

ENTRE A DANÇA E A TRAGÉDIA: ANÁLISE DAS PERFORMANCES ÉDIPO E CIRCUITO IAGO COMO TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DAS TRAGÉDIAS ÉDIPO REI E OTELO

FERNANDO BORGES BARCELLOS (UFU)*

LEONARDO FRANCISCO SOARES (UFU)**

RESUMO: Neste artigo, os processos de criação das performances de dança *Édipo* e *Circuito Iago* são analisados como traduções intersemióticas das tragédias *Édipo rei*, de Sófocles, e *Otelo*, de William Shakespeare, respectivamente. Tais traduções serão investigadas como recriações (CAMPOS, 2006). Para contribuir com essa abordagem, também são exploradas as noções de intermedialidade, de Clüver (2006) e de tradução como manipulação, de Aslanov (2015).

PALAVRAS-CHAVE: Tradução intersemiótica; Recriação; Tragédia; Dança contemporânea.

BETWEEN DANCE AND TRAGEDY: ANALYSIS OF THE PERFORMANCES
ÉDIPO E CIRCUITO IAGO AS INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS OF THE
TRAGEDIES ÉDIPO REI E OTELO

ABSTRACT: In this article, the creation processes of the dance performances *Édipo* and *Circuito Iago* are analyzed as intersemiotic translations of the tragedies *Oedipus the King*, by Sophocles, and *Othello*, by William Shakespeare, respectively. Such translations are approached as recreations (CAMPOS, 2006). To contribute to this approach, the notions of intermediality by Clüver (2006) and translation as manipulation by Aslanov (2015) are also explored.

KEYWORDS: Intersemiotic translation; Recreation; Tragedy; Contemporary dance.

* Fernando Barcellos é bailarino, coreógrafo, diretor e professor. Licenciado em Artes Visuais, Mestre em Artes (UFMG) e Doutorando em Estudos Literários (UFU). Site: <http://fernandobarcellos.com>. E-mail: fbarcellos@ufu.br.

** Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), área de Literatura Comparada, possui Graduação e Mestrado em Letras pela mesma Universidade. E-mail: leonardo.soares@ufu.br.

INTRODUÇÃO

Desde 2016, tenho criado performances¹ de dança a partir de obras literárias. Como artista da dança e pesquisador no campo dos Estudos Literários, particularmente no âmbito da relação entre a Literatura e outras Artes e Mídias, mais do que a comparação entre duas obras, interessa-me analisar o modo como tomo uma obra literária e a transponho para uma performance de dança. Em outras palavras, importa-me analisar os processos de criação das performances de dança que construo a partir de obras literárias.

Concordando com a discussão de Fayga Ostrower (2008), entendo que o *modo* como criamos – e, dessa maneira, compreendemos, relacionamos, ordenamos, configuramos e significamos – constitui um processo criativo. Em arte, o caminho que percorremos desde nossas intuições e ideias inspiradoras até a obra artística, bem como todos os mecanismos que utilizamos para organizar e conduzir a criação, configura o que chamamos de *processo de criação*. Nas palavras de Ostrower:

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

Uma vez conscientes, tais processos podem ser estudados como *procedimentos*, o que implica decodificar as estratégias a partir das quais manipulo materiais diversos (movimentos, sons, palavras, ideias, objetos etc.) para gerar uma performance de dança. Utilizo o verbo “manipular” em um dos dois sentidos empregados por Cyril Aslanov (2015) ao discutir a tradução de textos de uma língua para outra como manipulação. Para o autor, o ato de traduzir é uma “difícil negociação entre uma transparência ideal e a tentativa de enganar o leitor que não tem acesso ao texto original” (ASLANOV, 2015, p. 11), já que aquele que lê tem pouca ou nenhuma garantia de que o texto alvo reflete translucidamente o texto fonte. Logo, o primeiro sentido da palavra “manipulação” utilizado por Aslanov (2015) aproxima-se de “enganação”. O segundo – apenas sugerido por ele, mas de grande interesse para meus estudos sobre processos de criação – aproxima-se da ideia de procedimento ou experimento:

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

1 Adotarei o termo performance para designar meus trabalhos de dança, em consonância com a abordagem de Richard Schechner (2002). O artista e pesquisador analisa atividades humanas oriundas de campos do conhecimento distintos, tais como as artes visuais, o teatro, a dança, a literatura, a linguística, a política e as culturas populares, como se fossem performances, sendo “consideradas como práticas, eventos e comportamentos, não como ‘objetos’ ou ‘coisas’” (SCHECHNER, 2002, p. 2).

“manipulação genética” (ASLANOV, 2015, p. 14).

Aproximando-me do campo dos Estudos Literários, em especial das discussões sobre intermedialidade, entendo ser possível estudar os processos de criação de meus trabalhos artísticos como traduções intersemióticas. A tradução intersemiótica pode ser entendida como a *transmutação de signos* (termo de Roman Jakobson) de um sistema ou processo semiótico para outro sistema ou processo, de diferente natureza, tais como música, cinema, dança, literatura, fotografia, ilustração etc (QUEIROZ & AGUIAR, 2016). Claus Clüver (2006), ao contrário de Jakobson, distingue tradução e transposição intersemiótica, a partir da terminologia de Leo H. Hoek. Para Clüver, no caso da tradução, o texto alvo (em qualquer sistema sígnico) “se aproxima” mais do texto-fonte, e na transposição os textos-alvo são mais “autônomos” (CLÜVER, 2006). Uma vez que meus processos de tradução se dão entre sistemas semióticos muito diferentes (literatura e dança), entendo que, para minhas investigações, a diferenciação entre tradução e transposição proposta por Clüver é pouco operativa, pois a passagem de um sistema semiótico para outro inevitavelmente resulta em diferenças marcantes entre as obras fonte e alvo, sendo muito complicado analisar a “proximidade” entre elas. O próprio Clüver problematiza a questão da proximidade ao discutir que:

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

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

Ao estudar os processos de criação das performances de dança que construo a partir de obras literárias, a pergunta inicial que estabeleço é: quais procedimentos utilizo para traduzir A (obra literária) em B (performance de dança)? Com o intuito de fornecer pistas para o desvendamento dessa questão, recorro à teoria da recriação² de Haroldo de Campos (2006), procedimento já empregado por Aguiar (2017). Acredito que a teoria de Campos dialoga com o pensamento de Ostrower (2008) sobre processos criativos e com as ideias de Aslanov (2015) sobre tradução. Para Campos (2006), o ato de traduzir corresponde a dar forma (criar) um texto autônomo a partir do texto fonte. Todavia, o texto alvo não reflete o texto fonte completamente. Ainda, o tradutor manipula o texto fonte, fazendo escolhas e criando a partir delas, gerando o texto alvo, que só pode ser, assim, uma recriação.

2 No texto *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora* (apresentado pela primeira vez em uma conferência de 1985 e publicado em 1987) Campos (2015) constrói uma espécie de revisão dos trabalhos sobre os problemas da tradução poética elaborados por ele desde 1962, ano de publicação de *Da tradução como criação e como crítica*, ensaio em que ele lança a noção de recriação, a qual mais tarde se desdobraria no conceito de transcrição. Em *Da transcrição*, o autor lista uma série de neologismos para nomear suas diferentes operações tradutoras: *recriação* e *transcrição* (ambos mais genéricos); *reimaginação* (no caso da poesia chinesa); *transtextualização*; *transparadisação* (*transluminação*) (para dar conta das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso*, de Dante Alighieri); e *transluciferação* (para dar conta das operações praticadas com as duas cenas finais do *Segundo Fausto*). Como o termo recriação é recorrentemente utilizado por Campos como sinônimo dos outros neologismos propostos (Ibidem), e o ensaio que utilizo como referência deste artigo é *Da tradução como criação e como crítica*, no qual adota-se recriação, este será o termo adotado neste texto.

Na perspectiva de Campos (2006), toda tradução de textos literários criativos (poesias e prosas que, segundo o autor, consideram a palavra como *objeto*) será uma recriação. O autor acredita que esses textos não podem ser traduzidos literalmente, pois reconhece que não é possível separar forma e conteúdo nos processos de tradução. Quando a língua de um texto é modificada, seu conteúdo não se mantém intacto, ou seja, é impossível alterar-se a forma e preservar-se integralmente o seu conteúdo. Isso ocorre, segundo Campos (2006), porque os textos não possuem apenas a camada semântica, o significado literal das palavras. Há diversas outras variantes (fonética, rítmica, visual etc.) que devem ser consideradas no processo de tradução. Assim, o papel do tradutor é penetrar profundamente o texto que deseja traduzir, engajando-se numa leitura atenta desse, *a mais atenta*³, para traduzir não apenas o significado, mas o próprio signo, “sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual)” (CAMPOS, 2006, p. 35). Nessa leitura atenta, o tradutor identifica as camadas do texto, faz escolhas e as traduz, gerando uma obra autônoma, mas que possui relações isomórficas⁴ com a obra fonte.

Reconheço cruzamentos entre o pensamento de Campos (2006) e as discussões contemporâneas sobre dramaturgia na dança de Marianne van Kerkhoven. Ao discutir sobre o tipo de dramaturgia ao qual se sente afiliada, tanto no teatro quanto na dança, a dramaturgista nos revela que ela:

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

Podemos considerar que a dramaturgia processual de Kerkhoven é, assim como os textos literários criativos para Campos, estruturada em camadas, constituídas pela combinação dos “materiais de origens diversas” que ela lista. Ainda, podemos tecer uma analogia entre o tradutor em Campos (2006) e o encenador ou o coreógrafo em Kerkhoven (2016), pois estes últimos também lançam-se em uma “leitura atenta” dos materiais em seus processos dramaturgicos, trabalhando sobre eles para gerar, ao final, a estrutura “mais ou menos definida” da obra. Nos processos de criação de performances de dança, compreendo que, ao traduzir textos literários, construo a dramaturgia de minhas obras.

Uma vez que a teoria da recriação de Campos (2006) e as considerações contemporâneas sobre dramaturgia da dança parecem não estar tão apartadas, entendo ser possível deslocar a teoria de Campos da tradução de textos literários de uma língua para outra para a tradução intersemiótica, particularmente no que diz respeito à recriação de um texto literário em uma per-

³ “Traduzir é a maneira mais atenta de ler” (SUBIRAT apud CAMPOS, 2006, p. 43); Campos cita J. Salas Subirat, tradutor para o espanhol de *Ulysses*, de Joyce.

⁴ Conceito que Campos (2006) toma emprestado da mineralogia. Duas substâncias diferentes que formam o mesmo cristal, e.g., o grupo das olivinas: forsterite (MgSiO₄) e faialite (FeSiO₄).

formance de dança. Assim, neste artigo, analisarei os processos criativos de duas performances de minha autoria – *Édipo* (2016) e *Circuito lago* (2017) – como traduções intersemióticas, recorrendo à teoria de Campos (2006) para descrever como esses processos de tradução se deram.

ÉDIPO

Em 2016, enquanto eu era diretor do Grupo Jovem de Dança de Ibirité, dirigi um espetáculo do grupo intitulado *Em trânsito*. Esse trabalho era composto por quatro peças coreográficas assinadas por quatro coreógrafos diferentes. Utilizo o termo peça coreográfica para designar as performances de dança de curta duração (cerca de dez minutos) que compunham o espetáculo. Entendo que elas funcionam como peças de um quebra-cabeça: separadas, têm formas autônomas, mas, “encaixadas”, formam um todo, também autônomo. No caso de *Em trânsito*, a equipe de coreógrafos reuniu-se diversas vezes antes de iniciar os processos criativos das peças coreográficas, e se definiu que o tema central das criações seriam as relações humanas na contemporaneidade. A partir daí, cada coreógrafo conduziu sua criação à sua própria maneira. Decidi, então, tomar *Édipo rei* como obra fonte, pois naquele momento compreendia que essa era uma tragédia cuja teia de relações refletia de algum modo minha leitura sobre as relações humanas contemporâneas.

Assim, uma das peças coreográficas que compunham *Em trânsito* era *Édipo*, assinada por mim. Baseada na tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles, *Édipo* foi minha primeira tradução intersemiótica de uma tragédia em performance de dança, fato que, naquele momento, eu ignorava, pois desconhecia tal conceito. Hoje, como pesquisador desse campo, acredito ser possível analisar o processo de criação de *Édipo* como uma tradução intersemiótica que toma como obra fonte *Édipo Rei*.

Datada de 430 a. C. (MAGALDI, 2008), a tragédia *Édipo rei* conta a história de Édipo, rei de Tebas, e seu destino catastrófico. No passado, o então rei de Tebas, Laio, abandonou seu filho recém-nascido, Édipo, na tentativa de evitar acontecimentos desastrosos revelados por um oráculo: no futuro, seu filho lhe mataria e desposaria a própria mãe. O menino foi encontrado por um pastor e adotado pelo rei de Corinto. Quando adulto, durante uma viagem, encontrou-se com Laio na estrada e, após um desentendimento, matou-o sem saber que se tratava de seu próprio pai. Chegando a Tebas, o futuro governador do lugar desvendou o enigma da esfinge que ameaçava a cidade, e tornou-se rei, desposando Jocasta, que desconhecia ser sua mãe. A tragédia de Sófocles se passa anos mais tarde, quando se instaurou uma praga que faz Tebas perecer. Ao procurar um adivinho, o célebre Tirésias, em busca de respostas para tamanha crise, este revela a Édipo toda a verdade desconhecida, motivo da desgraça de Tebas. Porém, há um embate “discursivo” entre o adivinho cego e o rei cegado pela arrogância: Tirésias diz a verdade, mas não a diz diretamente, e Édipo “prefere”, enquanto pode, não a enxergar. Quando ignorar os fatos torna-se insustentável, Édipo, desesperado, cega-se, exilando-se em Colona, e Jocasta se mata.

A partir da ideia de Campos (2006) de que o tradutor sempre faz escolhas e manipula o texto a partir delas, acredito ser fundamental desvendar as que fiz no processo de criação de *Édipo*. Para Campos (2006, p. 43-44), a escolha do texto a se traduzir não é indiferente, mas reveladora. Os “móveis do tradutor” são uma “operação de crítica ao vivo”, tal

como nos elucidada o trecho a seguir, que ressalta a importância de compreender os procedimentos do tradutor, isto é, os modos como ele manipula o texto fonte para gerar o texto alvo:

A tradução da poesia é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela frágil beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2006, p. 43).

Revelar as escolhas que fiz no processo de manipulação de *Édipo rei* para gerar *Édipo* significa desvendar como minha performance de dança é, na verdade, uma tradução crítica da tragédia. Crítica pois, ao fazer escolhas, ao manipular o texto fonte, imprimo minhas marcas sobre ele, que figura, como em um palimpsesto, apenas como borrões ao fundo.

Transcrevo a seguir a sinopse de *Édipo*, elaborada por mim, a qual consta no programa do espetáculo *Em trânsito*. Considero esse texto um valioso ponto de partida para revelar minhas escolhas no processo de tradução:

Livremente inspirado na tragédia grega *Édipo*, de Sófocles, este trabalho funciona como um espectro imagético do pensamento de *Édipo* no momento em que ele se cega. Presenças como a da mãe, da esposa, do oráculo, das filhas, do coro e do próprio rei se atravessam compondo um ballet trágico de delírios e alucinações (BARCELLOS, 2016, s/p).

Ao definir *Édipo* como *livremente inspirada em Édipo rei*, sugiro que a performance de dança resultante da tradução intersemiótica da tragédia é uma livre manipulação dos elementos que selecionei de *Édipo rei*, o que entendo aproximar-se de uma recriação. Na sequência, afirmo que a performance de dança funciona como um “espectro imagético do pensamento de *Édipo* no momento em que ele se cega”, o que evidencia minha primeira escolha como tradutor. No início da performance de dança, o bailarino que personifica *Édipo* encontra-se deitado no chão, rodeado pelas bailarinas que personificam as diferentes presenças que figuram a tragédia: Jocasta, Tirésias, as filhas, o coro (Figura 1). Minha intenção era a de simular uma espécie de vigília em torno do corpo frágil do rei que acabara de se cegar. Logo, minha escolha foi a de não seguir a ordem cronológica dos acontecimentos da tragédia, tomando a imagem final como ponto de partida da performance de dança. Em meus processos de tradução, não me interessa tomar a história contada pela tragédia e reproduzi-la em dança, mas considerar o texto trágico como um valioso conjunto de materiais (imagens, textos, sons, palavras, ações, relações, movimentos) os quais eu posso manipular livremente em função da dramaturgia que desejo criar. Em outras palavras, importa-me, a exemplo do que nos relata Kerkhoven sobre seus procedimentos como dramaturgista, “buscar um caminho pelo qual conseguimos ‘arrumar’ e estruturar todo o material que aparece ‘sobre a mesa’ ao trabalharmos numa produção,

tentando, sobretudo, ‘não refazer hoje o que fizemos ontem’” (KERKHOVEN, 2016, p. 182).



Figura 1 - Cena inicial de "Édipo", foto de Marco Aurélio Prates (2016).

Tal modo de manipular a tragédia *Édipo rei*, recriandoo-a, é salientada pela minha escolha em definir a performance de dança *Édipo* como um *espectro imagético*. A performance não encena a trágica história

do rei, mas desenha em cena uma espécie de espectro de imagens que se organizam dramaturgicamente de forma não-linear, fragmentada, dando a ver não apenas o que a linguagem do texto-fonte revela, mas também o que a não-linguagem esconde⁵. No caso de *Édipo*, a tentativa era de promover atravessamentos entre as relações humanas presentes na tragédia fonte (*Édipo/marido/filho* e *Jocasta/esposa/mãe*; *Jocasta* e as filhas; *Édipo/pai/irmão* e as filhas/irmãs; *Édipo/rei* e o coro; *Édipo* e *Tirésias*) e minha leitura das relações humanas na contemporaneidade. Interessava-me, assim, criar “um ballet trágico de delírios e alucinações” que fosse produto da reação entre as relações humanas presentes na tragédia e as relações contemporâneas, tentando, além de traduzir em performance o que é da ordem da linguagem em Sófocles, revelar, por meio da performance, o que é da ordem da não-linguagem, isto é, o *tom* de *Édipo rei*. Esse termo foi empregado por Hugh Kennert para analisar as traduções de Ezra Pound, que, para ele “não traduz palavras, permanece tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom” (KENNERT apud CAMPOS, 2006, p. 37).

Nesse sentido, entendo que algumas das escolhas dramatúrgicas que fiz no processo de tradução buscam revelar o que, talvez intuitivamente, eu tenha identificado como o tom de *Édipo rei*, o que a linguagem do texto trágico não revela diretamente. Em termos de movimentos, escolhi privilegiar as quedas, as torções, espasmos e suportes (Figuras 2, 3 e 4), tentando traduzir a atmosfera de vertigem, desespero e dependência que identifico tanto em *Édipo rei* quanto nas diversas relações humanas contemporâneas. No que tange ao projeto de iluminação, escolhi trabalhar com cores frias e pouca intensidade de luz (Figuras 1 e 4), numa tentativa de simular a sensação de uma madrugada fria e escura que se instauraria em Tebas após a descoberta da verdade pelo rei. Musicalmente, a trilha sonora de *Édipo* foi composta por uma colagem de barulhos e sons diversos (sinos, zumbidos de abelhas, explosões), vozes, gritos e músicas com instrumentos de percussão, objetivando criar um ambiente sonoro que compusesse com a construção dos movimentos. Os figurinos, looks modernos pro-

⁵ “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem.” (FABRI apud CAMPOS, 2006, p. 31).

duzidos em um estilo high-low (mistura de peças que remetem à alta costura, como blazers, com outras mais urbanas, como calças de moletom), deslocam o tom da tragédia para a contemporaneidade, num esforço de, juntamente com as demais camadas dramatúrgicas citadas, demarcar a iterabilidade de *Édipo rei*, característica da estrutura de alguns textos que, segundo Jacques Derrida, “a um só tempo, finca raízes na unidade de um contexto e, imediatamente, abre esse contexto não saturável para uma recontextualização” (DERRIDA, 2014, p. 98).



Figura 2 - Salto de Jocasta no duo de Édipo e Jocasta em Édipo, foto de Marco Aurélio Prates (2016).



Figura 3 - Queda de Édipo no duo de Édipo e Jocasta em Édipo, foto de Marco Aurélio Prates (2016).



Figura 4 - Espasmos e torções na cena da vigília de Édipo em Édipo, foto de Marco Aurélio Prates (2016).

CIRCUITO IAGO

Circuito Iago é uma performance de dança solo criada por mim em 2017, a qual se configura como uma tradução de *Otelo* (1603), de William Shakespeare. Otelo, um general mouro a serviço da República de Veneza, casa-se com a bela Desdêmona. Nomeado governador de Chipre, o protagonista indica Cássio como seu tenente. Desse modo, incita a inveja de Iago, um de seus

oficiais subalternos, que trama então uma cruel vingança, insinuando a Otelo que sua mulher o traiu com o novo tenente. Tal como explicito na sinopse, presente no programa da performance:

“Circuito Iago” propõe-se a investigar relações entre tragédia e dança contemporânea, partindo das ações de Iago em “Otelo”, de William Shakespeare. O performer articula em cena (1) sua leitura da obra, (2) acontecimentos contemporâneos que ele considera trágicos e (3) sua prática em dança-teatro, para produzir cinco células coreográficas que podem ser apresentadas em espaços não-convencionais ou espetaculares. Juntas, constituem um circuito que envolve artista e público nas ações desenvolvidas (BARCELLOS, 2017, s/p).

A exemplo da análise desenvolvida a partir de *Édipo*, partirei da sinopse de *Circuito Iago* para discutir as escolhas feitas por mim no processo de recriação da performance.

Inicialmente, reconheço que não está evidente na sinopse de *Circuito Iago* que a performance trata-se de uma tradução intersemiótica de *Otelo*: propor-se a investigar relações entre tragédia e dança contemporânea não é a mesma coisa que utilizar procedimentos de manipulação das camadas de um texto fonte (literário) para gerar um texto alvo autônomo (coreográfico), porém isomorficamente conectado ao texto fonte. Entendo que, no máximo, estabeleço o caráter intermediário da performance, ao indicar que ela pretende operar, pelo menos, entre duas mídias (tragédia e dança contemporânea). Vale observar que trabalho com a definição de mídia de Jürgen Müller apresentada por Clüver, segundo a qual “mídia” é aquilo “[...] que transmite para, e entre, seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais” (MÜLLER apud CLÜVER, 2006, p. 24). Segundo tal definição, tanto tragédia quanto dança contemporânea podem ser tomadas como mídias; na realidade, tal classificação é bastante abrangente. Clüver aponta que:

No discurso midiático, o conceito de ‘mídia’ abrange nitidamente categorias diversas, embora intrinsecamente ligadas entre si, que só devem ser diferenciadas de modo mais categórico quando o interesse da pesquisa assim o exigir. É importante insistir que essa definição coloca o peso principal sobre os processos de comunicação e não sobre as técnicas de produção (CLÜVER, 2006, p. 24).

Assim, mais interessante do que categorizar as técnicas de produção que constituem as mídias “tragédia” e “dança contemporânea” é compreender como se constituem seus processos de comunicação, até mesmo porque, insistindo na definição de Müller, tanto um texto literário trágico quanto uma performance de dança contemporânea são mídias extremamente complexas, formadas elas mesmas por uma variedade de outras mídias. Ainda, transmitem verdadeiros complexos sógnicos não absolutos, isto é, que poderão variar dependendo do leitor ou espectador. A partir dessa abordagem, *Circuito Iago* seria uma mídia complexa formada pela relação das mídias “tragédia” e “dança contemporânea”, o que está dentro do conceito de intermedialidade de acordo com Helbig apud Clüver (2006).

Todavia, *Circuito Iago* não se limita às relações entre as duas mídias citadas; é, de fato,

uma transposição de uma para a outra (ou uma tradução intersemiótica), categoria também coberta pelo conceito de intermedialidade segundo Helbig apud Clüver (2006). A continuação do texto da sinopse evidencia tal característica da performance, considerando que descrevo brevemente o procedimento geral a partir do qual recriei *Otelo* em *Circuito Iago*, manipulando alguns elementos da tragédia e de outras mídias para gerar a dramaturgia da performance.

O primeiro elemento que afirmo “articular em cena” (termo que substituirei por “manipular”, utilizando o segundo sentido proposto do Aslanov (2015)) é minha leitura da obra *Otelo*. Esta seria a “leitura mais atenta”, aquela na qual, segundo Campos (2006), o tradutor engaja-se, destrinchando as camadas do texto fonte para posteriormente escolher como manipulá-las, gerando a recriação. O segundo elemento que manipulo são alguns acontecimentos contemporâneos que considero trágicos, quais sejam: o processo de impeachment de Dilma Rousseff em 2016; os protestos e pannels pelo país que clamaram pela queda da presidente; o linchamento e assassinato da travesti Dandara dos Santos, no Ceará, em 2017, cujo corpo foi jogado em um carrinho de mão e despejado em um terreno baldio; casos diversos de feminicídio; e o incêndio criminoso de uma creche em Janaúba, no norte de Minas Gerais, provocado pelo segurança da instituição. Na verdade, penso que, além de manipular tais acontecimentos, eles guiaram as escolhas de tradução que fiz a partir da leitura de *Otelo*, em consonância com a ideia de Campos (2006) de que as escolhas do tradutor são sempre reveladoras. O modo como manipulei as camadas do texto fonte a partir dos acontecimentos contemporâneos que elenquei revela o interesse em enfatizar a iterabilidade de *Otelo*, que contém temas característicos de seu contexto (a subalternização do negro e da mulher e as disputas de poder), mas que se abrem para a recontextualização na contemporaneidade. O terceiro elemento que manipulo é minha prática em dança-teatro, ou melhor, minha prática entre a dança e o teatro⁶, que seriam as ferramentas técnicas que utilizo em cena, tais como a improvisação, a manipulação de objetos, a execução de sequências coreográficas, a comunicação verbal, a operação da trilha sonora, as trocas de figurinos, as reconfigurações espaciais, entre outras.

O resultado do processo de manipulação dos elementos descritos é um tipo de dramaturgia que chamo de “circuito”: um conjunto de cinco células coreográficas⁷ (além de um prólogo e um epílogo), cada uma correspondente a um ato de *Otelo*. Entendo que essas células correspondem às estações de um circuito, tal como em um circuito de treinamento físico, um circuito elétrico ou até mesmo um circuito de reações bioquímicas, insistindo na analogia celular. Como performer, percorro esse conjunto de células juntamente com os espectadores, gerando o que denomino de “circuito interativo”, que pode ser apresentado tanto em espaços públicos, tais como praças, pátios de escolas, saguões e

⁶ Compreendo que a dança-teatro (tanztheater) é um movimento artístico complexo e diverso que se originou nas práticas de artistas da dança moderna alemã, a partir do início do século XX, tais como Rudolph Laban, Kurt Jooss e Pina Bausch. Sendo assim, não considero adequado tomá-la como uma categoria de dança homogênea, como o texto da sinopse pode sugerir. Além disso, nunca estudei ou trabalhei com nenhum artista da tanztheater, e minha prática frequentemente emprega elementos que não são utilizados pelos artistas da tanztheater. Sendo assim, acredito ser mais adequado afirmar que minha prática encontra-se entre a dança e o teatro, e não que é uma prática de dança-teatro.

⁷ Utilizo o termo célula coreográfica em uma analogia à célula biológica: uma unidade autônoma, independente, complexa, mas que em articulação com outras unidades constitui um organismo ainda mais complexo.

espaços de convívio, como espetaculares, tais como galpões cênicos e espaços multiuso⁸.

Feita a apresentação inicial do processo de recriação da dramaturgia de *Circuito Iago* a partir de *Otelo*, analisarei brevemente cada ato da performance, tecendo relações entre o texto fonte e o texto alvo, tentando evidenciar minhas escolhas como tradutor. Antes, porém, acredito ser fundamental salientar e discutir uma escolha geral que fiz: a de tomar como referência na tradução as ações de Iago em *Otelo*. Na performance, não me limito a reproduzir as ações de Iago, mas gero diversas ações (que remetem a diversos outros personagens da tragédia e da contemporaneidade) a partir das ações do “vilão”. Na realidade, mais do que um “vilão”, leio Iago como um perspicaz arquiteto de um engenhoso circuito de vingança. É a partir dessa leitura que construo a dramaturgia de *Circuito Iago*. Não é à toa que no prólogo da performance pergunto aos espectadores se Iago seria um vilão de uma tragédia shakespeariana que se passa em Veneza, ou um coreógrafo maquiavélico, que lança tudo e todos para o seu circuito. Para elaborar esse questionamento, apropriei-me da definição de Jan Kott, que formula Iago como um “diretor de teatro infernal” ou um “diretor maquiavélico”, pois:

“Não basta a Iago urdir a tragédia, ele quer também encená-la até o fim, distribuir os papéis a todos a seu redor e ele mesmo atuar. [...] Suas razões de agir são ambíguas e dissimuladas; suas razões intelectuais, claras e precisas. Ele as formula já nas primeiras cenas, monologando em voz alta: ‘Só de nós mesmos depende ser de uma maneira ou de outra. Nossos corpos são jardins e nossa vontade é o jardineiro’” (KOTT, 2003, p. 110).

O primeiro ato de *Circuito Iago*, intitulado “A democracia brasileira é um ovo”, está relacionado ao primeiro ato de *Otelo*. Na tragédia, esse é o ato em que há a apresentação dos personagens, particularmente de Iago e seu ódio por Otelo. Um trecho do segundo monólogo de Iago foi o disparador para gerar as ações que desenvolvo no primeiro ato da performance: “Se as mostras exteriores de meus atos me traduzissem os motivos próprios do coração em traços manifestos, carregaria o coração na manga para atirá-lo às gralhas. Ficais certo: não sou o que sou” (SHAKESPEARE, 2008, p. 610). A partir desse trecho, associei Iago a todos os atores políticos corruptos que ajudaram a coreografar o processo de impeachment de 2016, e criei a figura de um vampiro que dança manipulando a frágil democracia brasileira, materializada na forma de um ovo sustentado por uma colher (Figura 6). Em um momento da ação, deixo o ovo cair, e percebe-se que ele não está cru, mas cozido. Pretendo gerar uma surpresa, conduzindo à ideia de que a democracia brasileira é aparentemente frágil e falsa, mas resistente. O ato é então finalizado com o enterro do ovo ao som do hino nacional brasileiro distorcidamente executado pela cantora Vanusa. Portanto, no primeiro ato de *Circuito Iago*, além de apresentar Iago como um coreógrafo maquiavélico, estabeleço relações entre ele e os atores da tragédia contemporânea que considero ter sido o processo de impeachment de 2016. Para além da interpretação mais imediata de sepultamento da democracia brasileira, compreendo que o enterro do ovo também funciona como a sementeira

⁸ São chamados espaços multiuso os locais espetaculares que podem ser adaptados para diferentes tipos de organização cênica: à italiana, arena, semi-arena, passarela etc.

do plano de Iago, elaborado por ele no monólogo final do primeiro ato da tragédia. Ele semeia seu projeto e aguarda que ele germine: “Pronto; já está gerado. A noite e o inferno à luz hão de trazer meu plano eterno” (SHAKESPEARE, 2008, p. 619).



Figura 5 - Vampiro dança manipulando a democracia brasileira no primeiro ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

No segundo ato de *Circuito Iago*, “Balé do panelaço”, estabeleço uma relação entre a execução do plano de Iago (que começa a tomar forma justamente durante o segundo ato de *Otelo*, com a ajuda de Rodrigo) e a conspiração política que conduziu à queda da presidente Dilma Rousseff em 2016. No segundo ato da tragédia, com o apoio de Rodrigo, Iago embebeza Cássio e o incita a brigar com Montano, um soldado o qual Cássio fere gravemente. Tal fato faz com que o tenente perca a confiança de Otelo. Mais tarde, Iago manipulará Desdêmona para que ela suplique ao general que perdoe Cássio, o

que Iago utilizará para insinuar a ele que sua esposa o trai com o tenente. Na performance, convido dois espectadores para me ajudarem na criação de uma cena, intitulada “Pacto Nacional”.

Manipulando o enredo do segundo ato da tragédia, enquanto visto uma camisa da seleção brasileira de futebol, explico aos espectadores que Iago odeia Otelo e decide se vingar dando um golpe no general. Para que seu golpe possa se concretizar, ele se aliará a Rodrigo. Informo aos espectadores que a cena que faremos é um diálogo entre Iago e Rodrigo sobre o plano em execução. Peço então a dois espectadores que leiam o diálogo, cada um interpretando Iago e Rodrigo, enquanto danço uma sequência coreográfica. Na verdade, o que eles leem não é um diálogo entre os personagens shakespearianos, mas um conjunto de áudios vazados de conversas telefônicas de políticos e empresários que veio à tona durante o processo de impeachment de 2016. A sequência coreográfica que compus para este ato possui muitos movimentos de queda e recuperação, e é repetida exaustivamente conforme o diálogo se desenvolve, o que começa a me deixar visivelmente cansado e desgastado (Figura 6).

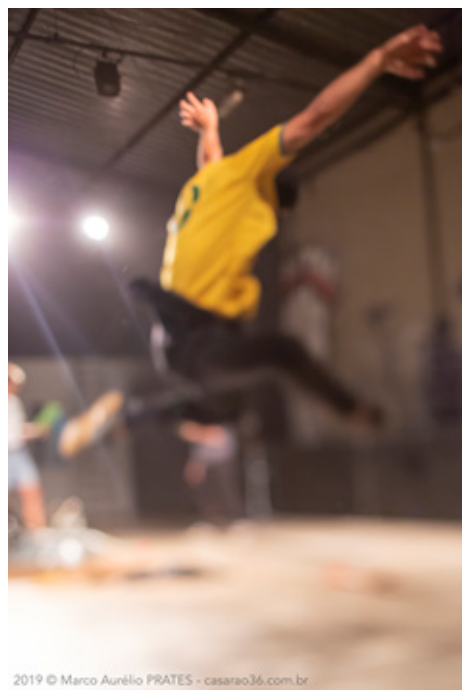


Figura 6 - Sequência coreográfica com repetidas quedas e recuperações no segundo ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).



Figura 7 - Coreografia ao som de um samba finalizada com um panelaço no segundo ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

Ao final da leitura, danço uma coreografia ao som de um samba, inspirada nas coreografias executadas por manifestantes pró-impeachment ao redor de todo o Brasil, enquanto seguro uma frigideira verde e uma colher amarela, terminando com um panelaço (Figura 7).

Distanciando-me dos temas políticos enfatizados nos dois primeiros atos de *Circuito Iago*, no terceiro ato da performance, “Dandara”, teço relações entre a segunda etapa do plano de vingança, que se desenvolve no terceiro ato da tragédia, e o linchamento e assassinato da travesti Dandara dos Santos, no Ceará, em 2017. Após fazer com que Cássio perca a confiança de Otelo, Iago incitará Desdêmona a conseguir o perdão do tenente junto ao marido. Paralelamente, Iago insinuará a Otelo que a esposa o faz não por piedade, mas por que

o trai com Cássio, o que faz surgir no general um ciúme avassalador. Para arrematar seu plano, Iago obriga sua esposa, Emília, ama de Desdêmona, a roubar um lenço de sua patroa, presente de Otelo. Iago planta então a peça de roupa no quarto de Cássio, que o encontra. É importante salientar que, no século XVII, um lenço de mulher era um artigo extremamente íntimo. Leio o terceiro ato de Otelo como o ápice da execução do plano de vingança de Iago: é quando ele manipula mais engenhosamente todos os personagens: estimula Cássio a seguir implorando a ajuda de Desdêmona; incita Desdêmona a seguir suplicando ao seu marido pelo perdão do tenente; infla o ciúme de Otelo; obriga sua esposa Emília a roubar o lenço da ama. Seu ódio e sua sede de vingança não reconhecem barreiras morais. O que mais me impacta no terceiro ato é como ele me gera um sentimento de desespero absoluto, que me faz questionar de onde vem tanto ódio. Esse é o mesmo questionamento que me arrebatou quando tomei conhecimento do assassinato de Dandara, viralizado na internet por um vídeo registrado pelos agressores. Após ser espancada por um coletivo de homens, seu corpo foi lançado em um carrinho de mão, despejado em um terreno baldio próximo ao local do espancamento e executado a tiros. Minha escolha para este ato foi criar o que chamei “*pas de deux*”⁹ com um carrinho de mão”. Compus uma sequência coreográfica em que danço com o carrinho de mão, sustentando-o, conduzindo-o, jogando-o para o alto, deixando-o cair, oscilando entre momentos de virilidade, vigor, fragilidade e vulnerabilidade (Figura 8). Anseio criar um *pas de deux* em que não se sabe ao certo se quem dança com o carrinho de mão é Desdêmona, é Dandara, são os assassinos ou é Iago. Ao final, porém, o corpo que jaz caído junto com o carrinho de mão é um corpo cansado, abandonado, sem forças, vulnerável, tal como o cor-

⁹ Termo utilizado no balé clássico para designar uma sequência de dança executada por um bailarino e por uma bailarina.

po morto de Dandara estendido no chão, tal como o corpo de Desdêmona sufocado em sua cama.

Na cena final do quarto ato de *Otelo*, há um diálogo entre Desdêmona e Emília em que ambas pressentem o assassinato da ama. Emília informa a Desdêmona que havia colocado em sua cama os lençóis que ela havia pedido, ao que à ama responde: “Está bem. Oh céus! Como por vezes somos loucas! Caso eu venha a morrer primeiro, envolve-me num lençol destes” (SHAKESPEARE, 2008, p. 650). Nesse momento, Otelo já estava completamente consumido pelo ciúme maquiavelmente alimentado por Iago, e Desdêmona teme por sua vida. A partir da leitura desse ato e particularmente do trecho citado, criei “Lençóis”, o quarto ato de *Circuito Iago*. Em minhas pesquisas sobre casos de feminicídio, um em específico me impactou: o marido havia enforcado sua mulher com os lençóis da cama dos dois. Relacionei então os lençóis de Desdêmona e Otelo aos lençóis do crime que havia me comovido e criei uma sequência coreográfica em que danço em direção a lençóis pendurados em uma árvore. Ao final, envolvo minha cabeça nos tecidos, apoio meus pés na árvore e sustento o peso de meu corpo pela cabeça, que está apoiada nos lençóis (Figura 9). Nessa sequência coreográfica, os movimentos são executados continuamente, mas subitamente são interrompidos por uma queda, uma suspensão ou um espasmo. Tentei, assim, criar uma cena em que Desdêmona dança em direção à sua morte inevitável.



Figura 8 – “Pas de deux com um carrinho de mão” no terceiro ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

No quinto e último ato de *Circuito Iago*, construí uma ação que funciona como uma recapitulação dos acontecimentos narrados em *Otelo*. No ato final da tragédia shakespeariana, o general, louco de ciúmes, sufoca Desdêmona com um travesseiro. Ainda, é nesse ato que o plano de Iago é revelado por Emília, que se arrepende ao ver a senhora morta. Desesperado, Otelo se apunhala. Acredito que o quinto ato da performance é aquele em

que os procedimentos de recriação que empreguei mais se distanciam dos procedimentos descritos para os quatro atos anteriores. O acontecimento contemporâneo que articulo com o quinto ato de *Otelo* não tem relação direta com os episódios da tragédia. Poucos dias antes da primeira apresentação de *Circuito Iago*, um segurança de uma creche da cidade de Janaúba, no Norte de Minas Gerais, havia trancado crianças e funcionários dentro da instituição e ateado fogo nela. Não teço relações entre esse acontecimento e os eventos de *Otelo*.



Figura 9 - Dança da morte de Desdêmona no quarto ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

Na verdade, extraí do acontecimento descrito uma imagem: um homem ateando fogo em pessoas, criou uma espécie de inferno particular; no caso da performance, o “Inferno de Iago”, título do quinto ato de *Circuito Iago*. Nele, enquanto narro os acontecimentos da tragédia, coloco pedaços de estopa dentro do carrinho de mão, sobre os quais borrijo álcool e ateio fogo ao final. Conforme tal ação se desenrola, meu tom de voz torna-se cada vez mais agressivo, até que finalizo a narrativa aos berros, gritando a frase: “Tudo pega fogo no inferno de Iago!”. O ato termina com uma sequência coreográfica que criei a partir da ideia de um corpo que dança enquanto é consumido pelo fogo (Figura 10).



Figura 10 - Sequência coreográfica do “Inferno de Iago” no quinto ato de *Circuito Iago*, foto de Marco Aurélio Prates (2019).

A performance é então finalizada com um epílogo. Nele, sento-me, convido os espectadores a chegarem mais perto e converso com eles, tentando criar uma atmosfera de intimidade. Nessa conversa, oscilo entre três vozes: minha voz como performer, a voz de Otelo e a voz de Iago. Início o diálogo dizendo aos espectadores que estou cansado, e sigo declamando a letra da canção *Vapor Barato*, de Jards Macalé e Waly Salomão. A escolha da canção se deu basicamente por sua referência a um general, patente de Otelo. Além disso, ela foi bastante utilizada por mim durante o processo criativo em meus aquecimentos iniciais. Na sequência da conversa, pergunto aos espectadores se posso fazer dois pedidos a eles. Assim, começo a introduzir a voz de Otelo, por meio de uma fala que criei a partir da apropriação do monólogo final do general:

Docemente! Uma palavra ou duas antes de irdes. Prestei alguns serviços à República, o que é sabido. Mas sobre isso, basta. Peço-vos por favor que em vossas cartas, ao relatardes estes tristes fatos, faleis de mim tal como sou, realmente sem exagero algum, mas sem malícia. Então a alguém tereis de referir-vos que amou bastante, embora sem prudência; a alguém que não sabia ser ciumento, mas, excitado, come-teu excessos, e cuja mão, tal qual como o vil judeu, jogou fora uma pérola mais rica do que toda sua tribo; a alguém com olhos vencidos e que embora pouco usados aos sentimentos moles, maior número de gotas derramaram do que as árvores da Arábia fazer soem com sua goma medicinal. Contai-lhes isso tudo. E também que em Alepo, certo dia, um turco de turbante e malicioso bateu num veneziano e em termos baixos falou do Estado, e que eu, pela garganta detendo aquele cão circuncidado, o feri deste modo, assim... assim... (SHAKESPEARE, 2008, p. 659).

Finalizo, então, com a voz de Iago, apropriando-me de sua fala final: “Não me per-

gunteis nada; o que sabeis, já sabeis. Não direi, de agora em diante, nem mais uma palavra” (SHAKESPEARE, 2008, 258). O silêncio de Iago é, na verdade, a celebração de sua vitória, a comemoração solitária do triunfo de seu circuito de vingança, como analisa Kott:

Na última cena, Iago se cala. Para que falar? Tudo está claro agora. O mundo desabou. Mas unicamente para Otelo, não para ele. Irão triturar-lhe os ossos, mas ele pode triunfar. O suplício e a morte de Iago não são um ato de justiça. Em verdade, não servem para nada. Estão fora da tragédia, inclusive no sentido literal. Mas Iago obtém vitória não apenas no plano intelectual da peça, triunfa igualmente em sua trama, em sua linguagem (KOTT, 2003, p. 111).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que as análises das performances desenvolvidas indicam diferentes procedimentos utilizados para manipular os textos fonte em questão (*Édipo rei* e *Otelo*), recriando-os em performances de dança. É importante frisar que minhas performances de dança talvez distanciam-se do que geralmente se reconhece como característico do campo da dança. Frequentemente há ênfase na concepção de que obras de dança são compostas exclusiva ou majoritariamente por movimentos em fluxo no espaço e no tempo. Reconheço que essa é uma compreensão possível e recorrente, da qual inclusive lanço mão em meus processos criativos. Entretanto, interessa-me ampliar tal perspectiva, compondo obras de dança híbridas que se servem das mais diversas mídias em suas dramaturgias, e que não se submetem à concepção cinética¹⁰ de dança (LEPECKI, 2017), utilizando pausas e movimentos quebrados e interrompidos, por exemplo. A recorrência do uso da linguagem verbal em minhas performances, recurso frequentemente associado ao campo do teatro¹¹, por exemplo, aponta meu interesse em ampliar as fronteiras do que geralmente se concebe como dança. Entendo que o caráter híbrido de minhas performances não está dissociado dos procedimentos que utilizo para manipular os textos fonte e recriá-los em dança. Concordando com as ideias de Haroldo de Campos (2006), compreendo que o texto literário não é constituído exclusivamente por palavras e seus significados, mas por um emaranhado de camadas (sonoras, rítmicas, imagéticas, visuais etc.), o que aproxima o texto literário de certa hibridez de mídias. Assim, em minhas performances, engajo-me na leitura das diversas camadas que compõem o texto literário e as traduzo em sons, movimento, palavras, imagens, cores, tecidos etc.

Um modo de operar recorrente em minhas recriações é a livre exploração do texto fonte, sem o compromisso absoluto com a representação dos enredos das tragédias que escolho recriar. Tanto em *Édipo* como em *Circuito Iago* sirvo-me das tragédias para construir novos textos, autônomos, dramaturgicamente independentes, ou, nos termos de Silvano Santiago, em “Eça, autor de *Madame Bovary*”, suplementos da diferença (SANTIA-

10 No livro *Exaurir a dança*, André Lepecki (2017) analisa como a concepção de que a ontologia da dança está calcada no movimento em fluxo no espaço e no tempo é uma invenção moderna, intimamente ligada à perspectiva cinética capitalista de que os corpos devem estar em constante movimento, sempre produtivos.

11 Ainda que a dança já tenha se apropriado largamente desse recurso e que diversas obras teatrais não a utilizem.

GO, 1978) em relação a *Édipo rei* e *Otelo*¹². Utilizo os textos fonte como se eles fossem uma complexa tabela periódica de elementos que eu, cientista, posso manipular livremente. Escolho os elementos que me forem mais convenientes e os manipulo como em um experimento, executando testes, reagindo-os entre si, verificando seu grau de reatividade.

Seria pertinente indagar o que pauta a escolha desses elementos que manipulo. A partir das análises de *Édipo* e *Circuito Iago*, é possível perceber que há um desejo de recontextualização das tragédias na contemporaneidade, buscando evidenciar sua iterabilidade, insistindo no conceito proposto por Derrida (2014). Logo, seleciono elementos das tragédias que me permitam tecer tramas com questões da contemporaneidade, gerando performances que dialogam com o presente, mas que estão isomorficamente conectadas ao passado. Compreendo que pautar minhas escolhas por esse desejo de recontextualização tem íntima relação com o modo peculiar de leitura dos textos clássicos, apresentada por Ítalo Calvino: “toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (CALVINO, 1999, p. 11). Identifico nas tragédias que escolho recriar uma potência ilimitada de (re)leituras que constantemente as renovam e as revitalizam.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, D. Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística e conceitual na criação em dança. In: Encontro Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA, V., Natal. Anais... Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, p. 350 – 364, 2017. Disponível em :<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2017-1.pdf> . Acesso em: 28 out. 2018.
- ASLANOV, C. A tradução como manipulação. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARCELLOS, F. Programa de Em trânsito. Belo Horizonte, 2016.
- BARCELLOS, F. Programa de Circuito Iago. Uberlândia, 2017.
- CALVINO, I. Por que ler os clássicos. São Paulo: Companhia de Letras, 1999.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CLÜVER, C. INTER TEXTUS/INTER ARTES/ INTER MEDIA. Aletria. Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 1 – 9, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>. Acesso em 31 de julho de 2019.
- DERRIDA, J. Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- KERKHOVEN, M. O processo dramaturgico. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). Dança e dramaturgia[s]. São Paulo: Nexus, 2016.

12 Nesse texto, Santiago (1976) analisa Primo Basílio como “suplemento da diferença” em relação a Madame Bovary, lançando mão do conceito de suplemento (proposto por Derrida), que “põe fim às oposições simples do positivo e do negativo, do dentro e do fora, do mesmo e do outro, da essência e da aparência, da presença e da ausência. Sua lógica consiste mesmo em escapar sempre ao dualismo marcado, à identidade, na medida em que pode ser o dentro e o fora, o mesmo e o outro: sua especificidade reside, pois, nesse ‘deslizamento’ entre os extremos, na ausência total de uma essência” (SANTIAGO, 1976, p. 90).

KOTT, J. Os dois paradoxos de Otelo. In: KOTT, J. Shakespeare nosso contemporâneo. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEPECKI, A. Exaurir a dança: performance e política do movimento Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

MAGALDI, S. Sófocles. In: SÓFOCLES. Édipo rei/Antígona. São Paulo: Martin Claret, p. 13 – 22, 2008.

OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 2008.

QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. Semiose e tradução intersemiótica. In: QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. (org.) Tradução, transposição e adaptação intersemióticas. São Carlos: Pedro&João Editores, 2016.

SANTIAGO, Silvano. Eça, autor de Madame Bovary. In: SANTIAGO, Silvano.. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, p. 49 -65, 1978.

SANTIAGO, Silvano (sup.). Glossário de Derrida. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduction. Nova Iorque: Routledge, 2002.

SHAKESPEARE, W. Otelo. In: SHAKESPEARE, W. Otelo. Tragédias : teatro completo. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SÓFOCLES. Édipo rei/Antígona. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2008.

RECEBIDO EM 14/10/2019 E APROVADO EM 20/05/2020