  
 Always be one hearing it again and again. Hearing again and again and again and again.  
 Slowly everyone in continues repeating. continues repeating. continues repeating.  
 continues repeating. continues repeating. continues repeating. continues repeating.  
 continues repeating. Again and again.

Este texto, baseado em um trecho da novela de Stein, ‘orienta’ a interpretação da peça coreográfica. Ele prepara o espectador para o fenômeno da repetição e estabelece um contexto para ela. Ele não apenas anuncia o que está por vir, mas prepara o olhar do espectador para apreciar a importância da repetição na peça.

## Valentine em repetição

<sup>172</sup> O texto em língua estrangeira é: “‘A Very Valentine’ is a function of the sounds of the words themselves as they are repeated and recombined rather than of an externally imposed, preestablished pattern”.

<sup>173</sup> O texto em língua estrangeira é: “Originally every instance of ‘mine in these lines read ‘Stein’ instead. Though appealing, this version was altered, most likely to allow both meanings of ‘valentine’ - the person as well as the poem – to apply. The word ‘valentine’ thus establishes an identity between the representation and the person represented, which is the ideal of the portrait genre”.

Nesta primeira parte, assistimos a um dueto feminino. As dançarinas usam vestidos curtos, em modelos semelhantes, porém cores diferentes, uma em preto a outra em branco (Figura 25). O espaço cênico não possui objetos, apenas quatro luminárias, na rotunda ao fundo, que parecem penduradas, e produzem uma luz de cor âmbar, que constitui toda a iluminação do dueto. A luminosidade é baixa, criando momentos de quase penumbra, quando se vê com muita dificuldade a movimentação das dançarinas.



Figura 25. Dueto feminino. Fotografia Freddy Tornberg.

Nesta tradução de Stein, observam-se diferentes estratégias coreográficas. Em sua maioria, elas estão relacionadas à sintaxe, especialmente trabalhando variações da repetição. Por exemplo, enquanto ouvimos o trecho de *The Making of Americans*, a “epígrafe” em áudio no início da coreografia, as dançarinas movimentam-se acompanhando o padrão de repetição daquilo que ouvimos. Cada dançarina realiza uma sequência coreográfica em que alguns movimentos são repetidos de um modo especial, como se fossem “rebobinados” e/ou reiniciados. A dançarina, em branco, faz isso de modo espasmódico, com movimentos em uma dinâmica cortante e angulosa. A outra, de preto, realiza sequências mais fluidas e

sinuosas. A relação do movimento com o texto fica evidente: a repetição é um dos focos nesta tradução.

Uma estratégia de repetição notável, neste dueto, é a mudança da dinâmica do tempo de execução de uma mesma sequência coreográfica, ou de movimentos isolados<sup>174</sup>. Quando as mesmas trajetórias do corpo se realizam em dinâmicas temporais diferentes, duvidamos se o que está sendo observado é realmente uma repetição. Não só a percepção daquela trajetória se modifica, mas o próprio movimento é transformado. Não se pode dizer se se trata da mesma coisa, quando há esforços musculares, tônus e durações diferentes. Este efeito pode ser comparado àquele da repetição nos retratos de Stein. Embora o procedimento não seja exatamente o mesmo, a repetição com pequenas modificações produz diferenças, continuamente. Interessa-nos como o coreógrafo formulou um procedimento muito distinto com efeitos semelhantes. Na coreografia, a aplicação de diferentes dinâmicas temporais, sequencial e gradativamente, contribui para criar a sensação de um tempo que não se desenvolve, ou que progride gradativamente de um presente para outro, sempre em processo.

Em um exemplo, vê-se cada uma das dançarinas realizar uma sequência própria e depois modificar a dinâmica temporal. Apesar de observarmos uma sequência coreográfica diferente para cada dançarina, ambas realizam o mesmo trajeto de deslocamento no espaço, uma diagonal que cruza o palco, da frente para o fundo. Elas realizam suas sequências específicas diversas vezes, simultaneamente, com mudanças de tempo na execução dos movimentos. Isto produz a impressão de que estão continuamente reiniciando a mesma ação, ao passo que, contraditoriamente, devido às modificações temporais, a ação não é a mesma.

Deve-se notar que, embora a peça apresente mais claramente o retrato de Sherwood Anderson como fonte, não apenas este retrato, mas a obra de Stein, de maneira ampla, é considerada fonte da tradução. Deste modo, a estratégia mencionada anteriormente está mais fortemente relacionada aos retratos da primeira fase, especialmente ao presente contínuo, em que a repetição cria diferenças mínimas, progressivamente.

---

<sup>174</sup> Movimentos isolados referem-se aos movimentos que são repetidos, neste caso, com diferentes dinâmicas temporais, sem fazer parte de uma sequência constituída de diferentes movimentos. Usamos esta expressão apenas para diferenciar quando a estratégia ocorre numa sequência (A + B + C), repetida com uma dinâmica temporal diferente (A' + B' + C'), e quando ocorre com um movimento isolado (A), repetido em diferentes dinâmicas (A', A'', A''').

Há outro exemplo de modificação da dinâmica do tempo. Ao fundo, no canto direito do palco, as dançarinas posicionadas uma ao lado da outra realizam movimentos com a parte superior do corpo, tronco e braços, sem deslocamento no espaço. São movimentos tranquilos, fluidos e contínuos. Há muitas torções do tronco, com o acompanhamento dos braços. Uma das dançarinas, à esquerda, interrompe sua sequência e caminha até o lado oposto do palco, e recomeça. Alguns segundos depois, a outra dançarina se junta a ela, e as duas voltam a executar os mesmos movimentos, lentos e contínuos. Identificamos três movimentos para cada dançarina, entretanto a cada repetição eles são realizados em durações e velocidades diferentes. O início é lento e controlado. À medida que a velocidade de execução aumenta, torna-se mais explosivo. Desta vez, além da modificação da dinâmica de tempo, é explorada a repetição de poucos movimentos em ordens diferentes. Os movimentos transformam-se pelas sutis diferenças no tempo da execução e também por recombinação sintática, pois um movimento certamente modifica a percepção do subsequente.

Outra estratégia neste dueto, semelhante àquela que produz modificação temporal na execução dos movimentos, é o estabelecimento de uma sequência coreográfica repetida com mudanças na direção espacial. Quando, por exemplo, as dançarinas realizam, pela segunda vez, uma sequência coreográfica em uníssono, a posição espacial é modificada, produzindo uma diferente localização da sequência no espaço, que altera a percepção do espectador da mesma sequência. Esta estratégia, apesar de estruturalmente semelhante àquela que produz modificação temporal, cria um efeito interpretativo diverso. O espaço, ao ser alterado, não parece contribuir para as modificações gradativas. Por outro lado, ele modifica radicalmente a percepção das sequências, muitas vezes tornando difícil a percepção de que se trata da mesma sequência.

Subitamente as dançarinas se separam e fazem movimentos explosivos com grandes deslocamentos. Neste trecho observamos ainda outra estratégia de repetição. Aqui, cada movimento pendular<sup>175</sup> é repetido diversas vezes até dar lugar ao subsequente, que também é repetido antes de iniciar o próximo, e assim sucessivamente. Esta exploração da repetição revela algo distinto da modificação temporal, e também espacial, de uma sequência de movimentos. Neste caso, a

---

<sup>175</sup> Movimento pendular refere-se a um tipo de movimento que apresenta uma trajetória no espaço semelhante àquela realizada pelo pêndulo, ou seja, um vai-e-vem ininterrupto.



ação, que se repete quase indefinidamente até dar lugar a outra, procura ser realizada da mesma maneira, com duração, esforço muscular e velocidades iguais, em todas as repetições. Apesar de ser conhecido que cada instanciação de um movimento difere de outra, a percepção, ao assistir, é de que a cada repetição a mesma ação é realizada, e que as dançarinas estão ‘presas’ em tais ações. Não há desenvolvimento de um movimento para outro, não há transição, e o espectador as percebe como ações isoladas e ‘presas’ em sua própria execução.

Nota-se outra estratégia quando se observa esta primeira parte de um modo mais macroscópico: ao final, a coreografia e a música realizadas no início são repetidas. Este recurso de composição oferece ao público uma dramaturgia cíclica, na qual o ciclo se completa quando algo inicial reaparece ao final.

O primeiro momento em que ocorre uma leitura referencial na relação do texto com a peça coreográfica é quando, no início, se ouve o áudio de um trecho do retrato de Sherwood Anderson, na leitura da própria autora:

If you hear her snore  
 It is not before you love her  
 You love her so that to be her beau is very lovely  
 She is sweetly there and her curly hair is very lovely  
 She is sweetly here and I am very near and that is very lovely.  
 She is my tender sweet and her little feet are stretched out well which is a treat and very lovely  
 Her little tender nose is between her little eyes which close and are very lovely.  
 She is very lovely and mine which is very lovely.

Durante o áudio, a dançarina de preto se exhibe para a de branco, que apenas a observa atentamente. O aspecto indicando que se trata de um *valentine* é o texto. A dança, em si mesma, não produz nada específico que possa sugerir este tipo de relação, a não ser o fato de que uma delas dança e outra observa. O mesmo texto em áudio reaparece, à frente, mas a ação é completamente distinta. A mesma dançarina de preto se afasta da dançarina de branco, após uma cena em que repetem movimentos com o tronco e braços, e iniciam uma série, já mencionada, em que certo padrão de movimento é repetido diversas vezes, até que outro padrão passa a ser realizado repetidamente, como num *looping* de imagem.

O *release* do espetáculo afirma: “[...] duas mulheres dançam um *valentine* uma para a outra”. Entretanto, isto só é claramente apresentado no único momento em que as dançarinas se relacionam diretamente, quando seus corpos se aproximam e se tocam. *Valentine*, em inglês, significa ao mesmo tempo um cartão

enviado no “Dia dos Namorados” e o nome da pessoa para a qual se deseja enviar tal cartão. A relação afetuosa de uma *valentine* para outra se revela com os encontros e toques entre as dançarinas. Elas realizam movimentos próximos ao chão, aproximam-se e se afastam, num vai-e-vem que se repete, e muitas vezes se tocam, sugerindo agora uma relação afetiva entre ambas. Aos poucos, o fim de outra sequência, repetida diversas vezes, em tempos e direções espaciais diferentes, leva a posições em que as duas dançarinas estão deitadas e abraçadas. Os movimentos, neste trecho, são ligeiramente diferentes daqueles que vêm sendo exibidos. Isto porque as dançarinas não realizam apenas movimentos de dança, demarcados em toda obra, mas se abraçam em posições afetuosas.

Há outros áudios com trechos de textos lidos pela própria Stein, em outros momentos desta primeira parte. Por exemplo, há outro trecho de *The Making of Americans*, transformado em relação ao original:

Repeating them is in everyone. And everyone their being and their feeling and their way of realizing everything and everyone comes out of them repeating. More and more them everyone comes to be clear to someone. Slowly everyone in continues repeating to the minutest variation come to be clear to someone. Everyone who ever was or is or will be living sometimes will be clearly realized by someone. Sometime it will be a oddly history of everyone. Slowly every kind of one recognition kinds of recognition. More and more it is wonderful in living the sutil variations coming clear into order recognition. Coming to be everyone a part of some kind of them some kind of men and women. Repeating them is in everyone. Everyone then can sometime to be clear at someone. Sometime that wil be a oddly history of everyone who ever was or is or will be living.

Durante este trecho, as dançarinas apenas caminham pelo espaço em trajetórias opostas, criando uma imagem especular. A associação entre o áudio e a ação simples de caminhar chama atenção para o próprio texto. Novamente, o trecho retirado da obra prima de Stein retoma o tema da repetição, desta vez, com ênfase em como a repetição está relacionada à existência, com a vida das pessoas. Mais uma vez, o texto reforça o que público observa: diferentes estratégias coreográficas com o uso de repetição.

Outro trecho do retrato de Sherwood Anderson é ouvido mais à frente, não muito depois do trecho de *The Making of Americans*:

Very fine is my valentine.  
Very fine and very mine.  
Very fine is my valentine very mine and very fine.  
Very fine is my valentine and mine, very fine very mine and  
mine is my valentine.

O tipo de movimentação neste dueto privilegia a fluidez e a continuidade, ou seja, a ligação entre um movimento e o movimento posterior. Os padrões motores não são considerados tradicionalmente como dança. Entretanto, observa-se o uso de certos tipos de movimentos como rolamentos, deslizos, giros, que realizados de forma fluida e contínua, exibem padrões conhecidos em dança contemporânea, e reiteram uma suposta falta de esforço e fluidez de movimentos como características da dança. Deste modo, a morfologia e a qualidade de execução dos padrões de movimentos não foram aspectos de experimentação relacionados à obra de Gertrude Stein.

É evidente que este dueto está relacionado à sintaxe da obra de Stein. Muito provavelmente por concentrar-se na repetição, a coreografia desta primeira parte incorpora iconicamente, em diversos momentos, a percepção do tempo dos retratos. Entretanto, não foram traduzidos outros aspectos da obra fonte. Deste modo, o efeito interpretativo causado pela tradução está seguramente mais relacionado à sintaxe.

### **3.3.2 Segunda parte: cânone**

A segunda parte do trabalho é também um dueto, agora composto por dois homens. A iluminação, diferente da primeira parte, é primordialmente branca e ilumina os dançarinos, na maior parte do tempo, de cima para baixo, e do fundo para a frente, criando sombras dos dançarinos e permitindo visualizar apenas suas silhuetas. O figurino, desta vez, é exatamente igual para ambos os dançarinos: uma calça comprida e camiseta regata. É interessante observar que, mais uma vez, são usadas roupas cotidianas e não um figurino original desenhado para a peça (Figura 26).



Figura 26. Dueto masculino. Fotografia Freddy Tornberg.

Antes de iniciar a coreografia, ouvimos o seguinte trecho do retrato “If I Told Him: a Completed Portrait of Picasso” (1923):

He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as he and as he and he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he and as he is and he and he and and he and he (STEIN, 2008b [1923], p. 192).

Na tradução de Augusto de Campos (1989, p. 17):

Se se se se e se e se e se e se e se e e como e como se e como se e se. Se é e como se é, e como se é e se é, se é e como se e se e como se é e se e se e e se e se.

Na versão em português, o aspecto sonoro do texto prevalece sobre o semântico. Esta opção segue o que a fortuna crítica considera mais relevante nos retratos desta fase, a sonoridade, como já afirmamos. Além disso, é também relevante o tamanho das palavras, monossilábicas, para a criação do ritmo da leitura. Se Campos optasse por uma tradução literal, traduzindo “*he*” por “*ele*” este aspecto seria negligenciado, criando um ritmo muito diferente do original.

Entretanto, o aspecto semântico, preterido na tradução de Campos, é importante para a compreensão do trecho como epígrafe desta segunda parte da

peça coreográfica. Pois, como informa o *release*, nesta segunda parte do espetáculo, “dois homens são surpreendidos juntos em padrões de movimentos repetitivos e em mutação”. O texto anuncia que, após um dueto feminino, veremos “he” [“ele”] continuamente repetido e em processo de modificação. Como se pode observar, o texto é feito de diversas repetições da palavra “he”, “ele” em português, além de “and” [“e”], “as” [como, quanto, tão, etc.], “is” [“é/está”]. São poucos vocábulos reiterados continuamente, característica mais mencionada sobre a obra de Stein. Desta forma, observamos o trecho escolhido do texto, e não o retrato completo, e percebemos que a repetição do pronome “he” e dos poucos vocábulos é o aspecto que melhor se relaciona com aquilo que está por vir na obra coreográfica. Este dueto é usado como forma de amplificar a repetição do “he”, no espaço e no tempo. Novamente, um trecho de Stein lido por ela é usado como epígrafe.

Além do uso do texto como epígrafe, é possível inferir que esta tradução não tem como fonte uma obra, mas um procedimento geral observado pelo coreógrafo nos retratos de Stein, especialmente da primeira fase, mas também encontrado na segunda. A modificação através da repetição é, como vimos, uma marca registrada de Stein, quando estava interessada em estacionar ou prolongar o tempo presente. Assim é a ação desta segunda parte de *Always Now Slowly* – dois homens repetindo continuamente movimentos até que eles se modifiquem, sempre em movimento.

## **Repetição em cânone**

Embora se relacione com a repetição como procedimento geral de Stein, como ocorre também no dueto feminino, este dueto faz uso de um novo recurso: o cânone. Cânone (*canon* em diversas línguas)<sup>176</sup> é uma estratégia de composição musical em que diferentes vozes imitam uma melodia cantada pela primeira voz, iniciando-se uma após a outra. Em dança, o mesmo termo é utilizado quando diferentes dançarinos realizam uma mesma sequência de movimentos, mas o segundo inicia depois do primeiro, e assim sucessivamente, de modo que a

---

<sup>176</sup> Em dança, o termo comumente usado no Brasil é *canon*. Entretanto, como se trata de um termo emprestado da música, preferimos utilizar a tradução para o português, como é usado neste ambiente.

“imitação” se sobrepõe, mas não alcança sua predecessora, terminando cada dançarino em um tempo diferente<sup>177</sup>.

Entretanto, o cânone é trabalhado de uma maneira pouco convencional. Uma mesma sequência de movimentos é executada em cânone até um certo ponto, depois em uníssono<sup>178</sup>, e mais a frente em cânone novamente, mas, desta vez, outro dançarino é o primeiro a iniciar. Esta alternância entre cânone e uníssono cria um modo particular de traduzir a repetição em Stein. Quando, em cânone, um dançarino se torna o eco ou o rastro do outro, pois o segundo dançarino executa a sequência após o primeiro. Quando em uníssono a repetição ocorre em tempo real, pois ambos realizam a mesma sequência ao mesmo tempo. A alternância leva a uma percepção específica da repetição coreográfica.

Além disso, em alguns momentos o cânone é aplicado com uma diferença substancial: os dançarinos não executam exatamente a mesma sequência coreográfica, mas para cada movimento da primeira sequência há um correspondente muito similar na segunda. Por exemplo, o primeiro dançarino realiza um movimento com a perna, e o segundo também. Entretanto, o movimento do segundo não é o mesmo, mas é feito com a mesma perna e com a mesma duração e dinâmica temporal do primeiro. O início da peça já pode exemplificar esta diferente aplicação do cânone. Após a epígrafe, a luz se acende lentamente e vemos dois bailarinos, um ao lado do outro, de frente para a plateia. Eles realizam sequências quase idênticas de movimentos, mas sutilmente diferentes, e em tempos sucessivos. Esta estratégia, utilizada em outros momentos da segunda parte da peça, traduz uma propriedade importante do trabalho de Stein, em que cada repetição apresenta sutis diferenças. O cânone realizado desta maneira reforça este aspecto. Há, portanto, uma deturpação do que se considera tradicionalmente cânone em dança para traduzir mais intensamente um aspecto da obra de Stein.

Como afirmamos, há uma alternância entre cânone e uníssono. Eles podem acontecer entre sequências idênticas como também entre sequências quase

<sup>177</sup> De acordo com Smith (<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/canonanatomy.html>), há três condições a se considerar para qualificar um cânone: “1. A segunda voz deve ser uma repetição exata ou uma derivação em contraponto da primeira. 2. A segunda voz deve iniciar depois da primeira [...]. 3. A segunda voz não pode desviar da primeira voz ou de suas variações de contraponto. Portanto, a segunda voz deve ser estritamente gerada pela primeira. As duas vozes de um cânone têm sido chamadas de *dux/comes*, *antecedens/consequens*, ou *proposta/risposta*, [...] ‘líder’ e ‘seguidor’”. Em música, há diversos tipos de cânone, mas falaremos aqui de maneira geral, sem subdivisões.

<sup>178</sup> Uníssono também é um termo emprestado da música. Em dança se refere a uma estratégia coreográfica quando dois ou mais dançarinos executam a mesma coreografia concomitantemente, realizando todos os movimentos ao mesmo tempo.

idênticas. Por exemplo, as mesmas sequências, quase idênticas, realizadas no início são repetidas em uníssono de costas. Além disso, esta primeira sequência é explorada de diversas maneiras: em cânone de frente, em uníssono de costas, com diferentes dinâmicas de tempo e em uma versão em uníssono em que os dançarinos se olham o tempo todo.

O vocabulário de movimentos, como na primeira parte, é fluido, reconhecido como movimento de dança pela fluidez e leveza na dinâmica de execução. Faz-se uso de diferentes partes do corpo que iniciam o movimento e sucessivamente levam outras partes do corpo a participar. Iniciando pela cabeça, braço, ou mesmo pelo peso ou impulso do corpo, o movimento leva outras partes do corpo a moverem-se através de uma cadeia mecânica. Deste modo, a sucessão observada na coreografia através da estratégia do cânone ocorre, de certa maneira, também nas transições de um movimento para o outro. Assim como na primeira parte da peça, o tipo de movimentação escolhida, fluida e contínua, não parece ser resultado da tradução da obra de Stein. É mais fortemente influenciada pela própria história e escolha estética do coreógrafo.

Como na primeira parte, a repetição está em foco. Deste modo, temos mais uma vez uma tradução com foco na sintaxe. Entretanto, aqui, observamos diferentes explorações de uma mesma estratégia: o cânone. O cânone tem como efeito o que se poderia chamar de 'eco' ou 'rastro'. Estes, incorporados no movimento dos dançarinos, criam um efeito temporal que pode ser comparado ao presente contínuo de Stein. Quando uma sequência coreográfica é replicada com um atraso em relação à realização do primeiro dançarino, cria-se a sensação de que o tempo não progrediu. Volta-se a todo o momento à ação anterior através da repetição da sequência pelo segundo dançarino.

### **3.3.3 Terceira parte: repetição em diferença**

Fechando este tríptico, impõe-se uma abordagem notadamente diferente em relação à obra de Stein, começando pelo texto-fonte escolhido. Esta terceira parte da peça coreográfica, de acordo com o *release* é marcada por “[...] uma livre

interpretação do libreto e peça ‘Three Sisters Who Are Not Sisters’” (1943) (ANEXO F).

De acordo com Kellner (1988, p. 35), a peça foi escrita no contexto de um livro, indicado por Carl Van Vechten para crianças e jovens. A ideia era criar um *primer*, ou seja, uma cartilha para iniciar jovens leitores, como havia sido costume no século XIX. O livro *The Gertrude Stein First Primer and Three Plays* (1946)<sup>179</sup> é composto por vinte “lições”, às quais foram anexadas três peças: “In a Garden” [“Em um Jardim”], “Look and Long” [“Olhar e Longo”], e “Three Sisters Who Are Not Sisters” [Três Irmãs Que Não São Irmãs]. Esta última, segundo Kellner (1988, p. 35, tradução nossa), é “[...] uma versão de um ‘filme’ que Stein escreveu para *Operas and Plays* “Deux Soeurs Qui Ne Sont Pas Soeurs” em 1929, na qual crianças cometem diversos assassinatos”<sup>180</sup>.

O texto-fonte diverge, em gênero e fase de trabalho de Stein, com relação àqueles usados nas partes anteriores da tradução coreográfica. Além de ser uma peça, diferente dos retratos e novela, este texto-fonte é de uma fase muito mais tardia da carreira de Stein. Apesar de ter sido publicado após o fim da Segunda Guerra Mundial, ele foi escrito em meio à guerra e ocupação da França pelos nazistas<sup>181</sup>. A repetição sistemática na sintaxe, que vimos até este momento como o fator central desta tradução em três partes, ocorre de modo diverso, como veremos na próxima seção.

A escrita, embora diferente dos textos que observamos até o momento, ainda pode ser considerada radical, no sentido de exploração experimental dos meios. Há repetições inusitadas, desta vez mais de sentenças do que de palavras, como “we are three sisters who are not sisters” [“nós somos três irmãs que não são irmãs”] que reaparecem, durante toda a peça. Já nas primeiras sentenças, nas falas das personagens femininas, notamos como a repetição ocorre:

We are three sisters who are not sisters  
 We are three sisters who are orphans  
 We are three sisters who are not sisters because we don't have the same mother or  
 the same father  
 But because we are all three orphans we are three sisters who are not sisters

<sup>179</sup> A primeira edição do *First Primer* foi uma tradução em francês, *Petits Poèmes Pour un Livre de Lecture*, em 1944. Dois anos depois saiu uma edição inglesa incluindo as três peças, e em 1948, uma edição americana. A peça “Three Sisters Who Are Not Sisters” foi usada por Ned Rorem como libreto para um ópera publicada em 1974 (KELLNER, ANO, p. 35-36).

<sup>180</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] a version of a ‘film’ Stein wrote for *Operas and Plays*, “Deux Soeurs Qui Ne Sont Pas Soeurs” in 1929, in which children act out several murders”.

<sup>181</sup> Stein e sua companheira Alice B. Toklas viveram no interior da França durante a ocupação nazista.



O texto é iniciado com uma apresentação destas personagens femininas. A sentença “We are three sisters” [“Nós somos três irmãs”] aparece quatro vezes nas quatro primeiras falas da peça. Apesar da afirmação “We are three sisters” [“Nós somos três irmãs”] ser seguida de uma negação “who are not sisters” [“que não são irmãs”], a afirmativa aparece tantas vezes (e com variações) ao longo do texto, que somos levados a considerá-las irmãs. A repetição, porém, ocorre de maneira muito diversa daquela observada nos retratos da primeira e segunda fases, ou mesmo em *The Making of Americans*. As sentenças são gramaticalmente corretas e sem ambiguidade das funções sintáticas, por exemplo. Mas encontram-se sentenças inteiras, gramaticalmente corretas, repetidas exatamente da mesma maneira.

Apesar da afirmação de Kellner, de que “crianças cometem diversos assassinatos”, a peça pode ser interpretada como um jogo, com base no convite do personagem Sebastian: “*Let’s play a play*” [“Vamos jogar um jogo”]. O suspense e o medo, que podem ser depreendidos deste jogo de assassinato, fazem parte do universo infantil e de suas brincadeiras. Ao mesmo tempo, a interpretação pode ser entendida como um retrato do sentimento das crianças, bem como dos adultos, de modo geral, no período da guerra. Sem nunca saber quem será o próximo a ser assassinado e quem será o assassino, três “irmãs que não são irmãs” brincam com “dois irmãos que são irmãos”. Há a aparição de um policial que, em determinado momento, afirma ser um assassino, mas, mais a frente, é reconhecido como um dos irmãos, Sebastian, que havia matado todos até aquele momento, menos a última “irmã que não é irmã”.

Há um reencontro com a narrativa, nas peças teatrais de Stein. Mesmo assim, seu texto tem características inusitadas. A narrativa não é simples de ser seguida; as ações não são explícitas, nem estão claramente ligadas às personagens, como ocorre em seu trabalho inicial, por exemplo em *Three Lives*. Não só as falas são ambíguas, como não temos informação sobre as ações dos personagens na cena. Stein deixa o leitor em dúvida sobre o que realmente está acontecendo, em termos narrativos, já que não é possível decifrar com precisão o que dizem, onde estão e como se relacionam concretamente os personagens em cena.

O tratamento do tempo neste texto é distinto daqueles que foram citados até agora. Desta vez, o tempo e o ritmo não estão iconicamente incorporados através dos verbos no gerúndio, das repetições com modificações sutis, o uso de palavras

monossilábicas, os recomeços, entre outras estratégias. O tempo é suspenso. As situações narrativas conduzem a um suspense sobre o que ocorrerá a seguir, acabando por criar uma sensação de espera que se relaciona com o prolongamento do presente.

### **Quatro irmãos que não são irmãos**

A tradução de Lars Dahl Pedersen não é uma encenação convencional da peça “Three Sisters Who Are Not Sisters”. Por exemplo, não há correspondência entre os personagens. De acordo com o texto, existem três mulheres e dois homens. Ao invés disso, há em cena duas mulheres e dois homens. Em determinados momentos, um mesmo dançarino recita falas de diferentes personagens. Só é possível observar alguma correlação no caso de uma das dançarinas, devido a certas ações que executa e de sua relação com os outros dançarinos. Isto será esclarecido mais à frente.

Nesta terceira parte, os quatro dançarinos usam roupas muito diferentes de suas *performances* anteriores, nos duetos. Vestem roupas de baixo, ou de dormir, com sapatos sociais. Os homens usam *shorts* do tipo samba-canção e camisetas regata, claras; as duas mulheres usam camisolas, ou anáguas, uma de cor escura e a outra clara. A luz, seguindo o padrão anterior, é de baixa intensidade, na maior parte do tempo. Há luz azul, no fundo, e branca, direcional vindo da frente, além de luz vermelha. De um modo geral, trata-se de uma peça dançada na penumbra.

O coreógrafo também explora a repetição. Entretanto, ela é usada de modo mais macroscópico na composição da peça, ao invés de ser aplicada em pequenas sequências de movimentos, como observado nas partes anteriores. Além disso, aqui se encontra um vocabulário motor mais claramente identificado, de modo que sua repetição torna-se mais evidente. Nas partes precedentes, a fluidez da movimentação pode contribuir para que o espectador perceba os movimentos, de modo geral, similares uns aos outros, dificultando a identificação da repetição. Assim, na primeira e segunda partes, toda a movimentação é percebida como similar, porque é realizada com a mesma dinâmica de peso e fluidez. A escolha da movimentação, e a relação entre os dançarinos na composição, contribuem para

que a repetição seja um recurso de fácil identificação para o espectador, e pode levar a diferentes interpretações.

Percebe-se aqui também que construções cênicas e tipos de movimentos se repetem em situações, sequências, posições espaciais e dinâmicas temporais diferentes. Um exemplo bastante claro é uma situação, posição corporal e espacial, em que os quatro dançarinos estão lado a lado, abraçados, de frente para a plateia. Esta construção reaparece diversas vezes. Em certa ocasião, os dançarinos estão parados, mirando a plateia; em outra ocasião, falam o texto da peça, enquanto estão abraçados, e ainda mais a frente apenas sussurram o mesmo texto, mais uma vez examinando a plateia (Figura 27). Apesar de ser precedida por ações diferentes, esta situação se repete e pontua a composição de modo bastante claro e efetivo. Outro exemplo é um tipo de movimentação em que o corpo se desloca no espaço desajeitada e desesperadamente, com grande amplitude motora dos membros, de forma brusca, quase explosiva, gerando movimentos mais angulosos e em *staccato* (Figura 28). O corpo está sempre em desequilíbrio, mas a amplitude de movimentos dos braços e pernas ajudam-no a se manter em pé. Este tipo de movimento reaparece em muitos momentos desta terceira parte, compondo boa parte do vocabulário corporal. Movimentações deste tipo são realizadas em diferentes posições no espaço, em filas centralizadas ou pontos distribuídos no espaço, em deslocamento ou no mesmo lugar, com diferentes dinâmicas temporais, mais rápidos ou mais lentos.



Figura 27. Dançarinos abraçados olhando para a plateia. Fotografia Freddy Tornberg.



Figura 28. Corpo se desloca no espaço desajeitada e desesperadamente, com grande amplitude motora dos membros. Fotografia Freddy Tornberg.

Há ainda outras repetições, menos recorrentes, que também ajudam a compor estas reiteraões macroscópicas. Bem no início da peça há uma situação que se repete, quase que de forma idêntica, no meio da coreografia. Os dançarinos caminham em círculo, vagarosa e atenciosamente, próximos um do outro, examinando quem está imediatamente a sua frente. Em seguida, interrompem a caminhada e olham bruscamente quem está imediatamente atrás, ou seja, olham para aquele que o observava anteriormente (Figura 29).



Figura 29. Dançarinos caminham em círculo e se olham bruscamente. Frames do vídeo.

Outra repetição, menos recorrente, que observamos, acontece quando os quatro dançarinos ficam lado a lado de costas e caminham para trás, com passos lentos e largos em uníssono, e depois se separam, deixando o peso do corpo os levar, quase caindo, e depois recuperando o controle do corpo, voltando a andar normalmente. Há também duas sequências coreográficas realizadas em duplas, simultaneamente. Elas aparecem em dois momentos, de formas distintas. Na primeira vez, as duas duplas estão de costas, e cada uma realiza suas sequências específicas, lado a lado, uma dupla mais ao fundo e outra mais a frente (Figura 30). Na segunda vez, as mesmas sequências são executadas, mas agora cada pessoa realiza sua sequência de frente para seu parceiro (Figura 31). As duplas estão posicionadas em lugares diferentes e iniciam suas sequências em direções diferentes. Esta é uma estratégia já observada nos segmentos anteriores, mas aqui ela está apresentada de forma mais clara causando um efeito surpreendente, tamanha a diferença do resultado coreográfico e apesar da simplicidade das modificações.



Figura 30. Duplas de costas realizando seqüências específicas. Frame do vídeo.



Figura 31. As mesmas seqüências são executadas, mas agora cada pessoa realiza sua seqüência de frente para seu parceiro. Frame do vídeo.

Há ainda o uso de movimentos que sugerem ações cotidianas específicas. Em um deles, há a sugestão de que se pega algo de um lado que é atirado para o outro; outra movimentação sugere que o/a dançarino/a está cavando com as mãos. São todos movimentos de vai-e-vem, cíclicos, a repetição implícita em suas execuções. Em certo momento, repetem muitas vezes o mesmo movimento, depois inicia-se outro que será repetido diversas vezes, e assim sucessivamente. Tal estratégia apareceu tanto na primeira quanto na segunda parte. Estes mesmos movimentos são também repetidos em diferentes momentos e situações durante a terceira parte.

É evidente, deste modo, que a macroestrutura da composição segue incorporando a ideia de repetição, aqui de modo mais simplificado do que aquele observado anteriormente, facilitando sua percepção para o espectador. Consideramos uma simplificação comparar a escolha dos tipos de movimentação, não mais restritos à fluidez e sinuosidade características das duas primeiras partes. Nesta última parte, as ações estão menos relacionadas com o universo da dança e mais fortemente associadas ao movimento do cotidiano. Além disso, repetem-se situações inteiras, construções, ações e/ou sequências completas, não apenas os movimentos. Deste modo, a observação de cada ação, ou situação, é facilitada e, porque as repetições ocorrem em uma escala maior na composição, tais reiterações se tornam mais perceptíveis. Este modo de aplicar a repetição pode ser relacionado àquele usado na peça “Three Sisters Who Are Not Sisters”, diferindo enfaticamente dos retratos, como mencionamos anteriormente.

O texto original da peça é falado pelos próprios dançarinos, em alguns momentos desta terceira parte. Mas, como já mencionamos, a coreografia não encena a peça. Portanto, não há construção de personagens através das falas, e os dançarinos recitam, de uma só vez, falas de diferentes personagens, por exemplo. Os dançarinos falam o texto pela primeira vez, quando estão abraçados de frente para a plateia. Cada linha corresponde à fala de um dançarino diferente, nesta ordem:

We are two brothers who are brothers.  
 We are three sisters who are not sisters.  
 We are all three orphans.  
 We are three sisters who are not sisters  
 We have not the same father or the same mother.  
 That is the kind of brothers we are.

We are two brothers who are brothers.  
 We are all three orphans.  
 We are not brave we are not strong and we never do wrong.  
 Still alive and kicking.  
 We share the same father and the same mother.  
 We are three sisters who are not sisters.

We are two brothers who are brothers.  
 That is the kind of brothers we are.  
 We are three sisters who are not sisters.  
 We are not orphans, not at all.  
 We are not even tall we are not brave we are not strong but we never do wrong.  
 We have not the same father or the same mother.  
 That's the kind of brothers we are.  
 We are three sisters who are not sisters  
 We are two brothers who are brothers.  
 We don't share the same father or the same mother.  
 We both have the same father and the same mother.

That's the kind of brothers we are.

*[Nós somos dois irmãos que são irmãos.  
Nós somos três irmãs que não são irmãs.  
Nós somos todos três órfãos.  
Nós somos três irmãs que não são irmãs.  
Nós não temos o mesmo pai ou a mesma mãe.  
Este é o tipo de irmãos que nós somos.*

*Nós somos dois irmãos que são irmãos.  
Nós somos todos três órfãos.  
Nós não somos corajosos nós não somos fortes mas nós nunca fazemos mal.  
Ainda vivos e chutando.  
Nós dividimos o mesmo pai e a mesma mãe.  
Nós somos três irmãs que não são irmãs.*

*Nós somos dois irmãos que são irmãos.  
Este é o tipo de irmãos que nós somos.  
Nós somos três irmãs que não são irmãs.  
Nós não somos órfãos, nós não somos.  
Nós nem somos altos nós não somos corajosos nós não somos fortes mas nós nunca fazemos mal.  
Nós não temos o mesmo pai ou a mesma mãe.  
Este é o tipo de irmãos que nós somos.  
Nós somos três irmãs que não são irmãs.  
Nós somos dois irmãos que são irmãos.  
Nós não dividimos o mesmo pai ou a mesma mãe.  
Nós dois temos o mesmo pai e a mesma mãe.  
Este é o tipo de irmãos que nós somos.(tradução nossa)]*

A ordem do texto original é alterada. As apresentações das “três irmãs” [*“three sisters”*] e dos “dois irmãos” [*“two brothers”*] estão intercaladas. No texto original, primeiro apresentam-se as irmãs, e suas características, e depois de dois parágrafos são apresentados os irmãos. Naturalmente, se não houvesse tal mescla no texto, poder-se-ia associar as três irmãs às duas dançarinas, e os dois irmãos aos dançarinos. Ao apresentar o texto desta maneira, em que se sobrepõem personagens e dançarinos, as irmãs não se diferenciam dos irmãos, e os dançarinos representam, potencialmente, qualquer um dos personagens.

Nesta tradução, o convite para um jogo, como mencionado quando dissertamos sobre a peça, não aparece. Entretanto, a plateia da obra de dança tem acesso a essa informação através do *release*, onde se lê que a peça foi “[...] originalmente escrita durante a Segunda Guerra Mundial para cinco crianças, que estão jogando um jogo sobre matar umas as outras alternando humor e horror”.

O próximo bloco de texto falado pode ser interpretado como o início do jogo do assassinato. É quando o texto se torna mais ambíguo, e é difícil obter um referente claro. Trata-se da parte do texto que oferece maior suspense. A dançarina de preto bate palmas, todos os outros caem no chão, e ela diz:



Look at the chair.  
 Which chair.  
 The only chair.  
 I can't see the only chair.  
 Look at the only chair.  
 There is no chair their.  
 No there is no chair their because I'm sitting on it.  
 Which one is going to murder each one.  
 Wait and see.

*[Veja a cadeira.  
 Que cadeira.  
 A única cadeira.  
 Eu não vejo a única cadeira.  
 Veja a única cadeira.  
 Não há cadeira ali.  
 Não há nenhuma cadeira ali porque estou sentado nela.  
 Quem vai assassinar cada quem.  
 Espere e veja.(tradução nossa)]*

Novamente o texto está alterado, mas não em sua ordem, havendo apenas a supressão de algumas sentenças. Outra diferença, em relação à peça, é que estas falas seriam das “três irmãs”, e ao final dos irmãos. Mas aqui apenas uma dançarina as articula. Mais à frente, a dançarina de preto bate palmas e os dançarinos caem novamente ao chão. Ela, de pé, fala:

They are all dead. No brothers no sisters no orphans no nothing. Nothing but me.

*[Estão todos mortos. Nada de irmãos nada de irmãs nada de órfãos nada. Nada além de mim.(tradução nossa)]*

Nestes dois momentos, há uma relação direta entre a ação das palmas, da queda dos dançarinos e o texto falado. Há uma correspondência direta entre ação e texto, mesmo que pequena, porque eles estão mortos e apenas a dançarina de preto está viva. Parece que foi ela própria quem os matou ao bater palmas, como ao som de um tiro ou disparo.

Entretanto, o próximo texto falado é:

I am Ellen and I am dead. Oh So dead. Oh so dead very very dead. And I killed them. Yes I did. Now they are all dead. No brothers no sisters no orphans. Nothing. Nothing but me. Brothers no use in living alone with no one to kill so I killed myself.

*[Eu sou Ellen e eu estou morta. Oh tão morta. Oh tão morta muito muito morta. E eu os matei. Sim eu matei. Agora eles estão todos mortos. Nada de irmãos nada de irmãs nada de órfãos nada. Nada além de mim. Não há uso em vier sozinho sem alguém para matar então eu me matei. .(tradução nossa)]*

Originalmente, este texto seria falado por Ellen, que teria morrido, e a partir de “And I killed them”, pela irmã que sobreviveu. Este trecho, em que a personagem

assume que matou todos eles, não é falado pela dançarina de preto, que assumimos que seria a assassina, mas por um dos dois dançarinos. Quem matou todos? Quem sobreviveu? Isto transforma a narrativa que o espectador acaba de construir. Além disso, logo após o suposto assassinato, todos dançam reunidos, novamente. Estas propriedades estão destacadas aqui para indicar, mais uma vez, que a tradução para a dança não pretende “encenar uma peça”, mas estabelecer certas relações com os aspectos formais e semânticos do texto, criando novas possibilidades de interpretação.

Este tipo de aproximação e afastamento de objetos ou referentes, associados ao texto, acontece ao longo de toda a terceira parte. Ou seja, há, em diversos momentos, situações em que é possível reconhecer um objeto do mundo real; em outras, não há possibilidade de criar tais relações, e a dança estabelece suas próprias relações internas e estruturais. Deste modo, o espectador projeta pequenas narrativas, desfeitas pelo próprio desenvolvimento da coreografia, ao mesmo tempo em que outras possibilidades de interpretação são criadas.

Podemos, quando comparamos com o texto original, associar a dançarina de preto com a única sobrevivente e provável assassina, no jogo. De diversas maneiras, esta dançarina se diferencia dos demais. Por exemplo, ela veste preto, enquanto os outros três vestem roupas claras; ela cria transições entre situações cênicas; bate palmas, “fazendo” os outros dançarinos caírem em seguida e fazendo a plateia crer que há uma relação de causalidade entre suas ações e as dos outros dançarinos.

Além do texto da peça, há um áudio em que Stein lê um trecho de *The Making of Americans*:

Everyone can come to be a dead one. Everyone can come to be a dead one. Anyone can come to be a dead one. And everyone is them a dead one. And everyone can come to be a dead one. Everyone can come to be a dead one. Anyone can come to be a dead one. And everyone is them a dead one.

Everyone can come to be a dead one. Everyone can come to be a dead one. Anyone can come to be a dead one. And everyone is them a dead one. And everyone can come to be a dead one. Everyone can come to be a dead one. Anyone can come to be a dead one. And everyone is them a dead one.

Anyone can come to be a dead one. Anyone can come to be a dead one. Anyone can come to be a dead one. Anyone can come to be a dead one. Anyone can come to be a dead one. Anyone can come to be a dead one.

*[Todo mundo pode se tornar um morto. Todo mundo pode se tornar um morto. Qualquer um pode se tornar um morto. E todo mundo é então um morto. E todo*

*mundo pode se tornar um morto. Todo mundo pode se tornar um morto, qualquer um pode se tornar um morto. E todo mundo é então um morto.*

*Todo mundo pode se tornar um morto. Todo mundo pode se tornar um morto. Qualquer um pode se tornar um morto. E todo mundo é então um morto. E todo mundo pode se tornar um morto. Todo mundo pode se tornar um morto, qualquer um pode se tornar um morto. E todo mundo é então um morto.*

*Qualquer um pode se tornar um morto. Qualquer um pode se tornar um morto. Qualquer um pode se tornar um morto. Qualquer um pode se tornar um morto. Qualquer um pode se tornar um morto. Qualquer um pode se tornar um morto. (tradução nossa)]*

Este áudio é ouvido em uma cena em que todos os dançarinos estão no chão e realizam movimentos recortados, pequenos e dinâmicos, de vai-e-vem, como se o movimento acontecesse em seu curso temporal normal e, em seguida, “rebobinasse”, mas em trechos curtos, como se a cena ficasse presa neste momento. Mais uma vez, nesta terceira parte, há uma associação direta do texto com a situação coreográfica. O texto nos informa que todos podem morrer, ou que todos estão potencialmente mortos. A cena exhibe todos morrendo, de fato. Além disso, cria-se uma relação entre os procedimentos de texto e de cena; as repetições, em ambos, sugerem algo que começa e recomeça, e permanecemos estacionados em um presente que não se desenvolve. Ou seja, rapidamente, nesta terceira parte, temos uma amostra do presente contínuo, no texto e na cena observados, fazendo referência também as partes anteriores.

Ao fechar a trilogia com uma peça como texto-fonte, o coreógrafo cria novas referências para as duas primeiras partes que, a princípio, estariam mais fortemente relacionadas à exploração de procedimentos sintáticos. Deste modo, as primeiras partes exploram um tipo de ícone cuja representação de suas próprias qualidades e partes constituintes é notável. A tradução da peça cria um ambiente com narratividade implícita, de difícil interpretação, mas com referências mais concretas ao “mundo real”.

Mais do que criar ou recriar a narrativa da peça, esta tradução explora sensações de uma narrativa de suspense, como na peça de Stein. Apesar de uma possível identificação da dançarina de preto com a “assassina” da peça, não sabemos, ao ver a versão em dança, se alguém morre, quem matou, quem sobreviveu, ou quem é quem. Um importante aspecto que leva à identificação de um sentimento de suspense é o trabalho com o tempo, o ritmo da obra.

O tempo em suspensão, em uma situação de perigo na peça, é um dos focos desta tradução. Por meio de estratégias de outros textos de Stein, Dahl Pedersen

consegue criar uma atmosfera de suspense temporal, em uma narrativa “mal resolvida”. Através da alternância de situações lentas e rápidas, pausas seguidas de ações solenes, e pausas seguidas por textos com suspensão em diversas ações, o tempo é suspenso.

### 3.4 ,e[dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]

De acordo com o cartaz de divulgação do espetáculo, ,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]

é uma experiência de tradução intersemiótica baseada na prosa de Gertrude Stein. Mais precisamente, na densa repetição de padrões irregulares sintáticos e lexicais. São alternados experimentos de transcrição direta e metacriação.

Aqui observamos, como em *Always Now Slowly*, diversos textos-fonte. Os criadores se concentraram em quatro obras de Stein: um trecho da peça *Four Saints in Three Acts*, o retrato da primeira fase “Orta or One Dancing”, o retrato da segunda fase “If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso”, e um trecho da peça *Listen to Me*. Já que os retratos foram apresentados anteriormente, quando analisamos [5.sobre.o.mesmo] e *Shutters Shut*, vamos nos concentrar nas peças teatrais.

*Four Saints in Three Acts* foi escrita em 1927 e publicada em 1934, após o sucesso da ópera encenada pelo compositor Virgil Thomson. De acordo com Marranca (1995, p. IX, tradução nossa), “este trabalho permanece como a grande realização de Stein de peças como paisagem”<sup>182</sup>. *Four Saints*

[...] reconta a vida diária de um grupo de santos espanhóis, notadamente Santa Teresa [*Saint Therese*] e Santo Inácio de Loyola [*Saint Ignatius Loyola*]. Outros são fantasiosamente chamados São Fundamento [*Saint Settlement*], Santo Plano [*Saint Plan*] e Santa Resposta [*Saint Answers*]; outros ainda têm o nome de santos reais, apesar de em nenhum caso Stein parecer incorporar deliberadamente eventos extraídos de qualquer história ou iconografia<sup>183</sup> (KELLNER, 1988, p. 32, tradução nossa).

<sup>182</sup> O texto em língua estrangeira é: “This work remains Stein’s great achievement of the play as landscape”.

<sup>183</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] recounts the daily lives of a group of Spanish saints, notably Saint Therese and Saint Ignatius Loyola. Others are fancifully named Saint Settlement, Saint Plan and Saint Answers; still others have the name of actual saints, although in no case does Stein seem to have deliberately incorporated events drawn from either history or iconography”.

Como em diversas de suas peças, a estrutura não segue um padrão previsível. De acordo com Marx (1990, p.149), no Ato I, as cenas 3 e 4 ocorrem simultaneamente, há oito cenas 5, e a cena 10 vem antes e depois da cena 9. Poderíamos continuar a lista de subversões cometidas às convenções teatrais, mas o que importa é que elas não são gratuitas - “A apresentação, aparentemente randômica e desarticulada, tem seu propósito e é dramaticamente potente. A distinta e habilidosa colagem de sentidos e sons de Stein força o leitor a entrar em seu mundo dramático”<sup>184</sup> (MARX, 1990, p.149, tradução nossa).

Metalinguisticamente, Stein interrompe diversas vezes a narrativa para apresentar novas ideias para a peça, como condições meteorológicas, pássaros, flores, objetos ou direções de cena (MARRANCA, 1995, p. IX). Deste modo,

em uma fabulosa subversão do enredo *Four Saints* incorpora o processo de escrita como parte da própria ópera, movendo-se entre a documentação da tentativa de Stein de modelar o trabalho e a composição que é o resultado daquele processo. O tempo real é integrado ao tempo dramático<sup>185</sup> (MARRANCA, 1995, p. VIII-IX, tradução nossa).

Marx (1990, p.150, tradução nossa) afirma que “[...] em sua essência o trabalho é sobre a linguagem: a relação das palavras com o significado e o som. Com o texto livre dos encargos comuns de retórica, argumento e enredo, os simples sons das próprias palavras são libertados”<sup>186</sup>. Em termos “operísticos”, Stein fez um trabalho aliterativo e tonal (BERNSTEIN, 1990, p.133). Conforme afirma Marx, o texto é musical, mas, apesar de sua suntuosidade melódica, ele não é fácil de cantar, precisando de mais que uma mera beleza vocal para o sucesso de sua encenação; além disso, descarta convenções tradicionais do gênero (MARX, 1990, p.143).

Já *Listen to Me* (1936), de acordo com Kellner (1988, p. 41), é uma peça sobre Sir Robert Abdy e sua esposa Diana, que no texto são chamados de Sweet

---

<sup>184</sup> O texto em língua estrangeira é: “The presentation, seemingly random and disjointed, has its purpose and is dramatically potent. Stein’s distinct and entirely artful collage of meaning and sound forces the reader to enter her world of dramaturgy. [...] No matter how random, the images are always presented in relation to one another and endowed with poetry”.

<sup>185</sup> O texto em língua estrangeira é: “In her joyful miracle play Stein brings together the writer’s life and the saintly life as illuminates texts, her own and St. Therese of Avila’s, synchronizing modern Paris and baroque Spain. [...] In a fabulous subversion of plot *Four Saints* incorporates the process of writing as part of the opera itself, moving between the documentation of Stein’s attempt to shape the work and the composition that is the result of that process. Real time is integrated to dramatic time”.

<sup>186</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] at heart the work is about language: the relation of words to meaning and sound. With the text free of the common burdens of rhetoric, argument, and plot, the simple sounds of the words themselves are released.”

William e Lillian<sup>187</sup>. Além disso, de acordo com Bay-Cheng (2004, p. 66, tradução nossa), nesta peça “[...] Stein critica a relação entre o ser humano e o conhecimento, ação e existência. À frente de escritores existencialistas como Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Samuel Beckett, Stein questiona o que significa estar vivo no mundo moderno”<sup>188</sup>.

Similar a *Four Saints*, esta peça não segue a lógica de continuidade a que estavam acostumados criadores e leitores/espectadores da época. Segundo Marranca (1995, p. XIII, tradução nossa), “uma peça complicada como *Listen to Me* se desdobra como uma história de detetive, um dos gêneros favoritos de Stein. Os personagens parecem se perder na peça e questionam-se quantos atos ou personagens a peça realmente possui”<sup>189</sup>.

Além disso, Stein reduz os personagens ao total anonimato, referindo-se a eles como “primeiro personagem”, “segundo personagem” e assim por diante, a não ser no caso dos protagonistas Sweet William e Lillian (BAY-CHENG, 2004, p. 65). Mesmo assim, em determinado trecho da peça, Stein deixa claro que os nomes dos personagens são apenas outra faceta linguística do texto, devido à rima interna entre William e Lillian (BAY-CHENG, 2004, p. 69).

Um dos importantes traços formais de *Listen to Me* é que Stein, como faz em algumas composições, impõe a si mesma uma restrição ou tarefa, por exemplo, compor com palavras monossilábicas. Entretanto, “ela nunca se considera amarrada pelas regras que se coloca”<sup>190</sup> (DYDO, 1990, p. 117, tradução nossa).

De acordo com DeKoven (1983, p. 147), óperas e peças bem-sucedidas dos anos 1930 e 1940, como *Listen to Me*, “[...] claramente derivam sua estrutura de *Four Saints*, e a maioria poderia ser musicada com o mesmo sucesso (algumas delas o foram)”<sup>191</sup> (DEKOVEN, 1983, p. 147, tradução nossa)<sup>192</sup>.

<sup>187</sup> Sir Robert Henry Edward Abdy era um abastado colecionador inglês. Ele e sua segunda esposa, Lady Diana Bridgeman, conheceram Stein em 1932 tornando-se bons amigos. O retrato “Portrait of the Abdys” de Stein foi publicado na revista literária *Janus* em 1936, e os personagens que os representam em *Listen to Me*, Sweet William e Lillian, são os mesmos que aparecem neste retrato (KELLNER, 1988, 137).

<sup>188</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] Stein critiques the relationship between humankind and knowledge, action, and existence. In advance of existentialist authors such as Jean-Paul Sartre, Albert Camus, and Samuel Beckett, Stein questions what it means to be alive in the modern world”.

<sup>189</sup> O texto em língua estrangeira é: “A complicate play as *Listen to Me* unfolds like a detective story, one of Stein’s favorite genres. Characters seem to get lost in the play and wonder how many acts, or characters, it actually has”.

<sup>190</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] though she never considers herself bound by the rules she sets herself”.

<sup>191</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] clearly derive in structure from *Four Saints*, and most of them could be put to music just as successfully (some of them have been)”.

<sup>192</sup> Apesar de Stein e Picabia trabalharem em 1936 em um projeto para encenar *Listen to Me*, nunca concluíram tal empreitada (KELLNER, 1988, p. 238). Até onde pudemos pesquisar, a peça foi transposta para cena por Lawrence Kornfeld em 1974 (KORNFELD, 1990, p. 135).

## **Stein fragmentada: grafos, espaço, luz, música, dança**

,e [*dez episódios sobre a prosa topovisual de Gertrude Stein*] se relaciona com a obra de Stein em diversos aspectos, incluindo, de acordo com o cartaz, a “densa repetição de padrões irregulares”. O trabalho não é constituído exatamente de dez episódios, mas foi dividido em sete experimentos ou fragmentos curtos, mais ou menos autônomos.

Como já afirmado, a autora desta tese teve participação na criação e apresentação deste espetáculo e, por isso, tem informações detalhadas sobre a elaboração de diversos níveis. Vamos descrever aqui como a identidade gráfica do projeto, a música, a iluminação e o espaço cênico foram concebidos como propostas de tradução da obra de Stein, a fim de formar uma obra multimidiática coerente e coesa. Deste modo, os diversos níveis estão relacionados com o propósito de recriar iconicamente propriedades relevantes do texto de Gertrude Stein através do espetáculo de dança.

### **Identidade Gráfica**

O espetáculo foi apresentado e divulgado em mídias impressas e digitais. O designer Phillip Rodolfi concebeu a identidade gráfica do projeto a partir de estruturas muito simples, cuja modularidade foi capaz de combinar em aglomerados gráficos, uma estratégia orientada pela leitura e interpretação de Gertrude Stein e por conversas travadas com a equipe de realização (Figuras 32, 33, 34).

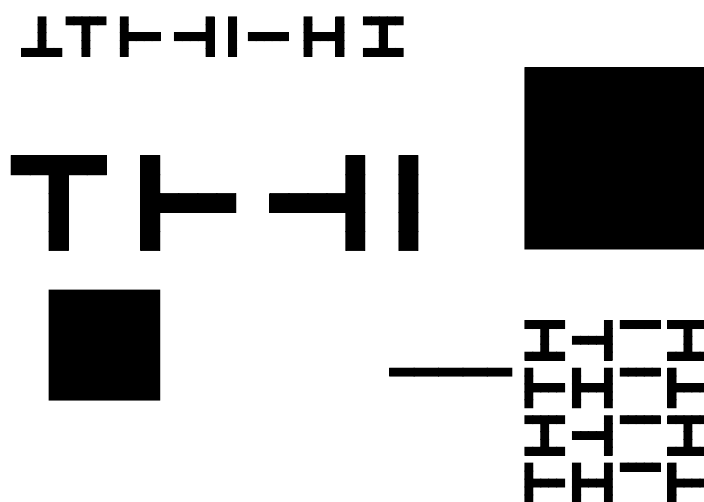


Figura 32. Estruturas gráficas primitivas, e algumas combinações iniciais. Imagem: Phillip Rodolfi.

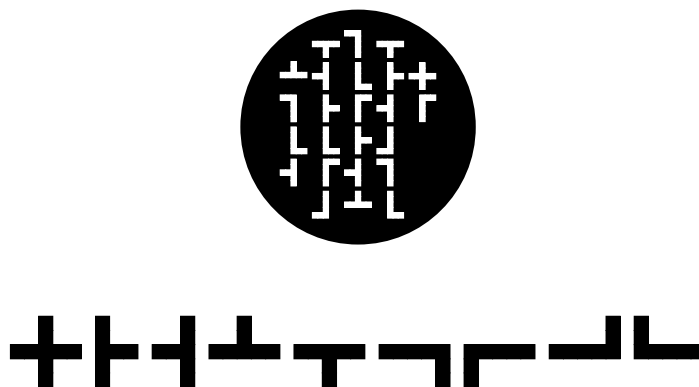


Figura 33. Combinação de estruturas gráficas. Imagem: Phillip Rodolfi.

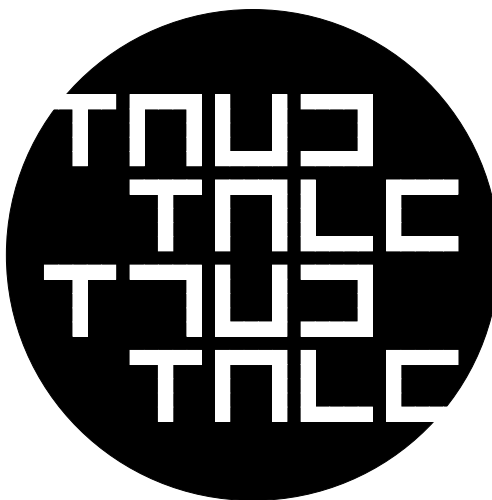
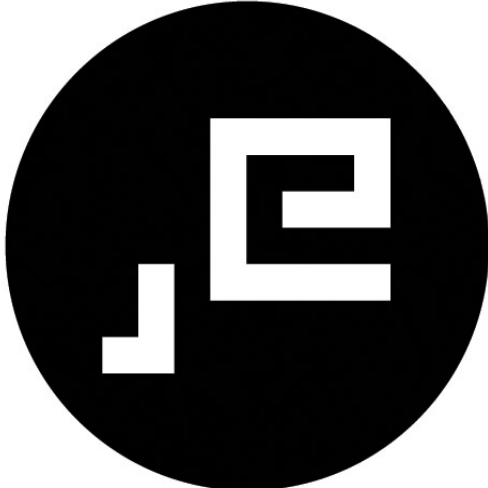


Figura 34. Novas estruturas gráficas combinadas. Imagem: Phillip Rodolfi.



Estas experiências acabaram por constituir o *layout* do caderno da programação, o cartaz (Figura 35), os folders gráficos e digitais. Além disso, uma destas experiências foi utilizada para ordenar uma importante seção do “palco”, a principal região de atuação espacial das dançarinas, como será descrito na subseção seguinte.

,e [ dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein ]



É uma experiência de tradução intersemiótica baseada na prosa de Gertrude Stein. Mais precisamente, na densa repetição de padrões irregulares, sintáticos e lexicais. São alternados experimentos de transcrição direta e de metacriação.

**Ficha técnica**  
**Criação:** João Queiroz, Daniella Aguiar, Rita Aquino / **Argumento:** João Queiroz, Daniella Aguiar / **Interpretação:** Daniella Aguiar, Rita Aquino / **Espaço e luz:** Adriano Mattos Corrêa / **Música original:** Edson Zampronha / **Figurino:** Amâbilis de Jesus / **Design:** Phillip Rodolfi

<p><b>Teatro Vila Velha</b>          Av. Sete de Setembro, s/n          Passeio Público - Salvador - BA          Tel.: 3083-4600          Dias: aos domingos de 06.04 a 27.04.08          Hr: 20h          Ingresso: \$8, e \$4,</p>	<p><b>Teatro do Movimento</b>          Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - Campus Universitário de Ondina          Av. Ademar de Barros s/n - Ondina Salvador - BA          Dias: 24 e 25.04.08          Hr: 20h          Entrada franca</p>	<p><b>Cine-Teatro Centro Cultural Plataforma</b>          Praça São Brás, s/n, - Plataforma Subúrbio Ferroviário - Salvador BA          Tel.: 3398-4769          Dias: 18 e 19.04.08          Hr: 20h          Entrada Franca</p>
--	---	---

www.intersecoes.pro.br, e@intersecoes.pro.br



Figura 35. Cartaz de divulgação do espetáculo.

A identidade gráfica do projeto é, em si mesma, um experimento de recriação, para este universo de aspectos da obra de Stein, especialmente a recombinação sintática de pequenos vocábulos. As cores utilizadas e as formas geométricas simples referem-se à simplicidade do vocabulário oral ou quase coloquial de Stein.

## Luz e espaço

O arquiteto, Adriano Mattos Corrêa (email., com. pessoal), definiu assim sua concepção do espaço-luz:

Uma transgressão ao pensamento centralizador do espaço; e contrário a uma ideia de síntese. Um esbarro que se desdobra no espaço por próteses luminosas que cortam, de baixo para cima e de cima para baixo, o corpo/matéria da cena. A paisagem semiótica polissêmica. Assim como o corpo exposto da dançarina, o 'desenho-luz' é uma presença física, encarnada, e a cena, em processo, é a própria matéria cênica: o drama se faz da incorporação de um território anunciado como suporte a ser instaurado pelo ato proposto. [Aí, já como arquiteto, vejo o acontecimento como ação que se dá a partir de um corte dramático que se instala em qualquer lugar da paisagem de um 'palco' cidade qualquer.] A proposta-arquitetura: uma dobra de luz no espaço que se faz risco/linha/volume/chão vertical que atravessa a ação, ou a faz mergulhar em um líquido denso, os corpos que experimentam a cena.

A concepção do espaço e da luz foi orientada por uma ideia de precisão dos contornos de uma seção espacial, bem delineada, relativamente ao vocabulário motor experimentado pelas dançarinas, como é indicado por alguns dos desenhos de Corrêa.

A intensa e bem demarcada iluminação, para fazer a ação "mergulhar em um líquido denso", nas palavras de Corrêa, é resultado da aplicação de 21 refletores regularmente ordenados em uma estrutura metálica colocada a uma curta distância do solo (2,20 metros) (Figura 36). A luz é emitida exatamente sobre a reprodução de uma das experiências gráficas produzidas pelo designer, um quadrado de 2,20 metros, colocada sobre o piso, como mencionamos anteriormente. O resultado é um cubo de luz que pode gerar linhas, planos e volumes. A estrutura da iluminação transforma o espaço cênico criando volumes discrepantes entre si, e circunscreve de modo incisivo o lugar da cena.

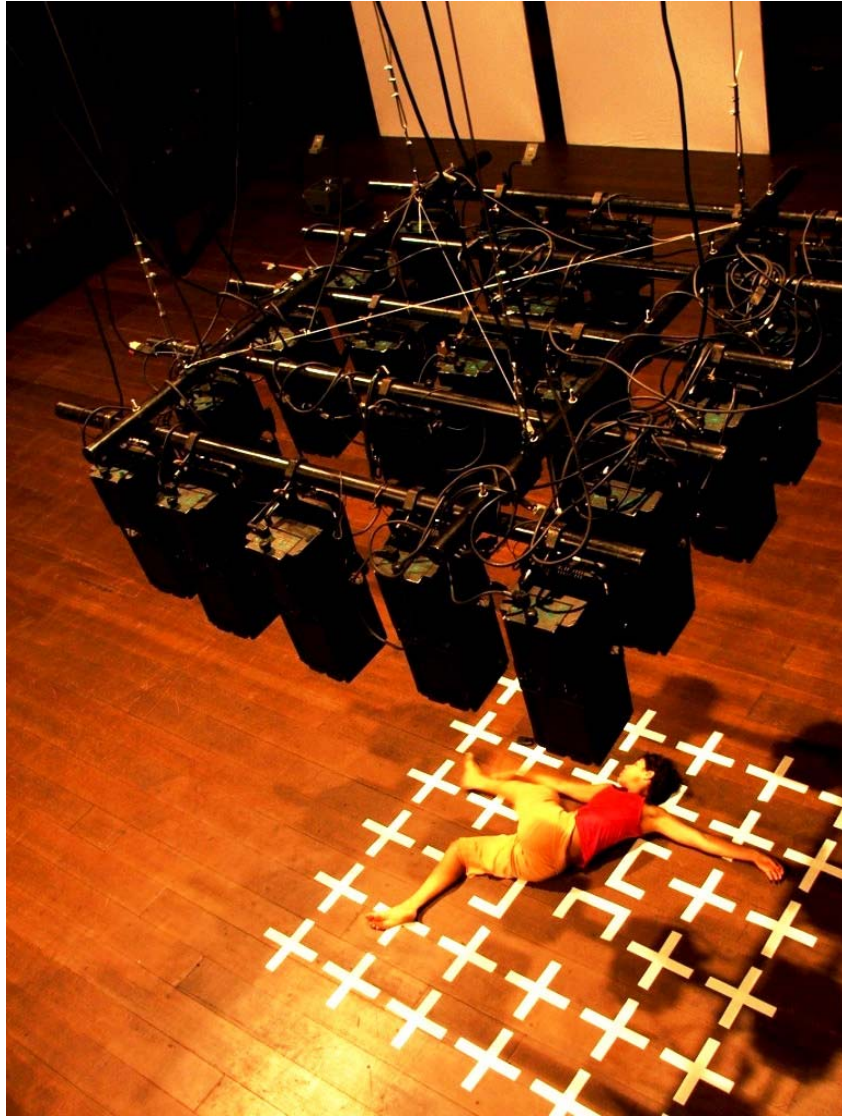


Figura 36. Refletores presos à estrutura metálica a 2,20 metros do solo. Fotografia Adriano Mattos Corrêa.

É interessante notar que este cubo de luz, espaço onde a atividade motora ocorre com mais intensidade no espetáculo, está colocado especificamente na parte anterior e à direita. Portanto, o espaço da cena é deslocado do centro do palco. Também é interessante destacar que, tradicionalmente, a dança cênica, desde a descoberta da perspectiva na pintura, fez do centro do palco o local das primeiras bailarinas e das realizações mais importantes da coreografia. Este deslocamento do centro dialoga com a ausência de clímax nos retratos e peças de Stein. Como vimos, a partir de importantes *insights* sobre a composição de Cézanne, não há palavra, sentença ou parágrafo hierarquicamente mais importante em suas composições.

## Música

A música composta para ,e<sup>193</sup> foi concebida por Edson Zampronha para conduzir a escuta do espectador para a conexão música-dança. Isto foi realizado através de dois procedimentos. O primeiro consiste em uma relação estabelecida entre o processo de elaboração da música e da dança. Por um lado, todos os sons da composição musical foram feitos utilizando um sintetizador analógico, o *EMS Synthi 100*<sup>194</sup>. Segundo o compositor (email., com. pessoal),

Os sons gerados a partir deste sintetizador possuem uma identidade especial, promovendo uma unidade essencial na associação dos diferentes fragmentos musicais de ,e. Por outro lado, um único acorde de nove notas foi utilizado para organizar todos os sons da obra. Os diversos arranjos entre as nove notas fazem com que a escuta seja capaz de reconhecer uma estrutura profunda comum, que gera outra forma de unidade, agora sintática, entre os sons. Porque todos os sons provêm do mesmo sintetizador analógico, ou porque se organizam em torno de um mesmo acorde, a composição musical parte de unidades mínimas, quase puras, que se associam para a geração de um todo complexo. A música reproduz, em seu domínio específico, muitos dos processos de construção da dança a partir de gestos elementares.

Deste modo, a música se relaciona com procedimentos de criação da dança, especialmente na escolha do vocabulário de movimento. Todos os episódios, em termos coreográficos, procuram estabelecer um vocabulário específico, baseado em movimentos simples e elementares, como veremos melhor adiante. Isto se relaciona com a escolha das palavras dos textos de Stein: a insistência no uso de conectivos e termos de relação.

Há um segundo procedimento que é central para conduzir a atenção do espectador para a conexão música-dança: todos os sons da música foram organizados para sugerir o reconhecimento de contextos específicos conhecidos. Quando se escutam os sons da música é possível identificar referências claras. Zampronha (email., com. pessoal) nos esclarece sobre isso:

Por exemplo, é possível reconhecer timbres que se assemelham, e quase se confundem, com instrumentos musicais. O timbre de um órgão, por exemplo. Mas não há dúvida que o que se escuta não é o som de um órgão, mas de um sintetizador, e a diferença entre ambos é insuperável. Ao mesmo tempo em que se identifica a referência, não se é lançado ao universo da referência. Não estamos

<sup>193</sup> Vamos adotar a abreviatura sempre que citarmos o espetáculo, a partir daqui.

<sup>194</sup> O EMS Synthi 100 foi o primeiro sintetizador analógico modular de grande escala produzido pela Eletronic Music Studios (Londres). Foram construídos entre 30 e 40 unidades, que tiveram muito uso nos anos 1970.

imersos no universo dos sons sintéticos, no universo da referência. A escuta concentra-se na conexão entre dois universos.

Além disso, os contextos sugeridos pela música induzem o espectador a uma leitura dos movimentos (dança) nestes contextos. Um gesto, sem significado estabelecido, pode carregar-se de uma significação singular em um contexto sugerido pela música. Outra vez a escuta se fixa na conexão entre música e dança: como na música, a referência sonora não se concretiza; ela não define o contexto de leitura da ação. Esta relação é perceptível, dando ao espectador um ponto de apoio que não é outro senão a conexão música – dança, e as inúmeras sugestões que ela permite realizar. O espectador em trânsito. Aí se concentra a dramaticidade da relação entre música e dança: na percepção entre os dois domínios, o ponto de apoio da escuta.

A música criada para ,e favorece, portanto, o olhar do espectador para a relação música-dança, sem induzir uma interpretação específica, ampliando a possibilidade de leitura do espetáculo.

## Episódios

O primeiro episódio é a “encenação” por meio de retroprojetores, de um fragmento da peça *Four Saints in Three Acts* (ANEXO G), traduzido por Augusto de Campos (2006, p. 245) (ANEXO H). Aqui pode-se perguntar se é correto chamar a relação com o texto de tradução, transposição ou recriação, uma vez que a obra literária foi “apresentada” através de retroprojetores.

Entretanto, aparecem diversas propriedades de composição em dança neste episódio. Observamos duas dançarinas manipulando o texto através de transparências colocadas em dois retroprojetores (Figura 37). A sequência em que o texto aparece não difere do original; entretanto, cada fala monossilábica aparece em uma transparência apenas, ocupando quase toda a tela na projeção. O nome de cada santo, o orador de cada fala, aparece também, mas em fonte tipográfica muito menor. Ao trabalhar diferentes velocidades e modos de colocar as folhas no equipamento, a cena se transforma em um dueto, um diálogo entre as duas telas conduzidas pelas dançarinas (ainda que tal trecho seja encenado por vários santos: Santa Teresa, São Fundamento, Santa Genoveva, Santa Cecília, Santo Inácio, São Chavez, São Plano, Santana, Santa Resposta). Trata-se de uma composição das palavras na tela, onde as transparências tornam-se parte extensiva do corpo das dançarinas.



Figura 37. Primeiro episódio: *Four Saints...* no retroprojektor. Fotografia João Meirelles.

Este episódio evidencia o aspecto material do texto, através da atuação das duas dançarinas nos retroprojetores. É um episódio sobre a materialidade das palavras, especialmente monossilábicas, e seus comportamentos nesta nova mídia que é o retroprojektor. Isto é bastante evidente quando, ao final, a palavra “Dez” é sobreposta por transparências idênticas, e vemos a acumulação ou repetição da palavra “Dez” muito diferente do “Dez” exibido através de apenas uma transparência, que observamos no retroprojektor ao lado (Figura 38). Deste modo, vemos aqui, em um experimento muito simples, a conjunção de ideias importantes no trabalho de Stein: a materialidade da palavra, a repetição ou insistência, e a ideia de diferença através da repetição, neste caso, de acumulação de instâncias idênticas da mesma palavra.



Figura 38. Materialidade do texto, repetição e diferença. Fotografia Adriano Mattos Corrêa.

Deste modo, de maneira similar ao que ocorre com o áudio de Stein em *Always Now Slowly*, o texto “coreografado” no retroprojeto funciona como uma espécie de epígrafe da obra. Isto porque este episódio apresenta os principais aspectos da escrita de Stein que serão trabalhados no decorrer da peça coreográfica, através da manipulação de um trecho de uma obra fonte. É

interessante notar que *Four Saints*, como mencionado anteriormente, é uma ópera constituída de diversos aspectos que não são evidenciados neste fragmento. Não é tarefa fácil para o espectador identificar, por exemplo, que se trata de uma peça teatral, muito menos que foi feita “para ser cantada”. A escolha do trecho é adequada aos propósitos da coreografia e não de uma apresentação fiel da peça. Deste modo, interessa apresentar para a plateia, através da manipulação de um fragmento de texto de Stein, traduzido por Augusto de Campos, as estratégias que compõem aquilo que está por vir na coreografia.

O segundo episódio é baseado na repetição ou insistência. Neste experimento há apenas três ações básicas: caminhar, sentar e deitar (Figura 39). Elas são realizadas no espaço circunscrito pela iluminação e concepção do espaço cênico -- um cubo marcado pela estrutura de iluminação e pelo diagrama no chão, como exposto na subseção sobre espaço e luz. Cada dançarina se move apenas em uma linha reta, de trás para frente e vice-versa, utilizando apenas uma lateral do quadrado. As ações ocorrem alternadamente, entre momentos em que estão organizadas em ordem preestabelecida e outros que sugerem um jogo de improvisação, sempre utilizando apenas estas três ações no mesmo espaço. Logo após, a luz se apaga e o público segue ouvindo o som que se depreende da fricção da roupa com o chão na execução dos movimentos, que, imagina-se, seguem sendo os mesmos. Em seguida, com o retorno da iluminação, as dançarinas repetem o mesmo procedimento, ocupando outra seção do quadrado. O que se vê são as mesmas ações sendo realizadas lateralmente – sobrepondo repetições.



Figura 39. Segundo episódio: andar, sentar, deitar. Fotografia João Meirelles.



Neste episódio, há apenas três movimentos simples, triviais para dançarinos, e que podem ser considerados movimentos de passagem ou transição para outros movimentos, sejam eles mais tradicionais na linguagem da dança ou mais complexos. Portanto, além da repetição, percebemos aqui a recriação do uso de “palavras de transição” ou termos relacionais, que relacionam um termo a outro, recurso enfaticamente explorado por Stein. Como recriar tal ênfase nos conectivos, partículas de transição em geral e advérbios em dança? Em dança, os movimentos mais importantes dependem da tradição referente. Entretanto, de um modo geral, pode-se dizer que se espera que o dançarino demonstre algum tipo de habilidade motora, acrobática ou com alto refinamento relativo às qualidades de execução de movimentos de dança. Mas neste episódio, as dançarinas apenas caminham, sentam, e deitam, com exatidão, sem permitir que qualquer movimento se pareça com o que o público espera ver como movimento de dança. Não há fluidez entre uma ação e a seguinte, outro importante hábito da dança, e o que se vê são ações singulares e independentes entre si.

O terceiro episódio, que nos parece uma “partitura do olhar”, foi assim descrito no programa do espetáculo:

um artefato motor ‘primitivo’: uma ostensão verbal. Os designadores ou dêiticos. protocolo: designadores são explorados em diversas sequências motoras. 3 movimentos associados a 3 dêiticos (isso, isto, aquilo) são explorados; são incrementados, criando um variado (e simples) ambiente semântico-motor de padrões, em um dueto de encontros (PROGRAMA DO ESPETÁCULO ,e, 2008).

As dançarinas, nesta cena, saem dos limites do cubo de luz e se posicionam mais próximas da plateia, sentam-se em frente a uma estante de partitura, numa situação similar a de músicos (Figura 40). A luz de serviço acende, e a plateia fica visível. Inicialmente, parece que as dançarinas estão apenas sentadas, mas, após um período, percebe-se que ocorre uma “ação” do olhar. Elas seguem uma partitura que prescreve para onde devem olhar: isso, isto, aquilo, os dêiticos descritos no programa. Deste modo, elas olham para a partitura (isso), para a companheira de cena (isto) e para a plateia (aquilo). A ação observada pela plateia é exatamente aquela que esta executa: observar. As dançarinas se colocam no lugar da plateia ao acenderem a luz de serviço e assistir a ação do público. Aqui mais uma vez encontramos uma coreografia, neste caso com apenas uma ação com três variações, onde são exploradas as questões da repetição, dos elementos sem

importância e da percepção – quase uma brincadeira ou um jogo com os hábitos de percepção e recepção da plateia.



Figura 40. Terceiro episódio: partitura do olhar. Fotografia João Meirelles.

O quarto episódio é um solo realizado no espaço delimitado do cubo. Para esta cena apenas uma das linhas da estrutura de luz de luz está acesa, com intensidade muito baixa, onde a dançarina se posiciona (Figura 41). Ela realiza movimentos mínimos e espasmódicos criando vetores usando diferentes partes do corpo. A plateia, novamente, leva um tempo para perceber que algo está ocorrendo na cena. Mais uma vez, de modo muito diverso, o episódio trabalha sobre a percepção e sobre os hábitos de recepção de dança. Como nos retratos de Gertrude Stein da primeira fase, temos aqui sucessivas movimentações que realizadas sob uma luz de baixa intensidade podem criar a ilusão de uma ação ou cena que não se desenvolve, onde não se percebe a diferença entre os movimentos que se sucedem. Entretanto o espectador mais insistente desta peça coreográfica, assim como o leitor mais atento de Stein, perceberá que a dançarina apresenta uma sucessão de diferentes movimentos ou posições corporais, mesmo que sejam eles minimamente diferentes.



Figura 41. Quarto episódio: faixa de luz. Frame do vídeo.

Além disso, neste episódio temos a exploração do tamanho dos vocábulos. Abaixo selecionamos trechos do retrato de Picasso, extensivamente comentado anteriormente, formados apenas por monossílabos.

He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as  
he and as he and he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and  
he and as he is and he and he and and he and he.

[...]

As trains.

Has trains.

Has trains.

As trains.

As trains.

[...]

One.

I land.

Two.

I land.

Three.

The land.

Three

The land.

Three.

The land.

Two

I land.

Two

I land.

One

I land.

Two

I land.

As a so (STEIN, 2008b [1923], 192-193).

Tal escolha de extensão dos vocábulos, além de outros efeitos, cria um ritmo peculiar de leitura que pode ser chamado de *staccato*<sup>195</sup>, termo tomado de empréstimo à música. A recriação deste ritmo, através do uso de pequenos elementos, é obtida neste episódio com pequenos, quase microscópicos, deslocamentos de segmentos do corpo da dançarina que, à primeira vista, parece imóvel. Tornando os movimentos o menor possível, a dançarina parece encontrar o que poderia corresponder aos monossílabos na língua e, ao mesmo tempo, reproduzir o ritmo imposto pela leitura de tais elementos. É interessante notar como, neste episódio, todos os elementos são apresentados com o mínimo de elementos: apenas uma das duas dançarinas está em cena; os movimentos realizados são os menores possíveis; a iluminação está em intensidade baixa, com apenas um refletor aceso, e a música apresenta número reduzido de objetos sonoros.

O quinto episódio é outro experimento com ênfase na repetição e nos vocábulos sintaticamente irrelevantes, como o primeiro episódio. Entretanto, ele é uma transcrição direta de um trecho de “If I Told Him a Completed Portrait of Picasso”, através da tradução de Augusto de Campos (2006, p. 231-237), “Se eu lhe contasse: um retrato completo de Picasso” (ANEXO I). De modo muito semelhante à coreografia *Shutters Shut* analisada neste capítulo, este episódio é uma transcrição do retrato de Picasso, utilizando-o como uma partitura em que para cada palavra, estrutura gramatical ou sintática, há um movimento correspondente. Entretanto, diferentemente da obra holandesa, aqui o público não tem acesso ao áudio de Stein lendo seu próprio texto. Ele assiste às dançarinas utilizando, novamente, uma estante de partitura como referência para realização dos movimentos durante todo o episódio (Figura 42).

---

<sup>195</sup> Staccato refere-se a um tipo de articulação no qual as notas devem ser executadas com uma suspensão entre si, deixando as notas com curta duração.

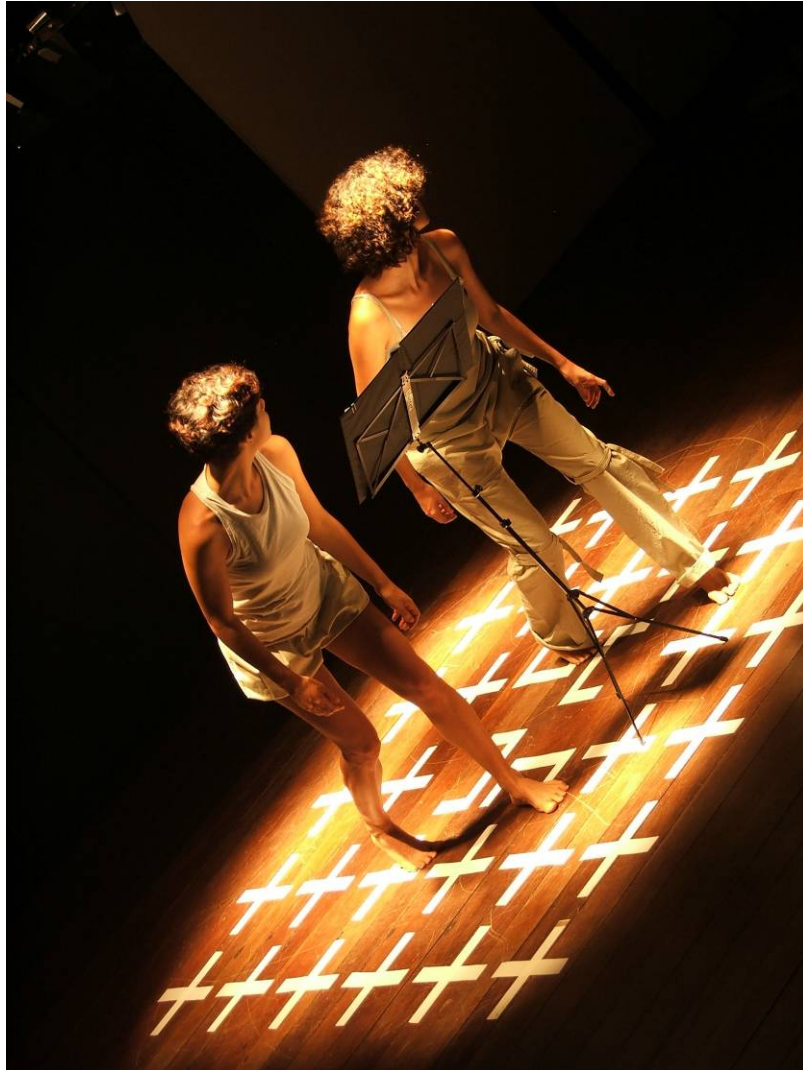


Figura 42. Quinto episódio: texto de Stein como partitura. Fotografia Adriano Mattos Corrêa.

Os movimentos escolhidos são cotidianos e imperceptíveis no dia-a-dia -- ajeitar a blusa, coçar o nariz, arrumar o cabelo, checar o sapato. Novamente, vemos o uso de movimentos que não são tradicionalmente percebidos e reconhecidos como movimentos de dança. Mais uma vez notamos a tentativa de salientar movimentos que não fazem parte do vocabulário da dança, mas são tratados coreograficamente, neste caso, a partir do texto de Stein como partitura. Além disso, tais movimentos não são apenas cotidianos: são ações realizadas cotidianamente com função de “autoexame” do corpo. As dançarinas realizam ações de auto-observação, chamando assim atenção para o próprio corpo e, deste modo, para o movimento. Poderíamos chamá-los de movimentos autorreferentes que, como a linguagem de Stein, chamam atenção para o próprio material da dança.

Os padrões não são idênticos, cada dançarina possui sua sequência de movimentos autorreferentes. A realização não é um unísono exato, ora realizam os movimentos simultaneamente, ora em momentos diferentes, quase criando um cânone, como em *Always Now Slowly*. A combinação de movimentos semelhantes, mas não idênticos, e a alternância de unísono e não-unísono amplia a sensação de repetição. Já presente no texto, a insistência no uso das mesmas palavras em ordens sequenciais diferentes, aparece na coreografia amplificada pelas estratégias utilizadas.

Outro experimento com texto e retroprojeter é realizado neste espetáculo com trecho da peça *Listen to Me* (ANEXO J), na tradução de Augusto de Campos (2006, p. 249), *Escute Aqui*. Aqui, as mesmas estratégias coreográficas são empregadas no manuseio do retroprojeter – um grande cuidado com a manipulação das transparências, controlando coreograficamente o tempo e os modos de colocar as folhas no equipamento (Figura 43). Entretanto não se trata de um dueto, mas de um solo.

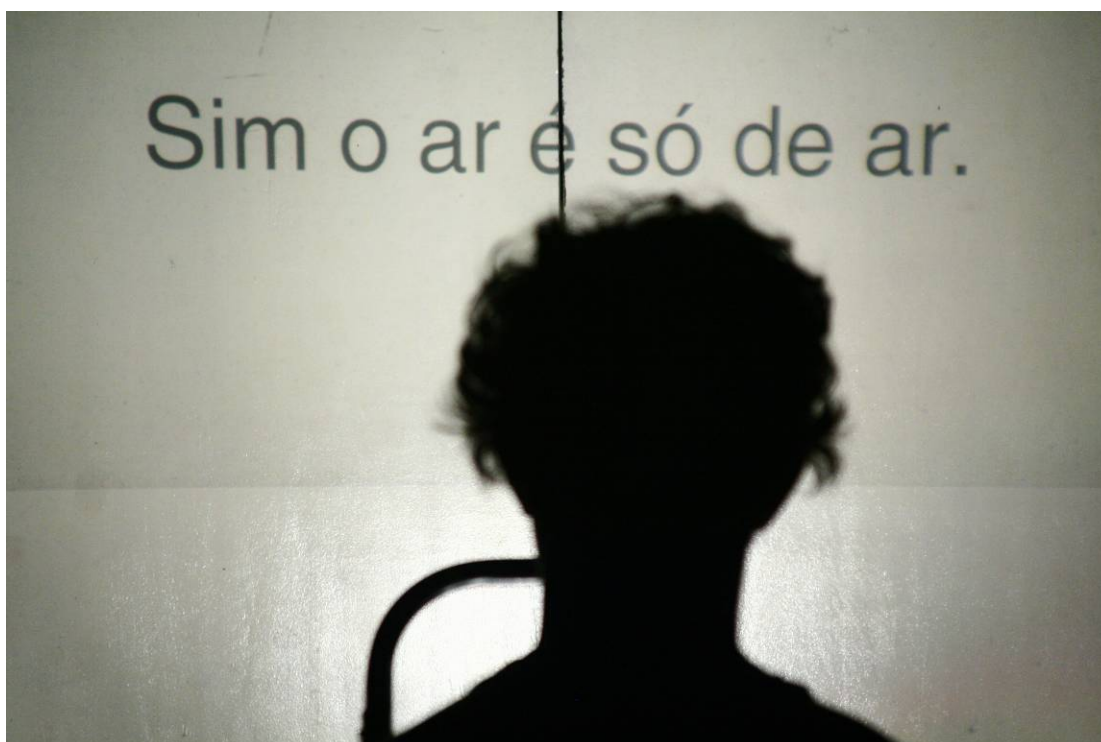


Figura 43. Sexto episódio: *Listen to me* no retroprojeter. Fotografia João Meirelles.

Além disso, a relação entre texto e espetáculo tem um caráter mais referencial, ou melhor, representa de maneira mais “informativa” a dinâmica e

natureza do trabalho. O trecho apresentado atua como uma metalinguagem dos acontecimentos na peça. Para que fique claro, observemos o texto:

Quarto Ato. E o que é o ar.  
 Quarto Ato. O ar é lá.  
 Quarto Ato. O ar é lá no que há no ar.  
 Por gentileza observem que tudo é de uma só sílaba e pois útil. Não produz sentimento, contém uma promessa, é um prazer, não necessita de estímulo, é só.  
 Quarto Ato. O ar é só  
 Quarto Ato. Sim o ar é só  
 Quarto Ato. Só de que  
 Quarto Ato. O ar é só de ar.  
 Quarto Ato. Sim o ar é só de ar.  
 Quarto Ato. Sim  
 Quarto Ato. O ar  
 Quarto Ato. É só  
 Quarto Ato. De ar (STEIN, tradução CAMPOS, 2006, p. 249).

O trecho selecionado, exatamente aquele utilizado nas transparências, salienta uma tática compositiva de Stein, de insistente uso de monossilábicos. O texto ainda alerta o leitor sobre esta característica: “[...] observem que tudo é de uma só sílaba e pois útil”, em seguida sugere sua suficiência: “Não produz sentimento, contém uma promessa, é um prazer, não necessita de estímulo, é só”. Stein, deste modo, coloca em evidência suas estratégias e efeitos de linguagem.

O espetáculo, que dialoga com as percepções da plateia sobre o *status* da dança, movimentos de dança, e música para dança, pretende colocar em evidência a própria dança e suas convenções. Este trecho do texto, portanto, pode ser interpretado como uma metalinguagem do próprio espetáculo, pois, mesmo que em outro sistema de linguagem, apresenta ao espectador, de maneira indireta, um comentário sobre aquilo que está sendo visto.

O último episódio é um experimento diádico (uma típica relação entre duas entidades ou processos), com ênfase em uma dinâmica que salienta uma ideia de “pura” ação e reação. As duas dançarinas se posicionam, sentadas, dentro da delimitação do cubo de luz, em bancos de madeira, de frente uma para outra, mantendo uma distância fixa entre si. A partir daí, elas iniciam uma série em que se levantam e caminham, uma em direção a outra, e são interrompidas pelo corpo (real e existente) da outra (Figura 44). Elas retornam a posição inicial e recomeçam um novo ciclo, com variações. O início (momento em que levantam), o desenvolvimento (tempo da caminhada) e o fim (como são interrompidas) são diferentes em cada novo ciclo.



Figura 44. Sétimo episódio: relações diádicas. Fotografia Adriano Mattos Corrêa.

Podemos relacionar a estrutura deste episódio ao retrato “Orta or One Dancing” (1912), uma das fontes desta obra coreográfica. Extraímos o seguinte parágrafo para esta comparação:

This one is one having been doing dancing. This one is one doing dancing. This one is one. This one is one doing that thing. This one is one doing dancing. This one is one having been meaning to be doing dancing. This one is one meaning to be doing dancing (STEIN, 1998 [1912], p. 287).

A primeira correspondência direta que encontramos são os recomeços sucessivos. Parece-nos que Stein inicia a mesma sentença inúmeras vezes e, no entanto, sempre nos deparamos com uma sentença diferente. Do mesmo modo, neste episódio, as dançarinas sempre retornam à mesma posição inicial, sentadas em bancos de madeira, de frente uma para outra. Cada ciclo corresponde a uma sentença. Cada novo ciclo, como cada nova sentença, é muito similar ao ciclo anterior, com sutis diferenças. O episódio, pode-se afirmar, equivale a um parágrafo cujas sentenças se iniciam de forma muito similar (Figura 45).



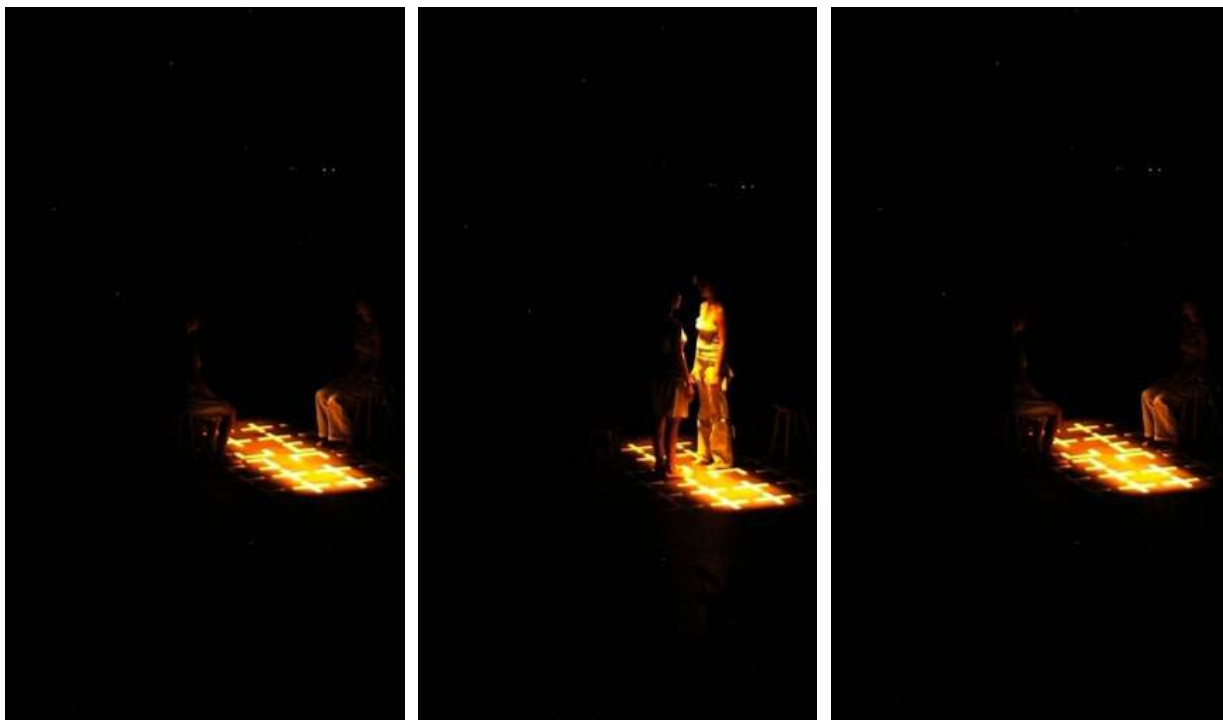


Figura 45. Ciclo: posição inicial, encontro, posição final. Fotografia Adriano Mattos Corrêa.

O espetáculo se “comporta” como um texto de Stein. Dividido em episódios, sem clímax, sem claras relações hierárquicas entre as partes. Ao mesmo tempo, encontramos grande unidade entre eles, uma coerência interna devida especialmente ao fato de que todos exploram características comuns da obra fonte, recriadas através de procedimentos e materiais diferentes. Este tratamento revela sutis peculiaridades na obra de Stein, já que cada trecho exibe mais do que o aspecto mais familiar, interpretado mais superficialmente como repetição e insistência. Cria-se, assim, um espaço onde a mais óbvia “planície sem fim” (CAMPOS, 2006, p. 219) dá lugar a um relevo de mínimas e sensíveis diferenças.

Ele é também um trabalho com foco na percepção e atenção do público, intensificado pelo uso de luz de baixa intensidade, movimentos pequenos e pouco tradicionais, suspensão temporal e certa solenidade na execução. O trabalho produz uma imersão neste ambiente. Ele é avesso a qualquer atuação que possa ser considerada espetacular. Os mecanismos são muito diferentes de um espetáculo convencional – não há exibição de habilidades motoras, ou alteração de ritmo ou clímax para “atrair” a atenção do espectador.

Uma peculiaridade desta tradução, em relação às outras coreografias analisadas, é a escolha do material, ou do vocabulário motor utilizado. Cada

episódio ou fragmento trata de modo distinto o tipo de movimentação realizado, procurando apresentar ao espectador um conjunto específico de padrões corporais especialmente criados ou selecionados para a tradução da obra steineana.

As análises conduzidas neste capítulo, sobre os processos e estruturas verbais recriadas em dança, através de diversas estratégias coreográficas, permitem-nos afirmar que a ênfase principal dos tradutores é exercida no domínio da percepção temporal e nos experimentos de deslocamento sintático, e estão baseadas em densa repetição de vocabulários motores em composições de diversos tipos, mas predominantemente em duetos. Também pudemos examinar, especialmente nos casos de ,e... e 5... as estratégias de recriação de Stein em objetos sonoros, espaço arquitetônico, e concepção de artefatos gráficos. No próximo capítulo, concluímos nossas análises e sugerimos algumas consequências de nossas abordagens.

## 4 CONCLUSÃO

É nossa suposição que esta pesquisa tenha fornecido contribuições originais sobre “traduções intersemióticas da literatura para dança”, especialmente aquelas baseadas na obra de Gertrude Stein. Além disso, supomos que tais contribuições possam, ao menos parcialmente, ter desdobramentos em diversas direções, como apresentamos, introdutoriamente, nesta conclusão. Deste modo, finalizamos esta pesquisa não apenas fechando conclusões mas abrindo um horizonte de expectativas investigativas.

De volta às questões formuladas na introdução, vamos abordar, e tentar indicar, os principais mecanismos e processos que operaram nas traduções intersemióticas realizadas – quais foram os principais aspectos selecionados da obra de Stein e de que modo eles foram transformados em dança? Que modelo teórico acionamos para descrever as traduções e quais as suas implicações?

É notável que, nos exemplos analisados, não há uma preocupação em traduzir a obra fonte por completo. Para Campos (1997, p. 55), a tradução criativa é preferencialmente orientada pela ação do “fragmento”. Ela é mais intensiva que extensiva. A tradução “é um modelo em miniatura, que lança sobre o original uma luz transpassante, capaz de revelar as virtualidades do todo numa exponenciação da parte” (CAMPOS, 1997, p. 56). Há grande semelhança com o *modus operandi* que examinamos nos casos analisados: intensivo e fragmentário. Em *,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]*, percebemos como os fragmentos, distribuídos episodicamente, intensificam a tradução. Alguns aspectos de Stein, como a repetição, o uso de palavras simples e irrelevantes (por exemplo, conectivos e advérbios), e monossílabos, os recomeços sucessivos, são intensificados, “exponenciados”, de maneira profunda em cada fragmento. Não são enfatizados quaisquer aspectos referenciais de “Orta or One Dancing”, por exemplo. As outras coreografias analisadas, analogamente, não se debruçaram sobre as obras de Stein como um todo, indivisível, mas selecionaram aspectos que consideraram relevantes e os recriaram criticamente. Esta característica, compartilhada entre muitos experimentos, demonstra que o objetivo dos coreógrafos não é uma tradução submissa e fiel do original, mas uma interpretação crítica da obra de Stein. Tal característica também demonstra uma noção, ou princípio de

ação, comum entre os criadores, de que tanto a obra de Stein quanto as traduções são constituídas por níveis descritivos, ativamente selecionados para efeitos de recriação.

Tentaremos explorar algumas consequências deste tipo de operação, com foco no fragmento, e com vistas a muitas das propriedades mais caras a Haroldo de Campos, entre as quais sobressai a materialidade dos processos semióticos envolvidos, da obra fonte e da obra alvo.

Os elementos que se destacam na relação entre fonte e alvo são, como já afirmamos, os aspectos temporais e sintáticos. Vamos comparar alguns resultados e destacar diferenças e similitudes, mais especialmente as similitudes, entre as traduções.

A sintaxe, em linguística, está relacionada às regras que governam as relações entre as palavras ou classes de palavras (MORRIS, 1970 [1938], p. 14). Mas pode-se estender esta categoria para outros sistemas de linguagem, como a dança. Para Foster (1986, p. 59, tradução nossa), o termo define “[...] as regras que governam a seleção e a combinação dos movimentos”<sup>196</sup>. Embora a autora reúna sob uma única acepção “seleção e a combinação”, vamos nos referir apenas à combinação dos movimentos.

Observamos, no capítulo anterior, diversas estratégias coreográficas para explorar as propriedades sintáticas, quase todas relacionadas ao uso da repetição. Em *5.sobre.o.mesmo*, a repetição aparece no material, ou vocabulário motor, exibido pelos dançarinos, na concepção e conceito da luz e do espaço, na estrutura profunda dos objetos sonoros, e na composição do espetáculo. Já em *Shutters Shut* a repetição reflete diretamente a oralização da leitura de Stein, sem variações, em que cada movimento corresponde a uma palavra. Em *Always Now Slowly*, muitas estratégias são combinadas para produzir repetição, como também é o caso de *,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]*.

Um recurso recorrente é a utilização de duetos. Todas as obras baseiam-se no uso desta estrutura. Mesmo em *[5.sobre.o.mesmo]*, onde há cinco dançarinos, há predominância de duetos, no desenvolvimento das cenas. Esta escolha salienta a repetição de estruturas sintáticas, por meio de ecos, e duplicações, amplificando seus efeitos. O dueto parece a escolha mais eficaz para a tradução de aspectos relacionados à sintaxe da obra de Stein, especialmente dos retratos produzidos na

<sup>196</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] the rules governing the selection and combination of moves”.

primeira e segunda fases. Uma sequência coreográfica realizada por dois dançarinos é muito diferente, em termos sintáticos, da mesma sequência realizada por apenas um dançarino, ou por um grupo deles.

Na tradução do retrato “If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso”, que observamos em *Shutters Shut* e em *,e...*, o dueto tem um papel importante na composição. Ele permite observar a variação sutil de uma sequência coreográfica que, se executada por apenas um dançarino, não poderia ser observada. Por exemplo, em *,e...*, ainda que as dançarinas executem movimentos baseados em um mesmo texto, os movimentos correspondentes às palavras não são idênticos, mas de um mesmo grupo ou família de movimentos. Na Figura 46, podemos observar como as ações de auto-observação das dançarinas são semelhantes, mas não idênticas. Neste caso, o espectador, porque se trata de um dueto e de uma sequência coreográfica baseada na repetição, pode perceber as pequenas diferenças entre os movimentos de uma e outra dançarina, e também que tipologia poderia agrupá-los.



Figura 46. Movimentos de auto-observação são semelhantes, mas não idênticos.

Em *Shutters Shut*, há diferenças criadas pelo posicionamento corporal em que são executados os movimentos. Como mencionamos, os dançarinos assumem posições opostas e realizam as mesmas sequências, como se dançassem em espelho. Este efeito só pode ser produzido em um dueto. Ele permite ao espectador comparar mais precisamente as diferenças entre os dançarinos, quando um deles está de costas e o outro de frente para a plateia, por exemplo, o que pode ser especialmente interessante quando tais diferenças são sutis.

Como afirmamos, o dueto intensifica o papel sintático da repetição, possibilitando um efeito bastante diverso daquele produzido quando há apenas um dançarino. Podemos observar esta divergência em *5.sobre.o.mesmo*, por exemplo, nas propostas de Clara Trigo e Tiago Ribeiro, que repetem elementos e os combinam de diversas maneiras. No caso de Trigo, observa-se o efeito de acúmulo dos elementos, porque eles se constroem a partir dos antecedentes, criando posições corporais distintas, dependendo dos elementos combinados. Este tipo de acumulação aparece também em *Shutters Shut*, pois a transcrição acontece, em diversos momentos, pela combinação de movimentos em partes diferentes do corpo, em sequência, construindo movimentos complexos pela acumulação e repetição com diferenças sutis em diversas partes do corpo, por exemplo das mãos. Para Ribeiro, em *5...*, a combinação dos elementos é sequencial, sem acumulação, uma vez que um movimento começa quando finaliza o antecedente. As diferenças ocorrem quando a sequência da repetição se modifica. Observamos esta estratégia em *,e*, *Always Now Slowly*, *5.sobre.o.mesmo* e *Shutters Shut*, por meio de diferentes vocabulários motores.

O dueto, quando associado ao cânone, por exemplo, observado na segunda parte de *Always Now Slowly*, opera nitidamente sobre a alteração da percepção do tempo. Este modo de associar dueto e cânone, com diversas variações, como vimos no capítulo anterior, se aproxima das construções de Stein onde o presente contínuo é resultado da repetição com sutis modificações. Segundo Laval (2003, p. 40),

as frases que fazem uso de palavras de frases anteriores geram um efeito de eco; o movimento que surge das palavras [...] relacionadas com condições temporais, nos leva a uma existência intensamente calcada na consciência do tempo presente.

Como vimos, em Stein, há, além da deformação sintática aliada às contínuas repetições de palavras e estruturas, verbos no gerúndio que intensificam certos efeitos na percepção do tempo. Mas o tempo verbal não possui correspondente na dança. De acordo com Jakobson (JAKOBSON e POMORSKA, 1985), como já mencionamos, pode-se dividir a categoria do tempo, na literatura, em tempo da enunciação e do enunciado. O primeiro se refere ao tempo da leitura, que sempre tem lugar no presente para o leitor. Já o tempo do enunciado ocorre simultaneamente nos âmbitos semântico e estrutural do texto, que podem ser síncronos ou assíncronos.

Na obra de Stein, observamos em nível semântico, principalmente nos retratos da primeira fase, ações em desenvolvimento e processo, que derivam do uso insistente do gerúndio. Em um eixo mais estrutural, encontram-se, principalmente, as repetições de componentes sintáticos e sonoros. Deste modo, os eixos são sincrônicos, ambos intensificam o tempo continuamente presente e a sensação de que acompanhamos um processo em desenvolvimento. Pode-se dizer que o uso combinado destes recursos, em construções semânticas e estruturais, tem, na obra de Stein, o propósito de infringir, programaticamente, certas convenções da arte literária. Para Steiner (1978, p. 145, tradução nossa), trata-se de mais uma analogia com o movimento cubista:

tanto Stein quanto os cubistas reverteram o tratamento da temporalidade em suas artes. Onde o tema de uma pintura normalmente aparece em um momento estacionado no tempo, na arte cubista o tema é definitivamente um objeto temporal. Se, por um lado, a literatura normalmente desenvolve seus temas gradualmente de uma sentença para outra, adicionando novas informações enquanto ele se desenvolve, [por outro] os temas de Stein foram feitos para ser totalmente presentes, completamente desenvolvidos, em cada sentença atemporal<sup>197</sup>.

Na dança, o tempo dificilmente é percebido no enunciado, em termos semânticos. Podemos perceber esta categoria temporal quando observamos elementos narrativos explícitos cujos componentes, como figurino e música, nos informam sobre a época em que, por exemplo, tem lugar a narrativa, ou na noção de começo, meio e fim, como é o caso dos grandes balés do repertório clássico (IVAREZ, 2009, p. 2). Entretanto, em danças não narrativas, ou em casos de

<sup>197</sup> O texto em língua estrangeira é: "In effect, both Stein and the cubists reversed the treatment of temporality in their arts. Where the subject of a painting normally appears in an arrested moment of time, in cubist art the subject is definitely a temporal object. And whereas literature normally develops its subjects gradually from one sentence to the next, supplying new information as it proceeds, Stein's subjects were to be totally present, fully developed, in each atemporal sentence".

narrativas não-lineares, o que pode ser mais facilmente reconhecido é a estrutura coreográfica ou compositiva para a criação de um enunciado temporal, fortemente definido pela sintaxe.

Apesar da impossibilidade de estabelecer um correspondente para o tempo semântico, podemos mencionar certas convenções relacionadas à percepção do tempo na dança. A dimensão semântica, no sistema verbal, relaciona-se ao uso de entidades predominantemente simbólicas. De uma perspectiva peirceana, tais entidades fundamentalmente dependem de hábitos, normas, leis e convenções.

A questão do tempo na dança propõe tantas inquietações quanto o tempo na obra literária. Tanto num sistema quanto no outro, o tempo é um dispositivo fundamental. A importância estrutural desta categoria, em dança, seja do ponto de vista da sintaxe coreográfica, seja do ponto de vista da semântica, sugere questões a que a crítica se vem esforçando para responder. Podemos perguntar: que convenções atuam no reconhecimento do desenvolvimento temporal em uma coreografia? Para Ivarez (2009, p. 3, tradução nossa), “em apresentações de dança, cada movimento é seguido e precedido por outro movimento, e sequências podem apenas progredir para os próximos movimentos no futuro”<sup>198</sup>. Isto quer dizer que a estrutura coreográfica associada aos movimentos escolhidos direciona, convencionalmente, a percepção de continuidade e fluxo. O sequenciamento de movimentos da estrutura coreográfica ocorre de modo que cada movimento apresenta, em si mesmo, uma preparação para o próximo, não permitindo uma separação clara entre eles, produzindo uma sensação de continuidade e de fluxo contínuo entre os movimentos. Além disso, o tipo de movimentação contribui para esta percepção. Por exemplo, de maneira geral, movimentos fluidos, sinuosos e contínuos, contribuem para a percepção de que o tempo naturalmente “progredir”. De outro modo, movimentos angulares e descontínuos, em nada cooperam para esta percepção. Não se trata, portanto, de uma dimensão semântica de propriedades temporais, como na literatura, mas de uma convenção da dança, produzindo uma sensação de tempo contínuo na plateia<sup>199</sup>.

Ligada a esta pergunta, surge outra questão: se esta percepção, do fluxo temporal não seria uma imposição da própria natureza da dança que, como qualquer

---

<sup>198</sup> O texto em língua estrangeira é: “In dance performances every movement is followed and preceded by another one, and sequences can only progress into further movements in the future”.

<sup>199</sup> Sabemos que na dança contemporânea estas convenções já não são dominantes. Entretanto, podemos observar que o fluxo contínuo no tempo ainda é, mesmo através de outras abordagens, uma convenção bem estabelecida.



fenômeno que envolve uma atividade perceptual, ocorre progressivamente no tempo. Entretanto, o enunciado das obras coreográficas, sempre no presente, pode ser manipulado alterando a percepção do tempo, através de diferentes estratégias sobre a ação corporal e sobre a sintaxe. Para Ivarez (2009, p. 8, tradução nossa), uma das possibilidades de manipulação do tempo é a criação de um tempo artificial, que “[...] tem a capacidade de parar o tempo e tornar a peça sem tempo”. Coincidentemente, a autora associa esta possibilidade com realizações na literatura, afirmando que “[...] a repetição é um dos artifícios que tem sido usado expressivamente, por exemplo, por Gertrude Stein”<sup>200</sup>, para estacionar o tempo, como mencionamos tantas vezes.

Para exemplificar o que podemos chamar de manipulação do tempo, em termos estruturais, vejamos outra experimentação, também recorrente, de propriedades sintáticas, em associação ao uso do dueto. Trata-se da repetição de um pequeno número de movimentos, criando diferentes sequências. Na primeira parte de *Always Now Slowly*, e em *,e...*, já observamos esta exploração em diversos momentos. Também notamos (capítulo 3) que, nos dois exemplos, há duetos femininos que exploram diferentes ordenações de apenas três movimentos distintos. No caso dinamarquês, as dançarinas estão posicionadas lado a lado, e realizam movimentos com o tronco e braços; em *,e...* as dançarinas caminham, sentam e deitam, no espaço circunscrito pelo cubo de luz.

A repetição de apenas três movimentos durante um período relativamente longo, em ordenações diferentes, cria uma composição sintática incomum. Mesmo nas obras mais contemporâneas, como mencionamos, o encadeamento de movimentos tradicionalmente constrói um fluxo em direção a outros movimentos, manipulando a percepção do tempo de acordo com a convenção. Ao repetir apenas três movimentos, seguidamente, percebe-se a ação estacionada no presente, um enfrentamento ao princípio fundamental de desenvolvimento temporal na dança.

Pode-se afirmar que, em analogia com as explorações sintáticas de Stein, as traduções criam, em diversos momentos, uma sintaxe cuja deformação rompe com tradições dominantes relacionadas à percepção temporal na dança cênica.

Além de estratégias como a repetição, estão envolvidos com a percepção do fluxo temporal vocabulários de movimento e composições que não privilegiam a

<sup>200</sup> O texto em língua estrangeira é: “[...] has the capacity to stop time and make the piece timeless [...]. Repetition is one of the devices that has been used expressively, for instance, by Gertrude Stein and Richard Alston”.

fluência livre dos movimentos. O espetáculo ,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein] é, entre os nossos exemplos, aquele que, além da repetição, explora um vocabulário bem demarcado e executado com movimentos discretos, separados por pausas, que não se vinculam, quebrando qualquer expectativa de composição fluida e contínua, com movimentos em transição.

Nossos exemplos, embora baseados na mesma autora, Stein, exibem resultados muito diversos sobre a percepção do tempo. A maioria das traduções tem como foco principal a exploração de efeitos sintáticos, trabalhados a partir da repetição, de diversas maneiras. A percepção do tempo parece ser, em muitas ocasiões, um subproduto desta exploração, não constituindo um objetivo direto das traduções. A repetição, ao criar deformações sintáticas, tem papel fundamental na construção do presente contínuo, e aparece em todos os exemplos analisados. Entretanto, a repetição em si mesma parece não ser recurso suficiente para a construção de uma dança temporalmente “estacionada”.

Podemos dizer que ,e..., especialmente, concentra-se na alteração da percepção do tempo, ao explorar outros aspectos coreográficos que contribuem para um não-desenvolvimento da ação, distinguindo-se claramente dos outros trabalhos. Observamos uma rigorosa preocupação com o vocabulário, bem como com a distribuição episódica e fragmentária da obra, além da composição sintática baseada na acumulação coordenada de vocábulos motores muito triviais. Tais escolhas, combinadas, fornecem um acervo de possibilidades de ruptura com hábitos bem instaurados de percepção temporal, uma vez que não permitem que as sequências estabeleçam fluxos, contínuos, e criam porções estanques de ações espaço e temporalmente reincidentes.

A adoção do modelo peirceano para descrição e análise das traduções tem um significado preciso neste trabalho: a dança como um fenômeno semiótico. As operações podem acontecer em diferentes níveis (ações motoras, objetos sonoros, espaço cênico e luz, figurinos, etc.), que são examinados como constituídos de signos e de operações semióticas. Daí decorrerem muitas implicações. Vimos que, para Peirce, a semiose consiste em uma relação indissociável entre três termos (signo-objeto-interpretante). Ele define, pragmaticamente, o signo como um meio para a comunicação de um hábito, que é uma “regularidade”, e está incorporado (*embodied*) no objeto que o signo representa, de tal modo a restringir o comportamento do intérprete. O que é comunicado a partir do objeto, por meio do

signo, é o fato de que “alguma coisa deveria acontecer” sob certas condições. O modelo indica que o signo está indissociavelmente ligado a um objeto e a um intérprete, sendo o processo, portanto, dependente do contexto. Para descrever e explicar a grande variedade de padrões semióticos concebíveis e observados, Peirce sugeriu diversas classificações. Os ícones, os índices e os símbolos são os mais conhecidos. Os ícones são especialmente importantes aqui. Trata-se de um tipo de signo envolvendo uma apresentação “direta” das qualidades que pertencem a seu objeto (ver STERJNEFELT, 2007). As analogias dependem dos ícones, e o que é conhecido como “informação estética” depende primordialmente dos ícones (ver BENSE *apud* CAMPOS, 1992). Há, nos ícones, uma concentração na *materialidade* do signo (CAMPOS, 1992, p. 315). Como afirmamos, ao ser manipulado, o ícone “revela” um, ou muitos, aspectos de seu objeto.

Já é um fato conhecido que a definição de ícone afasta-se das tendências de privilegiar signos visuais, permitindo aproximações com sistemas muito diversos de signos. Mas é um fato mais controverso que a definição operacional afasta-se da concepção mais familiar de *semelhança* (cf. STERJNEFELT, 2011). Assim, quando um critério operacional é adotado, os ícones podem ser qualquer coisa que pode ser manipulado, de acordo com certas leis ou regras, para revelar mais informação sobre seu objeto. Com esta finalidade, grafos e diagramas, a sintaxe e as formalizações matemáticas podem ser reconhecidos como ícones.

Conforme elaboramos, na tradução intersemiótica o objeto é a obra fonte literária, o signo é a obra alvo coreográfica, e o interpretante é o efeito no intérprete, em nosso caso, a plateia. Se, de fato, descrevemos operações icônicas, que são as traduções, então pode-se inferir que novas propriedades de seu objeto foram reveladas. Ao traduzir intersemioticamente aspectos da obra de Stein, como a sintaxe e a percepção do tempo através da repetição, certas propriedades são recriadas em material muito diverso do original, fornecendo ao leitor ou espectador, ao menos supostamente, novas informações sobre a obra de Stein.

Isto é muito claramente manifesto nas operações criativas de tradução, predominantemente icônicas, conforme assinala Haroldo de Campos (ver QUEIROZ, 2010). Esta definição conduz-nos diretamente a uma das propriedades mais importantes da abordagem de Campos – a tradução como leitura crítica, como descoberta e como invenção (CAMPOS, 1992, p. 92; 1997, p. 55-56). Através do critério operacional do ícone, podemos apreciar o papel de descoberta conferido à

manipulação de sua “fiscalidade”. Isso nos leva a outra propriedade que deve ser melhor explorada, em trabalhos futuros – *tradução intersemiótica como crítica*.

Este tópico merece ser mencionado, para futuros desenvolvimentos, porque pode extrair de nossa abordagem, com foco no papel operacional do ícone, novas ideias – *tradução intersemiótica icônica como crítica*. Há muitas formas de crítica para Umberto Eco (2003). Segundo o autor, as diversas formas de crítica (Eco está particularmente interessado na crítica literária) se distribuem em um espaço que deve incluir, ao menos, a resenha crítica, a crítica recensória, prescritiva, e histórico-social. Mas segundo Eco, a atividade crítica assume um papel de revelação dos mecanismos e processos cruciais de linguagem, no domínio da semiótica.

Uma leitura semiótica do texto tem da verdadeira crítica (que deve levar a compreender o texto em todos os seus aspectos e possibilidades) a qualidade que habitual e fatalmente falta à crítica recensória e à crítica histórica: ela não prescreve os modos do prazer do texto, mas demonstra porque o texto pode produzir prazer (ECO, 2003, p. 156).

Em outra passagem, Eco (2003, p. 156) afirma, ainda avaliando o papel da crítica e da semiótica: “Portanto, se fazer crítica de verdade é entender e fazer entender como um texto é feito, e se a resenha e a história literária, enquanto tais, não podem fazê-lo por completo, a única verdadeira forma de crítica é uma leitura semiótica do texto”.

Falta, entretanto, ao elenco de Eco, a ideia de “tradução como crítica”, tão cara a Haroldo de Campos (1992, p. 46), que afirma: “Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos”.

Em uma entrevista recente, Augusto de Campos é também enfático sobre o tipo atento de atividade voltada para os mecanismos e processos de linguagem, na tradução criativa:

Diversamente da tradução literal, que requer apenas uma transposição ponto a ponto dos significados do texto poético, inseridos geralmente em algum arremedo literário do original, a tradução criativa impõe maior profundidade na análise da estilística poética, um *close reading* celular das palavras. É preciso buscar equivalências formais no idioma de chegada, atacar o poema “som por som, cor por cor”, como eu já disse muitas vezes, e ainda captar-lhe o “*pathos*”, a “alma” (o que García Lorca chama de “duende”). Não pode deixar de resultar numa espécie de crítica, por vezes mais eficaz até do que um longo arrazoado. Aprende-se mais com a meia-dúzia de poemas de Cathay, por Pound, do que com muitos tratados sobre a

literatura chinesa do passado. A melhor forma de criticar um poema é com outro poema, não dizia ele? (QUEIROZ e CAMPOS, 2010, p. 299).

A questão que mais nos interessa: que papel a tradução intersemiótica pode ter entre as diversas formas de crítica? As traduções de Stein para dança que examinamos neste trabalho, segundo nossa argumentação, podem ser caracterizadas como representações icônicas de seus objetos (obra fonte), selecionando e revelando novas informações, como afirmamos anteriormente. As traduções são recriações icônicas. Parece-nos natural incluir o campo das traduções intersemióticas, ao defender a ideia de tradução como crítica, aquela forma de leitura que pode ser caracterizada como reveladora.

Vimos que o ícone é um signo que depende, predominantemente, do material de que é feito. Atentas aos diversos componentes e camadas de descrição do signo traduzido, aquelas consideradas mais relevantes por seus criadores, as traduções que examinamos concentram-se na fisicalidade do signo fonte. A recriação em materiais e sistemas muito diversos pode “libertar” a tarefa tradutória da dimensão predominantemente semântica a que as interpretações mais correntes estão vinculadas, forçando o signo-fonte a revelar-se em diversos níveis e propriedades.

Por outro lado, o próprio ato de escolha da obra-fonte pode ser considerado um ato crítico. De acordo com Campos (1997, p. 56),

Entendendo a tradução como forma de leitura apropriada e transformadora da tradição (modalidade cultural da antropofagia oswaldiana, talvez), é claro que a escolha do modelo a transcriar não é ingênua, nem deve ser inócua. Trata-se, fundamentalmente, de uma operação crítica.

A escolha de Gertrude Stein como fonte literária das traduções para dança não é, evidentemente, um ato fortuito. Suas inovações, e seu papel fundador, na arte do século XX, são razões poderosas para justificar sua escolha.

Ezra Pound (*Literary Essays*) reservou à prática de tradução interlinguística um lugar de destaque: “Uma grande época literária é talvez sempre uma grande época de traduções”. Talvez pudéssemos afirmar, embora não tenhamos encontrado estudos sistemáticos sobre o assunto, que um “grande período artístico é sempre um período de traduções intersemióticas”. Sabemos que criadores radicais se dedicaram à tradução ou adaptação de métodos de um sistema de signos, programa estético ou fenômeno artístico particular, à investigação de outro. Gertrude

Stein (e, entre nós, Oswald de Andrade de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e de *Serafim Ponte Grande*<sup>201</sup>) adaptou à prosa os métodos de Cézanne e do cubismo analítico; Kandinsky adaptou à pintura os métodos de Arnold Schoenberg; Morton Feldman adaptou à música os métodos do expressionismo abstrato; Paul Klee adaptou à pintura os métodos da polifonia; Merce Cunningham adaptou à dança os métodos da música indeterminada de John Cage; Augusto de Campos adaptou à poesia o método (*Klangfarbenmelodie*) de Anton Webern e dos serialistas integrais. Para Bessa (2001, 226, tradução nossa),

Talvez não seja muito implausível argumentar que *Poetamenos* empurrou *Klangfarbenmelodie* de Webern para outra dimensão, trazendo à tona questões que concernem à interconectividade entre a visão e o som. Espelho e eco, os meios visuais e auditivos de duplicação que detêm papéis centrais, tanto na prática de Webern, quanto na de Campos, podem aqui talvez ser usados como tropos para a relação simétrica entre Campos e Webern<sup>202</sup>.

A ideia de que as traduções intersemióticas podem representar um domínio de *invenção* ou descoberta de novos processos de linguagem deve estar associada a desautomatização de hábitos, a crítica de materiais, e padrões interpretativos. Mas tal ideia merece uma exploração mais cuidadosa. Em nossa argumentação, uma tradução intersemiótica pode representar um laboratório de experimentação envolvendo novos tratamentos de conhecidos materiais e métodos, porque exige do tradutor, ou da equipe de tradução, uma atenção muito seletiva às relações que atuam entre os níveis de descrição da obra fonte, e dos aspectos considerados mais relevantes nestas relações<sup>203</sup>.

Se uma tradução criativa é a forma mais atenta de leitura de um sistema de signos, ou de um texto, como defende Haroldo de Campos, então uma tradução intersemiótica pode ser considerada uma intervenção ainda mais radical, porque é obrigada a recriar, usando materiais muito distintos, os efeitos produzidos pela obra fonte.

<sup>201</sup> Para uma interpretação do “cubo-futurismo plástico estilístico” de Oswald de Andrade, ver Campos (1992, p.97).

<sup>202</sup> O texto em língua estrangeira é: “Perhaps it will not be too implausible to argue that *Poetamenos* pushed Webern’s *Klangfarbenmelodie* to another dimension, bringing to the forefront issues concerning the interconnectedness of sight and sound. Mirror and echo, the visual and aural means of duplication that hold central roles in both Webern and de Campos’s practice, can here perhaps be used as tropes for the symmetrical relationship between de Campos and Webern”.

<sup>203</sup> Sobre a natureza colaborativa das operações tradutórias, e que facilmente poderiam descrever casos de tradução intersemiótica, Campos (1992, p. 47) sugere que “[...] nesse LABORATÓRIO DE TEXTOS, de cuja equipe participariam linguistas e artistas convidados, e que poderia cogitar de uma linha de publicações experimentais de textos recriados, poder-se-iam desenvolver, em nível de seminário, atividades pedagógicas tais como a colaboração de alunos em equipes de tradução ou o acompanhamento por estes das etapas de uma versão determinada, com as explicações correlatas do porquê das soluções adotadas, opções, variantes etc.”.

Se nossa argumentação estiver correta, e se aquilo que uma tradução, em seu modo icônico, é capaz de fazer é revelar nova informação sobre seu objeto, então a crítica mais “interessante” de Schoenberg e do serialismo integral tardio da escola de Viena, aquela mais comprometida com o material, estrutura e comportamento interpretativo de que é feito o sistema de partida, deve ser encontrada nos tratamentos visuais de Kandinsky e de Augusto de Campos; do expressionismo abstrato norte-americano, na música de Morton Feldman; do protocubismo de Cézanne e do cubismo analítico de Picasso, na prosa experimental de Gertrude Stein. Estes casos modificam a obra fonte e reinventam-na, ao revelarem camadas inéditas de relações. Ao mesmo tempo, suas traduções inauguram um novo tratamento de materiais, porque forçam o sistema alvo a se comportar de forma inédita, enquanto impõe sobre a fonte uma leitura reveladora.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Andreia Manoela Passos de. *Gertrude Stein e o Cubismo Literário*. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado de Estudos Americanos) - Universidade Aberta, Porto, 2008.
- ADSHEAD, Janet. Dance Analysis or Movement Analysis? Some Distinctions. *The Honk Kong International Conference. Conference Papers*. v.1, p. 22-28, 1990.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) *Dance analysis: theory and practice*. London: Dance Books, 1988. 198 p.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) *Choreography: principles & practice*. In: STUDY OF DANCE CONFERENCE 4., 1986, Guildford. Guildford: University of Surrey. 1986.
- AGUIAR, Daniella. QUEIROZ, Joao. Modeling Intersemiotic Translation: Notes Toward a Peircean Approach. *AS/SA*, n. 24, p. 68-81, 2010a.
- \_\_\_\_\_. Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. *Lumina*, v. 4, n. 1, 1-14 p., 2010b.
- ALWAYS NOW SLOWLY. Página do coreógrafo Lars Dahl Pederson com informações sobre sua peça Always Now Slowly. Disponível em: <<http://www.runningsculptures.dk/en/index.php?s=3-always-now-slowly>>. Acesso em: 07 mar. 2013.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *The cubist painters: aesthetic meditations*. Trans. Lionel Abel. New York: Wittenborn Schultz, 1949. 65 p.
- ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. 318 p.
- ARNOLD, Markus. Images, diagrams, and narratives: Charles S. Peirce's epistemological theory of mental diagrams. *Semiotica*, v. 186, p. 5–20, 2011.
- ATKIN, Albert. Peirce's Theory of Signs. In: ZALTA, E. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2003. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics>>. Acesso em: 10 set. 2012.
- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1987. 270 p.
- BANNERMAN, H. Ancient Myths and Modern Moves: The Greek-Inspired Dance Theatre of Martha Graham. In: MACINTOSH, Fiona (Ed). *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*. New York: Oxford University Press, 2010. p. 255-276.



BAY-CHENG, Sarah. *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*. New York: Routledge, 2004. 224 p.

BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: VENUTI, Lawrence (Ed.) *The translation studies reader*. London: Routledge, 2000 [1923]. p.15-25.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. 237 p.

BERNSTEIN, Charles. Inventing Wordness: Gertrude Stein's Philosophical Investigations. In: KOSTELANETZ, Richard (Ed.) *Gertrude Stein advanced: an anthology of criticism*. Jefferson: McFarland & Company, 1990. p. 57-62.

BERGMAN, Mats. From Representation to Mediation. In: BERGMAN, Mats. *Peirce's philosophy of communication: the rhetorical underpinnings of the theory of signs*. London: Continuum, 2009. p. 92-136.

BESSA, Antonio Sergio. Sound as Subject: Augusto de Campo's *Poetamenos*. In: PERLOFF, Marjorie; DWORKIN, Craig. *The sound of poetry / the poetry of sound*. Chicago: University of Chicago Press, 2009. p. 219-236.

BREUNIG, LeRoy C. (Ed.). *The cubist poets in paris: an anthology*. [Lincoln]: University of Nebraska Press, 1995. 326 p.

BRIDGMAN, Richard. *Gertrude Stein in pieces*. New York: Oxford University Press, 1970. 411 p.

BROADBENT, G; BUNT, Richard; JENCKS, Charles (Ed.). *Signs, symbols and architecture*. Chichester: Wiley, 1980. 446 p.

BROGAN, Jacqueline Vaught. *Part of the climate: American cubist poetry*. Berkeley, University of California Press, 1991. 343 p.

BROWN, Steven; PARSONS, Lawrence M. So you think you can dance?: PET Scans Reveal Your Brain's Inner Choreography - Recent brain-imaging studies reveal some of the complex neural choreography behind our ability to dance. In: *Mind and Brain*. Scientific American, June 2008. Disponível em: <<http://www.sciam.com/article.cfm?id=the-neuroscience-of-dance>> Acesso em: 07 mar. 2013.

CAMPOS, Augusto de. Gertrude Stein: Sim e Não. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia da Recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 215-249.

\_\_\_\_\_. *Porta-retratos: Gertrude Stein*. Florianópolis: Noa-Noa, 1989. 27 p.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 284 p.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuroso sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo

de. (Ed.) *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. 181-192 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 314 p.

CANTON, Katia. *E o príncipe dançou...: O conto de fadas da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1994. 238 p.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. (Org.). *A Tarefa do tradutor, de Walter Benjamin e quatro traduções brasileiras*. Belo Horizonte: FALE/UFJMG, 2008.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005. 254 p.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 177 p.

CHAVES, Henrique. Literatura e dança: um diálogo para além das palavras. *Textos e pretextos, Coreo-grafias – Literatura e dança*, Torres Vedras, n. 11, p. 14-33, outono/inverno 2008.

CHESSMAN, Harriet Scott. *The Public is Invited to Dance: Representation, the Body, and Dialogue in Gertrude Stein*. Stanford: Stanford University Press, 1989. 247 p.

COLAPIETRO, Vincent M. Semiotic and Subjectivity. In: COLAPIETRO, Vincent M. *Peirce's approach to the self: a semiotic perspective on human subjectivity*. Albany: State University of New York Press, 1989. p. 27-48.

COPELAND, Roger. *Merce Cunningham: the modernizing of modern dance*. New York: Routledge, 2004. 304 p.

COSTA, Ricardo Ramos. *Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: a poesia como crítica de arte*. 2012. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, n. 14, 11-41, jul./dez. 2006a.

\_\_\_\_\_. Da Transposição Intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006b. p.107-166.

\_\_\_\_\_. Estudos Interartes: Introdução Crítica. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João F.; GUSMÃO, Manuel (Ed.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. p. 333-359.

\_\_\_\_\_. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, n. 2, p. 37–55, 1997.

CLÜVER, Claus. Painting into poetry. In: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 27, p. 19-34, 1978.

CURNUTT, Kirk. Introduction. In: CURNUTT, Kirk. (Ed.). *The critical response to Gertrude Stein*. Westport: Greenwood Press, 2000. p. 1-8.

DELEDALLE, Gérard. *Théorie et pratique du signe: introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*. Payot, 1979. 215 p.

DEKOVEN, Marianne. *A different language: Gertrude Stein's experimental writing*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983. 175 p.

\_\_\_\_\_. Gertrude Stein and modern painting: beyond literary cubism. *Contemporary Literature*, v. 22, n. 1, p. 81-95, Winter, 1981.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. 74 p.

DE TIENNE, André. Learning qua semiosis. *S.E.E.D.*, v. 3, p. 37-53, 2003.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646 p.

DUBNIK, Randa. *The structure of obscurity: Gertrude Stein, language and cubism*. Urbana: University of Illinois Press, 1984. 161 p.

DUSI, Nicola. Translating, adapting, transposing. *AS/SA*, v. 9, n. 24, p. 82-94, 2010.

DYDO, Ulla E. *Stanzas in meditation: the other autobiography*. In: KOSTELANETZ, Richard (Ed.) *Gertrude Stein advanced: an anthology of criticism*. Jefferson: McFarland & Company, 1990. p. 112-127.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007. 458 p.

\_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003. 305 p.

EKSTEINS, Modris. *Rites of Spring: the great war and the birth of modern age*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2000. 396 p.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. *Dramaturgia do corpo e reinvenção da linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico*. 2005. 142 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps: Socio-anthropologie des techniques de danse*. La Dispute, 2000. 279 p.

FISCH, Max H. Just How General is Peirce's Theory of Signs? In: KETNER, Kenneth L; KLOESEL, Christian J.W. (Ed.). *Peirce, Semeiotic, and Pragmatism: Essays by Max H. Fisch*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. p. 356-361 .

FITZ, L. T. Gertrude Stein and Picasso: the language of surfaces. *American literature*, v. 45, n. 2, p. 228-237, May 1973.

FORTUNATI, V.; BANN, S. Introduction. FORTUNATI, V.; BANN, S. (Ed.). *Textus, Literature and the arts*, v.12, n.1, p. 3-10, 1999.

FOSTER, Susan L. *Choreography and narrative: ballet's staging of story and desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 372 p.

\_\_\_\_\_. *Reading dancing: bodies and subjects in contemporary American dance*. Berkeley: University of California Press, 1986. 307 p.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Org., pref. e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 258 p.

FROST, Elisabeth A. *the feminist avant-garde in American poetry*. Iowa: University of Iowa Press, 2003. 273 p.

GADDIS-ROSE, Marilyn. Gertrude Stein and Cubist Narrative. *Modern Fiction Studies*, v. 22, n. 4, p.543-555, Winter 1976-1977.

GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989. 574 p.

GILMAN, Ernest B. Interart Studies and the "Imperialism" of Language. *Poetics Today*, v. 10, n. 1, p. 5-30, Spring 1989.

GIROUD, Vincent. Picasso and Gertrude Stein. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, v. 64, n. 3, p. 1-4, Winter 2007.

GORLÉE, Dinda L. Bending back and breaking. *Symploke*, v. 15, n. 1-2, p. 341-352, 2007.

\_\_\_\_\_. Singing on the breath of God. In: GORLÉE, Dinda L. (Ed.). *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 17-101.

\_\_\_\_\_. *Semiotics and the problem of translation: with special reference to the semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Rodopi, 1994. 255 p.

HAGENDOORN, Ivar. Dance, language and the brain. *International Journal of Arts and Technology*, v. 3, n. 2/3, p. 221-234, 2010.

HEJINIAN, Lyn. Two Stein talks. In: HEJINIAN, Lyn. *The language of inquiry*. Berkeley: University of California Press, 2000. p. 83-130.

HELDRIK, Philip. Connecting surfaces: Gertrude Stein's three lives, cubism, and the metonymy of the short story cycle. *Studies in Short Fiction*, v. 34, n. 4, p. 427-440, Fall 1997.

HILDER, Jamie. 'After all one must know more than one sees and one does not see a cube in its entirety': Gertrude Stein and Picasso and Cubism. *Critical Survey*, v.17, n. 3, p. 66-84, 2005.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006. p. 167-189.

HOOKWAY, Christopher. *Truth, rationality, and pragmatism: themes from Peirce*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 322 p.

\_\_\_\_\_. *Peirce*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985. 328 p.

HOFFMAN, Michael J. *The development of abstractionism in the writings of Gertrude Stein*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965. 536 p.

\_\_\_\_\_. *Gertrude Stein*. London: George Prior Publishers and Twayne Publishers, 1976. 159 p.

ISAAK, Jo-Anna. The revolutionary power of a woman's laughter. In: KOSTELANETZ, Richard (Ed.). *Gertrude Stein advanced: an anthology of criticism*. Jefferson: McFarland & Company, 1990. p. 24-50.

IVAREZ, Inma. Time as a strand of the dance medium. In: MEDITERRANEAN CONGRESS OF AESTHETICS, ART AND TIME, 4. 2008, Irbid, Jordan. *proceedings of the IV Mediterranean Congress Of Aesthetics, Art And Time*. Irbid, Jordan: Yarmouk University, 2009. p. 22-25.

JACKSON, Naomi. Dance analysis in the publications of Janet Adshead and Susan Foster. *Dance Research: The Journal of The Society for Dance Research*, v. 12, n. 1, p. 3-11, Summer 1994.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969. 143 p.

JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1985. 177 p.

JAMES, William. Os princípios da psicologia: capítulo IX – O fluxo do pensamento. In: JAMES, William. *Pragmatismo e outros textos*. Traduções de Jorge Caetano da Silva e Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 117-169.

\_\_\_\_\_. *The Principles of Psychology*. Vol. I. New York: Henry Holt, 1905 [1890].

Disponível em:

<<http://archive.org/stream/acq8606.0001.001.umich.edu#page/n9/mode/2up>>.

Acesso em: 03 maio 2011.

JESUS, Adilson Nascimento de. *Literatura e dança: duas traduções literárias para a linguagem da dança-teatro*. 1996. Tese (Doutorado em Educação) – Unicamp, Campinas, 1996.

JOHANSEN, Jørgen D. *Dialogic Semiosis: An Essay on Signs and Meanings*. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 357 p.

JOWITT, Deborah. Introduction. In: BREMSER, Martha; SANDERS, Lorna. *Fifty contemporary choreographers*. 2nd. ed. New York: Routledge, 2011. p. 1-18.

KELLNER, Bruce (Ed.). *A Gertrude Stein companion: content with the example*. Westport: Greenwood Press, 1988. 352 p.

KIMMELMAN, Burt; CONE, Temple; HUFF, Randall. Gertrude Stein. In: KIMMELMAN, Burt; CONE, Temple; HUFF, Randall. (Ed.) *The facts on file companion to American poetry: 1900 to the present*. New York: Facts on File, 2008. v.2, p. 572-574.

KIRSH, David. Creative Cognition in Choreography. In: VENTURA, Dan; GERVÁS, Pablo; HARREL, D. Fox; MAHER, Mary Lou; PEASE, Alison; WIGGINS, Geraint. *Proceedings of the Second International Conference on Computational Creativity*. Cidade do México: Universidad Autonoma Metropolitana, 2011. p. 141-146.

KORNFELD, Lawrence. How the Curtain Did Come: The Theatre of Gertrude Stein. In: KOSTELANETZ, Richard (Ed.) *Gertrude Stein advanced: an anthology of criticism*. Jefferson: McFarland & Company, 1990. p. 135-142.

LAVALLE, Luci M. Collin. *A composição em movimento: a dinâmica temporal e visual nos retratos literários de Gertrude Stein*. 2003. 206 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. Traduzindo um retrato: One - Carl Van Vechten de Gertrude Stein. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 6, 103-110, 2005.

LEE, Carol. *Ballet in western culture: a history of its origins and evolution*. New York: Routledge, 2002. 368 p.

LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of the movement*. New York: Routledge, 2006. 150 p.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011 [1766]. 317 p.

LEVIN, Jonathan. *The Poetics of Transition: Emerson, Pragmatism, & American Literary Modernism*. Durham: Duke University Press, 1999. 222 p.

LEVINSON, Ronald B. Gertrude Stein, William James, and grammar. *The American Journal of Psychology*, v. 54, n. 1, p. 124-128, Jan. 1941.

LEVINSON, André. The idea of the dance: from Aristotle to Mallarmé. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall (Eds.). *What's dance? Readings in theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 1983. p. 47-54.

LISZKA, James J. A general introduction to the semeiotic of Charles Sanders Peirce. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 168 p.

LOBO, Francisco Renato. *Signos em translação elementos para uma análise dos signos plástico-gestuais tradutores de "Carmen", de P. Merimee, para a HQ e o balé*. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2003.

LOTMAN, Jurij. *Semiotics of Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1976. 106 p.

LUDSKANOV, Alexander. A semiotic approach to the theory of translation. *Language Sciences*, v. 35, p. 5-8, 1975.

MALLEN, Enrique. *The visual grammar of Pablo Picasso*. New York: Peter Lang, 2004. 344 p.

MARRANCA, Bonnie. Introduction: Presence of Mind. In: VECHTEN, Carl Van. (Ed.) *Last operas and plays: by Gertrude Stein*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. VII-XXVII p.

MARX, Robert. Thomson, Stein and The Mother of Us All. In: KOSTELANETZ, Richard (Ed.). *Gertrude Stein advanced: an anthology of criticism*. Jefferson: McFarland & Company, 1990. p. 143-159.

MELLO, Celina Maria M. de. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004. 163 p.

HULSWIT, Menno. Semeiotic and the cement of the universe: A Percean process approach to causation. *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy*, v.37, n. 3, p. 339-363, 2001.

MESCHONNIC, Henri. *A poética da tradução*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 279 p.

METZ, Christian. *Film language: a semiotics of the cinema*. Chicago: University Of Chicago Press, 1991. 286 p.

MEYER, Steven. Writing Psychology over: Gertrude Stein and William James. *Yale Journal of Criticism*, v. 8, n. 1, p.133-163, 1995.

MIKKELSEN, Ann Marie. *Pastoral, Pragmatism, and Twentieth-Century American Poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 254 p.

MIX, Deborah M. *A Vocabulary of Thinking: Gertrude Stein and Contemporary North American Women's Innovative Writing*. Iowa: University of Iowa Press, 2007. 228 p.

MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. London: Routledge, 1992. 327 p.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998. 392 p.

\_\_\_\_\_. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999. p. 169-189.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. *Aqui há uma margem: teatro e exílio em Gertrude Stein*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2007.

MORRIS, Charles W. *Writings on the general theory of signs*. Den Haag: Mouton, 1971. 486 p.

\_\_\_\_\_. *Foundations of the theory of signs*. Chicago: Chicago University Press, 1970 [1938]. 59 p.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria. Revista de estudos de literatura*, n. 14, p. 42-82, Jul-Dez 2006.

MURPHEY, Murrey G. *The development of Peirce's philosophy*. Indianapolis: Hackett, 1993. 432 p.

NEDERLANDS Dans Theater: shutters shut. Disponível em: <http://www.ndt.nl/en/ballets/13>. Acesso em: 07 mar. 2013.

NIDA, Eugene. *Toward a Science of translating with special reference to principles and procedures involved in bible translating*. Leiden: Brill, 1964. 331 p.

NÖTH, Winfried. *Handbook of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 576 p.

NUÑEZ, Carlinda F. P. Figurações do invisível: O que os olhos não veem, a mão inventa. In: CHIARA, Ana Cristina (Org.). *Forçando os limites do texto*. Rio de Janeiro: 7letras, 2002. p. 25-42.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literatura e outras artes hoje: o texto traduzido. *Letras, Santa Maria*, v. 34, p. 189-205, 2007.

PARKER, Kelly A. *The continuity of Peirce's thought*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998. 268 p.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 316 p.

PEIRCE, Charles S. *New elements of mathematics by Charles S. Peirce*. Ed. C. Eisele. The Hague: Mouton. [Obra citada como NEM, seguido pelo número do volume e número da página], 1976.



\_\_\_\_\_. *Writings of Charles S. Peirce: a chronological edition*, Vols. 1-6. Ed. Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University. [Obra citada como W, seguido pelo número do volume e número da página], 1982-2000 (1839-1914).

\_\_\_\_\_. *The collected papers of Charles S. Peirce*. Edição eletrônica reproduzindo Vols. I-VI [Hartshorne, C.; Weiss, P. (Ed.). Cambridge: Harvard University, 1931-1935], Vols. VII-VIII [Burks, A. W. (Ed.). Cambridge: Harvard University, 1958]. Charlottesville, InteleX Corporation. [Obra citada como CP, seguido pelo número do volume e número do parágrafo], 1994 (1866-1913).

PEREIRA, Roberto. *Giselle: o vôo traduzido (Da lenda ao balé)*. 2. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2004. 186 p.

PERLOFF, Marjorie. Six Stein styles in search of a reader. In: KELLNER, Bruce (Ed.). *A Gertrude Stein companion: content with the example*. New York: Greenwood Press, 1988. p. 96-108.

\_\_\_\_\_. Poetry as Word-System: The Art of Gertrude Stein. *The American Poetry Review*, v. 8, n. 5, p. 33-43, Sept/Oct 1979.

PETRILLI, Susan. Translation, Semiotics and Ideology. *TTR: traduction, terminologie, redaction*, v. 5, n. 1, p. 233-264, 1992.

PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. Iconic Features of Translation. *AS/SA*, v. 9, n. 24, p. 32-53, 2010.

PHARIES, David A. *Charles Sanders Peirce and the Linguistic Sign*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1985. 118 p.

PHEULPIN, Nathalie. La repetition: mode structurel du cubismo: Pablo Picasso et Gertrude Stein. *Energieia: Recherches Doctorales*, n. 1, p. 20-32, maio 1995.

PIERREHUMBERT, Janet. Prosody and Intonation. In: WILSON, Robert A.; KEIL, Frank C. (Ed.) *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences (MITECS)*. MIT Press, 2001. p. 679-681.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.195.

\_\_\_\_\_. Nova poesia: concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006 [1956]. 67-70 p.

PIRES, Gilsamara Moura R. *Macunaima somos nós Mario de Andrade: da literatura para a dança*. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2000.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 217 p.

PROGRAMA do espetáculo ,e. 2008. Disponível em:  
<<http://cincosobreomismo.files.wordpress.com/2010/01/cadernoe1.pdf>>. Acesso em: 07 mar. 2013.

QUEIROZ, João. Tradução criativa, diagrama e cálculo icônico. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 12, p. 322-332, 2010.

\_\_\_\_\_. *Semiose segundo C.S. Peirce*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2004. 207 p.

QUEIROZ, João, CAMPOS, Augusto. Entrevista com Augusto de Campos. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 22, p. 282-302, 2008.

QUEIROZ, João; EL-HANI, Charbel. Towards a multi-level approach to the emergence of meaning in living systems. *Acta Biotheoretica*, v. 54, p. 179-206, 2006.

QUEIROZ, João; MERRELL, Floyd. On Peirce's pragmatic notion of semiosis – a contribution for the design of meaning machines. *Minds and Machines*, v. 19, p. 129-143, 2009.

\_\_\_\_\_. Semiosis and pragmatism: toward a dynamic concept of meaning. *Sign System Studies*, v. 34, n. 1, p. 37-66, 2006.

QUINE, Willard V. O. *Word and object*. Cambridge: Technology Press, 1960. 294 p.

RANSDELL, Joseph. *Peircean semiotic*. Incomplete draft of work in progress. Department of Philosophy, 1983.

\_\_\_\_\_. On Peirce's conception of the iconic sign. In: BOUISSAC, P.; HERZFELD, M.; POSNER, R. (Ed.). *Iconicity: essays on the nature of culture*, Festschrift for Thomas A. Sebeok on His 76th Birthday. Tübingen: Stauffenburg, 1997. p. 51-94.

RÉGIS, Sônia. Paris foi uma festa (Gertrude Stein). In: RÉGIS, Sônia. *Aproximações: Ensaios sobre literatura: creative commons*, 2007. p. 50-57.

\_\_\_\_\_. *A iconista e a Rosa ou a Invenção da realidade na literatura (uma leitura da obra de Gertrude Stein)*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.

RETALLACK, JOAN. Introduction. In: RETALLACK, JOAN. (Ed.) *Gertrude Stein: Selections*. Berkeley: University of California Press, 2008. p. 3-81.

ROBBIN, Tony. *Shadows of reality: the fourth dimension in relativity, cubism, and modern thought*. New Haven: Yale University Press, 2006. 137 p.

ROBIN, Richard S. *Annotated catalogue of the papers of Charles S. Peirce*. Amherst: University of Massachusetts. [Referências aos manuscritos e cartas de C.S. Peirce, citados respectivamente como MS e L e seguidos pelos números de página, seguem este catálogo], 1967.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956. 91 p.

ROUANET, Sergio Paulo. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 51, p. 335-354, 2004.

RUDDICK, Lisa, "Melanctha" and the Psychology of William James. *Modern Fiction Studies*, v. 28, n. 4, p. 545-556, Winter 1982-1983.

SASPORTES, José. *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Vila da Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. 176 p.

SAVAN, David. *An introduction to C.S. Peirce's full system of Semeiotic*. Toronto: Victoria College in the University of Toronto, 1987-88. 74 p.

SCHOENBACH, Lisi. "Peaceful and Exciting": Habit, Shock, and Gertrude Stein's Pragmatic Modernism. *Modernism/modernity*, v. 11, n. 2, p. 239-259, April 2004.

SCOBIE, Stephen. Metaphor and metonymy in cubism and Gertrude Stein. In: SCOBIE, Stephen (Ed.) *Earthquakes and explorations: language and painting from cubism to concrete poetry: chapter six*. Toronto: University of Toronto Press, 1997. 104-123 p.

\_\_\_\_\_. The Allure of Multiplicity: Metaphor and Metonymy in Cubism and Gertrude Stein. In: NEUMAN, Shirley; NADEL, Ira B. (Ed.) *Gertrude Stein and the making of literature*. Boston: Northwestern University Press, 1988.

SHERIFF, John K. *The fate of meaning: Charles Sanders Peirce, structuralism, and literature*. Princeton: Princeton University Press, 1989. 149 p.

SHORT, T.L. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 374 p.

SHUTTLEWORTH, Mark; COWIE, Moira. *Dictionary of translation studies*. Manchester: St. Jerome Pub, 1997. 233 p.

SILVA, Soraia M. *Poemadanzando: Gilka Machado e Eros Volúcia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. 266p.

SMITH, Timothy A. *Anatomy of a Canon*. Disponível em: <<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/canonanatomy.html>>. Acesso em: 07 jan. 2013.

SONESSON, Göran. Beyond methods and models. Semiotics as a distinctive discipline and an intellectual tradition. *Signs*, v. 2, p. 277-319, 2008.

STECCONI, Umberto. Interpretive semiotics and translation theory: The semiotic conditions to translation. *Semiotica*, v. 150, n. 1-4, p. 471-489, 2004.

STEINER, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*. New Haven: Yale University Press, 1978. 225 p.

STEIN, Gertrude. *Três vidas*. Tradução Vanessa Barbara. Posfácio Flora Süssekind. Apêndice Caetano Veloso. São Paulo: Cosac Naify, 2008a. 241 p.

\_\_\_\_\_. *Gertrude Stein: Selections*. RETALLACK, Joan (Ed.). Berkley: University of California Press, 2008b. 347 p.

\_\_\_\_\_. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2006 [1933]. 264 p.

\_\_\_\_\_. *Three lives & tender buttons*. Signet Classic, 2003 [1909].

\_\_\_\_\_. Orta or One Dancing. In: GERTRUDE Stein Writings 1903 – 1932. New York: The Library of America, 1998 [1912]. p. 285-303.

\_\_\_\_\_. Susie Asado. In: VAN VECHTEN, Carl (Ed.). *Selected writings of Gertrude Stein*. New York: Vintage Books, 1990 [1913]. p. 549.

\_\_\_\_\_. *Picasso*. Mineola: Dover publication, 1984 [1938]. 144 p.

\_\_\_\_\_. *Writings and lectures: 1909-1945*. Patricia Meyerowitz (Ed.). Baltimore: Penguin Books, 1974. 441 p.

\_\_\_\_\_. Transatlantic Interview. In: HASS, Robert Bartlett (Ed.). *A primer for the gradual understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1971 [1946]. p. 13-35.

STJERNFELT, Frederik. On operational and optimal iconicity in Peirce's diagrammatology. *Semiotica*, v. 186, n. 1/4, p. 395-419, 2011.

\_\_\_\_\_. *Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology and semiotics*. Dordrecht: Springer, 2007. 507 p.

SÜSSEKIND, Flora. Posfácio. In: STEIN, Gertrude. *Três vidas*. Tradução Vanessa Barbara. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.199-216.

SUTHERLAND, Donald. Gertrude Stein and the twentieth century. In: HAAS, Robert Bartlett. *A primer for the gradual understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1971. p. 139-156.

TARASTI, Eero (Org.). Semiotics of music – special issue. *AS/SA*, v. 2, n. 4, 1997.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin: Walter de Gruyter, 1995. 598 p.

TEXTOS e pretextos. *Coreo-grafias - literatura e dança*. Torres Vedras, n. 11, out./inv. 2008. 233 p.

TODOROV, Tzvetan. Gêneros literários. In: TODOROV, T. e DUCROT, O. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Dom Quixote, 1975. 445 p.

TOROP, Peter. The limits of translation: the socio-semiotic aspect of translation semiotics. *Sign Systems Studies*, v. 26, p. 136-150, 1998.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1999. 319 p.

VIHMA, Susann. *Products as representations: a semiotic and aesthetic study of design products*. University of Art and design, 1995. 209 p.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean Louis. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. London: Didier, 1958. 331 p.

WALKER, Jane L. *The making of a modernist: Gertrude Stein from Three lives to tender buttons*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984. 167 p.

WALLACE, Rob. *Improvisation and the making of American literary modernism*. New York: Continuum, 2010. 216 p.

WEINSTEIN, Norman. *Gertrude Stein and the literature of the modern consciousness*. Frederick Ungar Publishing: New York, 1970. 150 p.

WEISS, P.; BURKS, A. Peirce's sixty-six signs. *Journal of Philosophy*, v. XLII, p. 383-388, 1945.

WERNECK, Humberto. Os passos da música. In: BOGÉA, Inês (Org.). *Oito ou nove ensaios sobre o grupo corpo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 58-63.

WILSS, Wolfram. *The science of translation: Problems and methods*. John Benjamins, 1982. 292 p.

ZEMAN, Jay. The esthetic sign in Peirce's semiotic. *Semiotica*, v.19, n.3/4, p. 241-258, 1977.

## ANEXO A – Ficha Técnica dos Espetáculos de Dança Analisados

### **5.sobre.o.mesmo**

Conceção e coordenação do projeto: João Queiroz  
 Criação e interpretação: Clara Trigo, Daniella Aguiar, Olga Lamas, Rita Aquino, Tiago Ribeiro.  
 Espaço e Luz: Adriano Mattos Corrêa  
 Música original: Edson Zampronha  
 Operação de luz: Rivaldo Rio  
 Operação de som: Jefferson  
 Design: Phillip Rodolfi  
 Produção e Assessoria de Imprensa: Paula Carneiro  
 Assistente de Produção: Daniella Aguiar  
 Tradução de Gertrude Stein: Luci Collin  
 Fotografia: Adriano Mattos Corrêa  
 Fotografia de Divulgação: Aldren Lincon  
 Vídeo: Gabriel Teixeira  
 Vídeo de Divulgação: Paula Carneiro

### **Shutters Shut**

Coreografia: Sol Léon e Paul Lightfoot  
 Elenco: Nederlands Dans Theater II

### **Always Now Slowly**

Coreografia: Lars Dahl Pedersen  
 Dança: Louise Hyun Dahl, Petra Fors, Michael Tang Pedersen, Jonathan D. Sikell  
 Design de luz: Thomas Bendiksen  
 Design de som: Mikkel Engel Gemzø  
 Figurino: Camilla Lind  
 Consultoria: Laura Luise Schulz Admin e PR: Ulla Katrine Friis  
 PR Assistente: Eva Nordhagen  
 PR photo: Pernille Koldbech Fich  
 Design Gráfico: Snorre Näsman/ Depot 1

### **,e [dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]**

criação: Joao Queiroz, Daniella Aguiar, Rita Aquino  
 Argumento: Joao Queiroz, Daniella Aguiar  
 Interpretação: Daniella Aguiar, Rita Aquino  
 Espaço e luz: Adriano Mattos Corrêa  
 Musica original: Edson Zampronha  
 Figurino: Amábilis de Jesus  
 Design: Phillip Rodolfi  
 Fotografia: Adriano Mattos Corrêa, João Millet Meirelles

## ANEXO B – Orta or One Dancing (1912)

Even if one was one she might be like some other one. She was like one and then was like another one and then was like another one and then was like another one and then was one who was one having been one and being one who was one then, one being like some.

Even if she was one and she was one, even if she was one she was changing. She was one and was then like some one.

She was one and she had then come to be like some other one. She was then one and she had come then to be like some other one. She was then one and she had come then to be like some other one.

Even if she was one being one, and she was one being one, she was one being one and even if she was one being one she was one who was then being a kind of a one.

Even if she was one being one and she was being one being one, even if she was one being one she was one having come to be one of another kind of a one.

Even if she was then being one and she was then one being one, even if she was then being the one she was one being, she was one who had come to be one being of another kind of a one.

Even if she was one being one and she was one being one, even if she was one being the one she was one being she was then another kind of a one, she was then being another kind of a one.

Even if she was one being one, even if she was one being one and being that one in being one, even if she was being the one she was being in being that one, even if she was being that one she was being a kind of a one she was come to be of a kind of a one, she was coming to be quite of a kind of a one.

Even if she was one being the one she was being, even if she was being that one the one she was being, the one she had been being, even if she was being that one, that one she was being, even if in being that one the one she was being she was being that one, being the one she was being, even if she was being the one she was being, even if she was being that one, even if she was being that one she was one coming to be of a kind of a one, coming to be and being of a kind of a one, quite coming to be of a kind of a one, of another kind of a one, of that kind of a one.

She was one being one. She was one having been that one.

She was one going on being that one. She was one being one.

She was one being of one kind of a one. She was one being that kind of a one. She was one being another kind of a one.

She was one being another kind of a one. She was one being another kind of a one. She was one being another kind of a one.

She was one being one. She was one going on being that one. She was one being that one.

She was one being one. She was one always being that one.

She was one always having being that one. She was one always going on being that one. She was one being one.

She was one being one and that thing, being that one was a thing that had come to be something. She was one being one and that thing, being that one was a thing that did then go on being existing. She was one being that one. She was being one.

She was one believing that thing, believing being the one she was being. She was one always believing that thing, always believing being the one she was being.

She was one who had been believing being the one she was being. She had been one believing being the one she was being. She is believing being the one she is believing. She has been believing this thing. She always has been, she always is believing being the one she is being.

She is one doing that thing, doing believing being the one she is being. She is one being the one she is being. She is one being one. She is one being that one.

She is one being the one she is being. She is one doing something. She is one being the one she is being. She is one being that one.

In doing something that one is being the one doing that thing. In doing something, the one doing the thing is the one being one doing that thing. This one is one doing something.

This one is being the one doing the thing. That one is doing the thing. That one has been doing the thing. That one is dancing.

Meaning that thing, meaning being the one doing that, thing is something the one doing that thing is doing. Meaning doing dancing is the thing this one is doing. This one is doing dancing. This one is the one meaning to be doing that thing meaning to be doing dancing.

This one is one having been doing dancing. This one is one doing dancing. This one is one. This one is one doing that thing. This one is one doing dancing. This one is one having been meaning to be doing dancing. This one is one meaning to be doing dancing.

This one being one meaning to be doing dancing, this one being one dancing, this one is one, this one is being that one.

This one is one. This one is one being one. This one is being one and has been one being one having a kind of a way of being one believing anything, this one is being one and has been one being one having a kind of way of meaning anything.

This one is one being one having a way of being one thinking of anything. This one is one having a kind of way of meaning everything.

This one is one being that one. This one is one and is that one and is one having had and having a way of being one believing something and meaning something and dancing.

This is one being one having a way of dancing. This is one being that one.

This is one being one and having been one who is one being one showing being that one in being one changing and being that one, that kind of a one, the one that is the kind of a one that is meaning and believing the way this one is meaning and believing. This one is not changing. This one is changing, that is to say this one is looking like different ones of them who are ones who are believing and feeling and meaning the way this one is meaning and feeling and believing.

This one is one who has been, who is meaning and feeling and believing. This one is one who is meaning. This one is one who has been meaning. This one is one who has a way of meaning. This one is one who has been one who is one meaning in the kind of way that some looking like this one are meaning. This one has a way of believing, this one has a



## ANEXO C – Orta ou Alguém Dançando – tradução Luci Collin (2008).

Mesmo que uma fosse uma ela poderia ser como alguma outra. Ela era como uma e então era como uma outra e então era como uma outra e então era como uma outra e então era uma que era uma tendo sido uma e sendo uma que era uma então, uma sendo como algumas.

Mesmo que ela fosse uma e ela era uma, mesmo que ela fosse uma ela estava mudando. Ela era uma e era então como alguma uma. Ela era uma e tinha então vindo a ser como algumas outras uma. Ela era então uma e tinha vindo então a ser como algumas outras uma. Ela era então uma e tinha vindo então a ser como um tipo de uma uma.

Mesmo que ela fosse uma sendo uma, e ela era uma sendo uma, ela era uma sendo uma e mesmo que ela fosse uma sendo uma ela era uma que estava então sendo um tipo de uma uma.

Mesmo que ela fosse uma sendo uma e ela estava sendo uma sendo uma, mesmo que ela fosse uma sendo uma ela era uma vindo a ser uma de um outro tipo de uma uma.

Mesmo que ela estivesse então sendo uma e ela era então uma sendo uma, mesmo que ela estivesse então sendo aquela uma ela era uma sendo, ela era uma que tinha vindo a ser uma sendo de um outro tipo de uma uma.

Mesmo que ela fosse uma sendo uma e ela era uma sendo uma, mesmo que ela fosse uma sendo aquela uma ela era uma sendo ela era então um outro tipo de uma uma, ela estava então sendo um outro tipo de uma uma.

Mesmo que ela fosse uma sendo uma, mesmo que ela fosse uma sendo uma e sendo aquela uma ao ser uma, mesmo que ela estivesse sendo aquela que ela estava sendo ao ser aquela uma, mesmo que ela estivesse sendo aquela uma ela estava sendo um tipo de uma uma ela estava vindo a ser de um tipo de uma uma, ela estava vindo a ser bem de um tipo de uma uma.

Mesmo que ela fosse uma sendo a uma que ela estava sendo, mesmo que ela estivesse sendo aquela uma a uma que ela estava sendo, a uma que ela tinha estado sendo, mesmo que ela estivesse sendo aquela uma, aquela uma que ela estava sendo, mesmo que ao ser aquela uma a uma que ela estava sendo ela estava sendo aquela uma, sendo a uma que ela estava sendo, mesmo que ela estivesse sendo a uma que ela estava sendo, mesmo que ela estivesse sendo aquela uma, mesmo que ela estivesse sendo aquela uma ela era uma vindo a ser de um tipo de uma uma, vindo a ser e sendo de um tipo de uma uma, vindo bem a ser de um tipo de uma uma, de um outro tipo de uma uma, daquele tipo de uma uma.

Ela era uma sendo uma. Ela era uma tendo sido aquela uma. Ela era uma continuando a ser aquela uma. Ela era uma sendo uma. Ela era uma sendo de um tipo de uma uma. Ela era uma sendo daquele tipo de uma uma. Ela era uma sendo um outro tipo de uma uma. Ela era uma sendo um outro tipo de uma uma. Ela era uma sendo um outro tipo de uma uma.

Ela era uma sendo uma. Ela era um continuando a ser aquela uma. Ela era uma sendo aquela uma.

Ela era uma sendo uma. Ela era uma sempre sendo aquela uma. Ela era uma sempre tendo sendo aquela uma. Ela era uma sempre continuando a ser aquela uma. Ela era uma sendo uma.

Ela era uma sendo uma e aquela coisa, ser aquela uma era uma coisa que tinha vindo a ser alguma coisa. Ela era uma sendo uma e aquela coisa, sendo aquela uma era uma coisa que fez então continuar estar existindo. Ela era uma sendo aquela uma. Ela estava sendo uma.

Ela era uma acreditando naquela coisa, acreditando ser aquela uma que ela estava sendo. Ela era uma sempre acreditando naquela coisa, sempre acreditando ser aquela que ela estava sendo.

Ela era uma que tinha estado acreditando ser a uma que ela estava sendo. Ela tinha sido uma acreditando ser aquela que ela estava sendo. Ela está acreditando ser aquela que ela está acreditando. Ela tem acreditado nesta coisa. Ela sempre tem estado, ela sempre está acreditando ser a uma que ela está a ser.

Ela é uma fazendo aquela coisa, fazendo acreditando ser a uma que ela está a ser. Ela é uma sendo a uma que ela está a ser. Ela é uma sendo uma. Ela é uma sendo essa uma.

Ela é uma sendo a uma que ela está a ser. Ela é uma fazendo alguma coisa. Ela é uma sendo a uma que ela está a ser. Ela é uma sendo essa uma.

Ao fazer alguma coisa essa uma está sendo a uma fazendo aquela coisa. Ao fazer alguma coisa, a uma fazendo a coisa é a uma sendo uma fazendo aquela coisa. Esta uma é uma fazendo

alguma coisa. Esta uma está sendo a uma fazendo a coisa. Essa uma está fazendo a coisa. Essa uma tem feito a coisa. Essa uma está dançando.

Significar aquela coisa, significar ser a uma fazendo aquela coisa é algo que a uma fazendo aquela coisa está fazendo. Significar fazer dança é a coisa que esta uma está fazendo. Esta uma está fazendo dança. Esta uma é a uma significando estar fazendo esta coisa que significa estar fazendo dança.

Esta uma é uma que tem estado a fazer dança. Esta uma é uma fazendo dança. Esta uma é uma. Esta uma é uma fazendo essa coisa. Esta uma é uma fazendo dança. Esta uma é uma que tem estado significando estar fazendo dança. Esta uma é uma significando estar fazendo dança.

Esta uma sendo uma significando estar fazendo dança, esta uma sendo alguém dançando, esta uma é uma, esta uma está sendo essa uma. Esta uma é uma. Esta uma é uma sendo uma. Esta uma está sendo uma e tem sido uma a ser uma tendo um tipo de um modo de ser alguém acreditando em qualquer coisa, esta uma está sendo uma e foi uma sendo alguém tendo um tipo de modo de significar qualquer coisa. Esta uma é uma sendo alguém tendo um modo de ser alguém pensando em qualquer coisa. Esta uma é uma tendo um tipo de modo de significar todas as coisas.

Esta uma é uma sendo essa uma. Esta uma é uma e é aquela uma e é alguém tendo tido e tendo um modo de ser alguém acreditando em alguma coisa e significando alguma coisa e dançando. Esta é uma sendo uma que tem um modo de dançar. Esta é uma sendo essa uma.

Esta é uma a ser uma e tendo sido uma que é uma sendo uma mostrando ser aquela uma ao ser alguém mudando e sendo essa uma, aquele tipo de uma uma, aquela que é o tipo de uma uma que está significando e acreditando do modo que esta uma está significando e acreditando. Esta uma não está mudando. Esta uma está mudando, quer dizer esta uma está se parecendo com algumas diferentes delas que são umas que estão acreditando e sentindo e significando do modo que esta uma está significando e sentindo e acreditando. Esta uma é uma que tem estado, que está significando e sentindo e acreditando. Esta uma é uma que está significando. Esta uma é uma que tem estado significando. Esta uma é uma que tem um modo de significar. Esta uma é uma que tem sido uma que é uma significando no tipo de modo que algumas parecidas com ela estão significando. Esta uma tem um modo de acreditar, esta uma tem um modo de sentir. Esta uma tem um modo de sentir, esta uma tem um modo de acreditar e esse é um modo de sentir, e esse é um modo de acreditar que alguns têm os quais algumas vezes se parecem muito como esta uma se parece com alguns deste tempo. Esta uma é uma sendo uma. Esta uma é uma dançando. Esta uma tem um modo de acreditar e sentir e significar. Esta uma tem um modo de sentir, acreditar e significar ao dançar.

Sendo alguém tendo significado, sendo alguém acreditando, sendo uma dançando, sendo essa uma é o que esta uma é alguém fazendo. Esta uma é uma que tem significado, esta uma é uma que está dançando e é uma tendo significado nessa coisa ao dançar. Esta uma é uma significando estar tendo significado ao dançar. Esta uma é alguém acreditando em ter significado. Esta uma é uma pensando em acreditar em ter significado.

Esta uma é a uma que está dançando. Esta uma é aquela pensando em acreditar na dança tendo significado. Esta uma é uma acreditando no pensar. Esta uma é uma pensando na dança tendo significado. Esta uma é uma acreditando na dança tendo significado. Esta uma é uma dançando. Esta uma é uma sendo essa uma. Esta uma é um ser no ser uma que está dançando. Esta uma é um ser no ser uma que está dançando. Esta uma é uma sendo uma. Esta uma é uma sendo ao ser uma.

Esta uma é uma mudando. Esta uma é alguém que foi, que sempre foi um ser que está vivendo no ser essa uma. Esta uma era uma vivendo mesmo o ser essa uma. Esta uma é uma terminando de viver o ser essa uma. Esta uma é essa uma. Esta uma foi essa uma. Esta uma é uma tendo sido no princípio sido essa uma. Esta uma tem estado continuando a ser aquela uma. Esta uma está terminando mesmo estar vivendo o ser esta uma.

Esta uma é uma que tem sido um ser a dançar. Esta uma tem sido uma começando o ser um ser que está a dançar. Esta uma está continuando a estar vivendo o ser uma que está dançando. Esta uma tem terminado o ser uma que estará dançando. Esta uma está terminando o viver no ser alguém dançando.

Esta uma é uma não mudando. Esta uma é uma vindo a ser uma acreditando completamente no pensar. Esta uma é uma começando no ser uma vindo a estar acreditando. Esta uma está continuando no ser uma acreditando no significar. Esta uma é uma continuando a pensar no acreditar no significar. Esta uma está continuando a acreditar no pensar no ter significado. Esta uma está continuando a acreditar, esta uma é uma continuando a acreditar no pensar, esta uma é uma continuando a acreditar no ter significado. Esta uma é uma continuando. Esta uma é uma terminando no pensar no acreditar tendo significado na dança. Esta uma está terminando de ser uma pensando no acreditar no significado. Esta uma está terminando no acreditar no pensar. Esta uma está

terminando no acreditar no ter significado. Esta uma está terminando no acreditar. Esta uma está terminando no pensar no acreditar. Esta uma está terminando no acreditar.

Esta uma é uma que é essa uma, que é alguém dançando, que é uma sendo uma fazendo aquela coisa, que é uma sendo uma acreditando no significar. Esta uma é uma sendo uma acreditando no pensar tendo significado. Esta uma é uma sendo uma acreditando que o significado está existindo. Esta uma é uma significando estar pensando no acreditar. Esta uma é uma acreditando no significar.

Ela não estava precisando ser alguém acreditando no significar sendo o existir. Ela não era alguém precisando desta coisa, precisando ser tal alguém. Precisando ser uma tal uma, precisando que o significado está existindo é alguma coisa, precisando que o significado está existindo é alguma coisa que alguns sendo um está achando. Muitos sendo um estão achando essa coisa, estão tendo esse precisar do significado sendo o existir. Muitos estão sendo alguém achando isto que sendo aquele um eles são o um o um que está precisando que o significar seja o existir. Esta uma é uma sendo uma achando isto que sendo essa uma ela é uma a uma precisando que significar é existir.

## ANEXO D – “If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso” (1923)

If I told him would he like it. Would he like it if I told him.  
 Would he like it would Napoleon would Napoleon would would he like it.  
 If Napoleon if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if I told him if I told him if  
 Napoleon. Would he like it if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him if Napoleon if Napoleon if I  
 told him. If I told him would he like it would he like it if I told him.  
 Now.  
 Not now.  
 And now.  
 Now.  
 Exactly as as kings.  
 Feeling full for it.  
 Exactitude as kings.  
 So to beseech you as full as for it.  
 Exactly or as kings.  
 Shutters shut and open so do queens. Shutters shut and shutters and so shutters shut and  
 shutters and so and so shutters and so shutters shut and so shutters and shutters and so. And so  
 shutters shut and so and also. And also and so and so and also.  
 Exact resemblance to exact resemblance as exact as resemblance, exactly as resembling,  
 exactly resembling, exactly in resemblance exactly a resemblance, exactly and resemblance. For this  
 is so. Because.  
 Now actively repeat at all, now actively repeat at all, now actively repeat at all.  
 Have hold and hear, actively repeat at all.  
 I judge judge.  
 As a resemblance to him.  
 Who comes first. Napoleon the first.  
 Who comes too coming coming too, who goes there, as they go the share, who shares all, all  
 is as all as as yet or as yet.  
 Now to date now to date. Now and now and date and the date.  
 Who come first Napoleon the first. Who came first Napoleon the first. Who came first,  
 Napoleon first.  
 Presently.  
 Exactly do they do.  
 First exactly.  
 Exactly do they do too.  
 First exactly.  
 And first exactly.  
 Exactly do they do.  
 And first exactly and exactly.  
 And do they do.  
 At first exactly and first exactly and do they do.  
 The first exactly.  
 And do they do.  
 The first exactly.  
 At first exactly.  
 First as exactly.  
 As first as exactly.  
 Presently  
 As presently.  
 As as presently.  
 He he he he and he and he and and he and he and he and and as and as he and as he and  
 he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he and as he is and he and he and  
 and he and he.  
 Can curls rob can curls quote, quotable.  
 As presently.  
 As exactitude.

As trains.  
 Has trains.  
 Has trains.  
 As trains.  
 As trains.  
 Presently.  
 Proportions.  
 Presently.  
 As proportions as presently.  
 Father and farther.  
 Was the king or room.  
 Farther and whether.  
 Was there was there was there what was there was there what was there was there there was  
 there.  
 Whether and in there.  
 As even say so.  
 One.  
 I land.  
 Two.  
 I land.  
 Three.  
 The land.  
 Three  
 The land.  
 Three.  
 The land.  
 Two  
 I land.  
 Two  
 I land.  
 One  
 I land.  
 Two  
 I land.  
 As a so.  
 They cannot.  
 A note.  
 They cannot  
 A float.  
 They cannot.  
 They dote.  
 They cannot.  
 They as denote.  
 Miracles play.  
 Play fairly.  
 Play fairly well.  
 A well.  
 As well.  
 As or as presently.  
 Let me recite what history teaches. History teaches.

## ANEXO E – “Idem the same. A valentine to Sherwood Anderson”

I knew too that through them I knew too that he was through, I knew too that he threw them. I knew too that they through, I knew too I knew too, I knew I knew them. I knew to them.

If they tear a hunter through, if they tear through a hunter, if they tear through a hunt and a hunter, if they tear through the different sizes of the six, the different sizes of the six which are these, a woman with a white package under one arm and a black package under the other arm and dressed in brown with a white blouse, the second Saint Joseph the third a hunter in a blue coat and black garters and a plaid cap, a fourth a knife grinder who is full faced and a very little woman with black hair and a yellow hat and an excellently smiling appropriate soldier. All these as you please.

In the meantime examples of the same lily. In this way please have you rung.

### WHAT DO I SEE.

A very little snail.  
 A medium sized turkey.  
 A small band of sheep.  
 A fair orange tree.  
 All nice wives are like that.  
 Listen to them from here.  
 Oh.  
 You did not have an answer.  
 Here.  
 Yes.

### A VERY VALENTINE.

Very fine is my valentine.  
 Very fine and very mine.  
 Very fine is my valentine very mine and very fine.  
 Very fine is my valentine and mine, very fine very mine and mine is my valentine.

### WHY DO YOU FEEL DIFFERENTLY.

Why do you feel differently about a very little snail and a big one.  
 Why do you feel differently about a medium sized turkey and a very large one.  
 Why do you feel differently about a small band of sheep and several sheep that are riding.  
 Why do you feel differently about a fair orange tree and one that has blossoms as well.  
 Oh very well.  
 All nice wives are like that.  
 To Be.  
 No Please.  
 To Be  
 They can please  
 Not to be  
 Do they please.  
 Not to be  
 Do they not please  
 Yes please.  
 Do they please  
 No please.  
 Do they not please

No please.  
 Do they please.  
 Please.  
 If you please.  
 And if you please.  
 And if they please  
 And they please.  
 To be pleased  
 Not to be pleased.  
 Not to be displeased.  
 To be pleased and to please.

#### KNEELING.

One two three four five six seven eight nine and ten.  
 The tenth is a little one kneeling and giving away a rooster  
 with this feeling.  
 I have mentioned one, four five seven eight and nine.  
 Two is also giving away an animal.  
 Three is changed as to disposition.  
 Six is in question if we mean mother and daughter, black  
 and black caught her, and she offers to be three she offers it  
 to me.  
 That is very right and should come out below and just so.

#### BUNDLES FOR THEM.

A History Of Giving Bundles.  
 We were able to notice that each one in a way carried a  
 bundle, they were not a trouble to them nor were they all  
 bundles as some of them were chickens some of them  
 pheasants some of them sheep and some of them bundles,  
 i they were not a trouble to them and then indeed we learned  
 that it was the principal recreation and they were so arranged  
 that they were not given away, and to-day they were given  
 away.  
 I will not look at them again.  
 They will not look for them again.  
 They have not seen them here again.  
 They are in there and we hear them again.  
 In which way are stars brighter than they are. When we have  
 come to this decision. We mention many thousands of buds.  
 And when I close my eyes I see them.  
 If you hear her snore  
 It is not before you love her  
 You love her so that to be her beau is very lovely  
 She is sweetly there and her curly hair is very lovely  
 She is sweetly here and I am very near and that is very  
 lovely.  
 She is my tender sweet and her little feet are stretched out  
 well which is a treat and very lovely  
 Her little tender nose is between her little eyes which close  
 and are very lovely.  
 She is very lovely and mine which is very lovely.

#### ON HER WAY.

If you can see why she feels that she kneels if you can see  
 why he knows that he shows what he bestows, if you can see  
 why they share what they share, need we question that there

is no doubt that by this time if they had intended to come they would have sent some notice of such intention. She and they and indeed the decision itself is not early dissatisfaction.

IN THIS WAY.

Keys please, it is useless to alarm any one it is useless to alarm some one it is useless to be alarming and to get fertility in gardens in salads in heliotrope and in dishes. Dishes and wishes are mentioned and dishes and wishes are not capable of darkness. We like sheep. And so does he.

LET US DESCRIBE.

Let us describe how they went. It was a very windy night and the road although in excellent condition and extremely well graded has many turnings and although the curves are not sharp the rise is considerable. It was a very windy night and some of the larger vehicles found it more prudent not to venture. In consequence some of those who had planned to go were unable to do so. Many others did go and there was a sacrifice, of what shall we, a sheep, a hen, a cock, a village, a ruin, and all that and then that having been blessed let us bless it.



## ANEXO F - *Three Sisters Who Are Not Sisters*

We are three sisters who are not sisters, not sisters. We are three sisters who are orphans.  
 We are three sisters who are not sisters because we have not had the same mother or the same father, but because we are all three orphans we are three sisters who are not sisters.

*Enter two brothers.*

We are two brothers who are brothers, we have the same father and the same mother and as they are alive and kicking we are not orphans not at all, we are not even tall, we are not brave we are not strong but we never do wrong, that is the kind of brothers we are.

JENNY: And now that everybody knows just what we are what each one of us is, what are we going to do.

SYLVESTER: What are we going to do about it.

JENNY (*impatiently*): No not what are we going to do about it there is nothing to do about it, we are three sisters who are not sisters, and we are three orphans and you two are not, there is nothing to do about that. No what I want to know is what are we going to do now. Now what are we going to do.

SAMUEL: I have an idea a beautiful idea, a fine idea, let us play a play and let it be a murder.

JENNY:

HELEN: Oh yes let's.

ELLEN:

SYLVESTER: I won't be murdered or be a murderer, I am not that kind of a brother.

SAMUEL: Well nobody says you are, all you have to do is to be a witness to my murdering somebody.

HELEN: And who are you going to murder.

SAMUEL: You for choice. Let's begin.

ELLEN: Oh I am so glad I am not a twin, I would not like to be murdered just because I had a sister who was a twin.

JENNY: Oh don't be silly, twins do not have to get murdered together, let's begin.

Don't be silly twins do not have to be murder together. Let's begin.

### *Scene 2*

*A room slightly darkened, a couch, and a chair and a glass of water, the three sisters sitting on the couch together, the light suddenly goes out.*

JENNY: Look at the chair.

HELEN: Which chair.

JENNY: The only chair.

ELLEN: I can't see the only chair.

JENNY: Look at the only chair.

*All three together.* There is no chair there.

SAMUEL: No there is no chair there because I am sitting on it.

SYLVESTER: And there is no him there because I am sitting on him.

JENNY: Which one is going to murder which one.

SAMUEL: Wait and see.

*Suddenly the light goes up there is nobody in the room and Sylvester is on the floor dead.*

[CURTAIN]

## ACT II

### *Scene 1*

*The light is on.*

*Sylvester is on the floor dead.  
Jenny is asleep on the couch.  
She wakes up and she sees Sylvester on the floor dead.*

Oh he is dead Sylvester is dead somebody has murdered him, I wish I had a sister a real sister oh it is awful to be an orphan and to see him dead, Samuel killed him, perhaps Helen killed him, perhaps Ellen but it should be Helen who is dead and where is Helen.

*She looks under the bed and she bursts out crying.*

There there is Helen and she is dead, Sylvester killed her and she killed him. Oh The police the police.

*There is a knock at the door and Samuel comes in dressed like a policeman and Jenny does not now him.*

JENNY: Yes Mr. Policeman I did kill them I did kill both of them.

SAMUEL: Aha I am a policeman but I killed both of them now I am going to do some more killing.

JENNY (*screaming*): Ah ah.

*And the lights go out and then the lights go up again and Jenny is all alone, there are no corpses there and no policeman.*

JENNY: I killed them but where are they, he killed them but where is he. There is a knock at the door I had better hide.

*She hides under the bed.*

## Scene 2

SAMUEL: (*as a policeman comes in*): Aha there is nobody dead and I have to kill somebody kill somebody dead. Where is somebody so that I can kill them dead.

*He begins to hunt around and he hears a sound, and he is just about to look under the bed when Ellen comes in.*

ELLEN: I am looking for Helen who is not my twin so I do not have to be murdered to please her but I am looking for her.

*Samuel the policeman comes out of the corner where he has been hiding.*

SAMUEL: Aha you killed her or aha you killed him, it does not make any difference because now I am going to do some killing.

ELLEN: Not me dear kind policeman not me.

SAMUEL: I am not a policeman I am a murderer, look out here I come.

*The light goes out. When it comes on again, the policeman is gone and Ellen murdered is on the floor.*

*Jenny looks out timidly from under the bed and gives a shriek:*

Oh another one and now I am only one and now I will be the murdered one.

And timidly she creeps back under the bed.

[CURTAIN]

## ACT III

*Jenny under the bed. Samuel this time not like a policeman but like an apache comes creeping in.*

SAMUEL: Aha I am killing some one.

JENNY (*under the bed*): He can't see me no he can't, and anyway I will kill him first, yes I will.

*Suddenly the room darkens and voices are heard.*

I am Sylvester and I am dead, she killed me, every one thinks it was Samuel who killed me but it was not it was she.

HELEN'S VOICE: I am Hellen and I am dead and everybody thinks it was Samuel who killed me but not at all not not all not at all it was she.

A THIRD VOICE: I am Ellen and I am dead, oh so dead, so very very dead, and everybody thinks it was Samuel but it was not it was not Samuel it was she oh yes it was she.

*The light goes up and Jenny alone looks out fearfully into the room from under the bed.*

JENNY: It was not Samuel who killed them it was not, it was she and who can she be, can she be me. Oh horrible horrible me if I killed all three. It cannot be but perhaps it is, (and she stretches up very tall) well if it is then I will finish up with him I will kill him Samuel and then they will all be dead yes all dead but I will not be dead not yet.

*The light lowers and Samuel creeps in like an apache.*

SAMUEL: They say I did not kill them they say it was she but I know it was me and the only way I can prove that I murdered them all is by killing her, aha I will find her I will kill her and when I am the only one the only one left alive they will know it was I that killed them all, I Samuel the apache.

*He begins look around and suddenly he sees a leg of Jenny sticking out under the bed. He pulls at it.*

SAMUEL: Aha it is she and I will kill her and then they will know that I Samuel am the only murderer.

*He pulls at her leg and she gives a fearful kick which hits him on the temple. He falls back and as he dies:*

SAMUEL: Oh it is so, she is the one that kills every one, and that must be so because she has killed me, and that is what they meant, I killed them each one, but as she was to kill me, she has killed all of them all of them. And she has all the glory, Oh Ciel.

*And he dies.*

*Jenny creeps out fro under the bed.*

JENNY: I killed him yes I did and he killed them yes he did and now they are all dead, no brothers no sisters no orphans no nothing, nothing but me, well there is no use living alone, with nobody to kill so I will kill myself.

*And she sees the glass of water.*

JENNY: Aha that is poison.

*She drinks it and with a convulsion she falls down dead.*

*The lights darken and the voices of all of them are heard.*

We are dead she killed us, he killed us sisters and brothers orphans and all he killed us she killed us she killed us he killed us and we are dead, dead, dead dead.

*The lights goes up and there they all are as in the first scene.*

JENNY: Did we act it are we dead, are we sisters, are we orphans, do we feel funny, are we dead.

SYLVESTER: Of course we are not dead, of course we never were dead.

SAMUEL: Of course we are dead, can't you see we are dead, of course we are dead.

HELEN (*indignant*): I am not dead, I am an orphan and a sister who is not a sister but I am not dead.

ELLEN: Well if she is not dead then I am not dead. It is very nice very nice indeed not to be dead.

JENNY: Oh shut up everybody, shut up, let's all go to bed, it is time to go to bed orphans and all and brothers too.

*And they do.*

[FINIS]

**ANEXO G** – Trecho de *Four Saints in Three Acts*

Scene X

When.

Saint Therese. Could Four Acts be when four acts could be ten Saint Therese. Saint Therese  
Saint Therese Four Acts could be four acts could be when when four acts be ten.

Saint Therese. When.

Saint Settlement. Then.

Saint Genevieve. When.

Saint Cecile. Then.

Saint Ignatius. Then.

Saint Ignatius. Men.

Saint Ignatius. When.

Saint Ignatius. Ten.

Saint Ignatius. Then.

Saint Therese. When.

Saint Chavez. Ten.

Saint Plan. When then.

Saint Settlement. Then.

Saint Anne. Then.

Saint Genevieve. Ten.

Saint Cecile. Then.

Saint Answers. Ten.

Saint Cecile. When then.

Saint Anne.

Saint Answers. Saints when.

Saint Chavez. Saints when ten.

Saint Cecile. Ten.

Saint Answers. Ten.

Saint Chavez. Ten.

Saint Settlement. Ten.

Saint Plan. Ten.

Saint Anne. Ten.

Saint Plan. Ten.

Saint Plan. Ten.

Saint Plan. Ten.

**ANEXO H – Trecho de *Quatro Santos em Três Atos* – Tradução Augusto de Campos (2006)**

Cena X

Se.

Santa Teresa. Poderiam ser Quatro Atos se quarto atos pudessem ser dez Santa Teresa. Santa Teresa Santa Teresa Quatro Atos poderiam ser quarto atos poderiam ser se se quarto atos pudessem ser dez.

Santa Teresa. Se.  
 São Fundamento. Quer.  
 Santa Genoveva. Se.  
 Santa Cecília. Quer.  
 Santo Inácio. Quer.  
 Santo Inácio. Se.  
 Santo Inácio. São.  
 Santo Inácio. Dez.  
 Santo Inácio. Quer.  
 Santa Teresa. Se.  
 São Chavez. Dez.  
 São Plano. Quer se.  
 São Fundamento. Quer.  
 Santana. Quer.  
 Santa Genoveva. Dez.  
 Santa Cecília. Quer.  
 Santa Resposta. Dez.  
 Santa Cecília. Se quer.  
 Santana.  
 Santa Resposta. Santos se.  
 São Chavez. Santos se dez.  
 Santa Cecília. Dez.  
 Santa Resposta. Dez.  
 São Chavez. Dez.  
 São Fundamento. Dez.  
 São Plano. Dez.  
 Santana. Dez.  
 São Plano. Dez.  
 São Plano. Dez.  
 São Plano. Dez.

**ANEXO I – Se eu lhe contasse. Um Retrato Acabado de Picasso. Tradução  
Augusto de Campos (2006)**

Se eu lhe contasse ele gostaria. Ele gostaria se eu lhe contasse.  
Ele gostaria se Napoleão se Napoleão gostasse gostaria ele gostaria.  
Napoleão se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se eu lhe contasse se eu lhe contasse Napoleão. Gostaria se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse ele gostaria ele gostaria se eu lhe contasse.

Já.

Não já.

E já.

Já.

Exatamente como reis.

Tão totalmente tanto.

Exatidão como reis.

Para te suplicar tanto quanto.

Exatamente ou como reis.

Fechaduras fecham e abrem assim como rainhas. Fechaduras fecham e fechaduras e assim fechaduras fecham e fechaduras e assim e assim fechaduras e assim fechaduras fecham e assim fechaduras fecham e fechaduras e assim. E assim fechaduras fecham e assim e assado. E assado e assim e assim e assado.

Exata semelhança e exata semelhança e exata semelhança como exata como uma semelhança, exatamente como assemelhar-se, exatamente assemelhar-se, exatamente em semelhança exatamente uma semelhança, exatamente a semelhança. Pois é assim a ação. Porque.

Repita prontamente afinal, repita prontamente afinal, repita prontamente afinal.

Pulse forte e ouça, repita prontamente afinal.

Juízo o juiz.

Como uma semelhança a ele.

Quem vem primeiro. Napoleão primeiro.

Quem vem também vindo vindo também, quem vem lá, quem vier verá, quem toma lá dá cá, cá e como lá tal qual tal ou tal qual.

Agora para dar data parar dar data. Agora e agora e data e a data.

Quem veio primeiro Napoleão primeiro. Quem veio primeiro. Napoleão primeiro. Quem veio primeiro, Napoleão primeiro.

Presentemente.

Exatamente eles vão bem.

Primeiro exatamente.

Exatamente eles vão bem também.

Primeiro exatamente.

E primeiro exatamente.

Exatamente eles vão bem.

E primeiro exatamente e exatamente.

E eles vão bem.

E primeiro exatamente e primeiro exatamente e eles vão bem.

O primeiro exatamente.

E eles vão bem.

O primeiro exatamente.

De primeiro exatamente.

Primeiro como exatamente.

De primeiro como exatamente.

Presentemente.

Como presentemente.

Como como presentemente.

Se se se se e se e se e e se e se e se e e como e como se e como se e se. Se é e como se é, e como se é e se é, se é e como se e se e como se é e se e se e e se e se.

Cachos roubam anéis cachos fiam, fiéis.  
 Como presentemente.  
 Como exatidão.  
 Como trens.  
 Tomo trens.  
 Tomo trens.  
 Como trens.  
 Como trens.  
 Presentemente.  
 Proporções.  
 Presentemente.  
 Como proporções como presentemente.  
 Pais e pois.  
 Era rei ou rês.  
 Pois e vez.  
 Uma vez uma vez uma vez era uma vez o que era uma vez uma vez uma vez era uma vez  
 vez uma vez.  
 Vez e em vez.  
 E assim se fez.  
 Um.  
 Eu aterro.  
 Dois.  
 Aterro.  
 Três.  
 A terra.  
 Três.  
 A terra.  
 Três.  
 A terra.  
 Dois.  
 Aterro.  
 Dois.  
 Aterro.  
 Um.  
 Eu aterro.  
 Dois.  
 Eu te erro.  
 Como um tão.  
 Eles não vão.  
 Uma nota.  
 Eles não notam.  
 Uma bota.  
 Eles não anotam.  
 Eles dotam.  
 Eles não dão.  
 Eles como denotam.  
 Milagres dão-se.  
 Dão-se bem.  
 Dão-se muito bem.  
 Um bem.  
 Tão bem.  
 Como ou como presentemente.  
 Vou recitar o que a história ensina. A história ensina.

**ANEXO J – Trecho de *Listen to me* (1936)**

Fourth Act. And what is the air.

Fourth Act. The air is there.

Fourth Act. The air is there which is where it is.

Kindly notice that is all one syllable and therefore useful. It makes no feeling, it has a promise, it is a delight, it needs no encouragement, it is full.

Fourth Act. The air is full

Fourth Act. Of course the air is full

Fourth Act. Full of what

Fourth Act. The air is full of it

Fourth Act. Of course the air is full of it.

Fourth Act. Of course

Fourth Act. The air

Fourth Act. Is full

Fourth Act. Of it.