



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

ANA MARIA NUNES

DONZELA GUERREIRA NO TRUPÉ DA SEMIÓTICA

JOÃO PESSOA – PB

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

ANA MARIA NUNES

DONZELA GUERREIRA NO TRUPÉ DA SEMIÓTICA

Tese apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Linguagem e Cultura

Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira

JOÃO PESSOA – PB

2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

N962d Nunes, Ana Maria.

DONZELA GUERREIRA NO TRUPÉ DA SEMIÓTICA / Ana Maria
Nunes. - João Pessoa, 2019.
170 f. : il.

Orientação: Elinês de Albuquerque Vasconcelos e
Oliveira.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Donzela Guerreira. 2. Escola Semiótica de
Tartu-Moscou. 3. Signos Teatrais. 4. Sistemas
Modelizantes. I. Oliveira, Elinês de Albuquerque
Vasconcelos e. II. Título.

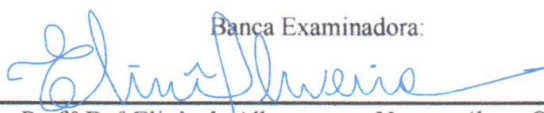
UFPB/CCHLA

ANA MARIA NUNES

DONZELA GUERREIRA NO TRUPÉ DA SEMIÓTICA

Aprovada em 08 de março de 2019.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira

Orientadora – UFPB/PPGL



Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio

Examinadora interna ao programa – UFPB/PPGL



Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior Mendes

Examinadora externa ao programa – UFPB



Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida da Costa

Examinadora externa à instituição – UERN



Prof. Dr. Pedro Fernandes de Oliveira Neto

Examinador externo à instituição – UFERSA

Prof.^a Dr.^a Liane Schneider

Suplente interna ao programa – UFPB/PPGL

Prof.^a Dr.^a Antonia Marly Moura da Silva

Suplente externa à instituição – UERN

JOÃO PESSOA – PB

2019

A Nevinha, minha mainha,
e José, meu painho.

A Didinha, minha “irmãe”
(*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À força que rege o Universo, à Mãe Terra e ao Pai Céu, pelo presente da vida e por me fortalecerem nos momentos em que mais precisei.

À minha mãe e ao meu pai, que com suas trajetórias de vida tão difíceis, esforçaram-se para me dar uma boa educação, que me ensinaram as lições de honestidade, integridade e humildade e que batalharam para me proporcionar uma existência suave, serena e feliz.

Aos meus irmãos José Marcos, Gilberto, Joelson e às minhas irmãs Rosemary, pelo apoio, amizade e carinho e, em especial, a minha “irmã” Rosilda Nunes (*in memoriam*) por ser sempre a minha luz inspiradora, o meu exemplo maior de inteligência, de caráter e de amor, pelo carinho e amor intensos a mim dedicados, por ser a minha grande guia nos ensinamentos do bem viver e do bem amar.

A meu amor lindo, José Antônio (Zezinho), pelo apoio, pela paciência, por me amar docemente e me acolher em seu peito em todos os momentos em que precisei do refúgio do afeto.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Elinês de A. V. e Oliveira, por ter me acolhido com muita generosidade, paciência e dedicação, prestando seus valiosos conhecimentos durante toda a minha trajetória na pós-graduação e direcionando com muita sabedoria a presente tese.

Aos amigos e companheiros de teatro do Grupo Cênico Recreio Dramático, por dividirem comigo os momentos mais preciosos da minha trajetória artística.

À “amiga-irmã” Rachel Cavalcante, pelo apoio, amparo, carinho, risadas gostosas e pelos abraços imensos e acolhedores.

Aos amigos e colegas de pós-graduação Amanda Freitas, Rachelina Lacerda e Michel Costa, pelo apoio, afeição e momentos de descontração.

À Cia. de Teatro Mundu Rodá, por ter me concedido o texto dramático e o vídeo do espetáculo *Donzela Guerreira*, pela atenção e por ter se mostrado sempre disponível para o que eu precisasse.

Aos professores que participaram da minha trajetória acadêmica, os quais me ofertar preciosos conhecimentos.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB por sempre me atenderem com grande paciência e atenção.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual este trabalho não seria viável.

"... o pensamento fundamental de uma sociedade encontra sua completa expressão no teatro"
(Richard Courtney)

"Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava".
(Guimarães Rosa)

RESUMO

Este estudo analisa a estrutura organizacional dos diversos sistemas semióticos que constituem o espetáculo intitulado *Donzela Guerreira*, montado pela Cia. Mundu Rodá de Teatro. Assim, o objetivo principal desta pesquisa é a compreensão de como diferentes sistemas sógnicos atuam na peça referenciada, bem como perceber o processo resultante da *semiose* decorrente desses encontros dialógicos. A abordagem metodológica diz respeito ao estudo dos vários signos que constituem o espetáculo como, por exemplo, a atuação dos atores, os elementos do cenário, os sons, a iluminação, os figurinos, o tom de voz, os signos linguísticos, entre outros. A análise será teoricamente apoiada por estudiosos ligados à Escola Semiótica de Tartu-Moscou como Lótman, Machado, Schnaiderman, Uspênski, Bakhtin e Jakobson. Para compreender o teatro como um sistema semiótico, buscamos subsídios teóricos em Pavis, Fischer-Lichte, Übersfeld e Guinsburg. Desta forma, esta pesquisa buscou colaborar para a percepção da peça *Donzela Guerreira* como um texto intercultural, segundo o ponto de vista semiótico

Palavras-chave: *Donzela Guerreira*; Escola Semiótica de Tartu-Moscou; Signos Teatrais; Sistemas Modelizantes.

ABSTRACT

This study analysis the organizational structure of different semiotic systems which constitute the spectacle intituled *Donzela Guerreira*, performed by the theatrical company Mundu Rodá. Thus, the main object of this research is the understanding of how different semiotic systems (inter)act in the refered play as well as to notice the resulting process of *semiosis* occurred from these dialogical meetings. The methodological approach concerns the study of the different signs that constitute the spectacle as, for instance, the performance of the actors, the elements of the scenery, the sounds, the lighting, the costumes, the voice tone and the linguistic signs, among others. The analysis will be theoretically supported by scholars linked to the Tartu-Moscow Semiotic School as Lótman, Machado, Schnaiderman, Uspênski, Bakhtin and Jakobson. The fiel of the Theatre as a semiotic system was mainly supported by Pavis, Fischer-Lichte, Übersfeld and Guinsburg. In this way, this research intends to contribute to the understanding of the play *Donzela Guerreira* as an intercultural text, according to the semiotic point of view.

Keywords: *Donzela Guerreira*; Tartu-Moscow Semiotic School; Theatrical Signs; Modeling Systems.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – NO TRUPÉ DA SEMIÓTICA RUSSA.....	19
1. Pisando em terras russas.....	19
2. A semiótica na pisada da cena.....	37
CAPÍTULO II - OS SISTEMAS SEMIÓTICOS EM <i>DONZELA GUERREIRA</i> – CÓDIGOS EM AÇÃO.....	56
1. A linguagem teatral.....	56
2. Os sistemas sígnicos em <i>Donzela Guerreira</i>	58
2.1 Os signos do lugar.....	59
2.2 Os signos da aparência.....	66
2.3 Os signos do movimento.....	73
2.3.1 Os signos cinéticos mímicos.....	74
2.3.2 Os signos cinéticos gestuais.....	77
2.3.3 Os signos cinéticos proxêmicos.....	80
2.4 Os signos sonoros.....	83
2.4.1 Os signos sonoros linguísticos.....	83
2.4.2 Os signos sonoros paralinguísticos.....	86
2.4.3 Os signos sonoros acústicos não verbais.....	88
CAPÍTULO III - A DONZELA E O CAPITÃO NAS VEREDAS DA SEMIÓTICA	94
1. A Brincadeira.....	99
2. Prólogo.....	108
Cena 01: A dança da transição – polidez e vigor	120
Cena 02: Donzela e Capitão – “Oh, fogo danado!”	122
Cena 03: O enlace das mãos.....	125
Cena 04: Jogo de afoitos.....	131
Cena 05: “Era meu mano, era eu”	134
Cena 06: É fogo – conflitos de amor e guerra.....	136

Cena 07: Moça bonita e rapaz carrancudo.....	141
Cena 08: Chuva de estrelas.....	145
Cena 09: Na pisada do combate.....	147
Cena 10: A donzela em agonia.....	150
Cena 11: O encanto do canto e a volta do boi.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	159
REFERÊNCIAS.....	162
Referências bibliográficas.....	162
Referências eletrônicas.....	170

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste em uma análise semiótica do espetáculo teatral *Donzela Guerreira*, criação da Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Dança¹, da cidade de São Paulo. A peça conta a história de uma moça, filha caçula de um velho soldado, que resolve travestir-se de homem para lutar na guerra no lugar do seu pai. Ao ter o pai assassinado, a obstinação da Donzela torna-se maior, pois pretende vingar-se do homem que pôs fim à vida do seu genitor. Entretanto, uma dificuldade maior do que as próprias batalhas da guerra surge no percurso de desforra da Donzela: assumindo a identidade de um soldado, esta jovem e o seu Capitão desenvolvem uma paixão um pelo outro que acreditam ser um amor impossível. Apenas quando a personagem da Donzela falece é que o Capitão descobre que ali, travestida de homem, estava uma mulher².

A montagem do espetáculo *Donzela Guerreira* surgiu a partir de uma pesquisa em Chã de Esconso, em Pernambuco, realizada pela atriz-bailarina Juliana Pardo e pelo ator-bailarino-músico Alício Amaral, os quais representam respectivamente a Donzela/Soldado e o Capitão, personagens da peça. Durante essa pesquisa, os atores vivenciaram a experiência da brincadeira popular *Cavalo Marinho*³. Após cinco anos de vivência, os atores voltaram para São Paulo, onde conduziram o material pesquisado para os ensaios do espetáculo *Donzela Guerreira*.

Embora existisse um material pesquisado, ainda não havia um enredo e o elenco, assim como o diretor, sentiram a necessidade de um. A partir de então, surgiu a ideia de transpor para a cena, o arquétipo da Donzela Guerreira, cujo símbolo aparece em diversas obras da literatura mundial, na história, na mitologia, na música erudita e no próprio panteão dos orixás, na figura de Iansã. Entretanto, a grande inspiração para a montagem do espetáculo foi o romance de Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas*. Na sala de ensaios, o texto dramaturgico foi concebido pelos próprios atores-pesquisadores, pelo diretor Jesser de Souza e com a coautoria da professora da Universidade Estadual de

¹ A Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Dança foi fundada no ano 2000 por Juliana Pardo e Alício Amaral. Esta companhia busca construir uma linguagem própria através da pesquisa junto às Danças Tradicionais Brasileiras, articulando, em suas criações artísticas, a dança, o teatro e a música. O grupo pesquisa no corpo do brincante princípios físicos e energéticos que inspirem e impulsionem os seus trabalhos artísticos, dando destaque às corporeidades brasileiras, resignificando-as em cena.

³ O *Cavalo Marinho* é uma brincadeira popular que se constitui como “uma variante do drama musical brasileiro tradicional bumba-meu-boi” (MURPHY, 2008, p. 13), encenada por homens que trabalham nos canaviais da Zona da Mata de Pernambuco e na Paraíba, nas cidades de Pedras de Fogo, Bayeux e João Pessoa.

Campinas – UNICAMP – Suzi Frankl Sperber. Na montagem, as brincadeiras populares, em especial o *Cavalo Marinho*, foram ressignificados, compondo as corporeidades das personagens da Donzela e do Capitão, os figurinos, o cenário e alguns adereços usados em cena.

A ideia de montar um espetáculo que conta a história de uma mulher que assume a identidade de um homem surgiu a partir da própria experiência da atriz Juliana Pardo junto com o *Cavalo Marinho*. Em seu artigo “Minha chã: uma atriz nas veredas do Cavalo Marinho”, Juliana Pardo relata a sua vivência laboratorial junto ao Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, enfatizando a sua experiência enquanto atriz/mulher em meio a uma cultura basicamente masculina e como isso infundiu na montagem do espetáculo *Donzela Guerreira*. As corporeidades que passou a assumir, a linguagem, o tom de voz que adquiriu nessas vivências e as posturas que teve que adotar, nesse universo masculino, serviram como base para a composição da personagem Donzela.

O interesse em investigar *Donzela Guerreira* à luz dos conceitos da Semiótica da Cultura manifestou-se quando assisti ao espetáculo e a uma aula-espetáculo junto com os atores-pesquisadores, na qual discorreram sobre o processo de montagem de *Donzela Guerreira* e sobre as suas vivências com o *Cavalo Marinho*. Durante a aula-espetáculo, o elenco também falou sobre como surgiu a ideia de se montar o mito da donzela que se traveste de homem para ir à guerra. A partir daquele momento, despertou-me a curiosidade de entender: a) como se organizam os diversos sistemas modelizantes que constituem o sentido da peça teatral *Donzela Guerreira*?; b) como o espetáculo *Donzela Guerreira* traduz algumas particularidades do *Cavalo Marinho* para a cena teatral?; c) e como os signos entram em cena em *Donzela Guerreira* assumindo sentidos denotativos e conotativos?.

Desde então, adotou-se como meta principal a análise da organização estrutural e o processo de *semiose*⁴ do espetáculo *Donzela Guerreira* à luz dos conceitos elaborados pela semiótica da Cultura. Especificamente, intentou-se: investigar como se organizam os diversos sistemas modelizantes que constituem o sentido da peça teatral *Donzela Guerreira*; identificar as marcas referenciais que asseguram a coerência entre os sistemas de signos que constituem o espetáculo; perceber a relação tradutória estabelecida entre os signos da cultura-fonte da brincadeira popular do *Cavalo Marinho* e os sistemas modelizantes que constituem a cena teatral do espetáculo *Donzela Guerreira*; e

⁴ *Semiose* é o termo usado para designar a operação produtora e geradora de signos, ou seja, o processo de significação.

reconhecer as partes que compõem o todo sistêmico e que operam a *semiose* do espetáculo.

Inicialmente, a ideia era incluir em um dos objetivos específicos a tradução, também, do texto literário de Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas* para o espetáculo teatral *Donzela Guerreira*, visto que aquele foi a principal referência verbal para a montagem dessa peça. Entretanto, percebemos que a realização de tal intuito tornaria a tese demasiadamente grande. Tendo em vista a extensão e complexidade desse romance, tal feito seria material para mais uma pesquisa. Entretanto, não deixaremos de pontuar aqui algumas semelhanças com o referido romance de Guimarães Rosa, em alguns trechos nos quais essa conexão se torna mais manifesta. A opção por abordar prioritariamente a tradução do texto primário *Cavalo Marinho* para o espetáculo teatral *Donzela Guerreira* se deu por perceber que essa brincadeira popular, assim como o teatro, traz signos de naturezas diversas para serem analisados, constituindo-se, dessa forma, em um campo fértil para uma investigação de natureza semiótica.

Portanto, o intuito foi fazer uma interpretação semiótica do espetáculo *Donzela Guerreira*, analisando a maneira como os signos teatrais se organizam e se estruturam no processo de construção de sentido neste espetáculo. Partimos do pressuposto de que, ao entrarem em cena, os elementos dos textos culturais advindos das culturas fontes ganham novos significados através dos diversos sistemas modelizantes que compõem o espetáculo teatral, provocando o que Pavis (2008a) chama de *interculturalismo*.

A relevância de construir um estudo semiótico em torno da peça teatral *Donzela Guerreira* está em compreender os signos que fazem desse espetáculo uma poesia cênica repleta de significados e esteticidade. O fato do elenco ter passado cinco anos vivenciando o *Cavalo Marinho* e de ter empreendido outras pesquisas intensas no que diz respeito à fábula da donzela guerreira fez com que essa montagem resultasse em um trabalho de reconhecida excelência artística pela crítica especializada em teatro, tendo o espetáculo participado dos principais festivais e mostras de teatro dos últimos anos no Brasil. Apesar disso, não existe, até o momento, nenhuma análise semiótica em torno da peça.

Outro fator que motivou a escolha desse objeto de pesquisa foi o quanto o espetáculo me tocou a cada nova apresentação. Durante as três vezes em que presenciei as apresentações de *Donzela Guerreira*, foi possível construir novos sentidos para o que me era visível e audível. Chamava-me a atenção, especialmente, os elementos do *Cavalo Marinho*, que eram postos em cena construindo significados bem diversos daqueles que possuem em seu contexto original. *Donzela Guerreira* traduz para a encenação teatral um

texto pertencente ao universo da tradição popular, que é a brincadeira do *Cavalo Marinho*, o que converte o espetáculo num campo fértil para os estudos semióticos. É importante para o domínio da semiótica compreender o processo de *semiose* que ocorre nessa tradução que faz gerar um novo texto cultural, o qual reorganiza os signos da cultura-fonte, de modo a constituir novos sentidos.

Dessa forma, entender os mecanismos e procedimentos que formam o sentido de *Donzela Guerreira* tornou-se instigante para mim enquanto pesquisadora, pois fazê-lo constituía compreender como uma obra teatral é capaz de construir novos significados a partir de um texto-fonte pertencente a uma tradição, mostrando que o poder de geração semiótica dos signos do espetáculo pode ultrapassar barreiras geográficas, linguísticas e temporais.

No que concerne aos procedimentos metodológicos utilizados, a princípio, foram efetuadas leituras e discussões de conhecimentos pertencentes ao campo da Semiótica da Cultura. Para compreendermos esse domínio, acolhemos referências como os estudos de Machado (2003), Lózman (1978), Eco (1997), Schnaiderman (1979) e Bakhtin (2011). Essas leituras foram fundamentais para balizar as discussões em torno dos conceitos de texto e de modelização e aplicá-los ao objeto de pesquisa. Também foram realizados estudos sobre tradução intersemiótica, através de autores como Jakobson (1971), Plaza (2001), Lages (2002), Diniz (2003) e Rodrigues (2000). Simultaneamente a estas leituras, foram elaborados fichamentos, resenhas e seminários relacionados à temática da pesquisa.

Seguidamente, empreendemos leituras e discussões em torno de referenciais bibliográficos que abordam o teatro enquanto sistema de signos. Com este intuito, foram consultados autores como Pavis (2005), Guinsburg (1978), Ryngaert (1995), Fischer-Lichte (1999), Übersfeld (2013), entre outros.

Foram realizadas, também, leituras sobre o *Cavalo Marinho*, a fim de entender os sistemas sógnicos que o constituem: Andrade (1982), Lima (1971), Oliveira (2006), Murphy (2008) e os artigos dos próprios atores-pesquisadores do espetáculo *Donzela Guerreira*, Mello Júnior e Pardo (2003), que registraram as suas experiências junto a essa dança tradicional brasileira.

Posteriormente a esta fase da pesquisa, erguemos uma análise do espetáculo teatral *Donzela Guerreira*, tomando como referência mestra o conceito de modelização. Para tanto, utilizamos uma gravação em vídeo do espetáculo cênico, com o registro de apenas uma apresentação, visto que a arte do espetáculo teatral tem uma essência efêmera.

Artistas, espaços e públicos são sempre renováveis e, por isto, a arte teatral é constantemente renovada ao longo do tempo. Sobre este ponto, afirma Übersfeld:

A arte do *hoje*, representação de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores; a encenação de dez anos atrás, por mais qualidades que tenha apresentado, está hoje tão morta quanto o cavalo de Rolando (2013, p. 1).

Depois de estudar os diversos sistemas de signos que constituem a comunicação em *Donzela Guerreira*, a análise se voltou para dentro do espetáculo como um todo, encontrando no sistema não as suas partes ou suas relações, mas as marcas que permitem pensar no espetáculo como um todo único e específico. A análise construída partiu, como aponta Pavis (2005), das relações textuais dispostas na obra cênica e viabilizadas pela representação (tudo aquilo que é visível e audível em cena) e pela encenação (sistema de relações que a produção e a recepção mantêm com os materiais cênicos, esses constituídos como sistemas significantes).

Com esse material em mãos, iniciamos a elaboração deste trabalho, que se estrutura em três capítulos ordenados de forma a trilhar uma das veredas que leva ao entendimento da estrutura organizacional de *Donzela Guerreira*. O Capítulo I, intitulado “No trupé da semiótica russa”, foi concebido a partir dos estudos ofertados pela Semiótica da Cultura, além das discussões sobre o conceito de teatralidade e do teatro enquanto texto cultural. A Semiótica da Cultura examina o objeto artístico como um texto semiótico que é formado por meio da associação de diversos sistemas de signos. Esse capítulo, essencialmente teórico, está dividido em dois tópicos. O primeiro tem como título “Pisando em terras russas”. Nele tratamos sobre várias teorias elaboradas por meio dos estudos da Escola de Tártu-Moscou, que foi onde despontaram as primeiras investigações em torno da Semiótica da Cultura e os seus principais conceitos, como o de sistemas modelizantes, semiosfera, tradução intersemiótica e texto cultural. Para compreendermos tais teorias, estudamos autores como Machado (2003), Lótman (1978), Schnaiderman (1979) e Jakobson (1995), que voltaram as suas pesquisas para os estudos da Semiótica da Cultura.

No segundo tópico do Capítulo I, denominado “A semiótica na pisada da cena”, levantamos reflexões sobre o teatro enquanto sistema modelizante de segundo grau e a respeito das circunstâncias que fazem do teatro um terreno fértil para as investigações semióticas, mas, ao mesmo tempo, complexo. Ainda nesse tópico, tratamos sobre as pesquisas de Lótman (1978) acerca da arte enquanto sistema de signos. Também nessa

parte, erguemos uma reflexão sobre o papel do teatro no cruzamento das culturas, debatendo o conceito de *interculturalismo* oferecido por Pavis (2008a), além de levantarmos algumas ponderações sobre os fundamentos teóricos da Semiótica da Cultura aplicada ao teatro. Para tanto, utilizamos autores como Kowzan (1977), Bogatyrev (1977) e Coelho Netto (1978).

O Capítulo II, que tem como título “Os sistemas semióticos em *Donzela Guerreira* – códigos em ação”, também está subdividido em dois tópicos. O primeiro é denominado “A linguagem teatral” e aborda o teatro enquanto sistema semiótico. Nele discutimos a noção de código teatral, estudada por teóricos como Fischer-Lichte (1999), Übersfeld (2013), Pavis (2005), entre outros, o que serviu como ponto de partida para a reflexão sobre o sistema *Donzela Guerreira*. Tal tópico versa sobre o teatro enquanto sistema semiótico, tratando sobre o funcionamento do código teatral, os diversos sistemas culturais que congrega e a modo como constitui significados.

No segundo tópico do Capítulo II, denominado “Os sistemas sógnicos em *Donzela Guerreira*”, tratamos sobre os principais sistemas de signos que estruturam o espetáculo enfocado. Para analisarmos tais sistemas, buscamos apoio teórico-metodológico em Fischer-Lichte (1999), que propõe uma divisão dos sistemas sógnicos em: signos da aparência, signos do lugar, signos do movimento (cinéticos mímicos, cinéticos gestuais e cinéticos proxêmicos) e signos sonoros (linguísticos, paralinguísticos e acústicos não verbais). Portanto, nesse tópico, a pesquisa focalizou três aspectos principais: a) o aspecto físico da atriz e do ator ao representarem as personagens diante do público, ou seja, os signos relacionados à aparência (aspecto físico natural e artificial); b) o espaço onde a atriz e o ator representam as personagens diante dos espectadores, isto é, os signos do lugar; e c) o modo como a atriz e o ator representam as personagens defronte à plateia, ou seja, os signos relacionados ao movimento e os signos sonoros. Logo, nesse tópico, a pesquisa examinou, a partir de categorias de análise, os elementos que constituem o todo do espetáculo teatral *Donzela Guerreira*.

Após investigar os sistemas de signos que constituem *Donzela Guerreira*, a pesquisa passou a analisar o espetáculo como um todo, verificando no sistema não as suas partes, mas a unidade significativa do espetáculo como um todo singular. Para tanto, atentamos para as relações estabelecidas das partes com o todo, estudando os graus de aproximação e distanciamento de cada unidade identificada, compreendendo, assim, a sua articulação enquanto estrutura. Tal análise constitui o Capítulo III da presente tese, que tem como título “A Donzela e o Capitão nas veredas da semiótica”. É nesse último

capítulo que traçamos uma leitura dos signos que compõem o espetáculo *Donzela Guerreira*, tendo como suporte a perspectiva do conceito de sistemas modelizantes disponibilizado pela semiótica russa e a noção de *interculturalismo* desenvolvida por Pavis (2008a). A partir do conceito de teatralidade, elaboramos uma análise das relações textuais assentadas no produto cênico e viabilizadas pela representação (tudo aquilo que é visível e audível em cena) e pela encenação (sistema de relações que a produção e a recepção mantêm com os materiais cênicos, esses constituídos como sistemas significantes), observando os significados que tais signos adquirem nas culturas.

A fim de empreender tal análise acerca do espetáculo *Donzela Guerreira*, adotamos como subsídio teórico alguns dicionários de símbolos, como o de Chevalier e Gheerbrant (2009), Cirlot (2005), Lurker (2003) e O'Connell (2010). Foi a partir da exploração dos significados que se chegou à compreensão das relações que os elementos estruturantes do espetáculo constituem dentro dele. Por meio dessa análise, podemos entender que diversas culturas se entrecruzam na constituição do sentido do espetáculo enfocado.

Destarte, à luz dos conceitos disponibilizados pela Semiótica da Cultura e por meio de reflexões acerca da linguagem teatral, estudamos o processo de identificação das partes estruturantes do espetáculo *Donzela Guerreira* e os significados gerados a partir das relações entre essas partes. Procuramos identificar as partes que formam o todo sistêmico e que permitem observar o objeto a partir de uma perspectiva de análise semiótica. A investigação se estabeleceu, portanto, como um estudo de caso, por meio de uma abordagem qualitativa, evidenciando, especificamente, reflexões sobre as trocas entre danças populares e teatro, a partir do prisma da Semiótica da Cultura e das teorias de análise teatral.

Apresentadas as nossas considerações iniciais, em seguida, discorreremos sobre o arcabouço teórico que fundamenta a nossa pesquisa, fazendo apontamentos acerca dos principais conceitos da Semiótica da Cultura e refletindo sobre a análise semiótica de um espetáculo teatral.

CAPÍTULO I – NO TRUPÉ DA SEMIÓTICA RUSSA

1. Pisando em terras russas

A Semiótica é a ciência que estuda os processos de *semiose*. Ela tem como objeto de investigação os fenômenos culturais, os quais são compreendidos como sistemas de signos. A Semiótica tem um campo de análise mais extenso do que a Linguística. Enquanto esta ciência tem por matéria de estudo apenas os signos da linguagem verbal, a outra investiga qualquer sistema de signos verbais ou não-verbais, tais como: moda, fotografia, artes visuais, culinária, religião, mito, música, cinema, teatro, etc.

A ciência denominada Semiótica tem antecedentes desde a antiguidade, quando surgiu um ramo da Medicina chamado de “semiologia”. Entretanto, tal termo foi usado em Inglês, apenas a partir de 1670, por Henry Stubbes, para indicar o campo médico dedicado ao estudo da interpretação de sinais. Em 1690, John Locke usou o termo *semeiotike* e *semeiotics* em seu *Ensaio acerca do entendimento humano*. Contudo, antes disso, pensadores como Platão e Santo Agostinho já tratavam de alguns problemas relacionados à semiologia e à semiótica. Todavia, apenas no começo do século XX, com os trabalhos de Saussure e Peirce, é que o estudo dos processos de *semiose* começa a obter independência e alcança a condição de ciência. A partir de então, a Semiótica passa a ser uma área do conhecimento, abarcando três correntes distintas: a semiótica americana, que tem como principal expoente Peirce; a semiótica de linha francesa, cujo principal representante é Greimas; e a semiótica russa, que tem como estudioso mais notável Iúri Lótman.

Dentre essas três linhas da Semiótica, a presente pesquisa tem como alicerce teórico os princípios gerais dos estudos semióticos russos, adotando como ferramentas para a compreensão dos diversos sistemas de signos presentes no espetáculo *Donzela Guerreira*, os conceitos centrais da “Semiótica da Cultura”. O estudo em torno do eixo metodológico e conceitual da Semiótica da Cultura é substancial para a análise de *Donzela Guerreira*, tendo em vista que esta linha teórica oferece um tipo de abordagem que nos permite realizar uma leitura diferenciada dos sistemas de signos que estruturam tal espetáculo, à luz de novos conceitos e paradigmas trazidos à tona por esses semioticistas.

O desenvolvimento desses novos conceitos e paradigmas sobre os signos surgem a partir da segunda metade do século XIX, quando irrompe uma “consciência semiótica” na Rússia. Tal “consciência semiótica” aparece com uma inclinação para uma percepção globalizadora da cultura. De acordo com Américo (2012, p. 111), os precursores da semiótica russa são “Aleksandr Vesselóvki e Aleksandr Potebniá, os simbolistas, os futuristas, os formalistas russos, bem como Mikhail Bakhtin e os pesquisadores que formavam o seu círculo de estudos, Valentin Volóchinov e Pável Medviédev”. Outros estudiosos também podem ser considerados como detentores dessa “consciência semiótica” e como antecessores dessa linha teórica, tais como: Baudouin, com a sua teoria do fonema (1868); A. N. Viesselovski, com a sua *Poética* (1870); N. I. Marr, com a sua *Teoria Estadial* (1865-1934); e Emile Littré com *A vida dos signos e a comunicação* (1880).

Sobre os precursores da Semiótica da Cultura, Schnaiderman (1979) afirma:

A maior parte dos que escrevem no Ocidente sobre Semiótica soviética toma como ponto de referência o Formalismo Russo, do qual os atuais semiotistas seriam os continuadores diretos. A noção que se tem mais comumente, e que durante muito tempo foi também a minha, é em linhas gerais a seguinte: os russos tiveram os seus precursores de uma visão estrutural das Ciências Humanas, como os grandes filósofos A. N. Viesselóvski (1838-1906) e A. A. Potiebniá (1835-1891), e que foram também os precursores do Formalismo Russo; depois, vem o Formalismo propriamente dito (1914-1930), cortado abruptamente por um ato de força do stalinismo; e a partir da década de 1960 desenvolve-se a escola dos seus continuadores, os atuais semiotistas soviéticos (1979, p. 9-10).

Aleksandr Potebniá e Aleksandr Vesselóvski são considerados os antecessores dos estudos culturais e literários no século XX, influenciando os caminhos tomados pelas ciências humanas na União Soviética. Como precursores da semiótica temos também os simbolistas. Estes potencializavam o símbolo, o que é um tema inseparável dos estudos semióticos. Sobre o símbolo, o semiotista russo Ivánov (*in Cavalieri et al*, 2005) afirma:

O símbolo é um sinal ou uma assimilação. Aquilo que ele significa ou assinala não é uma ideia determinada. Não se pode dizer que a serpente, como símbolo, significa somente “o sacrifício do sofrimento expiatório”. Ou seja, o símbolo é um simples hieróglifo, e a combinação de vários símbolos é uma alegoria com imagens, uma mensagem cifrada que pode ser lida por meio da chave desse código encontrada. O símbolo é um hieróglifo misterioso, pois ele tem muitos significados e sentidos. Em várias esferas da consciência, o mesmo símbolo adquire significados. Assim, a serpente tem um significado de assinalação em relação à Terra e, ao mesmo tempo, à encarnação, ao sexo, à morte, à visão e ao conhecimento, à tentação e à consagração (p. 197).

Os simbolistas russos percebiam o símbolo não somente como uma forma de expressão, mas como um objeto de análise. Nessa perspectiva, é possível considerá-los como antecessores da semiótica. No que diz respeito à Escola de Tártu-Moscou, os seus mais destacados precursores, atuantes já no século XX, foram: Iúri Tyniánov (1894-1943), Vladímir Propp (1895-1970), Pior Bogatyriov (1893-1971) e Roman Jakobson (1896-1982).

Os estudos de M. Bakhtin também influenciaram os semioticistas russos. Em 1924, surge o seu estudo *O problema do conteúdo, do material e da forma na obra artística vocabular* que acrescentou notáveis auxílios para uma compreensão semiótica. Bakhtin concebe os conceitos de gêneros primários (comunicação oral e escrita) e gêneros secundários (literatura, documentos, relatos científicos, música, filmes, etc), bases essenciais para a concepção de sistemas modelizantes, elaborada pela Semiótica Russa.

Estes estudos semióticos também encontraram obstáculos em seu percurso, visto que, no período stalinista (1924-1935), na Rússia, muitas obras de diversos autores foram proibidas, o que tolheu a difusão durante anos dos estudos precursores da Semiótica Russa. Por esse motivo, apenas a partir da década de 1930 é que as atuações semióticas puderam avançar com mais veemência. Em seguida, essa “consciência semiótica”, com a sua percepção globalizadora no tocante à cultura, acolhe as colaborações de Iúri Lótman e B. Uspênski.

A disciplina *Semiótica da Cultura* aparece, somente, a partir da década de 60 do século XX. Inicialmente, surge na Universidade de Tártu, Estônia, mais especificamente, no Departamento de Semiótica. Essa disciplina é consolidada após estudos empreendidos em Seminários de Verão, nos quais pesquisadores se reuniam para desenvolverem estudos acerca dos problemas semióticos. As primeiras investigações estavam fundamentadas na Linguística, Cibernética e Semiótica e eram voltadas para os aparelhos de tradução. A partir desses estudos surgiram as pesquisas em torno dos sistemas modelizantes de segundo grau. Segundo Américo (2012):

Com o objetivo de oferecer aos participantes uma oportunidade de encontrar-se ao vivo e discutir os problemas mais pertinentes (como se sabe, é da discussão que nasce a luz), foram organizadas as Escolas de Verão: essas reuniões foram organizadas em cinco oportunidades: 1964, 1966 e 1968 na base esportiva da Universidade de Tártu que se localizava no pequeno vilarejo estoniano Kääriku, e, em 1970 e 1974, em Tártu (p. 70-71).

Tais seminários foram elaborados devido a imprescindibilidade de se conceber o fenômeno da comunicação tal como um sistema semiótico e a cultura como uma

composição de sistemas de signos, isto é, como um imenso texto. Pretendia-se, com esses encontros, conhecer e compreender os artifícios que formam os signos culturais. Para que o fenômeno da comunicação e a cultura pudessem ser entendidos à luz da Semiótica, fez-se necessária a ampliação da noção de linguagem, de modo que incluísse uma diversidade de sistemas sógnicos, tais como: moda, música, artes visuais, teatro, cinema, culinária, ritos, arquitetura, comportamentos etc., ou seja, os sistemas semióticos da cultura. Os semioticistas, então, passam a conceituar linguagem como um sistema de criação, organização e interpretação de informação. De acordo com a Semiótica da Cultura, existem três campos bem estabelecidos na linguagem: as línguas naturais; as línguas artificiais (sinais de trânsito, código *morse*, linguagem científica); e as linguagens secundárias (sistemas modelizantes secundários), as quais são estruturadas e sobrepostas à língua natural. Portanto, após os estudos desenvolvidos pela Semiótica, a linguagem passa a ser compreendida não apenas como os meios de comunicação que se exprimem através de signos linguísticos, mas passa a incluir as formas de expressão que se utilizam de outros códigos, como as técnicas de representação de um modo geral.

Os semioticistas, durante esses seminários, também reformularam o conceito de língua, que passa a ser compreendida como um instrumento semiótico de transmissão de mensagens, através de uma organização básica e compreensível de signos. As línguas verbais passam a ser chamadas de línguas naturais e são compreendidas como sistemas modelizantes primários, dentre tantos outros, por serem constituídas a partir de mecanismos como a fonação, o grafismo e as convenções socioculturais. Juntamente ao conceito de língua, os pesquisadores que participaram desses seminários de verão também desenvolvem a concepção semiótica de código. Para os semioticistas russos, o código se constitui como uma forma de regulação essencial para a elaboração e organização da informação. Os códigos culturais são responsáveis por reconhecer, armazenar e processar informações, possuindo a função de regular e controlar as manifestações da vida social e dos comportamentos individuais e coletivos, visto que os seres humanos não apenas se comunicam com signos, mas são também controlados por eles, ou seja, são instruídos de acordo com os códigos culturais da sociedade em que vivem.

Segundo Américo (2012), apesar de não haver uma liderança nesses seminários de verão, Iúri Lótman obteve notoriedade na orientação dos estudos, tornando-se o editor-chefe da série *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam* (Semeiotiké. Trabalhos sobre os sistemas sógnicos), na qual reuniu as conferências produzidas desde 1957. Também

participaram da Escola de Tártu-Moscou pesquisadores conceituados, como: Vladímir Toporov, Bóris Uspênski, Eleazar Meletínski e Serguei Nekliúdob.

É após o seminário do ano de 1970 que a Escola de Tártu desenvolve-se com mais veemência, passando a acolher não somente os encontros, mas também a disciplina teórica “Semiótica da Cultura”, empreendendo pesquisas de cunho semiótico relacionadas ao texto, à teoria semiótica, ao folclore, ao mito, ao teatro, ao cinema e aos sistemas culturais em geral, refletindo sobre suas especificidades, como é enfatizado na citação abaixo:

Se os anos 1960 foram marcados pela forte ligação dos estudos da Escola semiótica aos conceitos linguísticos, na década seguinte os horizontes ampliam-se de forma significativa. A semiótica como ciência emancipa-se e enfoca a cultura (AMÉRICO, 2012, p. 82).

O último encontro das Escolas de Verão aconteceu em 1986. Tais seminários deixam um legado relevante para o estudo das artes. Uma de suas contribuições foi a noção de cultura enquanto texto. Para a semiótica russa, a cultura é um gigantesco texto, ou seja, uma estrutura composta por vários sistemas semióticos, tais como: mito, música, moda, comportamentos, ritos, cinema, arquitetura, artes, teatro, literatura, religião etc. Conforme essa linha teórica, sistemas são códigos culturais e o relacionamento entre os sistemas da cultura é chamado de modelização. Consoante a semiótica da cultura, “modelizar” é compreender a signicidade dos códigos culturais. É alicerçada nesse conceito de modelização que a presente pesquisa se configura, visto que o que se pretende aqui é “modelizar” o sistema semiótico *Donzela Guerreira*, propondo uma interpretação da signicidade dos seus códigos.

Para tanto, faz-se necessário compreender as especificidades dos sistemas semióticos (ou modelizantes) primário e secundários. Para a semiótica russa, a cultura é erguida sobre a língua natural e a sua relação com ela compõe um dos preceitos primordiais da semiótica russa. Em cada variedade cultural há uma hierarquia de sistemas semióticos, os quais são constituídos por meio de códigos culturais. A língua natural é o sistema semiótico primário e todos os outros (o mito, a religião, o teatro, o cinema, a moda, a pintura, a escultura, etc) são os sistemas modelizantes secundários.

Os sistemas modelizantes secundários são assim chamados por terem sido construídos sobre a língua natural, sendo, dessa forma, secundários a ela. Tais sistemas também são nomeados de sistemas semióticos ou linguagens culturais.

Como podemos observar, a semiótica russa se preocupa com os sistemas modelizantes de segundo grau, o que a torna diferente da semiótica americana, francesa e polaca, sendo demarcada como semiótica da cultura. Segundo Machado (2003, p. 53): “Se a modelização é o conceito-chave da semiótica da cultura, os sistemas modelizantes devem ser considerados tanto seu objeto de estudo primordial quanto a síntese da própria *semiose*. Deles tratam as teses de 1964”.

De acordo com Américo (2012), “sistemas modelizantes secundários” foi um termo proposto pelo linguista e matemático Vladímir Uspíenski. Como o nome “semiótica” não era bem visto na União Soviética devido a sua ligação com os estudos científicos do Ocidente, Uspíenski indicou a designação “sistemas modelizantes secundários”. Tal denominação era pertinente, visto que substituiria bem o termo “perigoso”, além de ser uma expressão científica e satisfatoriamente intrincada para desorientar os informantes do governo que espionavam o funcionamento da Escola de Tártu-Moscou. A Semiótica Russa se desenvolveu em meio a um severo controle ideológico por parte do poder oficial em relação à produção do conhecimento histórico. Surgiu também como uma forma de resistência intelectual diante dos mitos históricos oficiais, ultrapassando os interesses exclusivamente científicos. Nas palavras do próprio Uspíenski (*apud* Américo, 2012):

A meu ver, o nome possuía as seguintes qualidades essenciais: 1) soava de modo muito científico; 2) era totalmente incompreensível; 3) contudo, no caso de uma grande necessidade, podia ser explicado: os sistemas primários que modelam a realidade são as línguas naturais, enquanto todas as outras, construídas sobre elas, são as secundárias (p. 67).

Assim, conforme explicado na citação anterior, não apenas o conceito de “sistemas modelizantes secundários”, mas toda a linguagem usada pelos semiotistas de viés russo pretendia confundir um observador externo. Tal linguagem tinha a intenção de ser incompreensível, mas acabou sendo assumida com seriedade pelos semiotistas russos, dentre eles, Lótman. De acordo com Gaspárov (*apud* Américo, 2012):

O caráter hermético da sociedade científica era mantido também por meio da linguagem científica esotérica comum a esse círculo. A língua que os pesquisadores de Tártu falavam e na qual escreviam era repleta de terminologia imanente aos estudos semióticos e não utilizada fora dos seus limites; muitas expressões dessa linguagem “semiótica” específica foram criadas pelos membros do grupo e utilizadas excepcionalmente na comunicação com os outros membros. Várias palavras representavam uma transliteração direta dos termos estrangeiros, não utilizados na tradição científica russa, fato que dava à língua esotérica um tom “característico” ocidental (p. 76).

Portanto, foi com a intenção de driblar a repressão advinda dos poderes oficiais que surgiram os termos “sistema modelizante” e “modelização”, expressões que denominam os principais princípios da Semiótica Russa. Ivánov *et al* (in Machado, 2003) esclarece o significado da expressão “sistema modelizante”:

Sob a denominação “sistemas modelizantes secundários” considera-se aqueles sistemas semióticos com a ajuda dos quais são construídos modelos do mundo ou de seus fragmentos. Esses sistemas são secundários em relação à língua natural primária, sobre a qual eles são construídos, diretamente (sistema supra-linguístico da literatura) ou na qualidade de formas a ela paralelas (música e pintura) (Teses para uma análise semiótica, p. 125).

A modelização é uma abordagem que compreende que os textos da cultura só podem existir interligados. Por meio do procedimento da modelização torna-se inconcebível estudar os textos da cultura como sistemas isolados e acabados. Com o advento do conceito de modelização se adquiriu uma ferramenta teórica e metodológica apropriada para dar suporte aos estudos de um extenso campo de signos comunicativos que não são verbais.

Segundo Machado (2003), modelizar é compreender os sistemas de signos através de uma estrutura: a linguagem natural. Por meio desta, fornece-se uma estruturalidade aos sistemas de signos que, naturalmente, não possuem uma disposição organizada para a comunicação das mensagens. Por intermédio da modelização, procura-se uma estruturalidade, que pode ser correlacionada à busca de uma gramaticalidade como elemento organizador da linguagem. Conquanto, no mecanismo de decodificação do sistema modelizante, não se retorna para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi elaborado. Dessa forma, modelizar é o empenho para compreender-se a signicidade dos objetos culturais. Modelizar é, portanto, semiotizar. Os sistemas modelizantes pelos quais os semiotistas russos, de início, se interessaram, foram: a literatura, a arte, a religião e o mito.

Conforme Machado (2003), os sistemas modelizantes são sistemas de signos compostos por um complexo de regras combinatórias. A semiótica da cultura trata dos sistemas de signos em relação à linguagem natural, que é um sistema modelizante primário dotado de estruturalidade. A partir da língua natural é possível a compreensão de outros sistemas da cultura, isto é, dos sistemas modelizantes secundários. Todos os sistemas semióticos da cultura são passíveis de serem modelizáveis. Enquanto a língua natural é o modelo primário de modelização, os demais são sistemas secundários. Ainda segundo Machado (2003, p. 49), os sistemas modelizantes são “(...) manifestações,

práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural”. Esta é conceituada como um sistema modelizante de primeiro grau porque os sistemas modelizantes de segundo grau procuram a sua estruturalidade nela.

No caso do objeto analisado na presente pesquisa, o espetáculo teatral *Donzela Guerreira* tem em sua composição diversos sistemas semióticos de segundo grau que interagem entre si, por exemplo, o texto dramático, os signos gerados pelos atores, pelo cenário, pela iluminação e pela música, entre outros. Logo, por ter em sua formação diversos sistemas semióticos secundários, este é um texto cultural passível de ser modelizável.

Os sistemas modelizantes secundários foram matéria de estudo dos seminários de verão produzidos na Escola de Tártu-Moscou e constituíram-se como um dos principais conceitos da semiótica da cultura. Contudo, a semiótica de viés russo desenvolveu outros conceitos relevantes para os estudos da cultura. Logo abaixo, abordam-se alguns desses conceitos, essenciais para os estudos na área da semiótica da cultura, tais como o de texto, cultura, semiosfera e tradução.

Um dos conceitos linguísticos que foi ampliado pelos estudos semióticos russos foi o de “texto”. Tal termo foi aplicado pelos semioticistas não apenas aos textos literários analisados, mas à cultura como um todo, surgindo, então, o conceito de “texto cultural”. Isso acontece porque, apesar de nos anos de 1960, os estudos da Escola de Tártu-Moscou estarem muito ligados aos conceitos linguísticos, na década seguinte, o seu campo de estudos se estende notoriamente e a semiótica emancipa-se enquanto ciência, passando a evidenciar a cultura. Gaspárov (*apud* Américo, 2012) esclarece que a cultura é entendida pelos semioticistas russos:

(...) como um sistema que se encontra entre o homem (como uma unidade social) e a realidade que o circunda, ou seja, como um mecanismo de reelaboração e de organização da informação que vem do mundo externo. Sendo assim, algumas informações revelam-se como essencialmente importantes e outras são ignoradas nos limites dessa cultura. Dessa forma, os mesmos textos podem ser lidos de forma diferentes em línguas de culturas diferentes (p. 82).

A semiótica russa entende a cultura como um sistema de textos, isto é, como um organismo que reúne diversos tipos de sistemas semióticos. Portanto, a cultura é um sistema perceptivo que armazena e transmite informações. Os processos perceptivos não podem ser apartados da memória, visto que, na estrutura de todo texto manifesta-se uma

memória coletiva não-hereditária, que é a própria cultura. Dessa forma, de acordo com Machado (2003), para os semioticistas, a cultura é conceituada como um conjunto de informações não-hereditárias, as quais são guardadas e transmitidas através da memória coletiva de um grupo. Cada cultura é formada por esquemas peculiares e por trocas informacionais. Por meio da análise desses intercâmbios informacionais é possível compreender a produção simbólica de uma sociedade. Essas interações constituem-se como uma retroalimentação, garantindo a eficácia das mensagens e mantendo uma série de invariáveis dentro de um conjunto de variáveis que ocorrem no interior de um sistema cultural. De acordo com a definição de Ivánov *et al* (in Machado, 2003):

Do ponto de vista semiótico, a cultura pode ser considerada como uma hierarquia de sistemas semióticos particulares, como as somas dos textos e o conjunto de funções, ou como um certo mecanismo que gera tais textos. Se considerarmos certo coletivo com um indivíduo organizado mais complexamente, a cultura pode ser entendida, em analogia como o mecanismo individual da memória, como um certo mecanismo coletivo para conservação e processamento da informação (p. 119).

Tal memória coletiva de que trata Ivánov *et al* (in Machado, 2003), para os semioticistas russos, tem um papel fundamental na formação da cultura humana. Segundo Américo (2012), a cultura, compreendida como memória do coletivo, pode ser definida como uma memória organizada e a esfera externa a ela (não-cultura) como não-organizada. Assim, forma-se a oposição arquetípica entre a ordem (cultura) e o caos (não-cultura). Embora compreendida como ordem, a cultura não se constitui em um sistema estático, pois está em incessante movimento. Esse processo é descrito pelos semioticistas russos da seguinte forma:

(...) da posição de um observador externo, a cultura não representará um mecanismo imóvel, equilibrado sincronicamente, mas um sistema dicotômico, cujo 'trabalho' será percebido como a agressão da ordem contra a desordem na esfera da organização. Em momentos diferentes do desenvolvimento histórico pode prevalecer uma ou outra tendência. A incorporação na esfera cultural de textos que vieram de fora prova ser, algumas vezes, um poderoso fator estimulante para o desenvolvimento cultural. (IVÁNOV *et al* in MACHADO, 2003, p. 119).

Portanto, o processo de formação cultural é visto como uma espécie de pêndulo que alterna entre a ordem e a desordem, entre automatização e renovação dos princípios culturais. O conceito de automatização/desautomatização foi proposto pelo formalista russo Tyniánov em seu ensaio "O fato literário". Lótman, influenciado por tal conceito, o transferiu para o campo da cultura, passando a analisá-lo como uma forma binária dos processos históricos e culturais. Isto posto, é possível afirmar que para a semiótica russa,

a cultura tanto guarda e transmite informações internas, como assimila aspectos de outros sistemas que lhe são externos. A fim de elucidar esse fenômeno, os semiotistas formularam o conceito de “semiosfera”.

O conceito de semiosfera desponta com o avanço dos estudos semióticos russos e foi desenvolvido por I. Lótman para explicar a cultura como um organismo no qual fenômenos biológicos e manifestações culturais, seres humanos e mundo são indissociáveis. A noção de semiosfera, conforme Machado (2007), além de estar embasada na teoria do dialogismo de Bakhtin, relaciona-se à concepção de fronteira e de simetria especular. O termo “semiosfera” foi elaborado com base no conceito de “biosfera”. Este foi criado pelo geólogo austríaco Eduard Suess (1831-1914) para tratar do conjunto dos diversos ecossistemas do Planeta Terra. Posteriormente, o conceito de “biosfera” foi expandido por Vladímir Vernádski (1863-1945). Este biólogo e filósofo russo propôs o termo “noosfera” para designar a “esfera do pensamento humano” (em grego, *nous* significa “mente”). Conforme Vernádski (*apud* Américo, 2012): Na biosfera há uma grande força geológica e, talvez, cósmica, cuja influência planetar normalmente não é considerada nos conceitos científicos (...) Essa força é a mente humana, a vontade direcionada e organizada do homem como um ser social (p. 83).

É bastante perceptível que os estudos de Lótman descendem desses conceitos de Vernádski, assim como é notório que esse semiotista recebeu influência de filósofos em seus alicerces teóricos e metodológicos. É preciso destacar, contudo, a influência das ciências exatas na elaboração dos conceitos desenvolvidos na Escola de Tártu-Moscou. O conceito de semiosfera, por exemplo, origina-se a partir de estudos não das ciências humanas, como seria esperado, mas das ciências exatas.

A conceituação de semiosfera está ligada à noção de sistema concêntrico. Este, segundo Lótman (*apud* RAMOS, 2007), abrange todo sistema de conversação e transmissão de experiência humana. Em tal sistema concêntrico, a linguagem verbal se localiza no centro e as demais na periferia. Porém, isso não assegura que a linguagem verbal tenha uma condição hierarquicamente superior às demais. Embora as linguagens periféricas sejam incompletas e imprecisas, o que é próprio dos sistemas não-linguísticos, não é possível afirmar que sejam inferiores à linguagem verbal, mas sim, que possuem a característica do inusitado e da criação.

A princípio, a noção de semiosfera foi compreendida de forma equivocada, sendo interpretada como uma hierarquização inflexível entre os “sistemas modelizantes primários” e os “sistemas modelizantes secundários”, avaliando estes como utilitários

daqueles. Com o desenvolvimento dos estudos semióticos, passou-se a entender que a natureza está relacionada à cultura e a percepção da linguagem verbal como um sistema modelizante primário passou a ser relativizada. Para os semioticistas, considerando-se a extensa teia semiótica que liga os seres humanos uns aos outros e à natureza como um todo, a linguagem é um sistema modelizante secundário. Como a língua natural pode ser modelizada pelo próprio corpo de quem a utiliza, ela deixa de ser um sistema modelizante primário e se torna secundário, deixando, assim, o centro do sistema concêntrico. Tal centro passa a ser preenchido por outros sistemas semióticos, de acordo com o objeto que está sendo analisado e do ponto de vista do pesquisador.

A semiosfera, de acordo com Machado (2007), é um espaço onde se torna exequível a concretização dos processos de comunicação e de criação de informações e que atua como um conjunto de variados textos e linguagens. Para Lótman (*apud* RAMOS, 2007), enquanto a biosfera revela o nível biológico, a noção de semiosfera aborda o espaço onde estão os signos, a interação entre eles e a *semiose* entre os vários sistemas de cultura. É a semiosfera quem garante a interação entre os diversos sistemas culturais, contaminando-se e deixando-se contaminar. Lótman explica que, na semiosfera, essa interação ocorre entre centro (região de enrijecimento cultural) e periferia (região de maior atividade semiótica), por meio das fronteiras.

A fronteira marca as relações entre o que está dentro e o que está fora do espaço semiótico de uma determinada cultura. Os conhecimentos relacionados à fronteira provêm da noção de conjunto originária da matemática. Graças às fronteiras, é permitido o ingresso do externo no interno, e as culturas absorvem, selecionam e adaptam informações de sistemas culturais externos aos seus. É o caso do espetáculo *Donzela Guerreira* que, em sua semiosfera, filtrou elementos de culturas diversificadas, como da cultura popular da zona da mata de Pernambuco, por meio do *Cavalo Marinho*, juntamente com as vivências da companhia, que é paulista.

Sobre essa possibilidade de organização de elementos advindos de culturas distintas, como ocorre em *Donzela Guerreira*, Ramos (2007) esclarece que a cultura é um universo aberto, o que torna possível a criação de diversos sistemas de signos, que estão em ativa e profunda co-relação, pois, conforme Lótman (*apud* RAMOS, 2007), a cultura é um organismo vivo. Essa co-relação irá conectar natureza e cultura, a partir de um *continuum* semiótico. “A esse *continuum*, por analogia com o conceito de biosfera

introduzido por V. I. Vernadski, o chamamos de semiosfera” (LÓTMAN, 2000, p. 22, tradução nossa)⁵.

É por intermédio dessa interação que as renovações culturais passam a ocorrer, fazendo surgir novas mensagens e configurações semióticas. Através dessas trocas informacionais, elementos de uma cultura movem-se para outra, atualizando a memória. Esta põe em diálogo, constantemente, o antigo e o novo, fazendo emergir linguagens para o futuro. Diversas transformações são geradas a partir da introdução de um texto em outro. Contudo, tais transformações possuem um determinado nível de imprevisibilidade, em virtude da complexidade da interação. Uma das primeiras etapas realizadas pelos semioticistas da cultura para analisar os sistemas de signos modelizados sob a configuração de texto é a reestruturação da sua codificação. E dentro desse procedimento relacionam-se o conceito de linguagem, de modelização e de texto.

Pelo que foi exposto até aqui, é possível afirmar que, dentro da semiosfera, as linguagens organizam-se de modo dinâmico. Com a finalidade de explicar esse fenômeno, Lótman (2000) desenvolveu o conceito de semiosfera como hierarquia complexa. Em conformidade com as teorias desse semioticista, a semiosfera se divide em estruturas nucleares e periféricas, que estão em movimentos incessantes no espaço semiótico. Devido a essa dinâmica, a semiosfera é, em sua organização, um ambiente de irregularidades internas e hierarquia complexa. Em consequência disso, as linguagens que estão no centro tendem a se mover para a periferia e vice-versa, transformando, assim, constantemente, as estruturas semióticas do espaço de uma semiosfera. Ou seja, a hierarquia é violada, frequentemente, pela movimentação dos níveis dentro da semiosfera. Na dinâmica da semiosfera há, portanto, um paradoxo: a irregularidade interna é a lei da sua organização.

Essa movimentação no interior da semiosfera ocorre de forma mais intensa nos níveis periféricos, que é onde novos sentidos são desenvolvidos mais rapidamente, visto que são níveis mais flexíveis. Os signos que estão posicionados na periferia dos sistemas semióticos viabilizam a catalisação do que é externo. Isso só é possível porque as fronteiras que entrecruzam a semiosfera não são rígidas. Ocorre, então, uma troca constante entre os sistemas. Nessa interação, tanto se recebe o que é externo, como se descarta algumas formas já desgastadas, ocorrendo as transformações culturais.

⁵ A esse continuum, por analogía com el concepto de biosfera introducido por V.I. Vernadski, lo llamamos semiosfera (Lótman, 2000, p. 22).

Essas transformações culturais são compreendidas através da noção de fronteira semiótica, pois é por meio desse conceito que é possível se analisar a dinâmica de relações que impulsionam o movimento da semiosfera. Há, na ideia de fronteira semiótica, duas circunstâncias que, embora contraditórias, são complementares: a fronteira une e separa ao mesmo tempo. Esses movimentos opostos são fundamentais para a realização das trocas informacionais que são operacionalizadas entre os sistemas de signos.

Entretanto, essas transferências de informação não acontecem de forma linear, visto que os códigos são rearranjados ao entrar em um novo sistema. É o que acontece com diversos passos e corporeidades do *Cavalo Marinho*, que ao serem incorporados dentro do espetáculo teatral *Donzela Guerreira* passam a ser redefinidos, ganhando novos significados como veremos, com mais precisão, nos capítulos seguintes da presente tese. O sistema tradutor, por sua vez, também é rearranjado, uma vez que a admissão de um novo código transforma os traços das suas unidades sógnicas, fazendo emergir novos textos culturais.

A forma como aparecem novos textos da cultura foi uma preocupação de Lótman na última fase de suas pesquisas e, com essa finalidade, criou o conceito de explosão. De acordo com Lótman (2000), existem duas forças motrizes que promovem o desenvolvimento da cultura: a força de um movimento contínuo, que é distinguido pela previsibilidade; e a força explosiva, que tem como particularidade a imprevisibilidade. Tais forças, embora com características opostas, mantêm uma relação de complementariedade e cumprem um papel crucial na eclosão de novos textos culturais.

Outro conceito que surgiu por meio do desenvolvimento dos estudos semióticos e que é fundamental para a abordagem aqui proposta é o de tradução, visto que o espetáculo *Donzela Guerreira* se constitui como uma tradução intersemiótica de elementos do *Cavalo Marinho*. Essa interação entre linguagens diferentes, segundo Plaza (1987), é um tipo de manifestação que vem ganhando bastante espaço a partir do século XX. Para este autor:

A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação. O período atual caracteriza-se pela coexistência dos períodos que, isolados ou combinados, fornecem-nos as condições infra-estruturais para o desenvolvimento material da arte como esfera da superestrutura. Daí as artes das atividades primárias, artesanais, das atividades secundárias, industriais e das terciárias e quaternárias” (PLAZA, 1987, p. 12).

Essa noção de arte contemporânea apresentada por Plaza (1987) pode ser relacionada ao processo que acontece com *Donzela Guerreira*, visto que o novo texto cultural, que é o espetáculo teatral, se materializa a partir da tradução de elementos de um texto cultural pertencente a uma tradição, que é o caso do *Cavalo Marinho*. No caso da constituição desta peça de teatro, ocorre um tipo de tradução intersemiótica, que, segundo João Alexandre Barbosa (*apud* Plaza, 1987, p. 14), é a “via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”. Plaza (1987) complementa o pensamento de Barbosa afirmando que, nesse sentido, a tradução intersemiótica é compreendida:

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

Só foi possível se desenvolver essa noção de tradução a partir do momento em que ela começou a ser compreendida como uma ação que os seres humanos exercem espontaneamente. Todas as pessoas são tradutoras de significados, ou seja, tradutoras intersemióticas. Percebe-se o mundo ao redor através de procedimentos tradutórios. É por meio destes que se transforma o que é percebido em signos. Tais signos constituem, posteriormente, os processos essenciais, como a comunicação e o pensamento. Para Plaza (1987), pensamento e tradução são processos indissociáveis. Segundo esse autor:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante (p. 18).

Portanto, na concepção de Plaza (1987), o signo exerce um papel de mediação entre o universo interior e o exterior, sendo capaz de fazer transpor a fronteira existente entre o “eu” e o “outro”, traduzindo pensamento em linguagem. Esta é uma concepção inovadora, que entende os processos tradutórios para além da transposição de códigos verbais de uma língua para outra.

A concepção de tradução alargou-se a partir das pesquisas de Jakobson (1995). Tal estudioso da linguagem desenvolveu uma noção mais abrangente acerca de tradução, descrevendo três formas diferenciadas de procedimentos tradutórios:

- 1) Tradução Intralingual: também chamada de paráfrase, esse tipo de tradução ocorre quando se reescreve um texto por meio dos signos de uma mesma língua;
- 2) Tradução Interlingual – acontece quando se traduz um texto de uma língua para outra;
- 3) Tradução Intersemiótica – também chamada de transmutação, se constitui como sendo a tradução de signos verbais em sistemas sógnicos não verbais.

Portanto, apoiando-se nos estudos de Jakobson, pode-se assegurar que há tradução sempre que um texto é reformulado no mesmo idioma, ou que um texto é reescrito em um idioma estrangeiro, ou que um texto é reconfigurado de um sistema semiótico para outro, como um poema traduzido em pintura, como uma música traduzida em dança, ou uma obra literária traduzida em espetáculo teatral. É a partir dessa nova e ampla concepção de tradução apresentada por Jakobson que os estudos tradutórios se tornam diretamente vinculados às investigações semióticas. A tradução intersemiótica, assim, passa a ser mais uma ferramenta de análise dentro do campo de estudos da Semiótica.

Para tornar o termo “tradução intersemiótica” mais claro, é preciso que se compreenda que “intersemiótico” diz respeito a tudo o que se refere a relação entre duas ou mais linguagens. Dessa forma, uma tradução intersemiótica é uma tradução de um texto de um determinado sistema semiótico (linguagem) para outro sistema de signos. A tradução intersemiótica é, portanto, um procedimento de recriação ousado, complexo e multifacetado. Nesse processo, diversos traços que não existiam no texto primário são adicionados ao texto secundário e novos signos são criados. Quando um novo texto é concebido a partir de outro já existente, cada signo pertencente ao texto atual se constitui como uma tradução. É o caso de *Donzela Guerreira*, em que a passagem dos sistemas de signos do *Cavalo Marinho* para os sistemas de signos teatrais se configura como um procedimento tradutório no qual o texto traduzido é a dança dramática e o signo tradutor é o espetáculo teatral.

Este tipo de tradução intersemiótica demanda uma tessitura complexa de sistemas culturais. Conforme Carneiro (2014), na tradução intersemiótica, quanto mais houver distância entre a linguagem inicial e a linguagem para a qual foi traduzida, maior é a distância de significados entre os produtos finais, pois há uma inviabilidade de expressarem-se as mesmas coisas com linguagens distintas.

Por isso, ao realizar-se a análise de uma adaptação sob a perspectiva da tradução intersemiótica, como é o caso da presente investigação, deve-se considerar os signos do

texto primário e a sua relação com os signos da tradução, texto resultado do procedimento semiótico efetuado. Quando um texto expresso em uma linguagem como a literatura é traduzido para outra, como a dança ou a linguagem teatral, os códigos do texto final aludem aos da linguagem do texto inicial, mas não os representam integralmente. Então, como afirma Valéry (*apud* PAES, 1990, p. 40), a tradução poética consiste “em produzir com meios diferentes efeitos análogos”.

No caso de *Donzela Guerreira*, em que temos uma peça teatral descendente de uma dança dramática, durante a operação tradutória, são produzidos signos que transmutam os signos do texto primário e outras marcas, necessariamente, são acrescentadas aos novos signos criados. Assim, a adaptação e o texto primário tornam-se signos icônicos um do outro e cada signo passa a ser compreendido como uma transformação do outro, ou seja, como uma tradução. Portanto, como afirma Paz (*apud* PLAZA, 1987, p. 26): “Tradução e criação são operações gêmeas. De um lado, (...) a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação”. Para Paz, tradução é transmutação.

Qualquer tipo de operação tradutória é um procedimento que permite visões variadas. Entretanto, a tradução intersemiótica, mais especificamente, aqui, a recriação da brincadeira popular para o teatro, torna essa heterogeneidade de olhares ainda mais patente por oferecer estratégias de representação que são organizadas por elementos semióticos diversos e que, desse modo, geram processos que são realizados por diferentes interpretações. Brincadeira popular e Teatro possuem códigos diversos; além disso, brincantes e profissionais do teatro não têm a mesma visão, vivências e sensibilidade. Em consequência disso, para Plaza (1987), a adaptação dialoga não apenas como o texto de origem, mas com o contexto da tradução.

Diante do exposto, percebe-se que a tradução intersemiótica é um processo de intensa complexidade. Em vista disso, uma sistematização dos signos usados na tradução é algo inconcebível, pois os sistemas, embora sejam diferentes, cruzam-se, formando novos arranjos. Além disso, tais sistemas de signos não podem ser percebidos separadamente. Conforme afirma Diniz (2003, p. 66): “Fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçam uns aos outros, criam novos sentidos a partir de sua tensão interior”. Portanto, em uma tradução intersemiótica, todos os signos juntos tecem uma estrutura complexa repleta de significados que são (re)criados e que estão inter-relacionados. Então, neste caso, tradução será sempre recriação, visto que não se traduz apenas o significado, mas o próprio signo, ou seja, a sua materialidade.

Em conformidade com esta visão de Plaza (1987), é natural e até desejável que transcorram modificações em um procedimento tradutório, notadamente, em uma operação de tradução intersemiótica. De acordo com esse autor, toda adaptação exige um ajuste de linguagens, sendo, algumas vezes, necessário retirar ou abreviar alguns elementos que existem no texto primário a fim de se ajustarem à extensão do novo texto, ou para enfatizar aspectos que o diretor ou os atores entendem como importantes. Então, pode-se sintetizar, suprimir ou incluir: personagens (muitas vezes condensando mais de uma personagem em uma única); descrições de ambientes, que podem ser substituídas por outros sistemas de signos, como o cenário ou a iluminação; diversos diálogos, que podem ser transcodificados por meio da linguagem corporal dos atores, etc. Os tradutores, conforme o que pretendem abordar e enfatizar, podem, até mesmo, decidir em algumas passagens se aproximar mais do texto de origem e, em outras, através dos recursos teatrais que possuem, se distanciar do texto de partida.

Segundo Plaza (1987), uma adaptação é estruturada por meio de referências intertextuais. Nesse processo, textos gerariam outros textos, em operações infinitas de transformação e transmutação. Para Plaza, o texto, na tradução, pode passar por diversas intervenções, tais como: escolha de alguns aspectos; aumento de alguns trechos e remoção ou resumo de outros; mudança de épocas; alterações diversas; crítica; popularização e reculturalização.

Tais modificações ocasionadas pelos processos tradutórios nem sempre são bem aceitas pela crítica, ainda muito presa a um conceito ultrapassado de tradução, notadamente, quando se trata de uma transmutação de um texto literário para outro sistema semiótico, aquele sendo, geralmente, considerado de melhor qualidade do que este. Esse tipo de crítica ocorre por ponderarem apenas o critério da literalidade, não cogitando que o trabalho foi traduzido para um sistema de signos diferente e que, dessa forma, desenvolve novas estratégias. Contudo, para os semioticistas, é inconcebível existir “fidelidade” em tradução. Em um processo de tradução de uma obra é impossível não haver mudanças no texto de partida. Assim, fatalmente, a tradução torna-se uma obra nova, sobretudo quando se atua com dois sistemas sógnicos distintos ou com textos que são traduzidos para novos contextos culturais ou temporais. Conforme os investigadores da tradução intersemiótica, como Brito (1995, p. 20), a literalidade absoluta não deve ser almejada em um processo tradutório e é, até mesmo, impossível de ser alcançada, visto que as obras literárias e as outras categorias culturais utilizam como estrutura sistemas semióticos distintos, portanto, são meios de informação diferentes.

A tradução intersemiótica é formada a partir do conceito de transmutação entre sistemas sógnicos distintos e se constitui como um processo de criação que produz escolhas dentro de um sistema de signos diferente do sistema original, conduzindo à revelação de outros resultados. Assim,

(...) os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (PLAZA, 1987, p. 30).

Para Lages (2002), é necessário que o tradutor de um texto cultural possua liberdade para efetuar a sua tarefa, pois, ao realizá-la, ele está criando uma nova obra. As práticas de tradução, que existem desde a Roma Antiga, por muito tempo passaram por severas avaliações, sendo julgadas como “certas” ou “erradas”, “fiéis” ou “livres”. Raramente alguma importância era concedida à prática da tradução como um procedimento através do qual a atuação genuína do tradutor acontece. Apesar de novos modelos teóricos terem surgido, desenvolvendo novos conceitos acerca da tradução, concebendo-a como uma transformação, os juízos críticos tradicionais de fidelidade que guiaram tal prática desde os seus primórdios continuam sendo usados para avaliá-la como um produto. Buscando refutar esses julgamentos estanques em torno das traduções, Seligmann-Silva (2005, p. 206) afirma que: “A política da tradução antimimética destrói a noção de um original estanque, cristalizado e imune à ação do tempo e da interação entre culturas”. Dentre estas novas noções antimiméticas de tradução, está a concepção de “transcrição”, proposta por Campos (2010), que relaciona a tradução à ideia de criação.

Embora o senso de “fidelidade” ao original ainda seja uma preocupação para alguns tradutores da atualidade, que acabam vislumbrando o texto fonte como uma obra sagrada e inalterável, cada vez mais as novas concepções de traduções estão sendo aceitas. Em consequência disto, os textos que resultam dessas traduções estão sendo vistos como produtos de leituras variadas e tomados como signos icônicos uns dos outros e não como meros frutos provindos do original. A tradução vem sendo, dessa forma, pensada como uma prática intersemiótica, repleta de liberdade e criatividade. Isto posto, é como uma dessas práticas intersemióticas que se compreende, nesta pesquisa, a criação do espetáculo *Donzela Guerreira*, adotando-se uma concepção antimimética de tradução entre sistemas de signos.

Os fundamentos advindos dos novos estudos tradutórios são imprescindíveis para a pesquisa em torno do espetáculo *Donzela Guerreira*, pois esta obra teatral traz para

a cena uma recriação de signos que compunham a brincadeira do *Cavalo Marinho*, para os signos de vários outros sistemas semióticos que estruturam a arte teatral.

Além das concepções antimiméticas sobre tradução, os conceitos desenvolvidos pela Semiótica da cultura, como a ampliação da ideia de “texto”, “cultura”, “semiosfera” e “sistemas modelizantes” proporcionam um aporte teórico substancial para que se conceba a tessitura da encenação *Donzela Guerreira* como um texto cultural repleto de signos oriundos de outros sistemas sógnicos, mas que articulados entre si formam uma modalidade artística particular: o teatro.

Uma vez que foram apresentados anteriormente os conceitos basilares da semiótica da Cultura que nortearam a análise do espetáculo *Donzela Guerreira*, o próximo tópico dedica-se aos estudos do teatro enquanto sistema sógnico. É imprescindível para a análise que aqui se configura que se depreenda o quão fértil e complexo é o terreno teatral para os estudos semióticos. É fundamentalmente importante, também, que se compreenda os motivos que tornaram a investigação semiótica em torno do teatro um caminho pouco trilhado. Estas reflexões serão traçadas na seção seguinte.

2. A Semiótica na pisada da cena

Para quem desempenha as artes cênicas, é importante o entendimento de como se estabelece e se organiza a significação teatral. No teatro, existe uma estrutura de significação que só pode ser compreendida por meio do estudo das diversas naturezas de signos que formam o espetáculo, das normas que conduzem a sua organização e do processo de decodificação desses signos pelos espectadores. Entretanto, poucos estudos existem cuja abordagem seja a análise dos espetáculos. Além disso, analisar um espetáculo teatral é uma tarefa um tanto complexa, devido a diversidade de espécies de signos envolvidos nele.

Entretanto, através da semiótica temos um método de investigação que auxilia no entendimento do sistema teatral, na análise dos seus códigos e na compreensão da relação destes com seus significados. A metodologia de análise proposta pela semiótica não é o único meio de abordar uma representação teatral, mas constitui-se como um caminho profícuo para a condução do processo de observação.

Antes de adentrarmos nas colaborações da Semiótica da Cultura para os estudos da encenação teatral, é preciso compreendermos o percurso que levou ao desenvolvimento das investigações em torno dos sistemas artísticos. Um dos primeiros

aportes teórico-metodológicos para os estudos acerca dos sistemas de signos artísticos provém da Semiologia. Esta ciência tem a sua procedência vinculada a Saussure, que a sugeriu como um campo concernente apenas aos signos. Em seu desenvolvimento, a Semiologia passou a se aproximar dos estudos dos formalistas russos (1915-1925). Tais cientistas compreendiam o fenômeno estético como um produto autônomo e levavam em consideração apenas a matéria-prima da criação literária, ou seja, a palavra. Em vista disso, encontraram um ponto em comum com a Linguística, o que ocasionou diálogos entre os estudos linguísticos e literários.

A Semiologia, com sua abordagem rigorosa, formal e objetiva, colaborou significativamente para a compreensão das particularidades da arte do espetáculo. Conforme Kowzan (1977), uma das primeiras experiências de estudo da arte como um fenômeno semiológico foi realizada em 1934, por Jan Mukarovsky. Ele reconhecia a obra de arte como sendo, ao mesmo tempo, signo, estrutura e valor. Para Mukarovsky, as diretrizes semiológicas são primordiais para que o estudioso da arte possa entender o dinamismo substancial das estruturas artísticas, mesmo que em uma contínua relação dialética com a evolução dos outros domínios da cultura. As teorias de Mukarovsky possuem um feitiço muito generalizante. Ele não desenvolve um método semiológico específico relativo ao campo da arte, ocupando-se, meramente, das funções comunicativa e autônoma da Semiologia. Ele tende a considerar a obra de arte como uma unidade semiológica ao invés de um conjunto ou uma sequência de signos. Percebe-se essa mesma inclinação na obra de Eric Buyssens, afora algumas singularidades. Este, diferentemente do outro, vai dizer que a arte é um pouco sêmica. Sobre o advento desses estudiosos que passaram a considerar a arte sob a perspectiva da Semiologia, Kowzan (1977) afirma:

Depois da Guerra, a ideia de considerar a arte como fato semiológico ganha terreno entre os linguistas e os semiólogos. A literatura, arte da palavra, é campo privilegiado de investigações semiológicas empreendidas principalmente na França, Estados Unidos e União Soviética. No que se refere a terrenos da atividade artística fora da literatura as *intrusões* são raras, tímidas e pouco sistemáticas. Convém assinalar que Roman Jakobson está disposto a reconhecer como linguagens não linguísticas a pintura e o cinema, que as investidas de Roland Barthes em diferentes campos da arte enriquecem suas análises semiológicas e que ‘A arte como sistema semiológico’ foi um dos grandes temas do simpósio sobre o signo organizado na URSS em 1961 (p. 60).

Inicialmente, tratamos sobre a Semiologia, uma vez que foi a partir dela que a arte começou a ser investigada como texto cultural. Todavia, o estudo que desenvolvemos tem como abordagem a Semiótica da Cultura. A Semiologia tem a sua gênese no

Estruturalismo. A Semiótica da Cultura, a princípio, também foi estruturalista, porém, após o conceito de Semiosfera apresentado por Lótman, o âmbito de estudo da Semiótica torna-se mais extenso.

Conforme Kowzan (1977), a teoria saussuriana compreendia a Linguística como um campo dentro da Semiologia. Entretanto, atualmente, percebe-se a Semiologia como um segmento dentro da Linguística, o que gera uma propensão para que o signo seja associado sempre à linguagem. Apesar do teatro, na maioria das vezes, utilizar-se da palavra em sua constituição, poucos semiólogos estudaram essa modalidade artística. O motivo dessa escassez de pesquisas nesse campo é que, sobrepondo-se à palavra, outros sistemas de signos atuam concomitantemente no teatro.

As investigações acerca da arte só passaram a ganhar força a partir dos estudos de Lótman (1978) sobre as estruturas artísticas. Para Lótman, a arte é um meio de comunicação, pois instaura uma relação entre um emissor e um receptor. Segundo Lótman (1978), como a arte desempenha uma função comunicativa, ela pode ser considerada uma linguagem. Nas palavras do próprio Lótman:

Neste sentido, podemos falar de língua não só a propósito do russo, do francês, do hindu e de outras, não só a propósito dos sistemas criados artificialmente pelas diversas ciências utilizadas para descrever grupos determinados de fenômenos (chamam-lhes línguas “artificiais” ou metalinguagens das ciências dadas), mas também a propósito dos costumes, dos rituais, do comércio, das ideias religiosas. Neste mesmo sentido, pode-se falar da “linguagem” do teatro, do cinema, da pintura, da música e da arte no seu conjunto como de uma linguagem organizada de modo particular (1978, p. 34).

Foi por meio das pesquisas de Lótman que se alcançou a compreensão de que toda linguagem utiliza signos que constituem o seu código e dispõe de certas regras de combinação de tais signos, além de uma hierarquia própria em sua estrutura. Por linguagem, Lótman (1978, p. 35) compreende “todo sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular”. Para ele, qualquer linguagem é um sistema de comunicação e, ao mesmo tempo, um sistema modelizante, visto que essas duas atribuições são indissociáveis. Conforme Lótman (1978) assegura:

Deste modo, cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante, e inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação. Certamente que esta ou aquela função pode ser expressa mais intensamente ou não ser quase sentida nesta ou naquela utilização social concreta. No entanto, as duas funções existem potencialmente (p. 45).

A partir desse entendimento de linguagem como meio de comunicação e sistema modelizante, Lótman (1978) passou a compreender que é possível tratar a arte sob duas perspectivas distintas:

- a) Observando o que faz a arte semelhante a outras linguagens e compreendendo a sua natureza por meio das concepções gerais dos estudos dos sistemas de signos;
- b) Examinando as peculiaridades que tornam a arte uma linguagem particular e distinta das demais.

Essa concepção de linguagem desenvolvida por Lótman estende-se às línguas naturais, às línguas artificiais (por exemplo, as linguagens da ciência, os sinais de trânsito) e às linguagens secundárias, também designadas de sistemas modelizantes de segundo grau. Tais sistemas modelizantes secundários são as estruturas de comunicação que se constituem sobre o sistema linguístico natural. A partir da noção de que a consciência humana é uma consciência linguística, Lótman (1978, p. 37) conclui que, “todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência, inclusive a arte, podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários”. Segundo Lótman (1978, p. 38) “a arte é definida como uma linguagem secundária e a obra de arte, como um texto nessa linguagem”.

Dessa forma, Lótman passou a examinar a natureza das estruturas semióticas, percebendo que há uma proporcionalidade entre a complexidade da estrutura e a complexidade da informação transmitida. Para o semioticista russo, não é possível haver complexidade supérflua, sem existir uma razão, em um sistema semiótico bem organizado. Conforme as palavras do próprio Lótman (1978, p. 41): “Um texto artístico é um sentido construído com complexidade. Todos os seus elementos são elementos de sentido”. A recente teoria dos sistemas semióticos ofertou muitos subsídios para as pesquisas relacionadas aos aspectos gerais da relação artística, visto que possui uma noção de comunicação que inclui além dos sistemas linguísticos, diversos outros sistemas de signos não-verbais. Por conseguinte, viabiliza o estudo da arte como um sistema de comunicação, solucionando as demandas que foram deixadas de fora do âmbito de cisão da teoria da literatura e da estética tradicional.

Logo, graças à noção de sistemas modelizantes de segundo grau, desenvolvida pela semiótica russa, ganha-se um instrumental teórico capaz de subsidiar a investigação de textos da cultura que possuem como sistemas de signos composições não-verbais, como é o caso do teatro. A concepção de sistemas modelizantes secundários ofereceu

uma contribuição teórica pertinente para o estudo das artes e, especialmente, do teatro, uma vez que, dentre todas as artes, a que se expressa com maior complexidade de signos é o teatro.

Desse modo, encontramos na Semiótica da Cultura o alicerce conceitual para destrinchar a complexa urdidura que é a teia de sistemas semióticos que constitui o espetáculo teatral *Donzela Guerreira*. Isso porque a Semiótica tem por objeto “o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 1985, p. 13). Assim, a aplicação da Semiótica, enquanto metodologia de análise de textos culturais, acomoda uma variedade de campos de aplicação e o seu domínio de atuação abarca os mais variados tipos de linguagens: verbal, não verbal e sincrética.

A Semiótica, ao buscar o sentido do texto teatral, se utiliza do processo de *semiose*. O sentido, mesmo que parcial, pode ser apreendido através das formas de linguagem que se manifestam na obra teatral, tornando-a comunicável e partilhável. Isso é possível porque a Semiótica compreende o teatro como um fenômeno cultural. Para estudarmos um espetáculo teatral à luz da Semiótica da Cultura, é imprescindível buscarmos entender as relações sociais presentes em seus procedimentos, procurando traçar uma relação entre os signos culturalmente estabelecidos e os signos postos em cena. Fischer-Lichte (1999) nos aponta um caminho para essa leitura da cena teatral:

Ao trabalho geral desenvolvido por todos os sistemas culturais e definido como tal, o podemos designar a partir de agora como produção de significado. O teatro, entendido como um sistema cultural entre outros, tem a função geral de criar significado. Os sistemas culturais não produzem simplesmente um significado (o que seria por si uma contradição) mas algo que sempre pode ser percebido pelos sentidos; sons, fatos e temas, nos quais, a partir de sua relação com a cultura que foi criada, um certo significado pode ser incluído. A criação de significado é alcançada através da produção de "signos" (p.15, tradução nossa)⁶.

A partir das elucidações de Fischer-Lichte (1999), percebe-se que uma das funções do teatro é gerar significados. Portanto, a obra teatral é “um discurso com vocação científica sobre o sentido e tem ligação com as produções significantes e

⁶ Al trabajo general desarrollado por todos los sistemas culturales y definido como tal, lo podemos designar a partir de ahora como producción de significado. El teatro, entendido como un sistema cultural entre otros, tiene la función general de crear significado. Los sistemas culturales no producen simplemente un significado (lo que sería de por sí una contradicción), sino algo que siempre se pueda percibir por los sentidos; sonidos, hechos y temas, en los que partiendo de su relación con la cultura en la que han sido creados, se pueda incluir un determinado significado. La creación del significado se logra a través de la producción de “signos” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 15).

transculturais das sociedades que o modelam e com os postulados epistemológicos que fundamentam as condições de sua análise” (BERTRAND, 2003, p.11). Diante do espetáculo teatral, o espectador busca apreender o sentido dessa linguagem, construindo, interpretando, avaliando, apreciando, compartilhando ou rejeitando as significações, o que garante o exercício da *semiose*. Tal exercício está relacionado às diversas possibilidades de leituras polissêmicas da obra teatral e pode ser realizado por meio do estudo semiótico.

As relações sógnicas que constituem um espetáculo teatral são concretizadas em analogia ao contexto social. Dessa forma, ao identificar e entender os códigos de uma representação, o indivíduo lê a si mesmo, atribuindo ao significado uma impressão de identidade. Entendemos, então, que “o teatro retrata uma cultura e apresenta nessa imagem a cópia da consciência dos seus membros” (FISCHER-LICHTE, 1999, p.238, tradução nossa)⁷. Portanto, o fazer teatral espelha as ações culturais. O teatro é uma linguagem na qual os códigos de uma cultura não se utilizam de sua função original, mas se constituem como signos que refletem essa cultura em múltiplos sentidos.

Assim, em um espetáculo teatral, há signos culturalmente localizados que aparecem representados nas cenas. Segundo Fischer-Lichte (1999): “Todos os signos que temos classificado como signos teatrais atuam, como já temos comprovado em cada caso, como *signos de signos*” (p. 256, tradução nossa)⁸. Nesta relação sociocultural, o teatro se concretiza como um ponto de suspensão, em uma situação de tensão entre a realidade e a ficção. Ressignificando os elementos dos diversos sistemas pertencentes às culturas, reorganizando-os por meio do código teatral, o teatro permite à cultura confrontar-se. “O teatro se converte em um modelo da realidade cultural, em que o espectador confronta seus significados. O teatro, neste sentido, pode ser entendido tanto em um ato de autorrepresentação como de autorreflexão de uma cultura (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 31, tradução nossa)⁹.

Portanto, o teatro reflete a realidade da cultura. A encenação se constitui como uma articulação de vários sistemas de signos que espelham a cultura e que são

⁷ (...) el teatro retrata una cultura y presenta en esa imagen o copia la conciencia de sus miembros.

⁸ Todos los signos que hemos classificado como signos teatrales actúan, como ya hemos comprovado em cada caso, como *signos de signos*.

⁹ El teatro se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados. El teatro, en este sentido, puede ser entendido tanto en un acto de autorrepresentación como de autorreflexión de una cultura (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 31).

compartilhados com o público. A tessitura desses diversos conjuntos sógnicos, que envolvem cenários, figurinos, iluminação, penteados, músicas, voz, gestos etc, consolidam a cena. O signo no teatro, por conseguinte, não pode ser compreendido como a unidade mínima, pois apenas é teatral em conjunto com os demais signos e códigos. Como afirma Pavis (2005):

A representação teatral não é passível de ser decomposta, como as línguas naturais, em uma série limitada de unidades ou fonemas cuja combinatória produzisse todos os casos de figuras possíveis. (...) Uma tal localização minuciosa só tem interesse se evita deixar de lado indícios úteis à compreensão; não explica o funcionamento dos signos e a unidade mínima não é ou não é mais a pedra filosofal que decomporia o espetáculo como que por encanto (p. 10 - 11).

Como é possível apreender das considerações de Pavis (2005), o signo que compõe um espetáculo teatral tem as suas conexões com os demais, estabelecendo combinações e relações culturais, tanto dentro do espetáculo, como no contexto que o circunda. A palavra dita por um ator só gera significados, por exemplo, quando analisada juntamente com o seu tom de voz, com o seu aspecto físico, o seu gesto, o cenário, a iluminação e todo o restante do contexto. Portanto, os sistemas de signos somente estabelecem significados quando percebidos em articulação uns com os outros.

Um espetáculo teatral se constitui de diversos sistemas de signos que são tomados emprestados de outros sistemas semióticos, tais como: a moda, a música, a arquitetura, a pintura, a literatura, a mímica e os gestos da vida cotidiana, entre outros. De acordo com Übersfeld (2013), não há signos teatrais em si, mas signos que possuem o poder de se tornarem teatrais através do código cultural. Portanto, o código da linguagem teatral tem uma atuação distinta dos demais códigos culturais, pois se constitui de signos tomados emprestados de vários outros sistemas culturais.

O teatro, na presente investigação, é visto como um sistema semiótico entre diversos outros. Dessa forma, tem a função de criar significados. O teatro é a arte, por excelência, em que os signos são abundantes e dialogam entre si. É por meio da compreensão dessas diversas linguagens que o teatro reúne que o público pode identificar as diversas situações de enunciação. Entretanto, só compreende os signos mobilizados pelo teatro quem tem a capacidade de entendê-los quando utilizados fora da linguagem teatral.

Em *Donzela Guerreira*, cada elemento de sua organização forma, em conjunto, a carga significativa do espetáculo. Buscamos na presente tese entender os significados

que a articulação desses elementos que compõem o espetáculo *Donzela Guerreira* estabelece. Tais elementos sógnicos se inserem no processo de criação cênica e se assentam na atmosfera final do espetáculo. Pensando nisso, esta pesquisa tem como foco não o processo de criação do espetáculo, mas a sua constituição enquanto texto cultural apresentado ao público. Para tanto, nos apoiamos nos processos semióticos de análise e leitura. Acreditamos que, tomando como referência o arcabouço teórico da Semiótica do teatro, é possível estabelecer uma compreensão das relações de sentido entre os elementos que compõem a cena teatral do nosso objeto de pesquisa. A semiótica teatral, portanto, é a nossa ferramenta de análise para o entendimento da carga de significações do texto espetacular *Donzela Guerreira*.

Analisar cada um desses elementos que constituem um espetáculo teatral é uma tarefa de grande complexidade. Tradicionalmente, a análise teatral tem realizado uma abordagem meramente dramatúrgica. Contudo, o trabalho de análise do espetáculo é gigantesco, pois este possui uma natureza complexa e múltipla. De acordo com Pavis (2005):

As análises existentes mantêm uma grande discrição sobre os meios e métodos utilizados, como se a recepção e a interpretação dos espetáculos se explicassem por si. A identificação das áreas do espetáculo e de sua organização não é, no entanto, coisa evidente para ninguém, ainda mais suas relações mútuas no interior da encenação e a maneira com a qual esses elementos se recompõem misteriosamente na cabeça do espectador (PAVIS, 2005, p. XVII).

O campo de estudo dos espetáculos é repleto de tendências contraditórias e metodologias insidiosas. Ainda não se desenvolveu um método universal. Entretanto, podemos buscar chaves para a análise da cena teatral em alguns métodos como os de Pavis (2005), Fischer-Lichte (1999) e na Semiótica da Cultura. Refletindo sobre essa problemática, Pavis (2005) expõe alguns instrumentos necessários para a concretização da análise dos espetáculos: a descrição verbal, a tomada de notas, comentários espontâneos dos espectadores, questionários e fontes documentais (fotografias, matérias para divulgação etc). Ao longo dos anos em que o teatro se tornou objeto de estudo, muitas foram as abordagens investigativas em torno dele. Segundo Pavis (2005):

A análise do espetáculo não data evidentemente da época do estruturalismo e da semiologia. Todo espectador comentando um espetáculo faz disso *ipso facto* uma análise, a partir do momento em que localiza, nomeia, privilegia e utiliza este ou aquele elemento, estabelece ligações entre eles, aprofunda um às custas do outro (p. 3).

É possível encontrarmos uma tradição de análise dramatúrgica desde Diderot. Em *Sobre a Poesia Dramática* (1758), Diderot faz diversas descrições sobre a maneira de representar do ator e de efeitos cênicos. Mais recentemente, na Alemanha, Brecht retoma essa tradição analítica relacionada ao teatro e propõe elaboradas análises dramatúrgicas que trazem muitos esclarecimentos sobre o conceito de encenação. Na França, a tradição da análise dramatúrgica também se propaga através dos críticos-teóricos Roland Barthes e Bernard Dort, que analisam os mecanismos ideológicos e estéticos da encenação. Tal modo de descrição, até os anos de 1960, é dominante, devido a sua precisão e abrangência. De acordo com Pavis (2005):

Sem se preocupar em ser ilusoriamente exaustiva, às vezes mesmo sem ter consciência de participar da descrição do espetáculo, a análise dramatúrgica oferece uma primeira abordagem sintética da representação e evita a dispersão do olhar, ao sublinhar as linhas de força do espetáculo (p. 04).

Entretanto, existem muitos outros instrumentos de análise dos espetáculos e é possível e vantajosa a associação de vários métodos e fontes de informação. A nossa intenção não é encontrar uma metodologia “correta” de análise das obras teatrais, mas basear-se em abordagens analíticas que favoreçam a compreensão do objeto analisado enquanto texto cultural repleto de significados. Para isso, entendemos que a Semiótica da Cultura se coloca como um método que atende ao que se propõe a presente investigação.

Para Pavis (2005, p. XIX), é “muito improvável uma teoria geral da encenação”. No caso específico do espetáculo *Donzela Guerreira*, cada um dos elementos que o compõe exige instrumentos próprios de investigação. É necessário, pois, que cada componente de sua representação teatral seja analisado em si e em relação aos demais.

Apesar do teatro ofertar à Semiótica uma extensa esfera de análise, poucas investigações semióticas têm focado essa área artística. Isso acontece devido à complexidade do código teatral, que emprega diversos sistemas de signos para construir sentido: a palavra, o tom, o gesto, os movimentos dos atores em cena, a expressão facial, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o cenário, os acessórios, a música, o ruído, a iluminação. Todos esses sistemas de signos atuam concomitantemente em um espetáculo teatral, revelando, em um mesmo instante, mensagens aos espectadores. Essa riqueza de signos, segundo Kowzan (1977), ao passo que oferece à área da Semiótica um imenso campo de pesquisa, torna o estudo semiótico acerca do teatro um empreendimento de grande complexidade. Coelho Netto (1978, p. 11) endossa essa questão afirmando: “O

teatro tem resistido às tentativas de leitura semiológica; (...) os textos que se dedicam a uma tentativa adequada de compreensão semiológica do teatro são raros”.

Kowzan (1977) associa o fato de ter havido poucas pesquisas acerca das artes dos espetáculos ao caráter efêmero dessas modalidades. Para se desenvolver uma investigação em torno de um elemento estético é necessário um constante ir e vir ao objeto estudado e a brevidade das artes cênicas dificultam esse processo de análise. Ademais, a forma como se organizam os elementos que estruturam as artes envolve matérias e elementos diversificados. Ao se investigar um espetáculo teatral, é imprescindível que se analise, por exemplo: os diversos signos de natureza visual, que possuem forma, cor, luminosidade; e os vários signos sonoros, como a palavra pronunciada pelos atores, a música, o ruído etc. É primordial considerar, ainda, que alguns desses signos apresentam-se no espaço, outros no tempo e alguns abrangem, simultaneamente, tempo e espaço. Para além dessas unidades mínimas do espetáculo, também é preciso que se investigue as esferas do ambiente, da ação dramática e das personagens, cuja complexidade é ainda maior.

A complexidade que envolve as análises acerca dos espetáculos teatrais, segundo Kowzan (1977), provém do fato dele ser estruturado por meio de sistemas de signos pertencentes a outras modalidades de expressão, congregando, portanto, diversos outros códigos, como o da pintura, o da literatura, a mímica e os gestos da vida cotidiana. Sobre esta questão, Übersfeld (2013) chega a afirmar que não existe signo teatral, mas signos no teatro e no cinema, que são oriundos de outros sistemas. Portanto, segundo ela, apenas assimila os signos atuantes no teatro quem consegue compreender tais signos utilizados fora do teatro. Isso fez com que, por muito tempo, se presumisse que o teatro era uma manifestação híbrida, descendente da reunião de diversas artes. Contudo, hoje, tal perspectiva a respeito do teatro já é considerada obsoleta. Atualmente, o espetáculo teatral é visto como uma expressão independente e única, mesmo utilizando elementos de outras modalidades artísticas.

Eco (1989), um estudioso que investiga os problemas que a ação teatral apresenta ao campo da significação, atesta que, apesar do teatro ser ficção, vários signos que compõem essa arte são reais. Contudo, segundo Eco, no teatro, mesmo o signo sendo um objeto real, ele é fictício, visto que ou é signo do signo ou signo do objeto. Sobre esta questão, afirma Bogatyrev (1977):

Gostaria de ressaltar aqui que a indumentária, o cenário, bem como os outros signos do teatro (a declamação, os gestos, etc.) nem sempre têm uma função

de representação. Nós conhecemos a indumentária do ator como uma indumentária de ator *sui generis*, e conhecemos os signos da cena *sui generis* e não representam nada além da cena. Mas no teatro, encontramos somente signos de signo do objeto; encontramos igualmente aí signos do próprio objeto; por exemplo, um ator representando um homem faminto pode mostrar que come um pão em si e não um pão como signo, digamos de pobreza. Bem entendido, os casos em que vemos em cena signos de signo são mais frequentes que aqueles em que vemos signos de objeto (p. 16).

No teatro, os objetos utilizados como signos reúnem a função de configurar as personagens, o tempo, o local da ação, assim como de colaborar com a ação dramática. “Mas além disso, os objetos que desempenham em cena o papel de signo adquirem nisto determinados traços, qualidades e marcas que não possuem na vida real. As coisas, assim como o próprio ator, renascem, no teatro, diferentes” (BOGATYREV, 1977, p. 18). Em uma situação teatral, um objeto manuseado pode desempenhar novas funções que, *a priori*, não lhe eram conferidas. É o que acontece em *Donzela Guerreira*, por exemplo, nas cenas em que os bastões são utilizados como espadas.

A complexidade relativa às pesquisas semióticas na esfera teatral não se encerra nesse ponto. Diversos outros sistemas de signos empregados no teatro se associam à palavra de variadas formas e tais sistemas sígnicos tanto podem reiterar o que diz a palavra, substituí-la ou, até mesmo, contradizê-la. Há, portanto, muitas perspectivas de organização entre esses sistemas de signos, o que torna complexas tais estruturas. Isto elucida o fato de muitos semioticistas hesitarem em realizar investigações acerca do teatro. Sobre a complexa maneira de organização dos signos teatrais, Kowzan (1977) afirma:

(...) a palavra pronunciada pelo ator tem em primeiro lugar sua significação linguística, ou seja, é o signo dos objetos, das pessoas, dos sentimentos, das ideias ou de suas inter-relações que o autor do texto quis evocar. Mas a entonação da voz do ator, a maneira de pronunciar essa palavra, pode modificar o seu valor. Há muitas maneiras de pronunciar as palavras ‘eu te amo’, que tanto podem significar paixão como indiferença, ironia ou lástima. A mímica do rosto e o gesto da mão podem acentuar o significado das palavras, desmentilo ou dar-lhe um matiz particular. E isso não é tudo. Muito depende da postura corporal do ator e de sua posição com relação aos companheiros. As palavras ‘eu te amo’ têm valor emotivo e significativo diferente segundo sejam pronunciadas por uma pessoa negligentemente sentada numa cadeira, com um cigarro na boca (papel significativo suplementar do acessório), por um homem que tenha uma mulher nos braços, ou por alguém de costas para a pessoa a quem se dirigem essas palavras” (p. 61).

No teatro, existe uma ampla variedade de elementos a serem investigados. Por esse motivo, a organização do seu código se estrutura de forma bastante complexa, rearranjando linguagens pertencentes a outros domínios. Coelho Netto (1978) explica a

forma particular como o teatro reúne e reordena essas linguagens provenientes de sistemas semióticos diversificados:

O teatro é, efetivamente, uma mistura de outras linguagens, de outras artes; isso não implica, no entanto, que o teatro não tenha uma maneira específica de relacionar essas artes, essas linguagens, de modo a que, diante de uma determinada informação estética, se reconheça estar diante de algo a que se denomina de teatro e não de algo, X, que é gestualidade mais cenográfica mais arte de indumentária etc. (...) É esse sistema de combinação que pode e deve ser o objeto de estudo da abordagem semiológica, e é esse sistema que é perfeitamente possível isolar (COELHO NETTO, 1978 p.11-12).

Embora, conforme esclarece Coelho Netto (1978), o teatro seja passível de ser estudado e, de acordo com Eco, até mesmo ocupe um lugar de destaque na Semiótica, devido a particular complexidade que possui, distintamente de um sistema linguístico natural, poucas análises semióticas existem acerca dessa modalidade artística. Segundo Eco (1978, p. 18), tanto no campo teatral, como no âmbito musical, o desenvolvimento de pesquisas semióticas foi lento, por motivos contrários: “A música parecia um universo no qual não há significações, o teatro um universo no qual há demais. Por motivos opostos hesitava-se em aproximá-los”.

As primeiras tentativas de se estudar o teatro enquanto objeto semiótico despontaram na década de 70. Entretanto, havia uma questão a ser superada: existia uma inclinação para se examinar o teatro em um nível simplificado, explorando apenas um de seus sistemas sógnicos. Alguns semioticistas analisavam unicamente o texto escrito, outros o texto falado, alguns a gestualidade, outros a iluminação, alguns a direção cênica etc. Contudo, paulatinamente, foi se desenvolvendo a noção de teatro como uma categoria artística “multinívelar”, a qual é estruturada por vários sistemas sógnicos. Além disso, segundo Eco (1978), chegou-se ao entendimento de que:

(...) o teatro é em tal sentido uma Terra Prometida da semiótica, porque a capacidade humana para produzir situações sógnicas desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí completamente – o teatro é o lugar de condensação e convergência de ‘semióticas’ diversas (p. 18).

Para produzir essa complexa teia formada pela tessitura dessas situações sógnicas, o teatro utiliza-se tanto da imitação de signos naturais, como de signos presentes em qualquer ação humana e nas outras artes. Ademais, as minúcias das performances dos atores podem combinar expressões feitas de maneira consciente e calculada com ações e inflexões que podem emergir naturalmente nas movimentações cênicas. E esta é mais uma particularidade que faz da análise semiótica do fazer teatral um empreendimento

complexo. A partir disso, conforme Eco (1989), é possível se fazer três considerações a respeito do signo teatral:

- a) não há obrigatoriamente intencionalidade na emissão do signo, sendo necessário, apenas, que exista uma convenção que torne possível a compreensão do seu significado;
- b) ao ser emitido por alguém, julgamos o signo como verdadeiro, assim como presumimos que um objeto é uma obra de arte por estar exposto em um museu (ou que, pelo menos, foi criado com essa intenção);
- c) que a movimentação de uma personagem pode apresentar significados variados.

Portanto, é possível afirmar que existe uma instabilidade no teatro que conduz o espectador à possibilidade de leituras polissêmicas da obra teatral. Assim, no teatro, o público apreende o sentido dos signos através de diversas possibilidades de leitura, apreciando, construindo, interpretando, avaliando, compartilhando ou rejeitando as significações expostas. Conforme Deleuze (1987), os signos são sensações ou marcas que demandam uma decifração e que conduzem ao ato de pensar. Segundo ele, elucidar essas marcas-signos não é desvendar conteúdos, mas criar novos universos. Para Deleuze:

Ser sensível aos signos, considerar o mundo como coisa a ser decifrada é, sem dúvida, um dom. Mas esse dom correria o risco de permanecer oculto em nós mesmos se não tivéssemos os encontros necessários. E esses encontros ficariam sem efeito se não conseguíssemos vencer certas crenças. (DELEUZE, 1987, p. 27).

Segundo este autor, o “objetivismo”, ou seja, a conduta de confrontar os signos ao objeto que os porta, é algo que dificulta a compreensão deles. Deleuze (1987) defende que os códigos que compõem o universo da Arte são signos essenciais, desmaterializados, opondo-se a todas as outras esferas, transformando os outros mundos de signos, sobretudo, os signos sensíveis, aos quais os signos da Arte presenteiam “o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco” (DELEUZE, 1987, p. 28).

Portanto, o teatro não pode ser lido de forma objetiva, pois, ao se concretizar através do cruzamento de diversos sistemas de signos, produz situações polifônicas. O teatro torna-se uma linguagem na qual os signos do texto dramático desorganizam-se para se organizarem em um novo texto multisignificativo. É necessário que se compreenda, primeiramente, que o teatro não é concebido apenas através do texto dramático, mas, sobretudo, por uma encenação, a qual é urdida coletivamente. O texto verbal é um dos elementos do teatro, mas não é o único e nem o principal. O teatro é uma linguagem que se estabelece entre indivíduos por meio da cena, constituindo-se como um rito complexo

compartilhado com um público e que requer a confluência de signos de naturezas diversas para que seja concebido, entre os quais, a existência ou não de um texto verbal preliminar.

Para Pavis (2005), a análise não deve se basear nas decisões ou intenções dos seus autores (dramaturgo, diretor, ator etc), mas no produto que resultou de todo o trabalho dos artistas envolvidos. No caso de *Donzela Guerreira*, toda a encenação partiu de um trabalho em conjunto envolvendo a ação do elenco, do diretor, do dramaturgo, etc. Todo o texto dramático partiu de uma escrita realizada a muitas mãos, que ia se constituindo juntamente com a criação das cenas. Portanto, não existiu um texto dramático pré-estabelecido, como tradicionalmente ocorre nas montagens teatrais, o que impõe ainda mais algumas dificuldades para a realização da análise semiótica em torno da peça. Toda a criação desse espetáculo foi feita a partir do que se chama de “processo colaborativo”, procedimento de montagem cênica que ganhou a adesão de diversos grupos teatrais no Brasil, especialmente na década de 90.

Diversas expressões teatrais, em épocas distintas, não dispuseram de um texto verbal prévio para a sua composição, como é o caso dos mimos¹⁰, das atelanas¹¹, da *commedia dell'arte*¹² e de muitas manifestações de teatro contemporâneo. Esse grande patrimônio de expressões cênicas que não se utilizavam de um texto prévio formam uma densa e coesa trama social referente às diversões, disputas e jogos que marcaram os eventos da sociabilidade civilizada.

Apesar da existência de muitas encenações que não se pautam ou se pautaram em um texto verbal prévio, a maior parte da historiografia do teatro teve como foco obras dramatúrgicas correspondentes a cada período estético. Por esse motivo, ainda no presente, existe a crença de que pesquisar teatro é estudar exclusivamente o texto dramático. Entretanto, uma investigação comprometida com os estudos teatrais não pode deixar de examinar a variedade de sistemas sógnicos que ele emprega para concretizar-se, tais como a cenografia, a iluminação, o figurino, a maquiagem, a interpretação dos atores,

¹⁰ Mimo é uma arte do movimento corporal. O mimo conta uma história por meio de gestos e remonta à Antiguidade Grega e Romana. Na Idade Média, o mimo permanece através dos trabalhos das trupes ambulantes.

¹¹ Atelanas são pequenas farsas de caráter bufão inventadas no século II a. C. Representam personagens estereotipadas e grotescas e são consideradas as precursoras da *commedia dell'arte*.

¹² *Commedia dell'arte* é uma forma de teatro popular que surgiu na Itália por volta do século XV e se caracterizava pela criação coletiva e improvisada dos atores a partir de um *canevas* (espécie de roteiro). Cada ator improvisava a partir dos *lazzi* (elemento mímico que serve para caracterizar comicamente a personagem) próprios do seu papel e das reações do público.

o trabalho de direção e a própria crítica especializada e os espectadores, uma vez que não há teatro sem público.

Segundo Mostaço (2010), o fenômeno teatral é relevantemente discutido na obra *A encenação teatral*, de André Veinstein, publicada pela primeira vez em 1955. Veinstein empreendeu uma pesquisa por meio de questionários, na qual pessoas, vinculadas ou não à classe teatral, respondiam sobre quem é o autor no teatro, que relações existem entre o autor do texto e a equipe que concretiza o espetáculo, se o teatro precisa ou não de representação para existir, entre outras questões que poderiam contribuir com o enfoque, a delimitação e a elaboração da definição do teatro. O resultado das pesquisas de Veinstein apontou que quase unanimemente as pessoas responderam:

- a) que o teatro não é o texto verbal, e sim representação;
- b) que o teatro é produto da atividade da equipe que o produz (diretores, atores, cenógrafos, maquiadores, figurinistas, iluminadores etc.);
- c) e que a encenação se concretiza por meio de uma linguagem simbólica.

A investigação de Veinstein relativa à encenação teatral pode ser destacada como um marco relacionado à compreensão do espaço que o texto verbal ocupa dentro do fenômeno cênico, balizando o princípio de uma superação das concepções textocêntricas. A partir de então, as pesquisas acerca do teatro, sejam estéticas, históricas ou semióticas, não podem deixar de tratar sobre a sua essência: a representação.

Pode-se compreender por “representação” a transcodificação de um sistema semiótico por outro. No caso específico da arte teatral, quando existe um texto dramático prévio, essa tradução ocorre através de uma transposição dos signos linguísticos para signos sonoros e visuais materializados na encenação. Sobre essa transcodificação que sucede no fenômeno teatral, Pavis (2005) afirma:

O teatro pode redundar numa das dificuldades da antropologia, a saber: traduzir/visualizar os elementos abstratos de uma cultura como um sistema de crenças ou valores, utilizando-se dos meios concretos; por exemplo, ao invés de explicar um ritual, realizá-lo; em vez de dissertar sobre as condições sociais dos indivíduos, mostrá-las através de um *gestus* imediatamente legível. É verdade: um ritual perde o seu sentido assim que for extraído do seu contexto e transposto para o palco, porém nada impede o teatro de se autodeclarar como o lugar de uma outra cerimônia, na qual o ritual procurará a sua validade. A encenação e a representação teatral são sempre uma tradução cênica (graças ao ator e a todos os elementos do espetáculo) de um conjunto cultural distinto (um texto, uma adaptação, um corpo). Quando nos damos conta, com Lótmán, de que apropriação cultural da realidade se faz sob a forma da tradução de uma parcela da realidade em um texto, compreende-se que, *a fortiori*, a encenação ou a transposição intercultural são uma tradução sob a forma de apropriação da cultura estrangeira, a qual possui as suas próprias modelizações” (p. 15).

Portanto, para Pavis (2005), a representação teatral é sempre um fenômeno tradutório. Lótman (1978) considera muito produtiva a tradução de uma linguagem em outra, pois faz com que se alcance em um único objeto elementos de duas ciências distintas, ou estabelece um inusitado campo de conhecimento, por meio de uma metalinguagem que lhe é peculiar. Lótman (1978) pondera que uma linguagem concebida por meio da tradução modeliza uma determinada estrutura e possibilita a expressão do conteúdo de uma mesma comunicação através de pontos de vistas distintos. Logo, a linguagem traduzida modeliza tanto a perspectiva do observador, como a estrutura, destacando os aspectos formais.

A linguagem artística faz com que os aspectos formais sejam ressaltados em relação ao conteúdo, modelizando os princípios estruturais da imagem do mundo. Sobre essa diferenciação entre a língua natural e os sistemas artísticos, Lótman (1978) declara:

Em arte, as coisas passam-se de outro modo. Por um lado, aparece uma tendência constante para formalizar os elementos portadores de conteúdo, para os condensar, para os transformar em banalidades, para os fazer passar totalmente do domínio do conteúdo para o domínio convencional do código (p. 48).

Essa ênfase no plano da forma, de que trata Lótman (1978), pode ser explicada pelo fato de, diferentemente da língua natural, na arte, os signos não possuírem um modo convencional, mas um caráter icônico, isto é, figurativo. Lótman (1978, p. 55) esclarece que: “Num texto artístico verbal, não só os limites dos signos são diferentes, mas o próprio conceito de signo é diferente”. Portanto, mesmo que a linguagem artística busque sua estruturalidade na língua natural, apenas alicerça-se nesta para transcodificá-la. Tal linguagem artística dispõe de uma hierarquia complexa de linguagens variadas, porém interligadas.

No que diz respeito, especificamente, à linguagem teatral, os signos que nela atuam dialogam entre si através de diversas linguagens. É possível, portanto, assegurar que a linguagem teatral é interdisciplinar. Contudo, Pavis (2008a) considera que, para um estudo sobre a encenação teatral, o conceito de intertextualidade desenvolvido pelo estruturalismo e pela semiologia não mais atende às demandas de sustentação teórica exigidas pelo objeto em questão. A fim de estudar a encenação teatral, Pavis (2008a) opta por empregar a noção de interculturalidade, visto que, para ele, é necessário não apenas examinar o funcionamento interno do espetáculo, mas é preciso, também, analisar a sua inserção nos vários contextos e culturas, assim como ponderar sobre a produção cultural que provém desses deslocamentos. Conforme as palavras do próprio Pavis (2008a, p. 2):

“O termo *interculturalismo* parece-nos adequado, melhor ainda que os de *multiculturalismo* ou *transculturalismo*, para darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas”.

Ao tratar sobre o *interculturalismo*, Pavis (2008a) afirma existir na criação teatral contemporânea um cruzamento entre as culturas. Devido ao fato de estabelecer-se por meio desses cruzamentos, o teatro contemporâneo insere-se como um “Teatro de Cultura(s)”. Por esse cruzamento passam diversas culturas estrangeiras, vários discursos e muitos efeitos artísticos de “estranhamento”. Segundo Pavis (2008a), é possível que a encenação teatral seja o último espaço desse cruzamento, assim como o seu mais rigoroso laboratório. Para ele, a encenação teatral “interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público” (PAVIS, 2008a, p. 1).

O fazer teatral contemporâneo ao estender-se para o intercâmbio cultural passa a interpelar e confrontar as tradições, as práticas de representação e as próprias culturas. De acordo com Pavis (2008a, p. 3), para abranger as variadas experiências que o *interculturalismo* no teatro propicia, o teórico necessita “de um modelo que possua a paciência e a minúcia da ampulheta”. Esta é um objeto singular que dispõe de um funil e um molinete. Na parte superior da ampulheta, encontra-se a cultura estrangeira, isto é, a cultura fonte, a qual passa por uma abertura estreita. Pavis (2008a) esclarece que:

Se os grãos da cultura, o seu aglomerado, forem suficientemente finos, escoarão sem problemas, ainda que lentamente, para a bola inferior, a da cultura destinatária, ou cultura-alvo, a partir da qual observamos o lento escoamento. Tais grãos se incorporarão a um agrupamento que pareceria gratuito, mas que, no entanto, é regulado, em parte, pela passagem por entre as dezenas de filtros colocados pela cultura-alvo e pelo observador (PAVIS, 2008a, p. 3).

Tal escoamento para a outra cultura, contudo, não ocorre de maneira passiva, uma vez que é uma atividade dirigida muito mais pela cultura-alvo, que busca ativamente na cultura-fonte o que precisa para atender às suas reais necessidades. Pavis (2008a) investiga essa ampulheta e o funcionamento dos seus filtros, os quais estão inseridos entre a cultura-alvo e a cultura-fonte. Ele explica como uma cultura apropria-se de uma outra cultura, selecionando e enfatizando certas particularidades, de acordo com as suas próprias necessidades e conjecturas. Este autor examina os impasses que ocorrem na recepção de uma cultura por outra “que freiam e fixam os grãos da cultura, ao reconstituir as camadas sedimentares que configuram outros tantos aspectos, e as concretizações da cultura” (PAVIS, 2008a, p. 5).

Entretanto, a apropriação de uma cultura por outra não é dogmática e permanente. A cultura acolhida inverte-se quando aquele que se apropria da cultura estrangeira indaga-se sobre a forma de compartilhamento da sua própria cultura para uma outra cultura-alvo. Isso ocorre porque a ampulheta é continuamente revirada, devolvendo para a outra cultura toda a informação que recolheu, agora já ressignificada. Portanto, as culturas interpenetram-se, encontrando-se nas *encruzilhadas*. Tal *cruzamento* é, dessa forma, um entrecruzar de caminhos e uma hibridação de práticas e tradições.

Pavis (2008a) investiga esses *cruzamentos*, ou seja, os casos de intercâmbio de sentidos entre as culturas. Este estudioso examina a forma como essa apropriação ativa de uma cultura-fonte por uma cultura-alvo se estabelece dentro das práticas teatrais. De acordo com ele:

Ao escolher por objeto o teatro e a encenação interculturais, este livro elegeu o caso de uma figura ao mesmo tempo clássica e pós-moderna, eterna e nova. *Eterna* no sentido de que a representação teatral tem misturado, desde sempre, tradições e estilos os mais diversos, traduzidos de uma língua ou de uma linguagem para outra, percorrendo espaço e tempo em todos os sentidos; *nova* no sentido de que a encenação ocidental, noção esta recente, pratica tais cruzamentos de representações e tradições de forma consciente, afirmativa e estética, somente a partir das experiências das vanguardas (Meierhold, Brecht, Artaud, Claudel), e mais radicalmente, após os grupos multiculturais de Barba, Brook ou Mnouchkine (para citar apenas os criadores ocidentais mais visíveis, que são os que aqui nos interessam) (PAVIS, 2008a, p. 6).

Pavis (2008a) analisa a relação do teatro com as *outras* culturas, buscando compreender as transformações do texto para a encenação. De acordo com este autor, o paradigma sociossemiótico da cultura e da encenação intercultural foi constituído por meio de vários estudos acerca da forma de funcionamento de encenação, enfocando-se uma teoria da tradução e da interculturalidade.

Foram discutidos acima vários aspectos que tornam a análise dos sistemas de signos do teatro uma tarefa difícil, mas que, ao mesmo tempo, destacam essa categoria artística como um terreno fértil para a Semiótica. Tal empreitada seria menos complexa se os semioticistas que se dedicam ao estudo do teatro pudessem ter como subsídio análises semióticas voltadas para as outras artes das quais o teatro utiliza-se. Entretanto, a música, as artes plásticas e os artifícios interpretativos do ator também são campos pouco examinados pela Semiótica até o momento. Na atualidade, alguns recursos tecnológicos, como a gravação em mídias digitais, podem suavizar os obstáculos que surgem no percurso de uma análise semiótica dentro deste amplo campo de estudos ofertado pelos signos teatrais.

Apreciadas as peculiaridades que diferenciam *Donzela Guerreira* de uma montagem teatral tradicional e compreendidas as dificuldades relacionadas a uma análise de um texto espetacular dessa natureza, investigamos no próximo capítulo os diversos sistemas de signos que estruturam esse espetáculo, buscando compreender as partes que constituem o todo desse texto cultural. Para tanto, buscamos métodos adaptados a cada um desses sistemas sógnicos, como os propostos por Pavis (2005), Kowzan (1977) e Fischer-Lichte (1999). Examinamos no próximo capítulo, cada um dos sistemas de signos separadamente, e, apenas posteriormente, traçamos uma leitura destes componentes conjuntamente.

CAPÍTULO II - OS SISTEMAS SEMIÓTICOS EM *DONZELA GUERREIRA* – CÓDIGOS EM AÇÃO

1. A linguagem teatral

De acordo com a Semiótica da Cultura, o conceito de texto nos permite compreender a existência de diversos sistemas semióticos, que têm como função a geração de signos. Dentre estas diversas modalidades de sistemas semióticos, essa pesquisa investiga um texto cultural da linguagem teatral intitulado *Donzela Guerreira*. Ele se caracteriza como texto cultural por ser constituído de significantes que correspondem a significados, visto que o teatro é materializado pelo ser humano, se constituindo, portanto, em um sistema semiótico produzido culturalmente.

Esses textos culturais são regidos por regras que variam de cultura para cultura. Entretanto, existem também invariantes que marcam as singularidades de cada modalidade de texto cultural e que guiam a composição do sentido em cada situação. O resultado do conjunto dessas regras que regem cada categoria de texto cultural é entendido como “código”. Dessa maneira, o processo de estruturação de significados passa por variações conforme a constituição das regras estabelecidas pelas especificidades culturais de tempo e espaço, tanto no que diz respeito à produção como à recepção.

O teatro, sendo um sistema cultural, deve ser visto dentro do seu contexto cultural. Tendo como referência o conceito oferecido por Fischer-Lichte (1999), compreendemos a linguagem teatral, nesta pesquisa, como sendo o resultado de um processo em que **A interpreta X diante de S**. Essa formulação essencial e concisa envolve três tipos de relações: 1) **A – X**: em que o eixo está na composição que o ator faz da personagem; 2) **X – S**: onde o foco está na recepção do espetáculo e onde o público elabora o sentido diante da obra; 3) **A – S**: onde se faz uma reflexão sobre a produção teatral, a história do teatro, as políticas públicas culturais, os patrocínios etc. Para fins metodológicos, neste segundo capítulo, abordamos questões relacionadas ao item 2, notadamente no que diz respeito à análise do espetáculo e à construção do seu sentido a partir do código teatral.

Vimos que o teatro cria significados por meio de códigos culturais internos e externos (FISCHER-LICHTE, 1999). Essa conexão entre código interno e externo esclarece o fato de serem atribuídos novos significados a espetáculos teatrais que são

apresentados em tempos e espaços distintos. Assim, uma das peculiaridades do código teatral é o fato do mesmo se apropriar de signos que são próprios de diversos outros sistemas culturais, tais como os da literatura, do circo, da dança, da moda, da música, da mímica, da pintura, da escultura, da arquitetura, dos gestos da vida cotidiana etc. Sobre essa questão, Übersfeld (2013) afirma:

Do mesmo modo que Christian Metz nega que haja um “signo cinematográfico”, não se pode falar, rigorosamente, de “signo teatral”: não há elemento passível de ser isolado na representação teatral que seja o equivalente dos signos linguísticos com seu duplo caráter arbitrário (relativo) e de dupla articulação (em morfemas e em fonemas) (p. 08-09).

Os signos, portanto, não são originalmente teatrais, mas são oriundos de outros sistemas culturais e ressignificados pela linguagem teatral. Embora não existam signos teatrais em si, eles possuem a capacidade de se tornarem teatrais através do código cultural que lhes estrutura. Apenas compreendem os signos tornados teatrais quem é capaz de ler tais signos fora do teatro. Desse modo, o teatro revela a cultura em sua volta, ofertando usos significativos e inusitados para os componentes dos muitos sistemas existentes nas diversas culturas. Ao reorganizar elementos dos diversos sistemas culturais através do código teatral, o teatro possibilita que a cultura se veja refletida e confrontada, visto que: “O teatro se converte em um modelo da realidade cultural, no qual o espectador confronta seus significados. O teatro, nesse sentido, pode ser entendido tanto num ato de autorrepresentação como de autorreflexão de uma cultura” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 31, tradução nossa)¹³.

Fischer-Lichte (1999) apresenta mais três particularidades do código teatral: os signos tornados teatrais só podem ser expostos na presença dos seus criadores (atrizes e atores); os signos são constantemente renovados, visto que a cada apresentação artistas e espectadores ressignificam o espetáculo; e possuem uma ligação muito próxima entre emissores e receptores. É essencial que haja um encontro de seres humanos para que o teatro aconteça. Assim, a construção de sentido de um espetáculo teatral se faz por meio de uma via dupla, em que artistas e espectadores compartilham a tarefa da elaboração do sentido. Sob essa forma de comunicação própria do teatro, afirma Übersfeld (2013):

[...] a *representação* teatral é um conjunto (ou um sistema) de signos de natureza diversa que depende, se não totalmente, pelo menos, parcialmente, de um processo de comunicação, uma vez que comporta uma série complexa de

¹³ El teatro se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados. El teatro, en este sentido, puede ser entendido tanto en un acto de autorrepresentación como de autorreflexión de una cultura (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 31).

emissores (numa ligação estreita entre si), uma série de *mensagens* (ligação estreita e complexa entre si), de acordo com códigos extremamente precisos, um *receptor* múltiplo, mas situado num mesmo lugar (p. 9).

Dessa forma, segundo a autora, um corpo complexo de signos verbais e não verbais dá forma a representação teatral, que é estruturada em uma ordem assentada na lógica emissor-mensagem-receptor. A representação teatral, portanto, é constituída a partir de uma combinação de muitos sistemas sógnicos que são compartilhados com o público. A articulação desses vários sistemas simbólicos, que incluem a atuação do elenco, o cenário, o figurino, a maquiagem, a iluminação e, até mesmo, a presença dos espectadores constituem a representação teatral.

Apesar do texto teatral não ser “uma linguagem autônoma, é passível de análise como qualquer outro objeto de código linguístico” (Übersfeld, 2013, p. 09). Tendo em vista essa afirmação de Übersfeld (2013), no tópico que se segue, traçamos uma análise dos diversos sistemas de signos que, articulados entre si, constituem o espetáculo *Donzela Guerreira*, com o objetivo de entender as partes que formam o todo dessa obra teatral. Entretanto, destacamos que os significados advindos desses sistemas de signos apenas são compreendidos quando em articulação uns com os outros, pois o sentido de um gesto realizado em cena não está desassociado da iluminação, da expressão facial, do tom de voz e dos demais elementos postos em cena.

Diante do exposto, percebe-se que o signo no teatro não pode ser compreendido como a unidade mínima, pois apenas é teatral na sua conexão com os diversos outros signos que compõem o código teatral. Todos os componentes que estruturam o espetáculo teatral estão interligados, formando arranjos e conexões culturais dentro e fora do espetáculo.

2. Os sistemas sógnicos em *Donzela Guerreira*

A análise em curso, neste momento, volta-se para alguns sistemas de signos que estruturam *Donzela Guerreira*. Adotamos aqui uma divisão de sistemas sógnicos baseada nos estudos de Fischer-Lichte (1999), por considerar que tal categorização envolve a maioria dos signos presentes em um espetáculo teatral e que abarca, portanto, os elementos essenciais para a análise do código que compõe o espetáculo *Donzela Guerreira*.

Tendo como fundamento básico o conceito proposto do Fischer-Lichte (1999) de que **A interpreta X diante de S**, e que **A** atua em um lugar específico (1), expondo-se com uma determinada aparência física (2) e constituindo-se com uma forma específica (3), apresentamos os signos a partir da seguinte divisão: signos do lugar, signos da aparência, signos do movimento e signos sonoros. Nos signos do lugar estão incluídos o cenário e a iluminação; aos signos da aparência pertencem o vestuário, a maquiagem e o penteado; os signos do movimento abrangem a atuação do elenco, envolvendo signos relacionados à mímica, ao gestual, à expressão facial etc.; os signos sonoros são os que incluem a música, o ruído, assim como as entonações empregadas nas falas do elenco.

2.1 Os signos do lugar

A análise dos signos que formam o lugar onde acontece a ação é fundamental para o entendimento do processo de *semiose* que ocorre a partir do espetáculo *Donzela Guerreira*, visto que para compreender o todo teatral é necessário identificar onde se encontram as personagens e como o espaço influencia nas ações destas.

Os signos do lugar, na arte teatral, são todos os elementos que ao serem colocados em cena constituem significações relacionadas ao espaço da ação. O “lugar cênico” é um espaço que possui atributos próprios e é limitado, se constituindo em um segmento específico e delimitado em determinado ambiente. Sobre a importância dos signos do lugar para a constituição do espetáculo teatral, Übersfeld (2013) afirma:

Se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos; a segunda, indissociavelmente ligada à primeira, é a existência de um espaço em que esses seres vivos estão presentes. A atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional (p. 91).

Essa relação tridimensional enfatizada por Übersfeld demonstra o quanto a prática teatral é singular, não se confundindo com declamação ou narração. Nesse aspecto, são acentuadas as diferenças entre o texto verbal e a prática teatral. É possível ler em um romance ou em um texto dramático as aventuras de uma personagem e podemos imaginar o lugar em que tudo ocorre, mas a prática teatral exige uma espacialidade concreta onde sejam desenvolvidas as ações das personagens. É no nível do espaço, justamente por ser ele, em grande parte, um *não dito do texto*, particularmente uma zona de vazios – o que constitui de fato a *carência* do texto de teatro –, que se concretiza a articulação texto-representação (ÜBERSFELD, 2013, p. 92).

Os signos do lugar podem ser constituídos: por meio da iluminação, que é capaz de delimitar o espaço da ação; através de falas pronunciadas em cena que fizerem referência ao espaço da trama; por intermédio de elementos cênicos, como plaquetas; e, principalmente, por meio do cenário. A importância do cenário para a constituição do lugar cênico na maioria dos espetáculos é tamanha, que, muitas vezes, ele chega a ser tido como o único elemento definidor do espaço da ação. Sobre o cenário, Kowzan (1977) diz:

A tarefa primordial do cenário, sistema de signo que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o lugar: lugar geográfico (...), lugar social (...), ou os dois ao mesmo tempo (...). O cenário ou um de seus elementos pode também significar o tempo: época histórica (...), estações do ano (...), certa hora do dia (...). Ao lado de sua função semiológica de determinar a ação no espaço e no tempo, o cenário pode conter signos que se relacionam com as mais variadas circunstâncias (p. 73).

Em *Donzela Guerreira*, o cenário é constituído por poucos elementos, aparecendo como objetos cênicos apenas alguns galhos de árvore secos, um pó de cor ocre e um espelho, usado em uma das primeiras cenas do espetáculo, no momento em que a Donzela se despede de sua imagem feminina. O pó que cobre o palco modeliza os terreiros onde acontece a brincadeira do *Cavalo Marinho*, dança que com seus passos fortes e diversificados levantam a poeira do chão. Embora constituído por poucos itens, o cenário de *Donzela Guerreira* ressignifica as características de um lugar seco e rural, trazendo uma clara representação das regiões geográficas brasileiras de clima semiárido. Em *Grande Sertão: Veredas*, texto literário que foi uma das grandes inspirações para a criação do roteiro de *Donzela Guerreira*, a trama também ocorre em um local de clima quente e solo seco. Dessa forma, o espaço literário da trama de Guimarães Rosa é traduzido para a cena teatral a partir de poucos elementos, mas que articulados entre si geram a significação do local que pretende representar. Isso acontece porque:

O espaço cênico é sempre imitação de algo. (...) no teatro, o que sempre se reproduz são as estruturas espaciais, que definem não tanto um mundo concreto, mas a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações. Desse modo, a cena representa sempre uma simbolização dos espaços socioculturais (...). De certo modo, o espaço teatral é o lugar da história (ÜBERSFELD, 2013, p. 94).

Apesar de toda essa importância que Übersfeld (2013) atribui ao espaço cênico, este sozinho não é capaz de produzir significações. Estas só passam a ser compreendidas com clareza a partir do momento em que as personagens do Capitão e da Donzela começam a agir dentro do lugar teatral. Para Fischer-Lichte (1999), as funções práticas

que o espaço tem o poder de oferecer são explicitadas quando as ações físicas passam a ser executadas dentro dele. O lugar só se torna teatral a partir do momento em que o elenco passa a interpretar nele. A própria Übersfeld (2013) trata dessa relação entre o espaço e a ação:

Independente de toda a *mímeses* de um espaço concreto, que reproduz, transposto ou não, de modo simbólico ou “realista”, certo aspecto do universo vivido, o espaço cênico é *área de atuação* (ou lugar da cerimônia), lugar onde se passa alguma coisa, que não remete a um “alhures”, mas que investe o espaço pelas relações corporais dos atores, pelo desenvolvimento das atividades físicas, sedução, dança, combate (p. 94).

Isto posto, o lugar apenas deixa de cumprir suas funções além do espetáculo para efetuar aquelas relacionadas à situação da trama, quando as personagens entram em cena. O espaço cênico sempre será a área de atuação em um determinado tempo. Portanto, espaço, tempo e ação estão, fatalmente, interligados. Segundo Pavis (2005):

Um não existe sem os dois outros, pois o espaço/tempo dramaturgico, o trinômio espaço/tempo/ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação. Ele se situa, além disso, na intersecção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível. Constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena (p. 139).

Espaço, tempo e ação, de acordo com Pavis (2005), dentro da arte teatral, só podem existir interligados. Conforme esse autor pondera, sem espaço, o tempo seria pura duração, o que se constituiria na arte musical; na ausência do tempo, o espaço se tornaria uma arte plástica; e sem tempo e sem espaço, não há a possibilidade do desenvolvimento da ação. Ainda sobre essa questão, Pavis (2005) acrescenta:

A aliança de um tempo e de um espaço constitui o que Bakhtin, no caso do romance, denominou *cronotopo*, uma unidade na qual os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto. Aplicados ao teatro, a ação e o corpo do ator se concebem como o amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas, diz Merleau-Ponty, no espaço, ele é feito de espaço – e, ousaríamos acrescentar, feito de tempo (p. 140).

Tomando como exemplo dessa situação podemos deduzir que, quando um personagem adentra o espaço cênico e passa a realizar movimentos de cortes de cabelo, o local pode tornar-se um salão de beleza. Entretanto, se a personagem afirmar “sou uma costureira”, o mesmo local pode tornar-se um atelier de costura. Do mesmo modo, um birô pode indicar um local de estudos em uma biblioteca, ou uma mesa de um consultório médico, dependendo das falas e ações nele executadas. O lugar e os objetos sugerem as ações que podem ser realizadas, mas não as estabelecem rigorosamente.

O cenário possui a tarefa de, por meio da visualidade, fornecer informações sobre o lugar, a época e a própria personalidade e situação vivenciada pelas personagens. Desde as origens da arte teatral, o cenário põe em cena uma urdidura de conteúdos e significados através de uma variedade de imagens codificadas, às quais o público atribui sentidos de modo particular. Ao refletir sobre esse elemento do teatro, Pignatari (1984) afirma:

Cenografia não é apenas um signo que denota e conota um ambiente e/ou uma época, ou que informa um espaço, configurando-o: a boa cenografia é a que participa também da ação narrativa, que não é apenas algo externo a ação, decorativamente, mas que se identifica até com o estado psicológico dos personagens ou o ambiente da cena. Como o nome está dizendo, a cenografia é uma escritura da cena, é uma escrita não verbal, icônica, que deve imbricar-se nos demais elementos dramáticos, trágicos ou cômicos (p. 72).

A ideia de “boa cenografia” defendida por Pignatari (1984) é importante para compreendermos que, embora *Donzela Guerreira* traga em sua composição poucos itens cenográficos, eles representam suficientemente o lugar e estão coerentemente conectados com a ação dramática. Não há no espetáculo excessos cenográficos usados apenas decorativamente, mas signos que expressam de forma icônica a atmosfera da situação.

O cenário constitui-se como um item importante na composição do espetáculo teatral. Ele exprime, através do material e das formas que utiliza, um conjunto de emoções e ideias relativas e pessoais repletas de significações. O cenário não se constitui como um fim em si, mas em uma zona dramatizada, no sentido de sensibilizar enquanto espaço. Qualquer objeto apenas se torna teatral quando estabelecido em uma circunstância dramática. Mais do que ornamentação e decoração, o cenário organiza e atua ambientando o espaço/tempo da ação dramática, criando e transformando o lugar cênico e, dessa forma, estabelecendo significações relevantes. Considerando esses usos significativos do cenário, os próprios termos associados à cenografia em algumas línguas foram repensados. Rossini (2012) trata sobre esse tema:

Atualmente, a revisão do termo cenografia e de seu escopo é fundamental. Observa-se que, na língua francesa e inglesa, as palavras empregadas para designar cenografia, *décor* e *set design*, respectivamente, estão sendo substituídas pelos termos originais *scénographies* e *scenography*. Em francês, a palavra *décor* - ornamentação, pintura, pano de fundo - foi, por longo tempo, a forma mais usual de nomear cenografia. A palavra *décor* determinava uma restrição, ou melhor, refletia o pensamento de uma época quando cenografia era apenas uma tela pintada para preencher o fundo do palco. Sua função era oferecer ao público a ilusão do espaço aberto de um jardim ou da sala de um palácio com o uso da perspectiva e de *trompe-l'oeil*. (...) *Décor de théâtre* é uma expressão que manteve, e ainda insiste em manter, a cenografia presa, em algumas instâncias, aos limites técnicos e conceituais que começaram a

desaparecer no final do século XIX, com as propostas de Adolphe Appia e Gordon Graig (p. 160-161).

Como pode-se perceber a partir dos estudos de Rossini (2012), a própria escolha do termo relacionado ao cenário refletia o modo como ele era concebido. Por vários séculos, o cenário tinha como função uma mera representação pictória. Foi a partir do século XIX, com os estudos de Appia, o qual constatou que os telões pintados usados como cenário não exploravam as potencialidades do espaço cênico, que novos conceitos e funções cenográficas surgiram. Appia criou cenários com formas e volumes, os quais desafiavam os atores a novas soluções expressivas e a modos inusitados de agir sobre o espaço cênico. Suas propostas influenciaram os cenários contemporâneos, os quais são projetados para serem vivenciados através da experiência direta do corpo dos artistas cênicos, em contraposição a elaboração estática e unilateral dos cenários clássicos.

Entretanto, o cenário é apenas um dos itens que podem integrar os signos do lugar. A música, a iluminação, os adereços, o texto verbal e as próprias ações das personagens também podem constituir o lugar da cena, pois estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço. O “lugar teatral” é o espaço onde serão constituídas as tensões, movimentos, contrastes, equilíbrios e desequilíbrios por meio de componentes como os objetos cênicos, a cor, as formas, os sons e os movimentos, ou seja, tudo o que gera significações relacionadas ao espaço da ação. Um dos elementos cenográficos que serve para demarcar o lugar cênico é a iluminação. Os seus efeitos podem delimitar o tempo e o espaço da ação cênica. Conforme a necessidade de cada cena e as características estruturais do cenário, a iluminação pode ser usada como foco, recorte ou geral. Em algumas passagens de *Donzela Guerreira*, a iluminação entra em cena delimitando o espaço da ação. É o caso, por exemplo, do instante em que a Donzela observa a sua imagem feminina através do espelho e, em seguida, passa a vestir roupas de soldado. Essa delimitação estabelecida pela iluminação serve também para demarcar o espaço em que o Capitão narra os acontecimentos que são anteriores à ação da peça.

O espaço também é recortado pela iluminação na cena 05 de *Donzela Guerreira*, no momento posterior à ação do Capitão tocando no tórax da Donzela/Soldado e elogiando a sua “goela fina de ouro”. Nesse instante, são acesos dois focos, ambos vermelhos, um em cada canto do palco. Esses focos de luz recortam os lugares ocupados pela Donzela (lado direito) e pelo Capitão (lado esquerdo), modelizando os locais destinados à privacidade de ambos. Como a trama está inserida em um contexto de batalhas, provavelmente, esses espaços correspondem as barracas que cada um dos

envolvidos ocupa nos campos de batalhas. Pode-se então inferir que o vermelho que colore esses focos de luz é condizente com o que afirma Lurker (2003):

É a cor da vida, da paixão e do amor: a noiva romana aparecia envolta no *flammeum* para o casamento; no diálogo *von den sehs varwen* (sobre as seis cores) (séc. XIV) vermelho representa o amor; ainda hoje rosas vermelhas são consideradas símbolos eróticos. (...) O púrpura e o vermelho simbolizam o poder entre generais e cônsules romanos, guerreiros da Pérsia antiga e soberanos tribais africanos. (...) no ser humano, símbolo de sangue, luta e morte (p. 747).

Essa significação do vermelho associada ao amor é, ainda hoje, muito recorrente. Por outro lado, pode ser, também, o pigmento do sangue, visto que é possível ver ainda na atualidade o vermelho representando lutas. Isto posto, dentro do contexto do espetáculo aqui analisado, em que as personagens da Donzela e do Capitão confessam para si mesmo o sentimento que habita neles, é possível relacionar o vermelho à significação de paixão e, ao mesmo tempo, do sangue derramado na guerra.

Ainda no que diz respeito à iluminação, Appia (2000) defende que a expressão e simbologia das cores é um fator importante na iluminação. As cores são repletas de informação, agrupando variados significados associativos e simbólicos e podem ser usadas para intensificar informações. Os significados cromáticos variam de acordo com cada época e lugar, estabelecendo sentidos de acordo com cada cultura. Além disso, as cores assentam-se em associações materiais e emocionais, oferecendo grandes possibilidades artísticas e significativas para a composição teatral. Em *Donzela Guerreira*, a iluminação se utiliza muito das cores âmbar, vermelha, azul e branca. O âmbar é muito usado dentro do espetáculo para acentuar as cores ocres do cenário, o que modeliza as regiões de clima semiárido. A cor azul surge em algumas cenas para marcar o turno da noite. Em outras, para criar a ambientação das lembranças, como no início do espetáculo, em que o Capitão narra parte da história da Donzela. Por outro lado, a cor azul, em algumas culturas, como na norte-americana, também se constitui como símbolo de melancolia, sentimento que, nesta cena, é perceptível no Capitão, visto que sofre de grande descontentamento por não ter concretizado o seu amor com a Donzela/Soldado.

O azul aparece, ainda, trazendo a atmosfera do devaneio e representando a infinitude do céu, como na cena em que Capitão e Donzela tentam pegar estrelas cadentes com as mãos. “Como cor do céu e do mar o azul indica o infinito, alturas iluminadas e profundezas obscuras. A ‘flor azul’ (Novalis, *Heinrich von ofterdingen*) é símbolo do desejo dirigido ao infinito” (LURKER, 2003, p. 66). Desejo esse que habita o peito das

personagens da Donzela/Soldado e do Capitão. Pegar estrelas cadentes na infinitude do azul modeliza os anseios das personagens de chegar a um lugar onde haja outra realidade menos dura, onde exista a possibilidade de concretização dos seus sentimentos.

Assim, verifica-se a importância da iluminação na constituição dos lugares cênicos e no processo de geração de significados no espetáculo *Donzela Guerreira*. Contudo, como a iluminação, os sons também podem se constituir como elementos que estruturam os signos do lugar. É possível existir em uma peça teatral uma diversidade de sons que, em combinações complexas, podem atuar na construção do espaço cênico. Além da palavra, falada ou escrita em plaquetas e outros meios materiais, é possível fazer uso de efeitos sonoros, tais como ruídos, música e sons incidentais. Os sons dentro de um espetáculo teatral podem indicar a hora, o tempo, o lugar, as estações, construir transições entre ambientes etc. É o que acontece em *Donzela Guerreira* na cena 03, quando sons de animais, como corujas, grilos e passarinhos invadem a cena. Estes são sons onomatopéicos que modelizam o espaço da mata e o tempo noturno.

Além da iluminação e dos sons, até mesmo a palavra dramática pode estabelecer o lugar da ação, visto que algo pode passar a existir no lugar sendo mencionado verbalmente. “O espaço cênico especializa-se também a partir das palavras e manifesta-se com funções diversas dentro da ampla escala de espetáculos contemporâneos” (URSSI, 2006, p. 80). Assim, a própria palavra pode indicar o lugar, constituindo o que Pavis (2008b) chama de “cenário verbal”: “Cenário que, em vez de ser mostrado através de meios visuais, é demonstrado pelo comentário de uma personagem” (PAVIS, 2008b, p. 44). É isto o que sucede em *Donzela Guerreira* quando a personagem do Capitão diz:

Senhor sabe; aqui é um diabo de luta, é guerra, guerra que finado seu pai lutô. É pancada de açoite, é pisada, é rojão. É tombo, catombo, é tombo. É ladeira, é poeira. Tu tem o coração contido a ferro, frio e a fogo pra entrá num empeleitada dessa natureza comigo? (MELLO JÚNIOR, *et al*, 2007, p. 4).

Essa fala do Capitão sugere que as personagens se encontram em um campo de batalha, prontos para enfrentarem tropas inimigas. Esse procedimento do cenário verbal foi muito usado na Idade Média e no Renascimento, especialmente, no teatro popular. Segundo Pavis (2008b): “A técnica do cenário verbal só é possível em virtude de uma *convenção* aceita pelo espectador: este tem que imaginar o lugar cênico, a transformação imediata do lugar a partir do momento em que ele é anunciado” (PAVIS, 2008b, p. 44). Esta convenção acontece porque a representação é intrínseca ao espetáculo teatral, e os signos do lugar, como elementos que também a constituem, modelizam espaços e

situações, que por mais realistas que se proponham a ser, serão, no máximo, ícones de um determinado ambiente. Portanto, os signos do lugar se constituem como simulacros que são utilizados para representar e comunicar. Em uma composição cênica, uma cadeira pode ter o tamanho, o formato, o material e o volume de uma cadeira real, entretanto, sempre será icônica. Esses elementos icônicos estão em função da ilusão, peculiaridade inerente ao teatro.

Ademais, o encantamento advindo dos signos do lugar acontece estreitamente nessa fronteira entre o verdadeiro e o ilusório. E, apesar de tudo o que é retratado através dos signos do lugar seja supostamente “falso”, o espectador compreende o lugar da cena como legítimo, pois este é o jogo a ser compartilhado.

Realizadas as considerações em torno dos signos do lugar presentes em *Donzela Guerreira*, no próximo tópico tratamos dos signos da aparência que constituem esse espetáculo teatral.

2.2 Os signos da aparência

Assim como é fundamental o entendimento dos signos do lugar, também se faz necessária a análise acerca dos signos da aparência de *Donzela Guerreira*, pois as formas como as personagens dessa peça teatral se apresentam dizem muito sobre elas e são signos essenciais para a realização do processo de *semiose* do espetáculo.

O aspecto físico artificial de X (da personagem) e o aspecto físico natural de A (da atriz ou do ator) compõem os signos da aparência. Perucas, maquiagens, figurinos, próteses, acessórios são elementos que ajudam a compor o aspecto físico artificial das personagens. Entretanto, as próprias características físicas das atrizes e atores podem ajudar na composição da aparência das personagens, como o formato do rosto, a altura, o peso, a cor da pele e dos olhos, o cabelo etc.

No que concerne ao aspecto físico artificial das personagens postas em cena no espetáculo *Donzela Guerreira*, o expediente mais utilizado para estruturar a aparência do Capitão e da Donzela/Soldado é a vestimenta e o penteado, empregando-se poucos artifícios de maquiagem.

Fischer-Lichte (1999), ao tratar sobre a aparência externa das personagens teatrais, reitera que a roupa é o elemento mais relevante, pois permite reconhecer de maneira mais instantânea a sua identificação. A idade, o sexo, a condição social, a época e o lugar onde vive, a sua profissão, os aspectos de sua personalidade, a atmosfera da

situação, o estado de saúde, etc. podem ser reconhecidos por meio da roupa que a personagem usa. Tendo em vista a importância do figurino na composição externa das personagens, torna-se necessário que se reflita sobre que identificação é essa:

O ator apenas tem que aparecer sobre o palco e o espectador nesse momento já tem recebido informações que lhe permitem identificar a figura representada como algo definido. (...) No momento em que o ator entra em cena concebemos uma ideia determinada da figura que representa e especulamos sobre seu comportamento e atos futuros. Temos atribuído à figura X, por assim dizer, uma identidade provisória, enquanto identificamos o ator A pelo aspecto específico com o qual aparece na cena representando a X. O espectador entenderá o aspecto externo do ator nesse processo como um signo, ao qual se pode atribuir como significado uma determinada identidade da figura X. O aspecto do ator atua evidentemente como um sistema criador de significado, o processo de identificação (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 136, tradução nossa)¹⁴.

Assim, a partir do momento em que as personagens do espetáculo *Donzela Guerreira* entram em cena, podemos fazer inferências por meio dos aspectos exteriores que elas apresentam. No início do espetáculo, o Capitão, que nesse momento narra a história, veste uma calça modelo boca de sino, tem os pés descalços e usa um colete. Ele surge tocando uma rabeca, que mesmo sendo um instrumento musical, ajuda a compor visualmente a sua personagem.



Print do DVD *Donzela Guerreira* (3min35s)

¹⁴ El actor sólo tiene que aparecer sobre el escenario y el espectador en ese momento ya ha recibido informaciones que le permiten identificar la figura representada como algo definido. (...) En el momento en el que el actor entra en escena concebimos una idea determinada de la figura que representa y especulamos sobre su comportamiento y actos futuros. Hemos atribuido a la figura X, por así decirlo, una identidad provisional, mientras hemos identificado al actor A por el aspecto específico con el que aparece en escena representando a X. El espectador entenderá el aspecto externo del actor en ese proceso como un signo, al que se le puede atribuir como significado una determinada identidad de la figura X. El aspecto del actor actúa evidentemente como un sistema creador de significado, el proceso de identificación (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 136).

O fato de estar vestido do tronco para cima apenas com um colete, roupa que deixa os seus membros superiores desnudos, modeliza uma vestimenta que corresponde a uma ocasião informal, onde o Capitão está vivenciando um momento íntimo, desvinculado de sua profissão. No momento em que assume a sua função de trabalho, o Capitão passa a usar um blazer por cima do colete e um chapéu na cabeça, o que modeliza uma situação de formalidade, passando uma imagem de mais seriedade e respeito. Seus pés estão descalços. Todo o seu figurino reforça a ideia de homem do campo, especialmente no tom da roupa que é aproximado ao tom da terra. A camisa sem mangas está em consonância com o clima quente da região e os pés descalços lembra a humildade do homem rural. “Pés descalços, por tradição, indicam humildade e são um símbolo de lamentação” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 156). A postura corporal do Capitão, nesse momento, com os joelhos flexionados e a cabeça baixa também reforça essa ideia de humildade.

O pé é a parte do corpo que está mais intimamente relacionada com a terra. Está associada tanto à estabilidade quanto ao movimento. No mito de **Vaishvanara**, o pé é a parte do corpo correspondente à terra, “com a qual eles estabelecem o contato da manifestação corporal”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 694). Assim, os pés descalços do Capitão mostram a sua forte ligação com aquelas terras semiáridas.

Quanto às vestimentas da Donzela/Soldado, em sua primeira aparição no espetáculo, ela se mostra vestida com uma saia e um top cobrindo os seios. Esse é um dos poucos momentos em que essa personagem se apresenta com uma aparência feminina. Esses trajes iniciais são usados para representar o momento em que ela vive o conflito entre continuar com sua postura de mulher ou assumir a aparência e o comportamento de um soldado.

Ao tomar a decisão por levar adiante o seu desejo e projeto de desforra, a Donzela passa a disfarçar-se de soldado, assumindo a imagem, a atitude e o comportamento de um homem valente. Assim é que essa personagem passa a vestir uma roupa semelhante a que foi descrita como sendo a usada pelo Capitão. Os cabelos da Donzela, compridos, claros, lisos e soltos, passam a ser presos e escondidos dentro de um chapéu. O fato de prender os seus cabelos simboliza a prisão da própria feminilidade da Donzela. Para Fischer-Lichte (1999), o penteado pode atuar também como signo artificial indicativo de gênero, quando a cultura estabelece penteados distintos para cada um desses gêneros. “Na nossa cultura, até poucos anos atrás, havia penteados que eram indicados

apenas para os pertencentes ao respectivo gênero (...)” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 167, tradução nossa)¹⁵. Portanto, ao esconder os seus longos cabelos, a Donzela passa a esconder o seu gênero, assumindo uma outra identidade.

O figurino das personagens presentes em *Donzela Guerreira* modeliza a indumentária de pessoas que vivem em um meio rural e que, dentro daquele ambiente, trabalham lutando em batalhas. As roupas cobrindo quase todo o corpo remetem à busca pela proteção da pele em um contexto de guerra. Os pés descalços conotam a humildade dos homens camponeses. O uso do chapéu também traz para a aparência das personagens um estilo campestre, visto que é um acessório fundamental para se proteger do sol, com o qual têm muito contato, devido ao seu trabalho ao ar livre. O chapéu é também um acessório usado para simbolizar poder e comando. Todos esses objetos transformados em signos são analisados detalhadamente no terceiro capítulo da presente tese. É pertinente destacar que, assim como as personagens de *Donzela Guerreira*, boa parte das figuras que compõem o *Cavalo Marinho* também utilizam como figurino calça, blazer e chapéu, como podemos verificar por meio das imagens abaixo:



Print do vídeo *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (52min43s)

¹⁵ “Em nuestra cultura hasta hace pocos años había peinados que estaban indicados sólo para los pertenecientes al género respectivo (...)” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 167).



Print do DVD *Donzela Guerreira* (25min16s)

Ainda com relação ao vestuário, o espetáculo *Donzela Guerreira* ressignifica itens dessa dança dramática. Inclusive, as cores azuis e ocre das roupas da Donzela/Soldado e do Capitão são semelhantes aos tons usados pelas figuras dos Capitães do Mato pertencentes ao *Cavalo Marinho*, como observou-se na imagem anteriormente apontada.

A cor e o material usado na confecção das roupas também trazem significações relacionadas às características das personagens, do lugar, da época, da condição social etc. No caso específico da calça e do blazer do figurino da Donzela/Soldado, tal traje tem uma coloração azul. A roupa do Capitão é semelhante à da Donzela/Soldado, diferenciando-se apenas por meio da cor, tendo a calça e o blazer tons marrom e salmão, respectivamente. É importante destacar que, enquanto a roupa da Donzela tem uma cor azul, que é associada nas sociedades patriarcais ao masculino, o blazer do Capitão tem flores pintadas, o que remete a uma ideia associada ao feminino. A forma como é distribuída essas cores entre os figurinos das personagens já anuncia a fluidez de gênero pautada dentro do espetáculo, como veremos mais adiante.

A espada, enquanto acessório, também ajuda a compor a aparência física das personagens. Tal arma é um elemento cênico muito empregado na dança dramática do *Cavalo Marinho*. Podemos perceber que é um artefato muito usado por figuras como o

Soldado da Gurita¹⁶, Mané do Baile¹⁷, Capitães do Mato (também chamados de Bodes¹⁸) e Valentão¹⁹. No *Cavalo Marinho*, a espada é um instrumento que representa força e valentia. No espetáculo *Donzela Guerreira*, esse acessório é ressignificado e, além de uma arma de guerra, passa a adquirir um simbolismo sexual. “Finalmente, a espada pode tanto ser símbolo da castidade (...) como ter um sentido fálico (como na interpretação psicanalítica)” (LURKER, 2003, p. 237). A espada usada pela Donzela traz em si o simbolismo de sua dupla identidade: por um lado, há nesse instrumento a representação dessa personagem enquanto donzela, visto que essa arma traz a insígnia da castidade; e, por outro, traz a conotação fálica e bélica, que representa a sua identidade masculina de Soldado. E é justamente no momento em que a Donzela/Soldado passa a manusear esse instrumento que assume uma postura viril e de força.

No que concerne aos aspectos físicos naturais, através dos quais a atriz e o ator passam a se utilizar de sua aparência para compor a exterioridade das personagens teatrais, em *Donzela Guerreira*, é tangível o caso da personagem da Donzela/Soldado. A atriz que a representa, Juliana Pardo, é uma mulher de pele branca e olhos claros e redondos, o que facilmente traduz a descrição da personagem Diadorim²⁰, principal referência para a construção da personagem da Donzela/Soldado. Em algumas passagens de *Grande sertão: veredas* é possível perceber a descrição que Riobaldo faz dos olhos de Diadorim:

¹⁶ “É a autoridade, o militar, o representante da polícia. Usa uma espada e, às vezes, um revólver na cintura e o quepe característico de um soldado, além de uma máscara quase sempre feita de couro de bode, repleta de pelos. Os três negros não gostam de sua presença na festa, principalmente porque ele é chamado pelo Capitão para prendê-los por causa da bagunça que causam, impedindo o dono da festa de continuar seu baile” (OLIVEIRA, 2006, p. 466).

¹⁷ “É chamado pelo Capitão para expulsar o Empata Samba e reiniciar o baile. Traz consigo a comitiva dos Galantes para introduzir a parte mais católica da brincadeira. É peça chave no episódio do recado do Capitão, momento em que abençoa cada Galante. Geralmente usa um terno branco (OLIVEIRA, 2006, p. 468).

¹⁸ “**Bodes (ou Capitães do Mato):** São os Capitães o mato do tempo da escravidão, responsáveis por perseguir e maltratar os escravos. No *Cavalo Marinho* são em número de dois e atormentam Mateus e Bastião durante a evolução dos Galantes, mas são expulsos pelos negros que os enchem de bexigadas” (OLIVEIRA, 2006, p. 470).

¹⁹ “É uma figura enraizada no imaginário nordestino e que possui fama de valente, forte e destemido. Conta causos praticamente impossíveis de valentia. Perdeu a conta de quantos matou ou feriu gravemente, sendo tema de cordéis e romances populares. Porém, sempre é desmoralizado, termina apanhando e sendo detido, chegando a chorar para que seja solto. A espada é seu instrumento de força” (OLIVEIRA, 2006, p. 472).

²⁰ Diadorim é uma das personagens principais do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Essa personagem se traveste de homem para lutar como jagunço, escondendo a sua verdadeira identidade (Maria Deodorina). O seu corpo de mulher é revelado ao final da trama, com a sua morte.

Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível (ROSA, 1994, p. 58).

Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz (ROSA, 1994, p. 145).

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre (ROSA, 1994, p. 405).

O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão (ROSA, 1994, p. 699).

Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto (ROSA, 1994, p. 708).

Sendo *Grande sertão: veredas* a principal orientação para a construção da trama de *Donzela Guerreira*, é pertinente observarmos que a aparência física natural da atriz que representa a Donzela/Soldado condiz com a caracterização de Diadorim apresentada por Riobaldo. Portanto, os aspectos naturais da atriz Juliana Pardo favorecem a caracterização externa da personagem que representa. Assim, os aspectos denotativos da aparência física artificial, aliados à aparência física natural da atriz, concedem algumas das bases preliminares de formação das relações que a interpretação da atriz irá concretizar.

O emaranhado de signos naturais e artificiais correspondentes à aparência são observados de forma simultânea. Toda a constituição física do artista cênico (estatura, robustez, cabelo, cor da pele e dos olhos, etc.) opera no processo de formação da caracterização da personagem. Juntamente a esse aspecto natural, as roupas, acessórios e maquiagem passam a integrar a identidade da personagem.

De acordo com Kowzan (1977), até a forma como o cabelo está disposto traz significações relacionadas à idade, ao gênero, à classe social, à profissão, à religião, à época, ao comportamento, etc. Todos os pormenores perceptíveis no corpo da atriz ou do ator trazem significações relativas à personagem que representa. Logo, a caracterização da personagem é formada pela atribuição desses aspectos, por um lado, e pelo acolhimento dessas atribuições, por outro. Em vista disso, salienta-se a importância do código cultural empregado no processo de organização de sentido.

Compreendidos os signos da aparência que caracterizam a Donzela/Soldado e o Capitão, no próximo tópico investigamos os signos formados através dos movimentos que tais personagens realizam em cena e o processo de *semiose* advindo deles.

2.3 Os signos do movimento

Dentro do processo de representação, a atriz ou o ator executa movimentos através do seu corpo e do seu rosto. Tais movimentos podem ser categorizados em signos cinéticos ou do movimento. Fischer-Lichte (1999) divide os signos do movimento em: mímicos, gestuais e proxêmicos.

Os signos cinéticos, de uma maneira geral, são mais complexos de serem examinados, em virtude da diversidade de movimentação que é realizada em um espetáculo teatral. Além disso, os signos do movimento em conjunto com os demais sistemas sógnicos podem estabelecer um emaranhado de relações significativas, o que enseja uma intensa complexidade à sua análise.

Dentro do espetáculo *Donzela Guerreira*, os signos do movimento formam um dos sistemas mais explorados. Isso acontece, em parte, devido aos procedimentos metodológicos de construção da cena adotados pela Cia. Mundu Rodá de Teatro, a qual empregou as estratégias advindas das práticas do Teatro Físico. A pesquisa junto à brincadeira do *Cavalo Marinho* e a consequente ressignificação dos elementos dessa dança dramática no processo de montagem de *Donzela Guerreira* também favoreceram a construção de um resultado estético em que há a predominância de signos do movimento. Dessa forma, nas seções seguintes, recortamos alguns dos signos do movimento existentes em *Donzela Guerreira* que consideramos relevantes para esse estudo. No terceiro capítulo, voltamos a tratar do código do movimento, mas dessa vez a análise abordará a tessitura de todos os signos que estruturam esse espetáculo e que, reunidos, convergem para a *semiose* do espetáculo.

2.3.1 Os signos cinéticos mímicos

Os signos mímicos estão relacionados aos movimentos que a face da atriz ou do ator realiza em cena para manifestar emoções. Os músculos envolvidos no movimento do rosto do artista cênico têm a habilidade de compor expressões que, em conjunto com

outros movimentos, produzem relações complexas e significativas. Para Fischer-Lichte (1999):

A complexidade do rosto parece evidente quando pensamos em sua capacidade de transmissão, nas informações que pode conter e no papel que desempenha na vida social. Embora existam poucos conceitos para descrever as diversas formas de aparência da “expressão facial” (sorrir, enrugar a testa ou o rosto, olhar de lado, etc.), os músculos faciais estão construídos de forma tão complexa, que levam a cabo milhares de expressões na aparência facial; e estes músculos trabalham tão rápido que todas elas podem mostrar-se em poucas horas. O rosto também é uma complexa fonte de informações. A observação de um rosto humano nos ensina distintas coisas. Pode informar sobre eventos transitórios e às vezes fugazes, como sentimentos e emoções, ou sobre breves hesitações no decurso de uma conversa. O rosto humano também produz signos contínuos que podem ser atribuídos aos significados mais diferentes (p. 68-69, tradução nossa)²¹.

A movimentação relacionada à mímica facial da qual Fischer-Lichte trata é geradora de grandes significações, a ponto de Kowzan (1977) afirmar que é este o sistema de signos cinéticos mais próximo da expressão verbal:

Os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que às vezes substituem, e com êxito, a palavra. Também há toda a classe de signos mímicos ligados às formas de comunicação não linguística, às emoções (surpresa, cólera, medo, prazer) às sensações corporais agradáveis ou desagradáveis, às sensações musculares (como por exemplo o esforço), etc (p. 68).

Essa capacidade de expressão das emoções que Kowzan (1977) aponta como uma peculiaridade da expressão facial é bem perceptível em *Donzela Guerreira*, pois, nesse espetáculo, os signos mímicos faciais são constantemente utilizados para modelizar sentimentos. É o que acontece no momento em que a Donzela, ao acabar de vestir-se como soldado, olha-se por meio do espelho com expressão mímica de orgulho da sua aparência de homem. Posteriormente, ela também modeliza com a face o medo de que alguém a veja mirando-se através do espelho e, em seguida, o esconde por baixo da terra, pois é um objeto associado ao feminino.

²¹ La complejidad del rostro parece evidente cuando pensamos en su capacidad de transmisión, en las informaciones que puede contener y en el papel que desempeña en la vida social. Aunque sólo hay pocos conceptos para describir las distintas formas de apariencia de la “expresión facial” (sonreír, arrugar la frente o la cara, mirar de reojo, etc.), los músculos faciales están contruidos de forma tan compleja, que llevan a cabo miles de expresiones en la apariencia facial; y estos músculos trabajan tan rápido que todas ellas pueden mostrarse en pocas horas. La cara también es una compleja fuente de información. La observación de una cara humana nos enseña distintas cosas. Puede informar de sucesos pasajeros e incluso a veces fugaces, como sentimientos o emoción, o de breves vacilaciones en el curso de una conversación. La cara humana también produce signos continuos a los que se puede adjudicar los más distintos significados (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 68-69).

Outro momento em que fica bem evidente a expressão de um sentimento através dos músculos da face é quando, já ao final da trama, a Donzela/Soldado é ferida por um inimigo e o Capitão, ao verificar o ferimento, percebe que ali em seus braços encontra-se o corpo de uma mulher. Nesse instante, o Capitão chora modelizando através de signos mímicos um grande sofrimento, como podemos observar na imagem abaixo:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (43min30s)

Percebe-se que é através do rosto do Capitão que a dor dessa personagem é manifestada. Os músculos da face do Capitão, através de movimentos cinéticos mímicos, modelam-se de forma a comunicar ao espectador uma expressão de profunda tristeza. Isto posto, percebe-se a pertinência da afirmação de Fischer-Lichte (1999) ao relacionar os signos mímicos ao plano da subjetividade:

Como os signos aos quais queremos nos referir, os mímicos, são signos que significam emoções do sujeito, se apresentam, evidentemente, representados no plano em que se gera significado, o plano do sujeito. O plano da intersubjetividade é interpretado como expressão de sentimentos, que por sua vez é um fator importante para a regulação da comunicação e da interação (p.69, tradução nossa)²².

Através dessa afirmação de Fischer-Lichte (1999), podemos compreender a importância dos signos mímicos para a exteriorização das emoções das personagens. Se

²² Ya que los signos a los que nos queremos referir, los mímicos, son signos que significan emociones del sujeto, se presentan evidentemente representados en el plano en el que se genera significado, el plano del sujeto. El plano de la intersubjetividad se toca también como expresión de sentimientos, representa a su vez un factor importante para la regulación de la comunicación y la interacción (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 69).

observarmos o Capitão apenas do tronco para baixo, percebemos apenas um homem que faz força para segurar o corpo de uma mulher. É apenas através do seu rosto que os sentimentos são comunicados ao público.

Fischer-Lichte (1999), além de observar a relação dos signos mímicos com o plano do sujeito, também aponta quatro tipos de moderadores existentes nesse sistema sógnico, os quais também são válidos para os signos paralinguísticos: exageração; atenuação; neutralização e mascaramento de uma emoção através da musculatura da face. Quando o nível de cada um desses moderadores passa por alterações, a mímica se modifica, o que resulta em outras possibilidades significativas. Em *Donzela Guerreira*, um momento em que há um mascaramento da emoção através da mímica facial é quando o Capitão, ao elogiar a voz da Donzela/Soldado, bate no seio desta. Para esconder o sentimento de paixão e desejo que sente pelo Capitão, a Donzela/Soldado faz uma expressão facial de medo de que seja descoberta a sua verdadeira identidade. Mas, após longa pausa, transforma a sua mímica para uma expressão de irritação, na tentativa de mascarar o seu verdadeiro sentimento, enquanto questiona o Capitão: “Bestô, Capitão? Bestô? (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007 p. 9).

Os signos mímicos, “ao acompanhar a palavra, tornam-na mais expressiva, mais significativa, mas também pode acontecer que atenuem os signos da palavra ou os contradigam” (KOWZAN, 1977, p. 68). Na cena acima descrita, os signos mímicos juntaram-se com os signos linguísticos na tentativa de esconder os genuínos sentimentos da Donzela/Soldado.

Embora sejam os signos mímicos os pertencentes ao sistema que é o portador principal da significação das emoções, os gestuais, os proxêmicos, os linguísticos e os paralinguísticos também podem colaborar na construção da manifestação dos sentimentos. Em alguns casos, os signos mímicos, gestuais e proxêmicos podem indicar desejo e os signos linguísticos e paralinguísticos assinalar raiva ou repulsa, por exemplo. Portanto, apenas é possível uma leitura adequada da cena através da investigação do conjunto dos sistemas signos expressados na situação apresentada. Segundo Fischer-Lichte (1999):

Para poder interpretar adequadamente estes signos mímicos, os espectadores têm que levar em consideração todas as circunstâncias, regras e particularidades individuais da personagem X, se querem compreender o que significa cada signo mímico no teatro e na cultura do seu entorno. Enquanto na cultura geral são possíveis as situações nas quais o sujeito se expressa livremente através dos signos mímicos, porque se encontra sozinho, ou pelo menos assim ele acredita, os signos mímicos no teatro são criados sempre em

função do espectador; deve ser capaz de interpretar estes signos de uma determinada maneira (p. 81, tradução nossa)²³.

De acordo com o que nos diz Fischer-Lichte, toda a movimentação manifestada pelo corpo da atriz ou do ator comunica informações e gera sentidos. Portanto, os signos cinéticos mímicos só podem ser devidamente entendidos quando analisados em conjunto com os demais sistemas de signos expressos no espetáculo teatral. Esta análise semiótica de forma sistêmica é o tema do terceiro capítulo da presente investigação.

Compreendida a importância dos signos mímicos para o entendimento das significações advindas do espetáculo *Donzela Guerreira*, analisaremos no próximo tópico os signos cinéticos gestuais presentes nessa peça teatral.

2.3.2 Os signos cinéticos gestuais

Em *Donzela Guerreira* o gesto é a estrutura não verbal mais abundante e versátil na expressão dos sentidos. Isto acontece porque o gesto, após a palavra, é o sistema sótico mais elaborado. Kowzan (1977) determina os movimentos considerados como gestos:

Ao diferenciar o gesto dos demais sistemas de signos cinéticos, nós o consideramos como movimento uma atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, para criar ou comunicar signos. Os signos do gesto compreendem várias categorias. Existem os que acompanham a palavra ou a substituem, os que substituem um elemento do cenário (...), um elemento do figurino (...), um acessório ou acessórios, gestos que significam um sentimento, uma emoção, etc (KOWZAN, 1977, p. 69).

Os gestos, portanto, são definidos por Kowzan (1977) como movimentos que envolvem o corpo inteiro ou partes do corpo. Sobre essas zonas corporais que desempenham os gestos, há também os trabalhos de Ray L. Birdwhistell, que é o principal representante dos estudos cinéticos e da ciência do signo gestual. Segundo Fischer-Lichte (1999), ele desenvolveu um estudo que buscou fixar oito zonas do corpo nas quais as unidades mínimas gestuais podem ser realizadas: “1) cabeça, 2) rosto, 3) pescoço, 4) tronco, 5) articulação dos ombros, braços e mãos, 6) mãos, 7) quadril, perna e tornozelo,

²³ “Para poder interpretar adecuadamente estos signos mímicos, los espectadores tienen que tener en consideración todas las circunstancias, reglas y particularidades individuales del personaje X, si quieren comprender lo que significa ahí cada signo mímico en el teatro y en la cultura de su entorno. Mientras que en la cultura en general son posibles las situaciones en las que el sujeto se exprese libremente mediante los signos mímicos, porque esté sólo o al menos así lo crea, los signos mímicos en el teatro se crean siempre en función del espectador; debe ser capaz de interpretar estos signos de una manera determinada” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 81).

8) pé” (p. 91, tradução nossa)²⁴. Há uma grande variedade de uso dessas zonas corporais de movimentos, o que faz com que sejam diversificados os seus significados. Entretanto, tais significados não podem ser apreendidos a partir da análise desses movimentos isolados. Ou seja, tais movimentos não podem ser compreendidos como unidades mínimas teatrais. Os gestos que atrizes e atores realizam em um espetáculo teatral são significantes cujos significados são formados a partir da forma como esses movimentos estão estruturados dentro do contexto da peça. Dessa forma, um movimento que pode significar uma bravura em uma cena, em outra pode ser traduzido em grande contentamento.

É o que acontece em *Donzela Guerreira* com os passos do *Cavalo Marinho*, como *pisadas*, *tombos*, *rasteiras* e *tesouras*, os quais são reinterpretados dentro de situações que geram significações diversificadas. Na cena 03, por exemplo, as *pisadas* do *Cavalo Marinho* são realizadas de forma enérgica e eufórica, o que modeliza uma situação de cavalgada em meio a um combate. Ao perceberem que venceram a batalha, os mesmos movimentos passam a ser executados pela Donzela/Soldado e pelo Capitão, agora simulando uma luta entre eles, mas em uma espécie de brincadeira que expressa a felicidade de ambos por causa da vitória, em um instante de grande descontração. Portanto, o próprio *brinquedo* que é o *Cavalo Marinho* é modelizado em uma nova brincadeira nessa cena do espetáculo *Donzela Guerreira*.

Segundo Fischer-Lichte (1999), um espetáculo teatral sem signos gestuais é inimaginável:

São de especial importância para o teatro. Desde logo, há teatro sem fala, sem música, sem ruídos, sem vestuário, cenários, acessórios e iluminação, mas nenhum teatro pode renunciar completamente à presença corporal do ator, a seus signos mímicos. Se pode pensar em outras possibilidades no teatro, algo temporário, em cenas isoladas nas quais se pode passar sem o ator; então, por exemplo, se pode representar uma batalha com uma música, ruídos e efeitos de luzes, uma perseguição por meio de vozes, ruídos, luz, etc. Porque um teatro sem ator (...) sempre deve ser interpretado como um caso extremo, sobre o que será muito difícil decidir se tal realização teria que ser incluída no teatro ou na arte gráfica. (...) Porque, com efeito, só é imaginável de forma teórica que um teatro renuncie aos signos gestuais e, em lugar disso, só trabalhe com signos linguísticos e paralinguísticos, com música, ruídos, luz, cenários e acessórios que não necessitam da corporalidade do ator para serem movidos, quando só a técnica do cenário é capaz de conseguir uma substituição adequada, sobretudo

²⁴ “1) cabeza, 2) cara, 3) cuello, 4) tronco, 5) articulación de los hombros, brazos y manos, 6) manos, 7) cadera, pierna y tobillo, 8) pie” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 91).

só temos conhecimento do feito de intentos similares no teatro experimental (p. 86-87, tradução nossa)²⁵.

A partir dessa afirmação de Fischer-Lichte (1999), pode-se compreender que os signos gestuais possuem tamanha importância que sem eles não é possível de nenhum modo a concretização do código teatral. A linguagem gestual não auxilia apenas na expressão das emoções ou na realização de ações, mas pode ainda materializar espaços, objetos e até mesmo seres. Assim, as próprias ações das personagens podem indicar a presença de algo no local. É o que acontece em *Donzela Guerreira* no momento em que a Donzela/Soldado e o Capitão passam a enfrentar as tropas inimigas. Os cavalos que passam a utilizar para a locomoção dentro da batalha surgem em cena apenas através dos movimentos da atriz e do ator que modelizam *pisadas* do *Cavalo Marinho*, criando significações relacionadas às cavalgadas. A tropa inimiga também é modelizada dentro da cena a partir de sons e movimentos, como a manipulação de uma lança (arma pertencente ao bando rival) pela própria Donzela/Soldado. Essa forma de utilizar a gestualidade, criando formas, seres e objetos é algo que (re)surge apenas no teatro contemporâneo, conforme Roubine (2002) afirma:

(...) o século XX redescobriu que o gesto podia, ou devia, voltar a ser um instrumento não apenas de expressão, mas de sugestão, e até mesmo de materialização. Quando, sobre um palco nu, os atores imitam o rebentar das ondas (em *Christophe Colomb*, de Claudel, encenado em 1953 por Jean-Louis Barrault), é um sistema de gestos e de movimentos que permite ao espectador “ver” um mar sem dúvida mais “real”, ou ao menos mais “presente” do que se ele devesse aceitar as convenções aproximadas e enganadoras do telão pintado... Estranha faculdade do teatro, ou antes, do ator, a de fazer da ausência uma irrecusável presença (p. 36-37).

Isto posto, é possível afirmar que todas as características do código teatral apontam para a constatação de que a presença corporal do ator e sua gestualidade são essenciais na constituição do teatro. As normas fundamentais do teatro se instituem por meio dos signos gestuais executados pela atriz ou pelo ator. Juntamente com outros

²⁵ “Son de especial importancia para el teatro. Desde luego hay teatro sin habla, sin música ni ruidos, sin vestuario, decorados, accesorios o iluminación, pero ningún teatro puede renunciar completamente a la presencia corporal del actor, a sus signos mímicos. Se puede pensar en otras posibilidades en el teatro, algo pasajero, en escenas aisladas en las que se pueda pasar sin el actor; así p. ej. Se puede representar una batalla con música, ruidos y efectos de luces, una persecución mediante voces, ruidos, luz, etc. Pero un teatro sin actor (...) siempre habrá que interpretarlo como un caso extremo, sobre el que será muy difícil decidir si tal realización habría que incluirla en el teatro o en el arte gráfico. (...) Porque en efecto sólo es imaginable de forma teórica que un teatro renuncie a los signos gestuales y en lugar de eso sólo trabaje con signos lingüísticos y paralingüísticos, con música, ruidos, luz, decorados y accesorios que no necesitan de la corporalidad del actor para ser movidos, cuando sólo la técnica de escenario es capaz de conseguir una sustitución adecuada, sobre todo si tenemos conocimiento de hecho de intentos similares en el teatro experimental” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 86-87).

sistemas sígnicos, os signos gestuais podem contribuir para a estruturação das significações espaciais, apontar sujeitos, apresentar situações, guiar pensamentos, suprimir ou esclarecer a fala das personagens, etc. O sistema sígnico gestual atua por meio de um procedimento comunicativo estético, no qual os gestos interagem com o lugar cênico, com a situação vivenciada pelas personagens, com a idade, a estatura, o peso e o comportamento das personagens postas em cena etc. Constatando que, dentro de uma representação teatral todos os gestos são produzidos pelas atrizes e atores com a finalidade de produzir significações, então todos esses gestos são revelações sobre as personagens e suas histórias expostas no espetáculo.

Entretanto, não basta apenas compreender o movimento gestual, é preciso analisá-lo dentro do contexto geral da representação, pois como afirma Roubine (2002):

(...) está claro que o trabalho com o gesto não é autônomo. O ator deve garantir uma adequação entre o gesto e a palavra que não é apenas psicológica, mas também estética: nada é mais prejudicial à própria credibilidade de uma interpretação do que as discordâncias involuntárias entre um e outro (p. 37).

Assim como deve ocorrer com os signos mímicos, a análise dos signos gestuais deve ser empreendida tendo em vista a relação destes com os demais sistemas sígnicos que compõem o espetáculo teatral.

Feitas as considerações em torno da relevância dos signos gestuais para a constituição do código teatral e analisadas as peculiaridades gerais que eles adquirem dentro de *Donzela Guerreira*, no próximo tópico investigamos os aspectos que os signos proxêmicos adquirem dentro desse espetáculo.

2.3.3 Os signos cinéticos proxêmicos

Segundo Fischer-Lichte (1999), os movimentos que as personagens efetuam a fim de aproximar-se ou tomar distância de algo ou de alguém são chamados movimentos proxêmicos. Existem duas categorias de signos proxêmicos: os que são realizados por meio da distância entre as personagens; e os que são elaborados por intermédio de movimentos concretizados no espaço cênico.

A proporção do espaço que separa as personagens em uma cena está associada à forma como se estruturam as relações culturais. Há uma variação quando, por exemplo, uma personagem está defronte de outra que lhe é estranha ou diante de pessoas que fazem parte de seu círculo de afetividades. Assim, em *Donzela Guerreira* é possível observar a

distância e a formalidade que há entre as personagens da Donzela/Soldado e do Capitão no momento em que se conhecem. O espaço entre ambos vai diminuindo à medida em que vão se construindo entre eles laços de intimidade e afeto. Donzela/Soldado e Capitão voltam a se distanciar quando percebem que os seus desejos um pelo outro estão à flor da pele. Na tentativa de esconder os sentimentos que lhe habitam, seguem cada um para um lugar distinto.

Os lugares da cena ocupados pelas personagens também são divididos em zonas distintivas e significativas, o que também motiva a movimentação proxêmica das atrizes e atores. Assim, quando se locomovem, o movimento em torno dessas zonas também gera significações. Em *Donzela Guerreira*, percebemos algumas dessas zonas distintivas: o proscênio é onde ocorrem as partes narradas do espetáculo, onde o Capitão situa o espectador sobre os acontecimentos ocorridos antes da ação cênica apresentada; um pouco mais atrás e no canto direito do palco é o espaço reservado aos momentos em que a Donzela está sozinha e que, portanto, pode expressar a sua feminilidade; o canto esquerdo é o lugar destinado aos momentos em que o Capitão está desacompanhado; o meio do palco é onde Donzela e Capitão encontram-se no seu local de trabalho, ou seja, nos campos onde ocorrem as cenas das batalhas. Sobre a movimentação proxêmica relacionada a essas zonas espaciais, pode-se perceber, ainda, em *Donzela Guerreira*, que nos momentos de bravura e de destemor, as personagens seguem avançando para a frente em suas cavalgadas. Por outro lado, nos instantes em que passam a ser vencidas pelas tropas inimigas, os movimentos proxêmicos tornam-se mais recuados.

A maneira como as personagens caminham também pode ser categorizada como signo proxêmico. Em *Donzela Guerreira*, destaca-se a diferença no andar da Donzela: no início do espetáculo, quando ainda se encontra à mostra o seu corpo de mulher, tem passos leves e delicados; ao se tornar soldado, essa personagem passa a assumir uma forma de se locomover mais rígida. Essa mudança na forma de conduzir o corpo passa a construir significações distintas, especialmente relacionadas aos comportamentos de gênero padronizados dentro da sociedade patriarcal. Sobre o andar em cena, afirma Kowzan (1977):

O andar titubeante é o signo de embriaguez ou de extrema fadiga. O andar de costas pode ser o signo de reverência exigida pelo protocolo, da timidez, da desconfiança em relação àquele de que se afasta ou de afeto (o valor real deste signo depende do contexto semiológico) (p. 70).

Na cena final, na qual a Donzela é ferida, o seu andar passa a ser cambaleante, o que representa a fragilidade física em que se encontra essa personagem, que nesse instante agoniza, momento que antecede a sua morte. Outra forma de andar que podemos destacar é a do Capitão em alguns momentos do espetáculo, que se locomove em uma qualidade de movimento que Barba (1995) chama de *equilíbrio precário*. O *equilíbrio precário* é um dos princípios abordados por Eugênio Barba em suas pesquisas relacionadas à Antropologia Teatral. Barba (1995) defende que o *equilíbrio precário* proporciona à atriz e ao ator um alto nível de presença cênica, produzindo um estado corporal limite, em que se fica preste a perder o equilíbrio e, ao mesmo tempo, em constante atenção psicofísica, o que garante um corpo dilatado e cheio de energia e potência em cena. Tal estado de movimento é uma modelização de alguns deslocamentos que ocorrem no *Cavalo Marinho*, como o que acontece com a figura do Cobrador²⁶, do Soldado da Gurita e de Ambrósio²⁷.

Perante o que foi exposto até agora, entende-se que o significado dos signos proxêmicos estão relacionados à conexão que se forma entre o movimento das personagens e espaço cênico no qual ocorrem. As significações advindas dos signos proxêmicos só podem ser elaboradas por meio da análise do contexto semiótico no qual estão inseridos.

Investigadas as singularidades dos signos cinéticos proxêmicos presentes em *Donzela Guerreira*, na próxima seção analisaremos os signos sonoros que compõem essa peça teatral.

2.4 Os signos sonoros

Tendo como referência os sistemas do código teatral propostos por Fischer-Lichte (1999), os signos sonoros aqui se encontram divididos em três grupos: linguísticos,

²⁶ “É a figura responsável por cobrar do Capitão algo que ele deve a alguém. Arruaceiro e brigão, cria sempre problemas e luta com quem for preciso para reaver o dinheiro. Muitas vezes aparece no momento do Cavaleiro, para cobrar-lhe o cavalo que monta, mas pode cobrar, por exemplo, o trabalho de alguma outra figura, como o Pisa Pilão, o Mané Motor, entre outras (OLIVEIRA, 2006, p. 473).

²⁷ “É uma presença enigmática, pois, é um vendedor de figuras para vários tipos de brincadeira (...), mesmo sendo mais uma figura dela. Poderíamos classificá-lo como uma ‘metafigura’, pois, é uma figura que tem o poder de materializar outras. Ele possui uma vara com máscaras penduradas representando as figuras que tem para vender. É chamado pelo Capitão para vender as figuras necessárias para que a festa aconteça, o que faz imitando seus caracteres físicos” (OLIVEIRA, 2006, p. 462).

paralinguísticos e acústicos não verbais. Tratamos, primeiramente, sobre os signos sonoros linguísticos presentes no espetáculo *Donzela Guerreira*.

2.4.1 Os signos sonoros linguísticos

Ao sistema de signos linguísticos pertencem os signos verbais. Estes possuem a capacidade de gerar significados infundavelmente. Em vista disso, eles são explorados de variadas maneiras no teatro. No que diz respeito ao signo linguístico, Fischer-Lichte (1999) afirma que:

Saussure define o signo linguístico, a palavra, como um elemento que consta de dois fatores diferenciados como as diferentes faces de uma moeda que não podem se separar entre si: significante ou a série de fonemas e o significado ou o que representam esses fonemas. A combinação de um significado com um significante se faz de forma arbitrária. É o resultado de um encontro, uma convenção. Por isso, não pode ser suprimida de novo por um elemento isolado. No marco de uma língua histórica, a coordenação de um significante com um significado é relativamente estável (p. 46, tradução nossa)²⁸.

Portanto, em um espetáculo teatral, há os significados que são relativos aos significantes de cada palavra e que são definidos através de uma convenção. Entretanto, por ser o texto verbal teatral pertencente à uma categoria artística e, em vista disso, estruturado mediante um código concernente a um sistema modelizante secundário, os significados conferidos aos significantes tornam-se múltiplos e intrincados. Dessa forma, os signos linguísticos do espetáculo *Donzela Guerreira* possuem como característica a polissemia.

Pode-se perceber essa multiplicidade de significados em *Donzela Guerreira* quando, por exemplo, o Capitão pergunta: “E nesse seu sertão tem porta?” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 04). E a Donzela/Soldado responde: “Nem janela” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 05). “Porta” e “janela” aqui possuem vários sentidos, podendo significar as entradas do lugar geográfico de onde vem a Donzela/Soldado, como os caminhos para adentrar em seus sentimentos. Ao afirmar que o seu sertão não tem porta nem janela, a Donzela/Soldado diz que o seu peito é seco como o solo de regiões

²⁸ “Saussure define el signo lingüístico, la palabra, como un elemento que consta de dos factores diferenciados, que como las distintas caras de una hoja no pueden separarse entre sí: el significante o serie de fonemas y el significado o lo que representan esos fonemas. La coordinación de un significado con un significante se hace de forma arbitraria, es el resultado de un encuentro, una convención. Por eso no puede ser suprimida de nuevo por un elemento aislado. En el marco de una lengua histórica la coordinación de un significante con un significado es relativamente estable” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 46).

semiáridas e fechado de tal maneira que nele é impossível penetrar qualquer sentimento amoroso.

Übersfeld (2004), em *El diálogo teatral (O diálogo teatral)*, traça um estudo sobre o uso dos signos linguísticos no teatro. Ela defende que o diálogo teatral representa de forma verossímil situações de comunicação que estão presentes na realidade da fala. Quando as interlocuções teatrais não reestabelecem de forma mais ou menos precisa as peculiaridades dos diálogos exteriores à encenação, então, a circunstância comunicativa estará comprometida e o contexto não será entendido. Segundo Übersfeld (2004), a distinção entre uma conversa da vida real cotidiana e um intercâmbio conversacional em uma situação teatral está no fato de que os enunciados cênicos não possuem apenas um sentido, um efeito ou uma ação. Toda réplica age no sentido de transformar o ambiente teatral, incluindo o espectador. A ação do enunciado dramático é o cerne de toda a investigação do diálogo teatral, que, segundo Übersfeld (2004), não é uma conversação, nem mesmo quando procura criar essa ilusão.

Tendo em vista que a arte teatral ocorre quando há uma situação na qual **A interpreta X diante de S**, segundo teorizou Fischer-Lichte (1999), no momento em que duas pessoas estabelecem um diálogo em cena, os parceiros da encenação não são apenas os artistas cênicos. Todos os profissionais envolvidos nos procedimentos de construção da cena encontram-se por trás desses diálogos, especialmente no caso de um espetáculo como *Donzela Guerreira*, montado a partir de um processo colaborativo. Soma-se a isso, a participação do público (S), que acompanha todas as interações verbais cênicas. Tudo o que os atores falam em cena é ouvido por eles e pelo público.

Em *Donzela Guerreira*, as falas foram construídas coletivamente, através de um procedimento de criação em que todos os envolvidos na composição do espetáculo participam dos diversos campos da invenção teatral. A montagem toma como principais referências o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa e o *Cavalo Marinho*, ambos repletos de um vocabulário do meio rural. Essa variação linguística própria das comunidades rurais está presente, por exemplo, nas seguintes falas: “Seu soldado é de riba?” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 4); “Apois então me dê a mão” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 5); “Bestou? Bestou, Capitão?” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 9); “Botá o sol dentro da lua” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 10); “Oi, que fui saber do meu amor. Amor mesmo, bem gostado” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 11).

Percebe-se, portanto, nos signos linguísticos usados no espetáculo, uma linguagem coloquial cheia de termos regionais. Além disso, há um entrecruzar de termos

e vozes peculiares de regiões distintas. Em *Grande Sertão: Veredas*, a trama acontece entre o Sul da Bahia, o Norte de Minas e parte de Goiás; já o *Cavalo Marinho* é uma brincadeira típica da Zona da Mata de Pernambuco; enquanto os profissionais envolvidos na composição do espetáculo *Donzela Guerreira* residem no interior do Estado de São Paulo e trazem consigo toda uma herança linguística distinta das culturas fontes de onde recolheram o material motivacional para a construção do espetáculo. Há, dessa forma, dentro da estruturação dos signos linguísticos de *Donzela Guerreira*, o que Pavis (2005) chama de cruzamento das culturas. Este estudioso do teatro discorre sobre as variações culturais na voz humana:

Fora os fatores objetivos ligados à fisiologia humana, e os fatores subjetivos submetidos às variações individuais, é preciso levar em conta, para a análise vocal, os limites culturais. Estes tornam a avaliação das vozes quase impossível se não se possui o código cultural. (...) Toda análise do espetáculo, especialmente da voz humana, começará portanto por relativizar seus resultados colocando-os à luz de uma tradição cultural da qual é preciso conhecer as regras, as normas e seus desvios. A descrição deve evitar qualquer universalização de suas observações, particularmente na avaliação da performance vocal (PAVIS, 2005, p. 128).

Portanto, as peculiaridades linguísticas que marcam o repertório cultural de cada artista envolvido na criação de *Donzela Guerreira*, somadas às filtragens realizadas com as culturas fontes das quais foram absorvidos os elementos primários que orientaram a criação do espetáculo, ressignificam poeticamente as falas populares, de modo a universalizá-las. O resultado estético desses entrecruzamentos linguísticos faz com que se contemple falas repletas de arcaísmos, ainda presentes nas variedades linguísticas das mulheres e homens do campo, em lugarejos onde o tempo transcorre vagarosamente e as mudanças na linguagem acompanham esse tempo, mas dentro de uma trama que poderia acontecer em qualquer lugar do universo.

Ademais, aos signos linguísticos são acrescentados outros significados relativos à forma como as palavras são pronunciadas, o que é categorizado por Fischer-Lichte (1999) como signos sonoros paralinguísticos, os quais são abordados no tópico seguinte.

2.4.2 Os signos sonoros paralinguísticos

Os signos paralinguísticos podem ser compreendidos como todos os sons vocais que não são produzidos como signos verbais, nem musicais, nem icônicos, nem onomatopeicos. Entretanto, o espectador os percebe, juntamente com os signos

linguísticos e cinéticos. Embora não se constituam como sendo uma palavra, eles aparecem com frequência acompanhando os signos verbais. Sobre os signos que funcionam de forma paralinguística, afirma Kowzan (1977):

A palavra não é apenas signo linguístico. A forma de pronunciar-la lhe confere um valor semiológico suplementar. A dicção do ator pode fazer com que uma palavra aparentemente neutra e indiferente produza os efeitos mais variados e mais inesperados. (...) O que aqui chamamos tom (cujo instrumento é a voz do ator) compreende elementos como a entonação, o ritmo, a velocidade, a intensidade. A entonação sobretudo, valendo-se da altura dos sons e seu timbre, e através de toda a sorte de modulações, cria os mais variados signos (p. 67).

Para além da forma normalizada (a palavra), os signos linguísticos possuem variações relacionadas ao “tom” que os falantes, principalmente as atrizes e atores, beneficiam-se de maneira criativa. “Essas variações podem ter um valor puramente estético, e podem também constituir signos” (KOWZAN, 1977, p. 68). O tom é um signo, por exemplo, que não pode ser identificado nas falas registradas no texto dramático. Embora possa existir nas rubricas alguns apontamentos relacionados a como pronunciar algumas falas, tais indicações podem ou não ser cumpridas pelas atrizes e pelos atores durante a encenação.

Diferentemente das palavras, que podem ser separadas em unidades mínimas associadas a significados, até o momento não se pode comprovar a existência de uma relação entre o conjunto de características de um signo paralinguístico e o seu significado. Podemos apenas levantar a suposição de que todos os membros de uma determinada cultura atribuem aos signos paralinguísticos significados relativamente semelhantes. Entretanto, não se pode afirmar que esses significados sejam inequívocos. Para Fischer-Lichte (1999):

Diferenciamos tais signos paralinguísticos através de: 1) som de maior duração e 2) sons exclusivamente transitórios. À primeira classe de signos pertencem todas as qualidades relativas à voz e à segunda as que não se encontram entre elas. Neste segundo grupo diferenciamos de novo os signos paralinguísticos em dois subgrupos: os que sempre se apresentam em combinação com signos linguísticos e os que não precisam ser acompanhantes linguísticos. Neste último grupo incluímos tanto o riso como o pranto, mas também substitutos da fala tais como “hum”. Portanto, mantemos três categorias distintas de signos paralinguísticos (...) (p. 56, tradução nossa)²⁹.

²⁹ “Diferenciamos tales signos paralinguísticos a través de: 1) son de mayor duración y 2) son exclusivamente transitorios. A la primera clase de signos pertenecen todas las cualidades relativas a la voz y a la segunda las que no se encuentran entre ellas. En este segundo grupo diferenciamos de nuevo los signos paralinguísticos en dos subgrupos: los que siempre se presentan en combinación con signos lingüísticos y los que no tienen que ser acompañantes lingüísticos. En este último grupo incluimos tanto la

No espetáculo *Donzela Guerreira*, como signos paralinguísticos evidentes temos as diversas interjeições que são pronunciadas pelas personagens, as quais expressam bravura e esforço físico, no momento em que lutam na guerra. Estes são exemplos de signos paralinguísticos que não acompanham os linguísticos, mas o substituem.

Como signos paralinguísticos que acompanham a palavra temos as variações no tom de voz das personagens da Donzela/Soldado e do Capitão. Essa flexão de entonação fica bastante evidente nos momentos em que temos signos linguísticos que são repetidos, mas combinados com signos paralinguísticos que variam. É o que ocorre na cena 04, quando a Donzela/Soldado diz: “Faça o favor, Capitão! Bata! BATA!” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 8). A personagem diz o primeiro “bata” em um tom tranquilo e suave, e o segundo gritando, em um tom de ordem. Tais variações que ocorrem com os signos paralinguísticos, mas com repetição dos linguísticos, podem ser percebidas também entre as cenas 05 e 06, quando a expressão “Goela fina de ouro” é pronunciada modelizando sentimentos diversificados. Ao final da cena 05, o Capitão diz em tom de elogio: “Eta, goela fina de ouro!” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 9). Entretanto, a Donzela repete parte dessa expressão em um tom de voz grave e de reclamação, demonstrando raiva, como se houvesse escutado uma crítica: “Goela fina de ouro”?! (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 10). Em seguida, a própria Donzela/Soldado repete o termo “fina... de ouro!” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 10), agora em tom suave e meigo, demonstrando ter entendido e gostado do elogio.

Outro momento do espetáculo que podemos destacar para exemplificar os signos paralinguísticos é quando a Donzela/Soldado se apresenta ao Capitão. Antes de chegar até o Capitão, a Donzela ensaia o encontro dizendo “Capitão, bom dia! Capitão, boa tarde!”. Ao aproximar-se do Capitão, contudo, diz: “Capitão, boa noite!”. Essas falas da Donzela/Soldado são loas do *Cavalo Marinho* que são ressignificadas para a cena teatral. Na dança dramática são ditas rapidamente e em um tom que provoca um efeito de humor. Já em *Donzela Guerreira*, tais falas são modelizadas através de signos paralinguísticos que expressam um tom sério. Esta seriedade na forma de pronunciá-las está em coerência com a imagem que a Donzela quer passar para o Capitão: a aparência de um Soldado comprometido com o trabalho, corajoso e másculo.

Entre as diversas possibilidades de construção de sentido que os signos paralinguísticos oferecem estão aquelas relacionadas ao estado psicológico do falante, às

risa como el llanto, pero también sustitutos del habla tales como “hum”. Por tanto mantenemos tres categorías distintas de signos paralingüísticos (...)” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 56).

suas intenções, ao lugar em que vive, à idade que possui, ao gênero ao qual pertence ou se identifica. Em *Donzela Guerreira*, é possível perceber uma diferenciação entre os signos paralinguísticos demarcando o gênero das personagens. Inicialmente, quando a Donzela/Soldado ainda ensaia o encontro com o Capitão, sua voz possui um tom mais agudo, o que remete à sua identidade feminina. Aos poucos, essa personagem consegue se expressar em um tom de voz mais grave, o que é, habitualmente, associado ao gênero masculino.

Concernente à voz usada pelos artistas cênicos, Pavis (2005) certifica que ela expressa sempre para além da identidade e da caracterização do estado das personagens. Para este autor, antes de mais nada, a voz é um significante, pois possui uma materialidade que passa a se constituir como uma marca inscrita no corpo do ouvinte. Entretanto, tal significante é aberto e não pode ser reduzido a uma significação homogênea. Portanto, as significações advindas dos signos paralinguísticos podem ter leituras mais ou menos variadas, de acordo com a cultura e as experiências de vida de cada expectador.

Conforme o exposto, os signos paralinguísticos, de forma distinta dos linguísticos, não possuem a faculdade de serem reduzidos em unidades mínimas significativas. De acordo com Fischer-Lichte (1999), eles são constituídos por aspectos substanciais, como variação de tempo, intensidade e frequência; e de atributos auditivos, como elevação, duração, qualidade, ressonância, intensidade e desenvolvimento do tom, articulação, ritmo, compasso, etc. Tais propriedades também são identificadas nos signos sonoros acústicos não verbais, os quais são abordados no tópico seguinte.

2.4.3 Os signos sonoros acústicos não verbais

Os signos acústicos não verbais são os elaborados pela atriz ou pelo ator ao cantarem, tocarem, representarem sons onomatopeicos, fazerem ruídos através do corpo ou de objetos, etc. De acordo com Fischer-Lichte (1999):

Os signos acústicos não verbais geralmente podem funcionar na base de unidades tonais, harmônicas, melódicas, rítmicas e métricas como um sistema criador de significado. Embora a música disponha de uma unidade mínima no tom, que se une com outras unidades segundo as regras do sistema tonal respectivo para formar sintagmas tonais maiores, para o ruído não se pode supor a correspondente unidade mínima distintiva. Porque os ruídos não se realizam na base de um sistema tonal, que atribua um determinado valor a cada tom pela posição que tenha, mas que em maior parte representam um conjunto de características acústicas. Inclusive se a forma das unidades, com as quais os ruídos e a música trabalham como sistemas criadores de significado, for a mesma, se distinguiriam pela forma respectiva de combinar estas unidades.

Nesta forma distinta de combinação, que se realiza como sintagma musical ou como complexo de características acústicas, se reflete a diferença principal entre música e ruído, que a música sempre tem que realizar-se de forma intencionada e os ruídos pelo contrário podem originar-se como consequência de processos naturais ou como “produtos secundários” involuntários de outras atividades humanas. Não é necessário atribuir o murmúrio do mar, o uivar do vento, o ruído de motores ou passos humanos a um ato intencionado de fazer estes ruídos. Inclusive se os dois últimos se intensificassem intencionalmente, não afetaria a exatidão da afirmação de que determinadas atividades (por exemplo o andar ou o funcionamento de um motor) provocam ruído inclusive sem a intenção específica do seu autor, que apenas pode evitá-lo com um esforço especial (p. 232-233, tradução nossa)³⁰.

Logo, percebe-se que em *Donzela Guerreira* há sons que são gerados intencionalmente, como o barulho das batidas de pés que as personagens fazem através dos *trupés*, e outros que são realizados sem intenção, como o ruído provocado pelo atrito das roupas. A maioria dos signos sonoros acústicos não verbais do espetáculo *Donzela Guerreira* é produzida pelas personagens do Capitão e da Donzela, criando a ambientação sonora da peça. Há também o som da rabeca que é tocada pelo Capitão e que introduz o clima melodioso do espetáculo. Através desse instrumento, o Capitão produz sons com significações distintas em cada momento das cenas. No início do espetáculo, a melodia que toca modeliza sentimentos de saudade. Ao falar da Donzela/Soldado, ainda no momento de sua narração, passa a fazer fortes batidas com o arco na rabeca, modelizando através dos sons sensações de perigo e coragem.

Já no momento final, quando há o retorno da Donzela em forma da figura do Boi, a melodia tocada é originária do *Cavalo Marinho* e modeliza um sentimento de alegria em uma situação de festejo. No *Cavalo Marinho*, essa música surge em diversas cenas. Uma delas é na ocasião da comemoração pela ressurreição da figura do Boi. O espetáculo *Donzela Guerreira* modeliza essa situação fazendo ressurgir a Donzela, que

³⁰ “Los signos acústicos no verbales generalmente pueden funcionar en la base de unidades tonales, armónicas, melódicas, rítmicas y métricas como un sistema creador de significado. Mientras la música dispone de una unidad mínima en el tono, que se une con otras unidades según las reglas del sistema tonal respectivo para formar sintagmas tonales mayores, para el ruido no se puede suponer la correspondiente unidad mínima distintiva. Porque los ruidos no se realizan en la base de un sistema tonal, que atribuya un determinado valor a cada tono por la posición que tenga, sino que en mayor parte representan un conjunto de características acústicas. Incluso si la forma de las unidades, con las que los ruidos y la música trabajan como sistemas creadores de significado, fuera la misma, se distinguirían por la forma respectiva de combinar estas unidades. En esta forma distinta de combinación, que se realiza como sintagma musical o como complejo de características acústicas, se refleja la diferencia principal entre música y ruidos, que la música siempre tiene que realizarse de forma intencionada y los ruidos por el contrario pueden originarse como consecuencia de procesos naturales o como “productos secundarios” involuntarios de otras actividades humanas. No hay que atribuir el murmullo del mar, el ulular del viento, el ruido de motores o pasos humanos a un acto intencionado de hacer estos ruidos. Incluso si los dos últimos se potenciaran intencionalmente, no afectaría a la exactitud de la afirmación de que determinadas actividades (como p. ej. El andar o el funcionamiento de un motor) provocan ruido incluso sin la intención específica de su autor, que sólo puede evitarse con un esfuerzo especial” (FISCHER-LICHTE, 1999. p. 232-233).

havia sido assassinada na cena anterior. A melodia que surge nesse momento é executada apenas através de sons instrumentais (rabeça, reco-reco de taboca e ganzá) e é considerada um signo acústico não verbal.

Dessa forma, percebe-se que a utilização da música no teatro auxilia na elaboração de significados simbólicos, podendo modelizar situações de alegria, tristeza, saudade, raiva, luto, perigo etc. É o caso da cena de *Donzela Guerreira* em que as tropas inimigas se aproximam do lugar onde se encontram a Donzela e o Capitão. A música que surge nessa cena advém do *Maracatu Rural*³¹ e é composta por um ritmo rápido realizado pelo terno, que é constituído por mineiros (também chamados de ganzás), bumbo, taról, porca (também conhecida como cuíca grave) e gonguê. O gonguê tem um som semelhante aos sinos bovinos, também chamados de cincerros. A música do *Maracatu Rural* tem em sua composição, também, toadas³² que são usadas na condução da boiada. Como o *Maracatu Rural* é uma dança dramática cujas principais figuras são os guerreiros Caboclos de Lança, pode-se inferir que tais Caboclos são modelizados para a cena teatral de *Donzela Guerreira* como os adversários de batalha das tropas do Capitão e da Donzela/Soldado. Assim, embora tais guerreiros não apareçam visualmente em cena, se tornam presentes através do clima sonoro do momento, que, apoiado ao contexto geral dos sistemas de signos existentes nessa cena, modeliza uma situação de perigo e batalha.

Todavia, em *Donzela Guerreira*, além desses trechos instrumentais, existem outros que são acompanhados por letras e que, portanto, são compostos também por signos linguísticos e paralinguísticos. Este é o caso da canção popular que Capitão e Donzela cantam juntos: “Meu cravo branco na mão, meu dedo meu anelão” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 9). Tal canção é uma modelização de uma música própria do *Cavalo Marinho*, cantada em várias cenas do brinquedo, como no início, nas danças dos Galantes e ao final da brincadeira. Tal música emerge no espetáculo *Donzela Guerreira* conduzindo a novos significados e modelizando um sentimento de descontração, a

³¹ O Maracatu Rural é uma brincadeira popular própria da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Está ligada ao ciclo da cana e ocorre principalmente durante o Carnaval e a Páscoa. É composto por música, dança e poesia e suas principais figuras são Caboclos Guerreiros de Lança. Essa manifestação cultural é também conhecida pelo nome de Maracatu do Baque Solto, Maracatu de Orquestra ou Maracatu de Trombone. O Maracatu tem seu embrião nas congadas onde eram coroados os reis e rainhas africanos.

³² A palavra *toada* é derivada do verbo *toar*, que significa o ato de produzir um som forte. Na música popular brasileira, a *toada* assume significados diversificados. Em uma designação mais abrangente, diz respeito à linha melódica de qualquer canção sobre a qual são pronunciadas a parte verbal da música. Geralmente, chama-se de *toada* um gênero musical cantado de forma fixa, em andamento curto e de caráter melodioso e doloroso. No *Maracatu*, a *toada* refere-se ao canto que é alternado entre o solista e o coro e é uma herança dos cantos africanos.

intimidade e os laços afetivos que começam a se formar entre as personagens que compõem a peça. Tais significações se apresentam de forma mais aprofundada no terceiro capítulo da presente tese, onde traçaremos uma análise conjunta com os demais sistemas de signos que surgem em *Donzela Guerreira*.

No teatro, conforme afirma Fischer-Lichte (1999), os significados advindos do uso da música podem ser categorizados da seguinte forma: significados da música relacionados ao movimento e ao espaço; significados que indicam objetos e lugares; significados que assinalam caráter, estado de ânimo, estado de emoção; e significados que designam uma ideia. Em *Donzela Guerreira*, a música, muitas vezes, indica: a) o estado de ânimo das personagens, como no momento dos solilóquios³³ da Donzela/Soldado e do Capitão, em que uma música suave e triste modeliza os sentimentos das personagens; b) e sugere o lugar e a situação que está acontecendo, como no momento do combate, em que a música indica o espaço de um campo de batalha.

Investigar o uso da música em um espetáculo teatral exige também estabelecer as diferenças entre as formas como são produzidas: se em cena ou fora de cena; se ao vivo ou executada por meios eletrônicos, por exemplo. Em *Donzela Guerreira*, há músicas que são entoadas pelos próprios atores no momento em que são apresentadas as cenas e existem outras que são reproduzidas através de aparelhos eletrônicos.

Há outras peculiaridades na aplicação da música que também produzem significados: o volume, que pode ser baixo ou alto; a intensidade, que pode apresentar-se forte ou fraca; e o ritmo, que pode ter o andamento lento ou rápido. Estas possíveis variantes apresentam a possibilidade de sugerir a condição física e psicológica das personagens, os seus objetivos e atribuições dentro da trama e a relação que estabelecem com o espaço.

Entre os signos acústicos não verbais, no que se refere ao ruído, este, especificamente, não pode ser categorizado nem como música nem como palavra. Para Fischer-Lichte (1999):

A função semiótica primária do ruído no teatro consiste em interpretar um ruído. Em relação a realização desta função é totalmente irrelevante se o ruído é uma reprodução gravada do respectivo ruído “real” ou se é uma imitação

³³ “Discurso que uma pessoa ou uma personagem mantém consigo mesma. O *solilóquio*, mais ainda que o *monólogo*, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior. A técnica do solilóquio revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem: daí sua dimensão épica e lírica e sua tendência a tornar-se um trecho escolhido destacável da peça e que tem valor autônomo (...)” (PAVIS, 2008b, p. 366-367).

estilizada; no contexto de um determinado código teatral um “sch-sch-sch” pronunciado com voz humana por trás do palco não pode ser interpretado como imitação menos efetiva do apito de uma locomotiva de vapor, que a gravação da mesma (p. 234, tradução nossa)³⁴.

Portanto, um barulho criado de forma icônica em um espetáculo, ou seja, por meio de uma relação de semelhança com um ruído real, não é menos representativo do que o uso em cena de um barulho de fato. Um ruído bastante presente no espetáculo *Donzela Guerreira* é o som das batidas dos pés provocadas pelos passos do *Cavalo Marinho* e executadas tanto pela Donzela/Soldado, como pelo Capitão. A repetição dessas pisadas cria um ritmo sonoro que ganha diversas significações em cena: sons de cavalgada, de luta, de momentos de festejos e brincadeiras, etc.

Todos os ruídos, dentro ou fora do teatro, podem ser interpretados como signos. Assim, no teatro, ruídos que são usados para representar outros se constituem como signos de signos. Portanto, o ruído se constitui como um vigoroso signo possuidor de unidades significativas. Em um espetáculo teatral, há sempre os ruídos: que são propostos pela encenação (signos artificiais), como as batidas entre os bastões realizadas pelas personagens do Capitão e da Donzela; e os que são causados involuntariamente (signos naturais), como os sons de atritos de objetos ou resultantes do contato do corpo do elenco com o figurino, o cenário ou o palco. Fischer-Lichte (1999) trata sobre os ruídos reais que são perceptíveis em cena:

Pelo mesmo motivo não devem interpretar-se e entender-se como signos teatrais todos os ruídos que se originam no palco, não como consequências calculadas de determinadas atividades, mas como inevitáveis (por exemplo o sussurro dos trajes ao arrastarem-se pelo chão do palco, o rangido do palco, etc.) mas que devem ser eliminados do processo da constituição semântica quase como se não tivessem sido percebidos (p. 233-234, tradução nossa)³⁵.

Isto posto, é preciso esclarecer que nem todos os ruídos que se pode perceber em *Donzela Guerreira* são considerados como realizados de forma intencional e, portanto,

³⁴ “La función semiótica primaria del ruido en el teatro consiste en interpretar un *ruido*. Con respecto a la realización de esta función es totalmente irrelevante si el ruido es una reproducción grabada del respectivo ruido “real” o si es una imitación estilizada; en el contexto de un determinado código teatral un “sch-sch-sch” pronunciado con voz humana tras el escenario no puede interpretarse como imitación menos efectiva del silbido de una locomotora de vapor, que la grabación de la misma” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 234).

³⁵ “Por el mismo motivo no deben interpretarse y entenderse como signos teatrales todos los ruidos que se originan en el escenario, no como consecuencias calculadas de determinadas actividades, sino como inevitables (como p. ej. El susurro de los trajes al arrastrarse por el suelo del escenario, el crujido de la tarima, etc.), sino que tienen que eliminarse del proceso de la constitución semántica casi como si no se hubieran percibido” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 233-234).

não serão aqui analisados como elementos significativos dentro do contexto no qual se inserem.

Assim como a música, as variações dos ruídos podem conduzir à construção de diversos significados. As situações nas quais os ruídos estão sendo produzidos podem passar por alterações de sentidos quando são modificadas as variáveis de ritmo, intensidade, volume, tom etc. As significações atribuídas ao ruído são sempre compreendidas de acordo com o contexto no qual são produzidos.

Até aqui, foram apresentados alguns dos vários sistemas de signos que estruturam semioticamente o espetáculo teatral *Donzela Guerreira*. Tais sistemas sígnicos organizam-se em abundantes combinações que geram muitas possibilidades significativas. Por esse motivo, no próximo capítulo, urdiremos uma análise da contextura dos vários sistemas de signos que estruturam *Donzela Guerreira*, buscando compreender algumas de suas diversas possibilidades significativas, bem como os aspectos que compõem a sua teatralidade e que o tornam um texto artístico no entrecruzar das culturas.

CAPÍTULO III - A DONZELA E O CAPITÃO NAS VEREDAS DA SEMIÓTICA

No capítulo precedente, traçamos um estudo acerca de vários sistemas modelizantes que formam a peça teatral *Donzela Guerreira*. Neste terceiro capítulo, analisaremos as diversas cenas que compõem esse espetáculo, explorando a sua riqueza semiótica. A investigação se volta para o entendimento dos sentidos que os signos presentes em *Donzela Guerreira* podem apresentar, quando analisados conjuntamente. Para tanto, foi necessária a consulta a alguns dicionários de símbolos, como o de Chevalier e Gheerbrant (2015), Cirlot (2005), Lurker (2003) e O’Connell e Airey (2010). Foi fundamentalmente importante o diálogo com o conceito de tradução intersemiótica, apontado por Jakobson (1971) e o estudo dos sistemas modelizantes secundários proporcionado pela Semiótica da Cultura. Também a discussão em torno da noção de *interculturalismo*, apresentada por Pavis (2008a), foi essencial para o estudo desenvolvido. Dessa forma, a partir desse alicerce teórico, se tornou possível a construção da análise de cada uma das cenas do espetáculo *Donzela Guerreira*.

Para a compreensão do espetáculo *Donzela Guerreira* é necessário, antes, o entendimento do contexto a partir do qual ele foi construído: a vivência da atriz Juliana Pardo e do ator Alício Amaral, companheiros de palco e de vida, junto ao *Cavalo Marinho* da Zona da Mata Norte de Pernambuco. No ano 2000, o casal mudou-se de São Paulo para a Zona da Mata Norte de Pernambuco, região na qual se concentram grupos tradicionais de *Cavalo Marinho*. A partir de 2003, a Cia. Mundu Rodá é contemplada pelo *Bolsa Vitae de Teatro*, na categoria pesquisa histórica teatral, com o projeto “*Cavalo Marinho* da Mata Norte de Pernambuco”, que viabilizou a pesquisa do grupo. Nesse período, passaram a residir em Chã de Esconso.

No artigo “Minha chã: uma atriz nas veredas do *Cavalo Marinho*”, Juliana Pardo³⁶ expõe as experiências que teve na zona da Mata de Pernambuco com o *Cavalo Marinho*. Nesse artigo, Pardo conta sobre as suas vivências enquanto atriz/mulher, ressaltando as decorrências do contato com essa dança dramática, cujo universo é predominantemente masculino. Tradicionalmente, as mulheres não participam dessa brincadeira. Inclusive, as funções dentro do *Cavalo Marinho* são convencionalmente masculinas, exigindo, para a sua prática, a força física, uma vez que a maioria dos homens

³⁶ Atriz, dançarina, arte educadora, pesquisadora das artes cênicas e uma das fundadoras da Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Dança.

que brincam o *Cavalo Marinho* trabalham nas lavouras da cana-de-açúcar. A atriz Juliana Pardo, ao relatar a sua experiência junto ao *Cavalo Marinho* afirma que, inicialmente, ao fazer perguntas sobre essa dança dramática, alguns brincadores davam as suas respostas dirigindo-se ao seu companheiro, Alício Amaral. Segundo Juliana Pardo: “Histórias de *Cavalo Marinho* era assunto de homem”, como ela mesma explicita:

Como mulher, para poder embrenhar-me no universo da brincadeira, tive que buscar qualidades de energia equivalentes às dos brincadores. Precisava vibrar na mesma sintonia do brinquedo, onde as qualidades de energia, as ações e os movimentos são de intenso vigor e precisão. Ser mulher numa prática de homens, onde a dança é marcada por pisadas fortes e ligeiras percutidas no chão, foi uma tarefa árdua, porém prazerosa (PARDO, 2009, p. 3).

Pardo (2009) afirma que quando brincou pela primeira vez o *Cavalo Marinho* foi na Galantaria³⁷. Por essa época, já participava do *Cavalo Marinho* uma ou outra mulher, que realizava a figura da pastorinha ou daminha, sempre na Galantaria. Pardo (2009) conta que só ousou participar com uma figura do *Cavalo Marinho* depois de dançar bastante tempo como galante. Ela relata sua experiência ao fazer uma das figuras:

Certa vez, numa noite de brincadeira, um mestre me convidou para colocar uma figura. Tratava-se de um padre que chega para benzer um defunto (Mané Joaquim) e é seduzido pela viúva do morto, uma velha ferosa (Véia do Bambu). Fiz tudo o que me foi dito: a chegada da figura (momento em que a figura entra na roda, anunciada por sua toada), dancei, improvisei, mas nada – ninguém “contracenava” comigo e não existia jogo entre as figuras. Depois disso, perguntei ao mestre porque ninguém brincou comigo durante a cena, e ele respondeu que era em consideração e respeito ao meu esposo. Entendi. Havia, de fato, um desejo do mestre de me ver colocar uma figura. Mas quando todos se deparam com uma mulher *em cena*, o que prevalece é o costume local. Porque, embora a brincadeira carregue uma forte crítica social, está impregnada de valores normativos compartilhados pela comunidade. Além do que, o *Cavalo Marinho* é uma brincadeira cheia de pias (piadas de duplo sentido), repleta de malícias e conotações sexuais, configurando-se, conforme dito anteriormente, como território exclusivamente masculino. Assim mesmo continuei enveredando-me (PARDO, 2009, p. 03-04).

Sobre a primeira vez em que a atriz Juliana Pardo vivenciou uma figura no *Cavalo Marinho*, ela diz que tentou disfarçar ao máximo as características femininas do seu corpo: escondeu os seios amarrando-os com uma meia-calça; prendeu o cabelo com uma meia de seda preta; vestiu calça masculina social, camisa de mangas compridas,

³⁷ Um corpo de baile que representa a família e uma escolta de soldados do Capitão Marinho, desenvolvendo várias coreografias. Segundo Oliveira (2006): “É um grupo que representa a corte ou uma comitiva de militares, composto por sete Galantes (jovens), uma Dama (menino vestido de menina), uma Pastorinha (menino vestido de menina ou uma menina) e um Arlequim (um menino). Há também o puxador das danças, uma espécie de Mestre que, com um apito, indica os passos a serem executados e as direções a serem tomadas e, muitas vezes, é feito pelo Capitão” (OLIVEIRA, 2006, p. 469).

paletó e tênis – trajes geralmente usados no *Cavalo Marinho* – e usou uma máscara que considerou ser a mais semelhante à figura do Bode. No momento em que Juliana Pardo começou a falar as loas³⁸, alguns homens que assistiam à brincadeira comentaram rindo: “é cabrita”.

Em Camutanga, outra cidade em que a Cia. Mundu Rodá realizou o projeto da *Bolsa Vitae*, várias mulheres que sempre tiveram vontade de brincar o *Cavalo Marinho*, mas que, ao tentarem, eram discriminadas pelos homens, ao verem a atriz Juliana Pardo participar da brincadeira, venceram a resistência que tinham e passaram a fazer parte dessa dança dramática. Sobre a sua experiência enquanto mulher no universo dessa dança dramática, afirma Pardo (2009):

Escolhi adentrar-me no contexto social no qual a dança tradicional do *Cavalo Marinho* está inserida, onde a mulher é reduzida ao mundo doméstico e tem um papel de subordinação ao homem. Qual era o meu lugar entre os brincadores e entre as mulheres daquela região? Caminhei por terreno minado. Procurei adaptar-me, por vezes expor minha opinião, em outras, apenas calei-me. Aos poucos fui criando um espaço singular dentro deste contexto, sempre com muito respeito aos brincadores e à brincadeira (PARDO, 2009, p. 7).

O que vivi e me envolvi, gravei em meu corpo, signifiquei e re-signifiquei; e tal experiência é hoje retratada na montagem “Donzela Guerreira”, da Cia. Mundu Rodá, da qual faço parte. Fruto também do intercâmbio de pesquisa entre Mundu Rodá e LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp), percorrendo a fronteira entre a dança e o teatro, a música e as tradições populares, “Donzela Guerreira” é a busca de uma tradução poética do universo feminino da Zona da Mata Norte de Pernambuco. A história trata da travessia de uma jovem que se disfarça de homem para seguir em combate no lugar de seu velho pai, representando o único filho varão da família. Como soldado, ela se apaixona por seu Capitão e este por ela. Sem revelar sua verdadeira identidade, Donzela e Capitão travam suas próprias batalhas, colocando à prova seus princípios, sentimentos e desejos (PARDO, 2009, p.7).

Essa resignificação de que trata a atriz/pesquisadora Juliana Pardo é um dos aspectos que observamos na presente investigação. É bastante perceptível como os signos originários do *Cavalo Marinho* adquiriram novos significados dentro da forma como se estrutura o espetáculo *Donzela Guerreira*, como veremos mais adiante, nas seções em que analisaremos as cenas dessa peça teatral. A pesquisa em torno das danças dramáticas brasileiras bem como a sua resignificação durante a construção dos espetáculos é uma prática da Cia. Mundu Rodá:

Importante ressaltar que a Cia. Mundu Rodá vem construindo uma pesquisa e linguagem cênica própria que dá destaque às danças dramáticas brasileiras, buscando a identificação e utilização dos princípios físicos e energéticos, as corporeidades e as sonoridades que regem estas manifestações, para o

³⁸ Versos ditos pelos brincadores nas manifestações tradicionais.

desenvolvimento de treinamentos e para a criação do artista-intérprete (PARDO, 2009, p. 8).

A partir da relação pessoal e particular de seus integrantes com o *Cavalo Marinho*, a Cia. Mundu Rodá modelizou os elementos dessa brincadeira em material para a construção de diversos sistemas de signos que compõem o espetáculo teatral *Donzela Guerreira*.

O primeiro passo foi conduzir à sala de ensaios toda a bagagem vivenciada e impressa em nossos corpos durante estes anos. O cheiro, as imagens, as cores, os sons, o ritmo, as noites viradas na brincadeira, as conversas, alegrias e tristezas da condição humana da Mata Norte. O gosto doce e o cheiro azedo da cana (PARDO, 2009, p. 8).

Dessa forma, a Cia. Mundu Rodá, a partir da experiência vivenciada junto ao *Cavalo Marinho* da Zona da Mata Norte de Pernambuco, passou a organizar o material pesquisado e iniciou um processo de treinamento, tomando como suporte as técnicas de dança Klauss Vianna³⁹ e de representação do coletivo de teatro LUME⁴⁰, tais “como a mimese corpórea na dramaturgia corporal⁴¹ e literária do *Cavalo Marinho* e do *Maracatu Rural* da Zona Norte (PE), e na linguagem do Butoh⁴²” (PARDO, 2009, p. 9).

³⁹ É uma técnica desenvolvida a partir de meados da década de 1940 pelo mineiro Klauss Vianna juntamente com sua companheira Angel Vianna e seu filho Ranier Vianna. Está relacionada não apenas à dança, mas a diversos campos artísticos. Os Viannas se baseavam em aspectos do balé clássico, embora sendo severamente contra a maneira desta modalidade de dança de se chegar a um equilíbrio e conhecimento corporal. Eles propunham uma análise do ser a partir de sua formação anatômica e cinética, assim como de suas vivências, lembranças e estímulo de suas sensibilidades.

⁴⁰ O LUME é um coletivo de teatro que é referência internacional no que diz respeito a uma nova dimensão técnica e ética do trabalho do ator. O coletivo já tem mais de 30 anos de estrada, criou mais de 20 espetáculos, tendo 14 em repertório e é conhecido em cerca de 26 países, em muitos dos quais desenvolve parceria com mestres do teatro mundial.

⁴¹ A mimese corpórea “possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além das pessoas, ela também permite a imitação física de ações estantes como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de ‘dar vida’ a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal” (FERRACINI, 2001, p. 185-186).

⁴² O Butoh é uma dança que tem origem no Japão no período pós-guerra. Foi criado por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno na década de 1950 e ganhou projeção mundial a partir de 1970. O Butoh é inspirado em diversos movimentos de vanguarda, tais como o expressionismo, o cubismo e o surrealismo. Também foi influenciado por danças japonesas como Nô e Bugaku. O Butoh procura uma maneira de expressão que não seja imperiosamente coreografada, fugindo de movimentos estereotipados e que remetam a uma técnica específica. Procura libertar-se das formas do corpo e do pensamento, expressando o que o ser humano tem verdadeiramente no seu espírito, de forma a não se prender às convenções humanas.

Diversos elementos corporais e musicais descobertos durante a pesquisa junto ao *Cavalo Marinho* foram catalogados pela atriz Juliana Pardo e pelo ator Alício Amaral. Os catálogos individuais dos dois integrantes do elenco continham: ações físicas, ações vocais, corporeidades, configurações rítmicas elaboradas tendo como ponto de partida *trupés*, canções, músicas instrumentais e ‘causos’. Em seguida, Juliana Pardo e Alício Amaral puseram estes dois catálogos em diálogo, criando diversas conexões entre eles, o que resultou em um estudo denominado *Dança das Figuras*. Alguns desses elementos foram selecionados como ponto de partida para a construção da poesia corpórea do espetáculo *Donzela Guerreira*.

Todo esse material catalogado foi apresentado ao ator/pesquisador Jesser de Souza, integrante do LUME Teatro, que acompanhou o trabalho da Cia. Mundu Rodá, desde o momento da realização da pesquisa em Pernambuco, assinando, posteriormente, a direção do espetáculo *Donzela Guerreira*.

Já na sala de ensaios, em São Paulo, a Cia. sentiu a necessidade de montar um espetáculo que refletisse as experiências vivenciadas junto ao *Cavalo Marinho*. Na busca por um enredo, veio a lembrança do arquétipo da Donzela Guerreira. Esta, ao ver o pai já idoso ser convocado para lutar na guerra, traveste-se de homem e luta em seu lugar. Em meio as batalhas, desenvolve um amor pelo seu Capitão. A partir de então, a Cia. Mundu Rodá estava com os principais elementos que deram partida para a montagem do espetáculo. Tomando como suporte inicial esse material, começaram o trabalho de criação da dramaturgia do espetáculo, a qual teve a fundamental coparticipação de Suzi Frankl Sperber, professora da UNICAMP e coordenadora pedagógica do LUME Teatro. A mimese literária aplicada à técnica da mimese corpórea foi utilizada como procedimento para a construção das cenas. A mimese corpórea é a “imitação de corporeidades encontradas no cotidiano, como pessoas, fotos e quadros” (FERRACINI, 2001, p. 29).

Além de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, também foram utilizados como material literário *A Donzela que Vai à Guerra* (romance recolhido na Bahia por Rossini Tavares, em 1953) e outros textos que tem como enredo o arquétipo da Donzela Guerreira, o qual aparece em diversas culturas: Mulan, Electra, Diadorim, e Teodora, na literatura; Don Varão e Maria Gomes, na tradição oral; Palas Atenas e Iansã, na Mitologia; Joana D’Arc, Maria Quitéria e Santa Dica, na História; *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* – Monteverdi (O combate entre Tancredo e Clorinda), na música.

“De todas elas, uma foi a grande inspiração: Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas*, obra prima de Guimarães Rosa” (PARDO, 2009, p. 10).

Esses materiais entraram em diálogo com o estudo cênico *Dança das Figuras*, realizado a partir da experiência da Cia. junto ao *Cavalo Marinho*, o que resultou nas ações físicas e vocais das figuras da Donzela/Soldado e do Capitão.

Tendo sempre o “Romance Tradicional” e o romance de “Riobaldo e Diadorim” como base dramática, as cenas começaram a surgir com as improvisações realizadas a partir das situações dos textos, permitindo o desenvolvimento do comportamento das nossas figuras, como ela age e reage em diferentes situações. Nascia o embrião do espetáculo *Donzela Guerreira* (PARDO, 2009, p. 11).

O espetáculo *Donzela Guerreira* teve sua estreia oficial em 2007, no evento *Corpo Brasileiro: popular e contemporâneo*, organizado pelo SESC Ipiranga – SP. De acordo com a atriz Juliana Pardo:

Através da apresentação de fragmentos (como é comum na transmissão de tradição oral), mais que representar a vida de uma donzela que vai à guerra, o foco do espetáculo está na reflexão sobre o gênero e sobre o amor, em uma abordagem ampla e aberta, convidando o espectador a participar ativamente na construção da narrativa, preenchendo as lacunas e criando sua própria interpretação (2009, p. 13).

Para gerar a reflexão em torno do gênero e do amor, o espetáculo põe em cena apenas duas personagens, a Donzela/Soldado, interpretada pela atriz Juliana Pardo e o Capitão, interpretado pelo ator Alício Amaral. Aparece, ainda, a voz do pai da Donzela, colocada em cena através da narração feita pelo Capitão, personagem que conta uma história de amor vivenciada por ele e que permeia as suas lembranças.

Uma vez apresentado o *modus operandi* da construção do espetáculo *Donzela Guerreira*, buscamos compreender, no próximo tópico, o universo do *Cavalo Marinho*, visto que tal brincadeira popular se constitui como a cultura-fonte na qual a Cia. Mundu Rodá buscou elementos para a composição do espetáculo *Donzela Guerreira*.

1. A brincadeira

O *Cavalo Marinho* é uma brincadeira popular composta por encenações, improvisos, poesias e coreografias marcadas por diversos passos e tipos de danças, como o *mergulhão*, o *coco*, o *tombo*, a *rasteira*, a *carreira*, a *tesoura* e a *Dança dos Arcos*. Há nessa manifestação cultural a utilização de máscaras, vestimentas coloridas, gestos,

atitudes, improvisações e interações com o público que formam uma rica expressão corporal. Segundo Roberto Benjamin (1999), o *Cavalo Marinho* se caracteriza como um teatro. Já para Grillo (2011), é uma dança dramática própria da Zona da Mata Norte de Pernambuco e do agreste da Paraíba. Cada figura apresentada possui um corpo codificado com gestos particulares, representando tipos sociais próprios dessa região canavieira, visto que as pessoas que brincam o *Cavalo Marinho* são, em sua maioria, cortadores ou ex-cortadores de cana, que residem em cidades formadas após a transformação dos engenhos em usinas.

Essa dança dramática integra o ciclo de festejos do Natal, prestando uma homenagem aos Santos Reis do Oriente. Geralmente, as manifestações do *Cavalo Marinho* acontecem entre os meses de julho e janeiro, especialmente no Natal, no Ano Novo e no dia de Reis. Embora não seja considerado uma devoção, mas um espetáculo, a religiosidade é uma característica bastante presente no *Cavalo Marinho*, assim como em outras danças populares brasileiras. Durante a encenação, os brincantes expressam “vivas” a diversas entidades religiosas, como a Jesus, a Nossa Senhora, a São Gonçalo e a vários outros santos. Junto a essas manifestações de religiosidade católica, aparecem elementos próprios de religiões de origem africana, como os pontos em honra à Jurema, cantados pelo Caboclo de Arubá.

O espaço da brincadeira do *Cavalo Marinho* é uma roda fixa, onde as encenações, as danças e a interação com o público são estabelecidas. Dentro da roda, pouco a pouco vão surgindo diversas figuras. Podem aparecer mais de 70 figuras em uma roda de *Cavalo Marinho* e essa brincadeira pode chegar a durar até 8 horas.

As diversas estrofes poéticas que compõem o enredo do *Cavalo Marinho* são denominadas de *loas*. Francisco Ferreira dos Santos Neto, em sua dissertação intitulada *A dança que produz espacialidades: análise do Cavalo-Marinho*, diz que: “a relação com as figuras ou brincantes é conquistada no jogo de palavras ou as loas deste intrincado linguajar. São nestas loas que há diálogos e jogos de palavras de duplo sentido” (SANTOS NETO, 2017, p. 38). De uma maneira geral, as figuras interagem com o público, principalmente Mateus e Bastião, que permanecem na roda durante toda a brincadeira. Essas figuras costumam proferir comentários satíricos sobre as outras que aparecem em cena e sobre o próprio público.

Para os folcloristas, o *Cavalo Marinho* existe desde a Idade Média, tendo sido originado nas festas da Igreja Católica, como o Ciclo do Natal e o dia de Reis. Apontam, ainda, para uma ligação de descendência com a *Commédia dell'Arte*. De acordo com

Roberto Benjamin (1999), o *Cavalo Marinho* agrega brincadeiras como o *Bumba-meu-boi*, o *Reisado*, os *Alagados*, os *Guerreiros*, o *Maracatu Rural*, entre outras formas da cultura popular da Zona da Mata de Pernambuco. Observa-se que o *Bumba Meu Boi* e o *Cavalo Marinho* possuem algumas personagens em comum, como Mateus e Bastião e o Capitão Marinho. Segundo Santos Neto (2017), é possível que essas danças dramáticas tenham sido trazidas para o Brasil por vaqueiros da África Central, mais especificamente, de Angola, onde havia cortejos e procissões simbólicas com o boi. No Brasil, tais danças passam a traduzir elementos de culturas diversificadas, cruzando aspectos de manifestações culturais, indígenas, portuguesas e africanas. Buscar as origens do *Cavalo Marinho* é algo complexo, pois é necessário que se compreenda toda uma trajetória festiva da humanidade. E tal trajetória é cheia de bifurcações. Segundo Oliveira (2006):

O fato é que o Cavalo Marinho representa mais um viés da necessidade humana de comemorar, se divertir e construir um mundo transversal, onde o riso e o jogo são elementos confluentes e integrantes de grupos sociais. Impossível é regressar no tempo e tentar descobrir o início desta caminhada rumo à celebração da vida (p. 130).

A trama do *Cavalo Marinho* gira em torno de um baile que é ofertado pelo Capitão Marinho (que também é o Mestre da brincadeira) para louvar os Três Reis Magos. A figura do Capitão Marinho se constitui como um arquétipo dos grandes proprietários de terra ou dos chefes políticos locais. Geralmente, veste um terno e um chapéu branco, apesar de poder utilizar outros adereços também. Em boa parte da brincadeira, o Capitão Marinho aparece montado em um cavalo, chamado de Cavalo Marinho, de onde surge o nome da brincadeira. A figura do Capitão é responsável não só por organizar o baile, mas por liderar toda a brincadeira.

As apresentações dessa dança dramática acontecem sob o som de uma orquestra que recebe a denominação de “Banco”. Recebe este nome porque é composta por um conjunto de músicos que permanecem durante toda a brincadeira sentados em um banco. Segundo Laranjeira (2008), os instrumentos usados pelo Banco são: rabeca, pandeiro, mineiro (ganzá) e uma ou duas bages de taboca (espécie de reco-reco fabricado com madeira). Esses instrumentos podem variar, de acordo com o grupo que realiza a brincadeira, podendo ser usada, ainda, uma zabumba. Na maioria das vezes, o músico que toca o pandeiro também canta as toadas, enquanto os demais músicos respondem em coro.

A brincadeira tem início com os músicos tomando seus assentos no “banco”. Depois, passam a tocar e cantar a toada de Abertura, também chamada de “Alevante”, dando os “boa noite” aos presentes. Nesse momento, o Capitão entra em cena,

posicionando-se ao lado do Banco e diversos brincantes entram no terreiro executando passos chamados de *mergulhão*.

Desta sorte, para realizar a festa em honra aos Santos Reis do Oriente, o Capitão Marinho já conta com os músicos, mas precisa comprar algumas figuras para o seu baile. Então, surge o Seu Ambrósio, que é uma espécie de “botador de figuras”⁴³, para negociar com o Capitão, mostrando e imitando, a partir de corporeidades complexas, cada uma das figuras que tem para vender.

Após o Capitão fechar o negócio com Seu Ambrósio, aparecem Mateus e Bastião, que estavam em busca de um trabalho. Mateus e Bastião são negros bufões que dividem uma mesma mulher: Catirina. Eles são as únicas figuras que permanecem em cena durante toda a dança, percutindo uma bexiga de boi curtido, auxiliando na musicalidade do espetáculo. Usam blusas de mangas compridas, calças estampadas e de cores extravagantes, um chapéu cônico repleto de fitas coloridas e uma armação de palha de bananeira na altura do quadril, além de rostos pintados de preto. Esses negros bufões exercem a função de protetores da roda e se destacam pela relação diferenciada que estabelecem com o público. Como afirma Lewinsohn (2009):

Não é qualquer um que pode ser Mateus, figura que exige muita agilidade, concentração, imaginação e um domínio muito grande da brincadeira. Já o Bastião não precisa ser uma figura tão perspicaz. Pelo contrário, sendo mais apático, consegue arrancar boas gargalhadas da plateia, estabelecendo uma relação de cumplicidade e tensão complementar com seu parceiro (p. 40).

Mateus e Bastião são arquétipos de homens escravizados. Eles são contratados pelo Capitão para se responsabilizarem pelo terreiro durante o período em que este estaria viajando. Porém, Mateus e Bastião passam a se sentirem os donos do baile, o que desagrade o Capitão Marinho. Como dizem os brincantes, Mateus e Bastião, “tomam conta, e não dão conta”. Então, surge o Soldado da Gurita, que tenta prender os dois palhaços. O Soldado da Gurita representa a força policial repressora que está a serviço dos grandes proprietários de terras e/ou do poder político local. Após uma encenação que mistura luta e dança, a ordem é reestabelecida, sem que ocorra a prisão de Mateus e Bastião e o Soldado da Gurita deixa a cena. Quando o conflito parece ter sido resolvido, aparece uma outra figura chamada de Empata Samba, que tenta impedir o prosseguimento

⁴³ Entre os brincantes do *Cavalo Marinho* é utilizado o termo “botar uma figura” com o sentido de representar cenicamente.

do baile. Em seguida, surge o Mané do Baile, figura que consegue restabelecer a festança no terreiro.

Um ponto alto da brincadeira é o retorno do Capitão montado em seu cavalo da longa viagem que fez, acompanhado da Galantaria. Esta é composta por Galantes, Damas e Pastorinhas. Eles representam a aristocracia rural das zonas canavieiras que é convidada pelo Capitão Marinho para compor o baile e aparecem diversas vezes durante a brincadeira. A Galantaria executa a Dança dos Arcos, em louvor aos Três Reis Magos. Esta é a etapa mais longa da brincadeira. Comumente, quem começa a brincar o *Cavalo Marinho*, inicia-se como Galante. Por isso, boa parte da Galantaria é composta por crianças e adolescentes. Os Galantes ficam posicionados em duas filas, todos com o mesmo figurino, ricamente adornado com fitas e espelhos, e cantam para a Estrela Guia, enquanto um objeto em formato de estrela é erguido por Mateus e Bastião, logo à frente do Banco. Em seguida, a Galantaria executa evoluções espaciais. De acordo com Lewinsohn (2009), este é um momento especial da brincadeira. A coreografia é executada a partir da manipulação de arcos feitos com cipós e ornamentados com fitas coloridas. A Galantaria executa coreografias e *trupés* soltos de grande beleza, os quais preenchem os intervalos que surgem entre a saída e a entrada das figuras. Segundo Grillo (2011): “As fitas riscam o ar enquanto seus pés estão fazendo passos largos e ligeiros” (p. 4).

A coreografia que a Galantaria faz se constitui como uma espécie de dança da corte e representa a hierarquia racial presente na sociedade açucareira. A movimentação dessa dança tem muita semelhança com a Dança de São Gonçalo, que é um tipo de baile devocional originário de Portugal e que ainda hoje é praticado em várias localidades do Brasil. Por causa dessa semelhança, esta parte do brinquedo também é chamada de Dança de São Gonçalo. Ora em pares, ora em círculo, os Galantes realizam coreografias complexas, com o Mestre a frente comandando a dança com o seu apito. Segundo Lewinsohn (2009):

(...) é a figura do Capitão que comanda o tempo das cenas com o seu apito, permanecendo também sempre em cena. A figura do Capitão muitas vezes é executada pelo mestre do *Cavalo Marinho*. Ultimamente, porém, devido à falta de figureiros em alguns grupos, é comum o exercício múltiplo de vários papéis, a troca simultânea de personagens: o brincante que estava de Capitão sai para botar alguma figura que só ele sabe como encenar, e passa seu apito para um galante ou figureiro comandar aquela parte da brincadeira (p. 36).

Diversas outras figuras surgem usando paletós, chapéus, penas, armações de bichos, pintadas ou usando máscaras etc. As figuras surgem sempre no “pé da roda”, do

lado oposto ao que o Banco e o Capitão ficam posicionados. Elas entram em cena chamadas por toadas específicas, fazem seus *trupés* por meio de uma corporeidade bem peculiar a cada uma delas e saem ao som de outras toadas que anunciam o fim das suas apresentações. As figuras ao entrarem no terreiro interagem com o Capitão, com Mateus e Bastião e, algumas delas, com o Banco e pessoas do público. Entre uma etapa e outra da brincadeira, público e brincantes, especialmente os Galantes, fazem *trupés* variados.

Das figuras que aí se apresentam, podemos citar: Empata Samba, Mané do Baile, Cobrador, Marieta, Cobra, Matuto da Goma, Roseira, Vila Nova, Selador, Seu Domingos, Seu Campelo, Véia do Bambu, Caboclo de Arubá, Arlequim, Babau, Mané Taião, Mané Motor, Onça, Verdureiro, Pataqueiro, Mané Chorão, Véio Cacunda, Mané Gostoso, Serrador, Margarida, Mané Joaquim, Pisa Pilão, Padre, Cão de Fogo, Morte, Ema, Burra, Caboclo de Arubá, etc. O Caboclo de Arubá é uma figura importante no *Cavalo Marinho*. Ele é responsável por fazer um ritual que irá curar o Boi. Usa cocares, cachimbos e uma roupa cheia de fitas. Segundo Lewinsohn (2009):

As figuras – em sua maioria mascaradas –, são encenadas por quem sabe “botá-las”. Assim, muitas figuras não são mais encenadas hoje, porque não há mais quem as saiba representá-las. As figuras representam seres humanos, animais (Ema, Burrinha, Boi) e seres fantásticos – como o Diabo, o Babau e a Morte” (p. 39-40).

Durante a brincadeira, os brincantes, que são tradicionalmente homens, podem assumir mais de uma figura, a partir da troca de figurinos e máscaras, excetuando-se Mateus e Bastião, que são representados pelos mesmos figureiros durante todo o espetáculo.

A última cena da brincadeira é a que representa a morte e ressurreição do Boi. Em dado momento, Mateus e Bastião matam-no. Diante disso, o Capitão manda chamar o Doutor da Medicina, o qual examina o mamífero e chega à conclusão de que não há salvação para o animal. Então, decide-se por partilharem a sua carne. Contudo, passam a realizar diversas toadas com o objetivo de fazer revivê-lo, e o Boi acaba ressurgindo. Com a ressurreição do animal, a alegria volta ao terreiro e todos formam uma grande roda onde cantam e dançam os Cocos de Despedida. Para finalizar a brincadeira, o Mestre dá diversos “vivas” em agradecimento.

Apesar de seguir esse roteiro, não existe uma dramaturgia precisamente definida no *Cavalo Marinho*. Segundo Oliveira (2006):

Com relação ao Cavalo Marinho, *Estrutura flexível* é o termo que, no momento, compreendemos o mais apropriado para caracterizar a prática espetacular em questão, pois, é possível perceber claramente uma estrutura na dinâmica do evento. Uma estrutura formal, consciente e respeitada por seus integrantes, com regras específicas, com técnicas aprimoradas e elaborações reflexivas que justificam e alicerçam o conceito de tal espetáculo. Mas, é preciso ter em vista que a noção de estrutura lá vivenciada e aqui empregada e ratificada não contempla a imagem de algo fixo, rígido e imutável, mas, antes, algo que forja traços identitários e que transmite uma rede de sentidos, possibilitando o acúmulo e a transmissão de toda uma gama de elaboração de saberes. Saber filosófico, saber cultural, saber de vida, etc. É aí que se percebe a flexibilidade desta estrutura que sustenta a perpetuação e a renovação da brincadeira. É porque são pessoas que dão vida ao espetáculo, pessoas que dão corpo ao efêmero. E por serem pessoas, transformam e são transformadas, refletindo suas vidas na festa e festejando suas histórias a cada dia, convertendo suas práticas espetaculares numa fonte inesgotável de devir, de esperança e de força coletiva (p. 452).

Portanto, não há um texto fixo e nitidamente delineado que se repete a cada apresentação. O que há é um repertório de figuras, loas, toadas, *trupés* e gestos que, dentro de uma base fixa, se reconfiguram a cada nova exposição. Tal repertório é posto em cena, mas sempre interagindo com o inesperado. Então, a poética do *Cavalo Marinho* se constrói por meio de improvisações que são realizadas em cima de uma estrutura estabelecida.

Dentro dessa *Estrutura Flexível* do *Cavalo Marinho*, há elementos que são sempre usados, como as máscaras. Segundo Lewinsohn (2009): “No Cavalo Marinho, as máscaras humanas representam categorias sociais e, portanto, poderíamos chamá-las também de tipos, equivalentes aos tipos fixos existentes na *Commedia dell’arte* italiana” (p. 38). A tradição de dançar e representar no *Cavalo Marinho*, geralmente, é transmitida de pai para filho, em uma espécie de herança familiar, assim como acontecia na *Commedia dell’arte*.

Portanto, as figuras mascaradas do *Cavalo Marinho* podem ser conceituadas como personagens-tipo. Nessa dança dramática, a máscara pode entrar representando um tipo, um arquétipo, um animal ou, até mesmo um ser fantástico, como personagens que fazem parte do universo das lendas e mitos. De acordo com Pavis (2008b, p. 410) tipo é um:

Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commedia dell’arte*). Este termo difere um pouco daquele de *estereótipo*: do estereótipo, o tipo não tem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo. O tipo representa se não um indivíduo, pelo menos um *papel* característico de um estado ou de uma esquisitice (assim o papel do avarento, do traidor). Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e

historicamente comprovados. Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o tipo em questão de acordo com o traço psicológico, um meio social ou uma atividade (p. 410).

Assim, a utilização de tipos no *Cavalo Marinho* favorece o reconhecimento das esferas sociais que representam. E como as máscaras caracterizam categorias, são facilmente reconhecidas pelo público. Sobre essa questão, afirma Bergson (1983): “o personagem cômico é um tipo: (...) rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e em tudo isso consiste a comicidade de caráter” (p. 76).

Essas máscaras usadas no *Cavalo Marinho* são fabricadas com couro pelos próprios brincantes. Algumas figuras são representadas com o rosto pintado com carvão ou com goma de mandioca, o que também acaba resultando em um efeito mascarado. Ao usarem tais máscaras, os brincantes adquirem uma presença cênica ampliada. Essa corporeidade dilatada é uma característica das representações cênicas com máscaras. De acordo com Dario Fo (1998):

A máscara requer um conjunto singular de gestos e estilos, (...) porque o corpo inteiro deve atuar como uma armação para a máscara, mudando sua estabilidade. Enquanto atua com a máscara, os gestos do ator devem ser grandiosos e exagerados (p. 4).

É possível perceber que, ao usar uma máscara, o corpo do ator é dilatado, pois suas expressões faciais são transferidas para o restante do seu corpo. Por esconder o rosto, a máscara coloca a atriz e o ator em uma outra dimensão de representação, distante de uma estética naturalista, exigindo, portanto, uma movimentação mais exagerada. Então, o corpo da atriz e do ator passa a realizar um registro expandido, mesmo no mínimo movimento. Os brincantes do *Cavalo Marinho* demonstram um grande domínio corporal. O eixo corporal da maioria das figuras é elaborado com a base bem firme no chão, o tronco curvado para a frente e os joelhos flexionados. Os *trupés* são realizados com uma maior movimentação do tronco para baixo, por meio de um fluxo rítmico agitado dos pés e joelhos, formando passos complexos. Esse eixo corporal advém do próprio cotidiano dos brincantes, visto que a maioria trabalha como cortadores de cana-de-açúcar, ofício que exige uma postura corporal flexionada. Então, tal exercício laboral acaba moldando seus corpos e refletindo em suas expressões criativas, o que resulta em uma grande agilidade nos membros inferiores. Apesar da notável movimentação dos pés e das pernas, é no abdômen que está congregada a energia: “O centro do corpo, no abdômen, concentra toda a energia e faz com que a parte de baixo e a parte de cima fiquem bem independentes,

dando aos brincantes uma grande flexibilidade e disponibilidade física” (LEWINSOHN, 2009, p. 108).

Essa interpretação mais exagerada é própria da teatralidade de rua. Dessa forma, esse corpo expandido no *Cavalo Marinho* faz todo sentido, visto que a rua exige uma interpretação diferente da naturalista para que seja percebida como expressão artística. Diferentemente da representação feita na “caixa preta”, na rua é necessário que os gestos sejam grandiosos para se distinguir da movimentação cotidiana e para que as atrizes e atores se diferenciem do restante da população. “O Cavalo Marinho é, portanto, sem dúvida alguma, um teatro popular nascido na tradição, em forma de brincadeira de rua, que contém diversos elementos que podem ser pesquisados e aproveitados pelo ator” (LEWINSOHN, 2009, p. 44).

Diversas atrizes, atores, intérpretes e companhias de teatro que buscam em seu trabalho um corpo dilatado passaram a procurar no *Cavalo Marinho* essa qualidade de energia, a exemplo de Helder Vasconcelos, de Antônio Nóbrega, do Grupo Peleja e a da Cia. Mundu Rodá, que montou o espetáculo *Donzela Guerreira*. É notório, portanto, que a brincadeira do *Cavalo Marinho*, por mais tradicional e assentada que seja, passou a expandir-se penetrando outras semiosferas a partir de trocas culturais e passou a “(...) praticar negociações e intercâmbios entre diferentes linguagens ou disciplinas artísticas que resultaram (...) em outros territórios de mutação artística e de possibilidades expressivas” (CARREIRA, *et al*, 2003, p. 78).

Segundo Santos Neto (2007):

O corpo reflexionante ou o corpo na experiência do movimento e o Cavalo-Marinho na sua espacialidade e do movimento na formação do brincante e o constante treinamento em vestir “suas figuras” fazem com que o corpo-sígnico do atuante-ator-atriz-intérprete-brincante se desterritorialize e reterritorialize em sua dimensão simbólica, inclusive em palcos outros, que aqui se chama de “espacialidade” (SANTOS NETO, 2007, p. 64).

Ao escolher como referência corpórea a brincadeira do *Cavalo Marinho*, a Cia. Mundu Rodá opta pela utilização em cena de um corpo “extracotidiano” (expressão utilizada por Eugênio Barba a partir de suas pesquisas na área da Antropologia Teatral⁴⁴ para designar uma técnica corpórea que busca um corpo dilatado). De acordo com Ferracini (2001), é por meio da brincadeira que o homem concebe, exercita, desenvolve

⁴⁴ A Antropologia teatral, nas palavras do próprio Eugenio Barba é o “estudo do comportamento biológico e cultural do homem numa situação de representação, quer dizer, do homem que usa sua presença física e mental segundo princípios diferentes daqueles que governam a vida cotidiana” (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 1).

e fortalece a criação de uma nova via, ou seja, “a natureza do palco, do corpo dilatado e extracotidiano” (FERRACINI, 2001, p. 36).

Donzela Guerreira tem como base tanto as loas, toadas e *trupés*, como as corporeidades das figuras do *Cavalo Marinho*. Entretanto, o espetáculo utiliza elementos do *Cavalo Marinho* sem a intenção de imitá-los, mas ressignificando-os através de um processo de *semiose*. Embora alguns *trupés* estejam presentes do começo ao fim, marcando a pulsação do espetáculo, tais passos são modelizados e passam a adquirir novos significados dentro da peça *Donzela Guerreira*. Assim, este espetáculo não tem a pretensão de imitar, mas de sugerir o *Cavalo Marinho*. Esta manifestação artística, somente poderia ter sido criada dentro do contexto específico onde surgiu, porém, parafraseando Brook quando tratou sobre o processo de apropriação cultural do espetáculo *O Mahabharata*, inspirado na tradição indiana, o *Cavalo Marinho* “gera ecos para toda a humanidade” (BROOK, 2005, p. 219).

Portanto, a Cia. Mundu Rodá trabalhou com o brinquedo de uma maneira não imitativa, folclorizada, mas experimentando a pulsação do *Cavalo Marinho*, modelizando os seus elementos para a construção de novos signos. Esse processo de ressignificação que aconteceu na construção do espetáculo *Donzela Guerreira* é o que Pavis (2008a) chama de interculturalidade, fenômeno caracterizado por uma “mistura explosiva” e uma “dialética de trocas entre as culturas”. Para Pavis, não existiria mais uma cultura “pura”, isto é, que seja isenta de cruzamentos com outras culturas, de forma direta ou indireta:

Não é mais tão fácil distinguir o que vem de uma cultura fonte e o que provém de uma cultura alvo. Cada polo é como se já estivesse infiltrado por outro e não se pode determinar, com certeza, uma troca linear e unidirecional entre polo da cultura fonte e polo da cultura alvo (in BIÃO e GREINER, 1998, p. 148).

A partir do que nos afirma Pavis (in BIÃO e GREINER, 1998) sobre o fenômeno do interculturalismo, podemos compreender que o processo de incorporação de elementos de um grupo cultural por outro é algo que acontece nas diversas culturas. No caso da ressignificação dos elementos do *Cavalo Marinho* para a cena teatral de *Donzela Guerreira*, é preciso que se entenda que os passos executados pelo seu elenco acabam ganhando nuances diferentes da forma como são praticados pelos brincantes. Isso acontece porque esses grupos culturais possuem aprendizados e vivências corporais distintas. A estrutura corporal que os brincantes apresentam no *Cavalo Marinho* é muito semelhante ao eixo postural que adotam quando trabalham no corte da cana-de-açúcar, o que acaba ganhando uma dimensão dilatada em cena. No que diz respeito à Cia. Mundu

Rodá, que aprenderam e incorporaram para o seu trabalho teatral alguns elementos do *Cavalo Marinho*, os passos, músicas, loas e corporeidades dessa brincadeira passam a ganhar uma nova perspectiva, que não pode ser considerada nem melhor, nem pior, apenas distinta de sua circunstância original, gerando, então, o que Pavis (*in* BIÃO e GREINER, 1998) denominaria como um “espetáculo intercultural”.

Tal espetáculo intercultural é analisado pelo ponto de vista da Semiótica da Cultura na próxima seção deste capítulo. Buscamos em tal análise compreender o processo de *semiose* que ocorre dentro de suas cenas. Para tanto, traçamos uma relação dos signos presentes nesse espetáculo com os significados que adquirem na cultura. Focalizamos agora, então, cada uma das cenas que formam o referido espetáculo, analisando e ressignificando os signos oriundos desse texto cultural.

2. Prólogo

O espetáculo começa com uma voz de uma mulher que lê um trecho de *Grande Sertão: Veredas*, no qual Riobaldo explica o significado do ser “amigo”:

Amigo? Aí foi isso que eu entendi? Ah, não; amigo, para mim, é diferente. Não é um ajuste de um dar serviço ao outro, e receber, e saírem por este mundo, barganhando ajudas, ainda que sendo com o fazer a injustiça aos demais. Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que tira prazer de estar próximo. Só isto; quase; e todos sacrifícios. Ou – amigo – é que a gente seja, mas sem precisar de saber o porquê é que é (ROSA, 1994, p. 248).

No texto de Guimarães Rosa, nesse trecho da fala de Riobaldo, ainda tem-se: “Amigo meu era Diadorim; era Fafafa; o Alaripe; Sesfrêdo (...)” (ROSA, 1994, p. 248). Já no espetáculo, retira-se o trecho em que é citado o nome “Diadorim”. Essa escolha é feita porque as personagens de *Donzela Guerreira* aparecem sem nomes próprios, sendo chamadas apenas de *Soldado* e *Capitão*. A ausência de identidade reforça a ideia de segredo, de amor oculto, escondido, resguardado, presente na temática do espetáculo. Avigora-se com isso, também, os arquétipos da Donzela e do Capitão. Estes podem ser quaisquer cidadãos, apaixonados, mas reprimindo um amor, aparentemente homossexual, por sua não aceitação na sociedade, por ir de encontro com as normas sociais vigentes.

Em seguida, entra o som da rabeca. A rabeca é o principal instrumento usado no *Cavalo Marinho*. Para Pacheco (2001), é difícil precisar a origem desse instrumento, mas que pode ser encontrado em quase todo o Brasil: no Paraná, nos fandangos e na marujada

do litoral; em Minas Gerais, nas folias de Reis; no litoral paulista, na música caiçara; em São Paulo e no Rio Grande do Sul, em comunidades de índios Guaranis; em todo o Nordeste, nos bois de reis, cavalos marinhos, nos reisados e danças de São Gonçalo; e em muitas outras regiões. A rabeca integra-se a muitas brincadeiras e festas populares, mas adquire características e repertório próprios em cada um desses lugares.

Juntam-se ao som da rabeca, vocalismos e ruídos de passos de dança. É a personagem do Capitão que entra em cena soltando, vez ou outra, fragmentos de falas próprias do *Cavalo Marinho*: “Oh, fogo danado”; “Era eu, era meu mano”; “Capitão, bom dia, boa tarde. Pra que mandou me chamar?”; “Aí, Zé”. Em seguida, o Capitão começa a cantar uma das músicas do *Cavalo Marinho*: “Meu boi estava descansando/ debaixo do arvoredo/ quando ele abriu os olhos/ viu o velho Vicente Pereira/ Com uma gaita na mão/ dizendo o coração/ boi, eu te boto no chão/ morreu, morreu, morreu boi” (Cia. Mundu Rodá, DVD *Donzela Guerreira*, 02min. 30seg)⁴⁵. Todas essas falas e músicas iniciais são realizadas com a cena completamente no escuro, deixando o espectador em contato apenas com os signos sonoros.

Após alguns instantes em que o espaço da encenação é preenchido apenas por sons, aparece a imagem do Capitão com a rabeca nas mãos, assumindo uma postura corporal típica dos brincantes do *Cavalo Marinho*. Nesta dança dramática, o brincador se posiciona com a base baixa, os joelhos flexionados e o agrupamento de energia no centro do corpo. Essa corporeidade é modelizada através da personagem do Capitão, que surge fazendo diversos *trupés*, sob um foco de luz azul. A cor azul, segundo Chevalier e Gheerbrant, pode representar, entre tantos significados,

(...) o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai-se tornando insensivelmente a luz da noite (2015, p. 107).

Em *Donzela Guerreira*, muitas vezes, a cor azul escura modeliza esse turno noturno, entretanto, outras significações mais profundas podem ser extraídas. Ao surgir no início do espetáculo, ela nos apresenta o ambiente imaginário no qual iremos adentrar. Para Chevalier e Gheerbrant, “entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: **passar para o outro lado do espelho**” (CHEVALIER e GHEERBRANT,

⁴⁵ A maior parte das citações das falas do espetáculo aqui realizadas foram reproduzidas do texto dramático. Porém, nos casos em que essas falas estão no espetáculo, mas não se encontram registradas no texto dramático, recorreremos a transcrição do áudio do DVD.

2015, p. 107). O azul é, dessa maneira, o caminho da divagação, do sonho, de uma supra-realidade e está associado ao estado de contemplação e introspecção. Assim, ao surgir no espetáculo, o azul traz consigo as lembranças que o Capitão tem da Donzela/Soldado por quem ele se apaixonou, fazendo o espectador embarcar em um universo onírico e de reminiscências. O azul também representa os valores do feminino e do masculino. De acordo com O'Connell e Airey: "O azul do céu está associado ao princípio masculino, à distância e aos deuses (...). Por outro lado, a água imóvel e profunda também associa o azul ao princípio feminino. Como um símbolo de paz e pureza, é a cor da Virgem Maria" (O'CONNELL E AIREY, 2010, p. 115). Logo, é possível perceber a partir dessas significações associadas ao azul que uma luz de tal cor, colocada já no início do espetáculo, nos apresenta através de um signo não verbal a temática que o mesmo nos traz: a fluidez entre os princípios masculinos e femininos.

Ainda sob essa luz azul, que reflete o mundo de lembranças e os princípios do feminino e do masculino, o Capitão toca a rabeca enquanto faz diversos giros. Junto dele aparece a sua sombra na parede, ação que o projeta em um tamanho bem maior do que o natural. De acordo com Chevalier e Gheerbrant: "A sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 842). Para alguns povos africanos, no entanto, a sombra representa uma segunda natureza dos seres e das coisas. Jung, por sua vez, associa a sombra ao "inconsciente pessoal, o outro lado da personalidade, vivenciado de forma não consciente" (LURKER, 2003, p. 689). Dessa forma, infere-se que a sombra do Capitão, projetada de forma muito maior do que o seu tamanho real, parece indicar o tamanho dos seus desejos inconscientes e dos seus sentimentos mais guardados pela Donzela que ele pensava ser um soldado.

Nesse início de espetáculo, também entramos em contato com o cenário, composto por poucos elementos. Ao chão, podemos observar um pó cor de terra, que lembra o solo ressequido das regiões semiáridas. Além deste elemento, o cenário é composto por galhos de árvore secos, onde estão pendurados alguns chapéus. Sobre os galhos, Chevalier e Gheerbrant afirmam:

Em muitos textos, esse galho (ou ramo) que possui poderosas qualidades mágicas (entre outras coisas, faz esquecer a tristeza, pois dele emana uma música misteriosa) é um galho de macieira (...). O galho é o símbolo e o instrumento de uma música cósmica, o intérprete da música das esferas" (2015, p. 457).

Em consonância com o pensamento acima, é próximo aos galhos, e sob o conforto do som de sua rabeca, que o Capitão busca consolo para a sua triste história de amor.

Ao iniciar a sua narrativa, o Capitão afirma: “Pia pa ela” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 1). Assim como Riobaldo, o Capitão assume a postura de narrador-personagem, aquele que detém o poder da palavra, o que traz a sua versão dos fatos. Entretanto, tal como em *Grande Sertão: Veredas*, é a mulher a personagem em foco dessa narração. No Romance, Diadorim/Reinaldo; no espetáculo teatral, a Donzela/Soldado. Ao afirmar “Pia pa ela”, nesse momento, o Capitão sinaliza para o espectador que o foco principal da sua narrativa é a Donzela pela qual ele se apaixonou: “tem gente que nasce com a vida envivida na vida de alguém, é o nome que se chama, aí chama o nome: a vida envivida na vida de alguém. É a vida, treisvivida, revivida, redividida, sobrevivida na vida de alguém” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 1).

Com esse trecho, o Capitão começa as suas falas no espetáculo confessando o seu amor pela Donzela. Essa confissão só acontece porque a história é trazida ao público através da memória do Capitão, em um momento em que ele já tem conhecimento de que o Soldado por quem ele se apaixonou não é um homem.

Quando o Capitão começa a dizer essa fala, abre-se um foco de luz sobre a Donzela/Soldado que se encontra no canto direito da cena, sentada de costas. A Donzela/Soldado, nesse momento do espetáculo, usa uma saia e um top que cobre as mamas. O seio, para Chevalier e Gheerbrant (2015), é um símbolo de proteção e de medida. Ele tem relação com o princípio feminino e é símbolo de maternidade, de suavidade e de segurança. A ação física da donzela, nesse instante, consiste em amarrar um pano em suas mamas na tentativa de camuflá-las, portanto, de esconder a sua feminilidade.

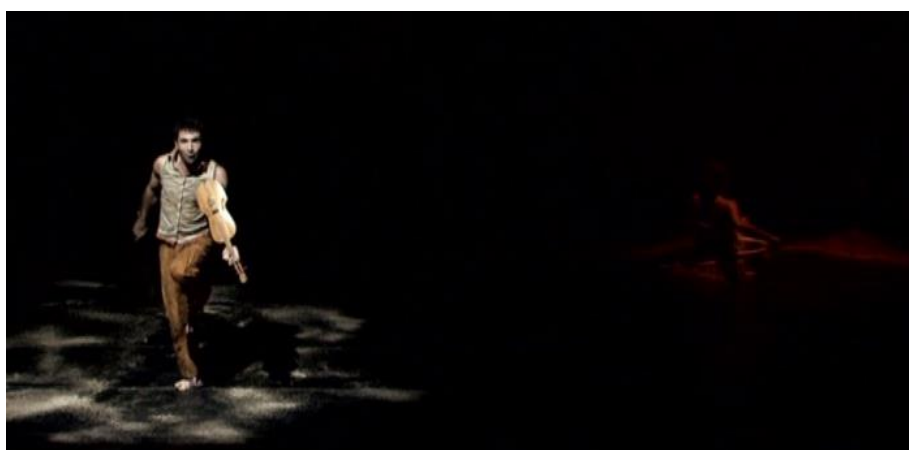
Ao terminar a sua fala, o capitão faz alguns *trupés*, que remetem a ideia de cavalgada. Esses passos iniciais executados pelo Capitão são semelhantes aos feitos pelo Soldado da Gurita, pelo Capitão dos Cavalos, pela Galantaria, entre outras figuras, em diversos momentos da brincadeira do *Cavalo Marinho*. Desde esse início do espetáculo, percebe-se o entrecruzar dos caminhos entre essa dança dramática própria da Zona da Mata de Pernambuco e *Donzela Guerreira*. Pavis (2008a), influenciado pelas teorias de Lótmán, discorre sobre o cruzamento das culturas no fazer teatral. Segundo ele, esse *interculturalismo* no teatro é:

uma figura ao mesmo tempo clássica e pós-moderna, eterna e nova. *Eterna* no sentido de que a representação teatral tem misturado, desde sempre, tradições e estilos os mais diversos, traduzidos de uma língua ou de uma linguagem para outra, percorrendo espaço e tempo em todos os sentidos; *nova* no sentido de que a encenação ocidental, noção esta recente, pratica tais cruzamentos de representações e tradições de forma consciente, afirmativa e estética, somente a partir das experiências de vanguardas (Mierhold, Brecht, Artaud, Claudel), e mais radicalmente, após os grupos multiculturais de Barba, Brook ou Mnouchkine (para citar apenas os criadores ocidentais mais visíveis, que são os que aqui nos interessam) (PAVIS, 2008a, p. 6).

Uma das posições corporais que o Capitão apresenta é a de Ambrósio, que dentro do *Cavalo Marinho* tem a função de vender e demonstrar a corporeidade das demais figuras que vão compor o baile do Capitão Marinho. Podemos perceber essa semelhança entre as corporeidades do Capitão e de Ambrósio nas imagens abaixo:



Print do vídeo *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (14min46s)



Print do DVD *Donzela Guerreira* (5min47s)

Assim como Ambrósio aparece no início da brincadeira do *Cavalo Marinho*, a sua corporeidade é ressignificada pelo Capitão de *Donzela Guerreira* já no prólogo do espetáculo e, justamente, no momento em que tal personagem, no meio de sua narração, representa performaticamente outras *personas*, como a Donzela e o pai desta.

Após realizar esses *trupés*, o Capitão, tal como Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, começa a narrar a história da sua paixão por uma mulher que pensava ele ser um homem. “Diz que era um velho que tinha uma filha, e esse velho não podia mais lutar nas guerras...” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 1). Já nesse começo da narração, o Capitão conta que um velho possuía sete filhas e nenhum filho: “De sete filhas que tenho/ sem nenhuma ser varão/ ai de mim que já sou velho/ nas guerras me acabarão” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 1-2). A fluidez de gêneros, que permeia todo o espetáculo, já é evidenciada nesse início, tendo as palavras “filhas” e “varão” o mesmo referente. Entende-se aqui, como nos afirma Butler (*in* BRANDÃO *et al*, 2017, p. 695), que “gênero tem uma forma de se mover para além daquele binário naturalizado”. Ou seja, compreende-se que as noções comumente elaboradas na sociedade patriarcal de masculinidade e feminilidade podem ser desconstruídas e desnaturalizadas. Essa desconstrução fica evidenciada no espetáculo *Donzela Guerreira* desde o seu início. Fica claro, também, a função de guerrear atribuída na nossa sociedade patriarcal ao homem, fato que ainda permanece em diversas culturas.

Aqui nesse trecho aparece um número de simbologia importante para indicar a quantidade de filhas do velho pai da Donzela: o sete. Para Lurker (2003), o sete é um número de perfeição tanto na cultura islã, como na cristã e na judaica. “Na Babilônia, sinal da totalidade, plenitude (*kissatu*), de forma semelhante em Agostinho para *universitas, totus, perfectio*; assim, o sete é um número redondo utilizado simplesmente para ‘grande’, ‘muito’ ou ‘tudo’” (LURKER, 2003, p. 642).

Para Chevalier e Gheerbrant, o número sete caracteriza a perfeição, pois corresponde ao número: de dias de cada fase da lua; de dias da semana; de notas musicais etc. Quem também destaca a utilização e a simbologia do número sete é Cirlot (2005):

Seria impossível enumerar, ainda que em resumo e sinteticamente, as múltiplas aplicações do setenário, os aparecimentos deste ‘modelo’ cósmico em mitos, lendas, contos folclóricos, sonhos, ou em fatos históricos, obras de arte etc. (...) Como o sete é símbolo da totalidade de uma gama (lira de Orfeu), tornou-se natural adotar-se este número com frequência: sete eram as Hespérides, os chefes que atacaram Tebas (e os que a defenderam); os filhos e as filhas de Níobe (38); Platão concebeu uma sereia celeste cantando sobre cada esfera e

essas ‘Sete Sereias das Esferas’ devem assimilar-se às sete virgens de Cinderela (Borrallheira) (4), ou às sete fadas das lendas e contos folclóricos (uma para cada direção do espaço e do tempo)” (p. 527).

Assim como as “Sete sereias das Esferas”, também as sete filhas do velho pai da Donzela Guerreira assemelham-se com as “sete virgens de Cinderela”. No entanto, a Donzela/Soldado possui uma personalidade e atitudes ativas, visto que preserva a sua virgindade com o objetivo de vingar a morte do pai, o que a torna diferente de Cinderela, cuja principal meta é o casamento.

Dentre os diversos contos e histórias mitológicas nas quais o número sete aparece, Cirlot destaca o caso das filhas de Atlas: “No céu, o sete está particularmente representado pela constelação das Plêides, as filhas de Atlas, das quais seis estão presentes e uma oculta” (CIRLOT, 2005, p. 527). Traçando um paralelo com a história das filhas de Atlas, também dentre as filhas do velho guerreiro há uma oculta, visto que uma delas se traveste de homem para ir à guerra.

O número sete também pode ser associado à confluência entre os princípios femininos e masculinos, conforme explica a seguinte citação:

A crer no Talmude, os hebreus também viam no número sete o símbolo da **totalidade humana**, ao mesmo tempo masculina e feminina, através da soma de quatro e três. Com efeito, Adão, durante as *horas* do seu primeiro *dia* recebe a alma que lhe dá completa existência na hora quatro; é na hora sete que recebe a sua companheira, isto é, que se desdobra em Adão e Eva (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 828-289).

Essa mesma ideia de perfeição e de unidade associada a soma dos números 4 (símbolo da feminilidade) e 3 (símbolo da masculinidade) pode ser encontrada entre os dongos e os bambaras, na África. Portanto, é muito forte a ideia de confluência entre os princípios feminino e masculino presentes na simbologia do número sete. Dessa forma, o aparecimento em *Donzela Guerreira*, não apenas nessa cena, mas em outras que compõem o espetáculo, não é em vão, visto que a discussão sobre como são construídas na sociedade patriarcal as características e papéis sociais femininos e masculinos é uma das temáticas mais evidentes dessa obra teatral.

Prosseguindo a narração do espetáculo, o Capitão sai da voz do velho para a da Donzela: “A fia mais moça responde: Úh, fogo danado!/ Venham armas e cavalos/ que eu serei filho varão/ venham armas e cavalos/ que eu serei filho varão” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 2). Temos aqui um reflexo da sociedade patriarcal, onde a mulher não pode, enquanto sujeito feminino, assumir um papel de valentia e de força, características exigidas pela função de soldado. É necessário que a Donzela assuma a identidade de um

homem, para que possa exercer um papel bélico, mesmo tendo ela provado, em diversos momentos do enredo, ser capaz de cumprir com maestria a função de guerreira. Entretanto, Montero (2007) afirma que existiram muitas mulheres que romperam com esse padrão cultural no qual apenas o homem é capaz de exercer uma atividade bélica:

Contudo, quando nos debruçamos sobre os bastidores da história, encontramos mulheres surpreendentes: elas aparecem sob a monótona imagem tradicional da domesticidade feminina da mesma maneira como o mergulhador vislumbra as riquezas submarinas (uma paisagem inesperada de peixes e corais) sob as águas quietas de um mar cáldo. Aí estão, por exemplo, as mulheres guerreiras, personagens de formidável extravagância (p. 20).

Dentre estas tantas mulheres surpreendentes que quebram com esse paradigma patriarcal, está a Donzela/Soldado, que luta com bravura na guerra, com o objetivo de vingar a morte de seu pai, impressionando o seu Capitão, que não demonstra tanta coragem como a heroína. É interessante perceber, ainda nessa cena, que o pai não duvida da coragem e da força de sua filha para lutar na guerra, pois as questões que ele levanta para a Donzela são sempre relativas à sua preocupação de que os outros descubram que ali está uma mulher, visto a nitidez com que pode transparecer as características corporais associadas, em nossa sociedade, ao sexo feminino: “Tendes os cabelos muito longos/ filha, te conhecerão” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 2). O corte dos cabelos, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015) é um elemento determinante da personalidade e da função social, espiritual, individual ou coletiva. Não é em vão que, dentre as partes do corpo da Donzela, é o descobrimento dos seus longos cabelos a primeira preocupação manifestada pelo seu pai. Em culturas patriarcais mais remotas, de acordo com Chervalier e Gheerbrant (2015), as mulheres não possuíam o direito de usar os cabelos curtos, excetuando-se em momento de penitência. Dessa forma, o ato de esconder os cabelos, praticado pela Donzela mais adiante, é uma forte representação do sacrifício que ela necessita fazer para vingar a morte de seu pai. Na tradição cristã, associada aos cabelos femininos há uma ideia de provocação sensual, não podendo as mulheres entrarem na igreja com a cabeça descoberta. Lurker (2003) afirma que esse significado erótico-sensual atribuído aos cabelos está presente em diversas culturas patriarcais. Assim, ao prender os cabelos, a Donzela oferece a sua sexualidade como sacrifício a fim de cumprir o seu projeto de desforra.

Os cabelos longos ainda podem ser associados ao arquétipo da Donzela, visto que:

Antigamente, os cabelos longos e soltos em mulheres indicavam juventude e virgindade. Preso ou trançado simbolizava tanto uma mulher casada quanto uma cortesã. Na arte cristã, a redimida e santificada Santa Maria Madalena é retratada com cabelos longos e soltos, como símbolo de sua castidade, amor e humildade (O'CONNELL e AIREY, 2010, p. 154).

Entre os povos germânicos um cabelo longo era sinal de homens livres ou de donzelas. Santa Inês foi protegida dos olhares libidinosos por seus longos cachos, formando uma densa manta (LURKER, 2003, p. 106). Em algumas outras culturas, a deusa do sol era simbolizada por uma virgem de cabelos dourados e cabelos longos. Assim, os cabelos da Donzela/Soldado que são compridos e loiros aparecem como um signo que reforça a ideia de castidade presente nessa personagem. Entretanto, os longos cabelos da Donzela/Soldado também podem significar a sua robustez, visto que o cabelo longo aparece em muitas culturas associado à ideia de força. “Guerreiros e sacerdotes não cortavam os cabelos para não perderem sua força física ou espiritual. Pelo corte de suas madeixas, Sansão perdeu sua força heroica (LURKER, 2003, p. 106). Inclusive, entre os egípcios, pegar alguém pelos cabelos simbolizava vitória. Desse modo, os cabelos longos da Donzela, embora escondidos, podem representar a sua força. E, de fato, essa personagem responde à preocupação do pai com uma fala que demonstra a sua grande coragem e força:

Venham tesouras de prata
Que os deitarei no chão.
Venham armas bem pesadas
Venham luvas bem grosseiras
Venham botas e esporas (...).
Quando passar pela armada
Derramarei meus olhos no chão
Derramarei meus olhos no chão,
ai, sem medo no coração” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 3).

Nessa fala, a Donzela, em atitude de grande valentia, demonstra não temer os perigos mais medonhos. A tesoura, por exemplo, é um símbolo de destruição, “atributo das fiandeiras que cortam o fio da vida dos mortais” (CIRLOT, 2005, p. 565). Além das tesouras, a Donzela diz que irá enfrentar pesadas armas. Sobre esses instrumentos bélicos: “a psicanálise vê na maioria das armas um símbolo sexual... A designação do órgão masculino é a mais clara, sempre que se trata de pistolas e de revólveres que, nos sonhos, aparecem como um sinal de tensão sexual psicológica” (CHERVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 81).

Aqui, mais uma vez, o ato de guerrear mistura-se com as questões relacionadas à sexualidade. Na cena em tela, a Donzela afirma ter habilidades para enfrentar os mais

destruidores armamentos. Entretanto, essa declaração pode ser entendida em um sentido metafórico, uma vez que as armas representam, no seu subconsciente, o seu objeto de desejo que é o órgão masculino. Dessa forma, desde o início, o espetáculo já aponta para o conflito sexual que irá se estabelecer ao longo do seu enredo.

Segundo Cirlot, “a arma empregada nos combates míticos possui uma significação profunda e determinada: caracteriza tanto o herói que a utiliza como o inimigo que este deve destruir” (CIRLOT, 2005, p. 92-93). Para a Donzela/Soldado há duas armas a serem enfrentadas: as tropas adversárias, especialmente o homem que matou seu pai; e o seu próprio objeto de desejo sexual e afetivo, que é um dos heróis da trama, o Capitão, que deve ser combatido em nome de uma meta que ela considera mais importante. Contudo, no que concerne ao Capitão, a peleja que empreende acontece em um plano abstrato, envolvendo apenas o embate com a paixão que sente pelo seu companheiro de batalhas.

Outro objeto que a Donzela diz que irá enfrentar são as “grosseiras luvas”, que para Lurker (2003), representam a mão e simbolizam poder, demonstrando que a Donzela parece não temer nem mesmo o mais poderoso dos inimigos. Ao se referir às luvas, a Donzela chama os adversários para o enfrentamento, pois: “A luva atirada ao inimigo é garantia de duelo” (LURKER, 2003, p. 207). Logo, a luva é um “símbolo poderoso de posição social utilizado como confirmação de superioridade ou fidelidade, também como um compromisso de amor” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 245). Como podemos perceber, mais uma vez, amor e batalha mesclam-se em um único símbolo, o que reforça o conflito que se estabelece entre o desejo sexual/afetivo vivido pela personagem e o seu dever de vingança.

As esporas é outro instrumento que a Donzela pretende enfrentar com bravura. Estas são objetos de metal que se adaptam à parte posterior das botas com a finalidade de aumentar a velocidade inicial da montaria. “A espora é um símbolo da força ativa. Prende-se ao calcanhar como as asas de Mercúrio; protege o ponto fraco segundo a lenda de Aquiles” (CIRLOT, 2005, p. 242).

Como pode-se perceber, é a partir da simbologia dos instrumentos analisados acima que a Donzela chama as tropas inimigas para o enfrentamento. Todos eles representam, de alguma forma, ideias relacionadas à força física, à coragem e ao poderio bélico. A Donzela, portanto, rompe com a ideia socialmente imposta de mulher como frágil e delicada. Para Schmidt (2017), essa noção patriarcal sobre a mulher é uma forma de disciplinar e domesticar o seu corpo e esteve em consonância com o processo de

expansão capitalista: “Dessa forma, a figura de um corpo feminino dócil, disciplinado e reprodutivo, em outras palavras, útil para uma cultura burguesa emergente no contexto da nova ordenação do mundo, fez com que o modo de produção capitalista viesse reforçar a lei patriarcal, tornando-a redundante” (p. 401).

Segundo Schmidt (2017), o capitalismo investiu ideologicamente no controle e no domínio do outro e isso incluiu também um “investimento ideológico no sistema sexo-gênero” (p. 401). A partir da ideologia capitalista, o protótipo da mulher dócil, secularmente consagrado, passou a se tornar uma ferramenta de codificação de práticas sociais. Entretanto, o espetáculo *Donzela Guerreira* intervém nessa construção ideológica sobre os sujeitos mulheres, desfazendo os discursos do saber patriarcal, ao colocar em cena uma heroína que resolve assumir uma postura de valentia, destemor e pujança, ao invés de adotar o papel que tradicionalmente lhe seria conferido. Sobre a desconstrução desse imaginário cultural sobre os sujeitos mulheres na arte, Schmidt (2017) afirma:

As estratégias de des-figuração do corpo feminino na representação ficcional das experiências das personagens desessencializam os dualismos caros à cultura ocidental, particularmente a naturalização do corpo como matéria sem substância, uma pura exterioridade, assujeitada ao constructo simbólico da ‘mulher natural’ predicado na capacidade gerativa. É certo que ‘corpo’, em se tratando de literatura, é apenas um signo, mas na medida em que é representado, no sentido estético de re-apresentação e no sentido político de estabelecer um contraponto a uma imagem concebida com grande voltagem ideológica nos discursos da cultura, a sua narrativização como des-figuração ganha relevância por constituir um signo indicativo da resistência à interpretação mimética da relação mulher/natureza presente nos discursos patriarcais (p. 420).

Essa fluidez de gênero também pode ser observada no espetáculo por meio da performance do Capitão. No momento inicial do espetáculo, as falas da Donzela ainda não são representadas pela atriz Juliana Pardo, mas pela personagem do Capitão, que, ao pronunciá-las, assume uma postura corporal valente e desafiadora, o que vai de encontro com o que comumente nos é apresentado de performances desenvolvidas por homens ao representarem mulheres.

Ao colocar em cena uma personagem mulher de grande bravura e que apresenta uma valentia maior do que o sujeito homem com quem interage, o espetáculo *Donzela Guerreira* demonstra desde o seu prólogo que busca intervir nas relações de poder entre os gêneros, reinventando as noções tradicionais pautadas no binarismo homem/mulher.

Pode-se entender que toda essa parte correspondente ao prólogo dialoga com o conceito de *moldura*, cunhado pelo semioticista russo Uspênski (1979). As *molduras*, segundo o teórico, funcionam como espécies de fronteiras que demarcam o espaço nas

diversas esferas semióticas. No caso do espetáculo *Donzela Guerreira*, a *moldura* marca a passagem de um ponto de vista externo (a narração realizada pelo Capitão) para um ponto de vista interno (a ação realizada em um mundo representado). Para Uspênski (1979), a obra de arte precisa ser marcada por zonas fronteiriças, pois são estas que delimitam o espaço da representação. Ainda segundo Uspênski (1979), tais fronteiras podem ser modificadas, mas nunca transgredidas.

Em *Donzela Guerreira*, o emolduramento se estabelece a partir da narrativa que o Capitão inicia a fim de introduzir o enredo e colocar o espectador a par de alguns acontecimentos que não serão representados através das ações das personagens em cena. Essa narração feita pelo Capitão também se configura como um metateatro, pois estabelece o que Uspênski (1979) chama de representação dentro da representação. Esse recurso narrativo encontra-se presente também no romance *Grande Sertão: Veredas*, e pode ser percebido através das falas da personagem Riobaldo.

CENA 01: A dança da transição – polidez e vigor

Em contraste com essa valentia e virilidade, a cena que se segue apresenta a Donzela, agora interpretada pela atriz Juliana Pardo, em um momento em que transparece a sua polidez. Ainda vestida com trajes considerados femininos, olha-se no espelho e faz gestos suaves com mãos e braços. A música que toca, nesse momento, reflete seus movimentos delicados. Ela executa uma espécie de *ballet*, em um ir e vir que remete à sua condição conflituosa em decidir continuar com sua identidade de mulher ou assumir um papel tido como masculino, indo à guerra, vingar o seu pai. Enfim, ela retira suas roupas femininas e veste calça, camisa, blazer e chapéu, em um esforço para esconder o seu corpo. Ao vestir essas roupas, a atriz faz movimentos em que parece ensaiar sua nova postura corpórea, adotando um novo tônus, agora masculino. Por fim, pega sua espada, ensaiando gestos de guerra. A Donzela constrói o que Butler (2003) chama de “performatividade do masculino”, executando uma imitação do corpo do homem e contestando o binarismo de gênero. Para Butler (2003), o gênero não é determinado pela “natureza”, mas por uma atitude intencional, um ato performativo que produz significados. Segundo essa estudiosa:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são

constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003, p. 201).

E é através de um procedimento performativo que a Donzela busca esconder as suas características associadas ao feminino. O empenho da Donzela por essa nova postura corporal para que possa ser vista como homem é compreensível, visto que o modo como executa as ações do seu corpo foi construído a partir de uma herança cultural que entende os gestos femininos como delicados. Bordo (1997) revela que essas condutas corporais são construções culturais:

O corpo – o que comemos, como nos vestimos, os rituais diários através dos quais cuidamos dele – é um agente da cultura. Como defende a antropóloga Mary Douglas, ele é uma poderosa forma simbólica uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta (p. 19).

A partir do pensamento de Bordo (1997), podemos compreender que os movimentos delicados da Donzela, no início do espetáculo, se constituem como normas que são construídas culturalmente para reger o comportamento feminino, visto que, o corpo é, além de um texto cultural, um espaço de controle social, como defende Foucault (1980). Dessa forma, em especial sobre o corpo da mulher, inserido dentro da cultura do patriarcado, pesam esses preceitos disciplinadores que visam torná-la passiva e submissa. Entretanto, em *Donzela Guerreira*, a mulher desobedece a essas normas, assumindo uma postura ativa, forte e dominadora. A Donzela não demonstra o medo que revela seu pai e assume uma postura mais segura que a do Capitão. Sobre esses padrões que normatizam os corpos de acordo com os gêneros, Lauretis (1994) afirma:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais (p. 211).

Esse sistema de gênero, do qual trata Lauretis (1994), traz uma concepção cultural de masculino como ser valente e forte, colocando o homem em uma hierarquia superior em relação à mulher. Entretanto, no espetáculo em foco, essa ordem é invertida e é a personagem da Donzela quem assume uma postura de coragem e força. Embora a patente do Capitão seja mais alta que a da Donzela/Soldado, é esta quem tem, nas diversas cenas do espetáculo, a voz de comando. Essa postura do suposto soldado impressiona o

Capitão. Este tem atitudes mais passivas, dóceis e ingênuas, o que subverte a ideia vigente na sociedade patriarcal das relações de poder existentes entre homem e mulher, na qual aquele é tido como o dominador e esta como um ser frágil, passivo e subordinado. A Donzela/Soldado, entretanto, passa a ser vista como um ser forte apenas quando acreditam que ela é um homem.

Toda a composição visual e dança executadas pela Donzela têm como finalidade uma preparação para o encontro com o Capitão, junto do qual irá lutar na guerra. Tal encontro acontece na cena 02, como examinamos em seguida.

CENA 02: Donzela e Capitão – “Oh, fogo danado!”

A cena 02 tem início com a Donzela “ensaiando” um encontro com o Capitão; ela simula duas situações: uma que ocorreria no turno da manhã e outra no turno da tarde. Assim, diz a Donzela, fazendo um gesto que aparenta um aperto de mão: “Capitão, bom dia” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 4). Em seguida, repete o mesmo gesto e diz: “Capitão, boa tarde” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 4). Na sequência, há, de fato, o encontro entre os dois, com a Donzela tirando o chapéu em reverência e dizendo: “Capitão, boa noite. Pra que mandou?” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 4). E o Capitão responde com outra pergunta: “Chamar?” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 4). Essas falas de cumprimento são loas pertencentes ao *Cavalo Marinho*. Nesta dança dramática, essas expressões verbais aparecem em alguns momentos, como nas ocasiões em que o Capitão Marinho trata com as figuras Soldado da Gurita, Mateus e Ambrósio. Abaixo transcrevemos um diálogo entre o Capitão Marinho e o Soldado da Gurita, cujas falas são constituídas por essas loas:

S. da Gurita: Capitão, bom dia!
Capitão: Bom dia!
S. da Gurita: Capitão, boa tarde!
Capitão: Boa tarde!
S. da Gurita: Capitão, boa noite!
Capitão: Boa noite.
S. da Gurita: Capitão, como?
Capitão: ... vai...
S. da Gurita: Capitão, pra que mandou?
Capitão: Chamar? (OLIVEIRA, 2006, p. 286).

No *Cavalo Marinho* essas loas são pronunciadas de forma muito rápida e aparecem dentro de um contexto em que o Capitão pede ao Soldado da Gurita que prenda

Mateus e Bastião, homens que estão atrapalhando o baile. Também estão presentes no momento em que o Capitão contrata Mateus para cuidar do baile e quando Ambrósio vai vender suas figuras. Em *Donzela Guerreira*, elas são ressignificadas dentro de uma nova trama, na qual Soldado e Capitão lutam lado a lado e acabam desenvolvendo uma paixão proibida um pelo outro, o que se constitui como um processo de tradução intersemiótica da dança dramática para a cena teatral.

Entende-se por “intersemiótico” tudo o que se refere a mais de uma linguagem. Assim, uma tradução intersemiótica é uma tradução de um texto cultural de um sistema semiótico para outro. Portanto, a tradução intersemiótica é um processo de recriação ousado e complexo. Nesse tipo de tradução “os signos empregados têm tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2001, p. 30).

Dessa forma, em *Donzela Guerreira* a passagem das loas para um novo contexto se constitui como um procedimento tradutório no qual o texto traduzido é a dança dramática *Cavalo Marinho* e o signo tradutor é o espetáculo teatral, criando, a partir de elementos do *Cavalo Marinho*, novos significados. Nesse sentido, entende-se que o *Cavalo Marinho* é o que Pavis (2008a) chama de “cultura-fonte” e o espetáculo *Donzela Guerreira* é a “cultura-alvo” que, em um processo de filtragem, selecionou os elementos ressignificados em um novo contexto e traduzidos para um novo texto cultural.

Nessa cena em que entra em contato pela primeira vez com a Donzela, o Capitão, que pensa estar diante de um homem, procura se certificar da coragem e da virilidade do soldado que vê a sua frente: “O senhor sabe, aqui é um diabo de luta, é guerra. (...) Tu tem o coração contido a ferro, frio e a fogo para entrar em uma empeleitada dessa natureza comigo?” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 4). Assim como no *Cavalo Marinho*, em *Donzela Guerreira* também o termo “empeleitada” é pronunciado de forma diferente da norma culta. No *Cavalo Marinho* esse termo aparece em alguns momentos distintos. Um deles é na cena em que a figura do Capitão faz um acerto financeiro com Mateus e Bastião para que estes excutem o trabalho de cuidarem do terreiro da festa oferecida ao “Santo Rei do Oriente”. “Esta negociação acompanhará todas as transações entre a maioria das figuras e o Capitão” (OLIVEIRA, 2006, p. 277). Em *Donzela Guerreira*, o termo “empeleitada” aparece em uma situação distinta. Tal expressão é pronunciada no momento em que o Capitão acerta com a Donzela/Soldado a sua participação na guerra.

A Donzela/Soldado, em tom firme, demonstra em sua resposta toda a sua coragem: “Não há perigo medonho neste mundo que eu não avance e não destrua”

(MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 4). É justamente essa coragem que o “soldado” demonstra que encanta o Capitão. Em diversos momentos do espetáculo, o Capitão vai expressar a sua profunda admiração pela valentia do seu “soldado”: “Uh, fogo danado!” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 4). “... valente, rapaz!” (Cia. Mundu Rodá, DVD *Donzela Guerreira*, 25min20s), “Ô coragem que não pisca!” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 8). Em outros momentos, é justamente a polidez do “soldado” o que atrai o Capitão: “Tão delicado (...)” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 11). Todas essas peculiaridades observadas pelo Capitão na *Donzela* reforçam a ideia de fluidez de gênero pautada pelo espetáculo.

Uma dessas interjeições que o Capitão lança como forma de elogio para a *Donzela/Soldado* requer uma análise mais apurada: “Oh, fogo danado!”. Este é um termo que também está presente no *Cavalo Marinho*. Nesta dança dramática, é usado com uma conotação sexual, fazendo referência à avidez sexual manifesta na figura da Véia do Bambu⁴⁶, mulher que anda com as pernas abertas e sempre levantando a saia e roçando-se nos homens. No contexto dramático de *Donzela Guerreira*, pode trazer diversas conotações que merecem ser evidenciadas. Primeiramente, o fogo pode ser associado ao próprio ato de guerrear, confirmando as qualidades bélicas da *Donzela*. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015):

O ardor guerreiro se exprime simbolicamente pela *cólera* e pelo *calor*. **Kratu** é a energia guerreira de **Indra**, mas é também a energia espiritual. A paz (**shanti**) é a extinção do fogo. E é também em relação com o fogo que o sacrifício ritual se identifica ao *rito da guerra*, que a vítima sacrificial é *aplacada* pela própria morte – pois que a remissão é, tradicionalmente, a morte das paixões e do eu (p. 481).

Segundo O’Connell e Airey (2010), o simbolismo do fogo é muito amplo. Ele pode, de fato, ser associado às grandes emoções, ao conflito e à guerra, podendo queimar e destruir. Entretanto, para este autor, o fogo também pode significar “uma força íntima e pessoal de amor, paixão ou receptividade, ou agressividade contida na forma de ódio e vingança” (O’CONNELL e AIREY, 2010, p. 200). Todas essas significações podem ser associadas à personagem da *Donzela*, que nutre um forte sentimento de desejo e amor pelo Capitão, ao mesmo tempo em que necessita de vingar a morte do seu pai. No I-

⁴⁶ “É uma anciã fedorenta e libidinosa, com enorme apetite sexual. Sua procura pela Ema é só um pretexto para chegar à festa do Capitão e seduzir os presentes abanando sua saia sob a prerrogativa de que sente muito calos nas partes íntimas. Agarra os homens que pode, tanto os brincadores e os músicos, quanto a plateia. É casada com o Véio Joaquim. Tem uma máscara grosseira com cabelos longos e lenço. Usa um vestido colorido” (OLIVEIRA, 2006, p. 477).

Ching, pode-se encontrar o elemento fogo “associado ao coração, simbolizando as paixões (...)” (CHERVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 440).

Além dessas significações, o fogo pode ser associado ao desejo sexual que, no caso do espetáculo *Donzela Guerreira*, fica evidente entre as personagens, embora não consolidado devido às repressões sociais relacionadas aos amores homoafetivos. Em *Donzela Guerreira* a atração não é, de fato, homoafetiva, mas assim o Capitão entende o seu desejo, por pensar que a pessoa por quem se apaixonou é um homem. Podemos encontrar essa relação entre fogo e ato sexual em Chevalier e Gheerbrant:

A significação sexual do fogo está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do **ato sexual** (ELIF) (...). O fogo obtido por meio da fricção é considerado como o resultado (a progenitura) de uma união sexual (...) G. Durand observa que a sexualização do fogo está claramente sublinhada em numerosas lendas, que situam o lugar natural do fogo na cauda de um animal (2015, p. 442).

Lurker (2003) enfatiza esse caráter sexual do fogo, que surge do atrito de dois pedaços de madeira (madeira-mãe e madeira-pai). Portanto, o fogo traz uma conotação ao mesmo tempo de destruição bélica e de erotismo. Para este autor, o fogo também apresenta um simbolismo masculino. Se olharmos por esse prisma, podemos entender que, ao elogiar o fogo que há na Donzela/Soldado, o Capitão está enaltecendo a masculinidade do seu (sua) companheiro (a) de guerra, o que reforça a ideia de afeto homossexual que o Capitão nutre pelo Soldado, pelo menos, sob a visão daquele.

Após se certificar da coragem do seu mais novo soldado, Donzela e Capitão firmam seu acordo de lutar lado a lado na guerra. É o que sucede na cena seguinte.

CENA 03: O enlace das mãos

Logo após se conhecerem, Capitão e Donzela se cumprimentam com um aperto firme de mão, como podemos observar na imagem abaixo:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (19min4s)

Este gesto pode gerar diversos significados no contexto do espetáculo. “Mão e aperto de mão são símbolos do Direito. Estender a direita era sinal de concordância já na Antiguidade, bem como em S. Agostinho: *signum concordiae*. As mãos desempenham um papel especial na linguagem dos Gestos” (LURKER, 2003, p. 417). Em uma análise mais imediata, o aperto de mão entre a Donzela e o Capitão exprime a aceitação do acordo de guerra, a assinatura de uma aliança, de um pacto entre ambos. Entretanto, a mão é também símbolo de poder. “A mão exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação. (...) A mesma palavra em hebreu, **iad**, significa ao mesmo tempo *mão* e *poder*.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 589). Esse mesmo sentido de poder associado às mãos pode ser encontrado em Cirlot (2005): “Para o pensamento bérbere, a mão significa proteção, autoridade, poder e força. Entre os romanos, o mesmo” (CIRLOT, 2005, p. 371). Todas essas significações relacionadas à mão podem ser associadas ao contexto do espetáculo *Donzela Guerreira*. Ao unirem as suas mãos, Donzela e Capitão unem as suas forças, ou seja, o seu poderio bélico. A significação de proteção, destacada por Cirlot (2005), também está presente em *Donzela Guerreira*, visto que ao acordarem um lutar ao lado do outro, fica implícita a ideia de amparo mútuo. Para este autor:

O repetido emblema das ‘mãos enlaçadas’ expressa a união frente ao perigo, a fraternidade viril. Na opinião de Jung, a mão possui significação geradora. A distinção entre a mão direita e a esquerda é pouco frequente, mas, ao que parece, somente enriquece o símbolo com o sentido adicional, derivado do simbolismo espacial; o lado direito corresponde ao racional, consciente, lógico e viril. O esquerdo, ao contrário. Em algumas imagens da alquimia aparecem o rei e a rainha unidos pelo enlace de suas mãos esquerdas. Segundo Jung, isto pode referir-se ao caráter inconsciente da ligação, mas também pode ser indicação do afetivo ou do suspeitável (CIRLOT, 2005, p. 371-372).

A partir dessas significações apresentadas por Cirlot (2005) no trecho acima, pode-se compreender que o aperto de mão entre a Donzela/Soldado e o Capitão pode significar: a união de seus poderes bélicos; um laço de proteção existente entre eles; assim como o início de uma aproximação, visto que a mão é, muitas vezes, associada às características do olho (as mãos veem), podendo-se entender que é a partir do aperto de mão que Donzela e Soldado se conhecem mais intimamente. “É uma interpretação que a psicanálise reteve, considerando que a mão que aparece nos sonhos é equivalente ao olho. Daí o belo título: *O cego com dedos de luz*” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 592).

Outro significado associado à mão é o de comunhão entre os princípios feminino e masculino, ideia presente no espetáculo *Donzela Guerreira*. “A mão é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 592). Olhando por esse prisma, podemos entender o aperto de mão entre a Donzela e o Capitão, como uma fluidez dos princípios femininos e masculinos presentes em ambos.

Após esse aperto de mão, as personagens assumem uma postura de alerta e, percebendo a aproximação de uma tropa inimiga, montam em cavalos imaginários e assumem uma corporeidade que modeliza as ações de cavalgada e de luta em uma guerra. Aqui surge um símbolo de grande força dentro do espetáculo: o cavalo. Este não aparece palpavelmente, mas o espectador entra em contato com a sua presença através da movimentação corporal dos atores. O cavalo tem uma intensa ligação com o enredo da dança dramática *Cavalo Marinho*, a qual recebe esse nome herdado de uma das principais figuras que o compõe, que é o Capitão Marinho, também chamado de Capitão dos Cavalos, que entra em cena, após o momento dos Arcos, montado em um cavalo. Por isso, essa figura é também chamada de “Cavalo Marinho”, nome que é dado à brincadeira. No *Cavalo Marinho*, a figura do cavalo é representada por bonecos que expõem parte do corpo do figureiro⁴⁷, formando uma imagem de um homem montado em um cavalo, como podemos observar na imagem abaixo:

⁴⁷ Chama-se de figureiro o brincador que *bota* (“representa”) uma ou mais figuras.



Print do vídeo *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (1h16min59s)

Em *Donzela Guerreira*, é a movimentação cênica da atriz Juliana Pardo e do ator Alício Amaral que modelizam esse animal, o que é possível perceber na seguinte imagem:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (22min19s)

Tais movimentos que o elenco executa modelizando os cavalos são compostos de *trupés*, que são pisadas fortes que acentuam a célula rítmica da brincadeira. No espetáculo, tais passos são ressignificados, apresentando-se de tal forma que favorecem a criação do sentido de um contexto de batalha. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o cavalo traz em si uma conotação relacionada à guerra. Para eles: “(...) o cavalo nasce de uma união ctonouraniana, e traz em si a violência. E assim, nesse mecanismo ascensional que (...) não o separa de suas origens, o cavalo se torna pouco a pouco símbolo

guerreiro e, até mesmo, animal de guerra por excelência” (CHERVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 210-211).

Esse simbolismo do cavalo associado à Guerra está presente, segundo os autores acima citados, em diversas culturas. Em Roma, uma vez ao ano, cavalos eram sacrificados e consagrados a Marte (deus da Guerra). Vê-los, portanto, significava presságio de guerra. Nas epopeias célticas, o cavalo como símbolo guerreiro aparece constantemente. No livro do Apocalipse aparece um cavalo anunciador de guerra e de derramamento de sangue. “Também São Jorge, como guerreiro terreno do bem, monta um cavalo branco” (LURKER, 2003, p. 123). Dessa forma, em diversas culturas, o cavalo simboliza vigor, velocidade, poder e resistência. Estas são, justamente, características associadas à personagem da Donzela, que luta com muita destreza e bravura nas batalhas junto ao Capitão, no intuito de vingar a morte de seu pai.

Observa-se que nas cenas representativas de batalhas, a personagem da Donzela sempre vai à frente do Capitão. Embora este tenha uma patente superior àquela, é a Donzela quem o lidera, é ela quem demonstra mais valentia e é quem sempre primeiro percebe quando as tropas inimigas se aproximam, demonstrando, dessa forma, uma personalidade perspicaz, corajosa, astuta e forte.

Em seguida, após concluírem essa batalha, as personagens começam um jogo de luta, usando vários passos do *Cavalo Marinho*. A Donzela imita o Boi, figura típica do *Cavalo Marinho*, que morre e retorna à vida nessa dança dramática, como podemos comparar através das imagens abaixo:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (22min50s)



Print do Vídeo *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (2h11min33s)

De acordo com o Chevalier e Gheerbrant, o boi simboliza força e coragem: “a figura do boi marca a força e a potência (...), ao passo que os chifres simbolizam a força conservadora e invencível” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 138). E são essas, justamente, as características assumidas pela personagem da Donzela, que em vários momentos do espetáculo é associada à figura do Boi, devido à postura corporal que assume.

No meio do jogo, onde as personagens executam passos do *Cavalo Marinho*, como o *mergulhão* e a *tesoura*, a Donzela derruba o chapéu do Capitão, o que é um símbolo da vitória daquela. O chapéu tem como função cobrir a cabeça do chefe e simboliza o seu pensamento. “O papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo do poder, da soberania...” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 232). Cirlot (2015) também associa o chapéu ao poder, especificamente, ao poder do senhor da guerra. Segundo ele, esse adereço simboliza o que ocupa a função de “cabeça”, de líder. “Tomar um chapéu corresponde a uma posição, expressa o desejo de participar desta ou entrar na posse das qualidades que lhe são inerentes. Alguns chapéus têm um significado fálico especial, como o barrete frígio, ou possuem a propriedade de tornar invisível, símbolo de repressão” (CIRLOT, 2005, p. 157).

Dessa forma, ao derrubar o chapéu do Capitão, simbolicamente, a Donzela retira dele o seu poder de comando e o toma para si. E, de fato, embora oficialmente o Capitão tenha o poder de liderança, é a Donzela quem tem a voz mais ativa e de comando. Ao perder o chapéu para o seu soldado, o Capitão sente-se desafiado. Este, entretanto, devido ao seu temperamento dócil, não leva a afronta tão a sério. É a partir de então que ambas

as personagens começam um jogo verbal, no qual cada um tenta provar para o outro ter uma maior bravura. Tal competição acontece na próxima cena.

CENA 04: Jogo de afoitos

A disputa de valentias que é iniciada nesta cena 04 acontece de forma verbal, com cada personagem contando histórias através das quais querem mostrar para a outra a superioridade de sua força e virilidade:

CAPITÃO: Aaaaaai, mordido!
Tu queres que eu faça com tu
Que nem eu fiz com Malaquias.
Eu dei-lhe um tapa na boca
que a língua dançou quadrilha.
Dançou quinta, sexta e sábado
domingo até meio-dia
e faça o favor: bata, safado.

DONZELA: Aaaaaai! Bandido!
E tu? Tu queres que eu faça com tu,
Como eu fiz naquela travessia
Que piquei o cara em dois,
Como se pica melancia,
A noite caiu de luto
Só amanheceu quando eu queria
E faça o favor, Capitão: bata (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 6).

Os diálogos acima são loas tiradas do *Cavalo Marinho*, ditas nessa dança dramática pela dupla de figuras dos Valentões. As personagens de *Donzela Guerreira* modelizam esse diálogo para uma situação em que dois homens querem demonstrar coragem, em uma disputa de valentias, mas que se dá apenas através da palavra, como se contassem “vantagens”. Dessa forma, mais uma vez a Donzela assume uma postura tida como própria dos homens, entrando em um universo verbal considerado tipicamente masculino. É interessante perceber que a intimidação lançada pela Donzela/Soldado é muito mais violenta do que a levantada pelo Capitão. Enquanto o Capitão, ingenuamente, faz a ameaça de bater-lhe na boca, a Donzela o intimida com a mais terrível das violências: um esquarteramento. Aqui, novamente, há uma inversão de características tradicionalmente vinculadas aos gêneros: a mulher, tida como pueril e dócil, é apresentada tendo como atributos malícia, valentia e violência.

Após essa disputa através da palavra, o soldado e o Capitão iniciam uma luta com espadas, cujos movimentos são modelizações da dança Maria do Rosário, como podemos perceber por meio da comparação entre as imagens abaixo:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (24min3s)



Print do Vídeo *Cavalo-Marinho iphangovbr.* (8min56s)

A dança Maria do Rosário é também chamada de “Luta de Espadas” e ainda é representada em alguns *Cavalos Marinhos*. Assim como na dança, em *Donzela Guerreira* a luta de espadas acontece em uma atmosfera de entretenimento, onde o objetivo não é massacrar o adversário, mas vivenciar o prazer da disputa e da brincadeira.

Mais uma vez a Donzela vence, através de sua destreza e esperteza, o que é simbolizado pela tomada da espada do Capitão. A espada é um símbolo guerreiro: “Em primeiro lugar, a espada é o símbolo do estado militar e da sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. (...) o fulgor ou o fogo da espada só podem ser suportados por indivíduos qualificados” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 392). É a Donzela, entre as personagens do espetáculo, quem mais domina a capacidade de manipular essa arma e quem mais possui a qualidade da bravura, demonstrando grande destreza bélica.

Sobre a fundição das espadas, Chevalier e Gheerbrant afirmam:

A fim de conseguir realizar a Grande Obra (em alquimia: conversão de metais em ouro) da fundição das espadas, Kant-tsiang e sua mulher, Mo-ye, oferecem-se em sacrifício à fornalha, jogando dentro dela seus cabelos e unhas cortados; fato idêntico é relatado na alquimia ocidental (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 153).

A história de Kant-tsiang e sua mulher pode metaforicamente representar a história da Donzela. Enquanto a esposa de Kant-tsiang joga na fornalha seus cabelos e unhas sacrificando-se para a fundição da espada, a Donzela abre mão da expressão de sua feminilidade para lutar nas batalhas a fim de vingar a morte de seu pai.

O Capitão admira a valentia e a esperteza da Donzela, que para ele se apresenta como soldado:

CAPITÃO: Uh! Fogo danado! Mas... virado, valente, rapaz!
 DONZELA: Tem nada não, Capitão. Tu que é o tampa de crush!
 CAPITÃO: Eta cobrinha verde... Ô coragem que não pisca! (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 8).

Mais uma vez o Capitão enfatiza o fogo como uma característica da Donzela/Soldado, desta vez relacionando a expressão “fogo danado” à habilidade que a companheira de batalha tem com a espada. Ao consultarmos Chevalier e Gheerbrant a respeito do simbolismo das armas, percebemos que cada uma delas simboliza um dos quatro elementos da natureza. E é justamente a espada, arma usada pela Donzela, que está associada ao elemento fogo.

A funda de outrora, o fuzil, a metralhadora, o canhão, o míssil e o foguete de hoje em dia estão em relação com o elemento ar; a lança, as armas químicas, com o elemento terra; a espada, as armas psicológicas, com o elemento fogo; o tridente, com o elemento água; o combate do fogo contra a terra; o combate do tridente e da funda, um ciclone (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 81).

Cirlot também associa as armas aos elementos da natureza: “as boleadeiras e a funda estão associadas ao ar; a lança, com a terra; a espada, com o fogo; o tridente, com as profundezas” (CIRLOT, 2005, p. 93). Este autor afirma que o eixo fogo-ar corresponde ao simbolismo da espada que é o da destruição física. Não é à toa que o elemento fogo é diversas vezes dentro do espetáculo usado pelo Capitão como forma de elogio relacionado à destreza bélica da Donzela: ela possui a valentia, a habilidade com a espada, o vigor para a batalha e o ardor da vingança. Ao vencer o Capitão na “luta de espadas”, a Donzela toma a arma do seu chefe, detendo duas espadas em suas mãos, como acontece com a figura do Valentão no *Cavalo Marinho*, o que é possível perceber através das imagens abaixo:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (25min20s)



Print do Vídeo *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (54min51s)

Desse modo, a Donzela modeliza ações praticadas no *Cavalo Marinho* pela figura do Valentão. Portanto, ao vencer o Capitão tomando a sua espada, a ideia de valentia associada à Donzela é reforçada. Nesse instante, assim como em muitos outros momentos do espetáculo, é possível perceber o Capitão segurando o seu chapéu na cabeça

e, assim, modelizando uma ação que é recorrente entre as figuras que compõem o *Cavalo Marinho*, como Ambrósio, o Soldado da Gurita, o Véio da Véia e o Cobrador.



Print do Vídeo *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (1h12min53s)

Após a disputa de valentias, Donzela/Soldado e Capitão entram em um momento de grande descontração. É o que acontece na cena posterior.

CENA 05: “Era meu mano, era eu”

Esta cena começa com a Donzela e o Capitão cantando uma música, o que representa um momento de estreiteza e camaradagem entre eles, demonstrando que a disputa entre os dois era algo amigável. A música que cantam é um trecho de uma canção que aparece diversas vezes no *Cavalo Marinho*, como no início da dança dramática, em algumas danças da Galantaria e ao final da brincadeira. Dentro do contexto do espetáculo *Donzela Guerreira*, tal canção é modelizada, e sua letra passa a remeter à ideia de parceria e união entre os dois:

E era eu, era meu mano
Era meu mano, era eu
Quando pego mais meu mano
Meu mano pega mais eu
Meu mano pega mais eu
Meu cravo branco na mão
Meu dedo, meu anelão (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 9).

Essa profunda união já assinala o amor que surge entre os dois, o que, para o Capitão, se configura como uma afeição homoafetiva, visto que ele pensa ser a Donzela um homem. A letra da música também traz uma outra significação que remete a uma ideia

de homossexualidade, visto que o verbo “pegar”, usado juntamente com o substantivo “mano”, pode trazer, olhando por esse prisma, a ideia de dois homens que se tocam com intimidade. A palavra “cravo” também reforça essa ideia de amor entre o Capitão e o Soldado, visto que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), a flor é o símbolo do amor e da harmonia e identifica-se ao simbolismo do estado edênico. Na tradição popular, Cravo e Rosa também são representações, respectivamente, do masculino e do feminino. Na letra da música cantada no espetáculo é mencionado apenas o cravo, ou seja, a flor que simboliza o masculino, o que reforça a ideia de amor homoafetivo.

Para Lurker (2003), especificamente o cravo, no Renascimento, era uma indicação de paixão. “Como especialmente os noivos necessitam dos poderes apotropaicos, o cravo tornou-se símbolo do noivado no Renascimento (...)” (LURKER, 2003, p. 162). Dessa forma, essa música, mais do que um elo de amizade entre o Capitão e o soldado, é a representação do sentimento amoroso que os personagens já nutrem um pelo outro.

Ainda reforçando a ideia de sentimento entre o Capitão e o Soldado, vem o verso “meu dedo, meu anelão” que remete a uma aliança. Essa aliança pode estar ligada a uma parceria na guerra, mas no contexto da encenação, em que as personagens expressam, mesmo que através de solilóquios, um sentimento de amor romântico um pelo outro, pode-se entender esse anel como um símbolo relacionado a uma união conjugal. O anel indica um elo, serve para representar um vínculo amoroso. “Assim, ele aparece como o signo de uma aliança, de um voto (...), de um destino associado. (...) No cristianismo, o anel simboliza a união fiel, livremente aceita” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 53-54). O anel representa, desse modo, um laço de amor que nada pode romper. O anel também traz uma ambivalência na sua significação, sendo, também, um símbolo de poder. Isto posto, o anel ao qual se referem na música que cantam pode indicar tanto o poderio bélico que possuem, uma aliança de guerra assim, como a união amorosa entre o Capitão e o soldado.

É após cantarem essa música, onde há expressão de grande descontração e alegria, que o Capitão elogia no soldado, pela primeira vez, uma característica associada ao feminino, que é a sua voz aguda: “Eta, guela **fina** de ouro, rapaz!” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 9, **grifo nosso**). Ao enaltecer a voz do soldado, o Capitão bate no peito do “companheiro” de guerra. Esse gesto provoca raiva na Donzela: “Bestou? Bestou, Capitão?” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 9). Ela sente o toque como um desrespeito,

pois o seio, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), tem relação com o princípio feminino e é associado às imagens de intimidade e de refúgio.

Ao mesmo tempo em que se sente desrespeitada, a Donzela teme que o Capitão descubra que há uma moça por trás das vestes daquele soldado. O seio é também símbolo de proteção. Em vista disso, a Donzela sente que é tocada no lugar onde o seu segredo é guardado, pois o seio fica na parte do corpo onde se situa o chakra coronário, que é o responsável por reger os sentimentos amorosos. Dessa forma, a Donzela teme não apenas a revelação de que ela é uma mulher, mas também a revelação dos sentimentos que passou a nutrir pelo Capitão. Após esse toque em seu peito, o conflito interno vivido por essa personagem passa a ser expresso na cena 06.

CENA 06: É fogo – conflitos de amor e guerra

A Donzela sozinha, no canto direito da cena, exprime a raiva que sente por ter deixado transparecer a sua voz aguda, tom comumente associado ao gênero feminino. Ela fala com cólera e para si mesma: “Goela fina de ouro?!” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 10). No entanto, aos poucos, a Donzela passa a demonstrar que, ao mesmo tempo em que se sentiu ameaçada, também se sentiu lisonjeada pelo fato do Capitão, homem a quem ela já amava, reconhecer nela características agradáveis. Dessa forma, em contradição com o sentimento de raiva anterior, ela repete, agora com docilidade, suavidade e volúpia, demonstrando paixão: “fina de ouro!” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 10).

A partir de então, a Donzela passa a lamentar a impossibilidade de concretizar o seu amor pelo Capitão, ao lastimar não poder colocar “o sol dentro da lua e a lua dentro do sol” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 10). Esse é um verso de uma das canções do *Cavalo Marinho*. Dentro do contexto dessa dança dramática, “botar o sol dentro da lua e a lua dentro do sol” conota o desejo de estender a noite para poder prolongar a brincadeira. Em *Donzela Guerreira*, essa expressão é modelizada da linguagem da música para a da fala, ganhando novos significados relacionados às conexões entre gêneros. Lua e Sol são astros que representam o feminino e o masculino em diversas culturas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant: “A oposição Sol-Lua abrange geralmente a dualidade Macho-Fêmea” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 838). Na astrologia, o Sol simboliza a autoridade, o princípio ativo e o sexo masculino. Entretanto:

A dualidade ativo-passivo, macho-fêmea – que é também a do fogo e da água – não é uma regra absoluta. No Japão, e também entre os montanheses do

Vietnã do Sul, é o Sol que é feminino, a Lua, masculina (é interessante observar que na língua alemã também). É que o aspecto feminino é considerado ativo, pois é fecundo; para os radhês, é a Deusa Sol que fecunda, incuba e dá a vida (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 837).

Segundo os autores acima mencionados, o Sol é visto não como macho, mas como fêmea, entre os dogons do Mali. Para esse povo, o Sol representa a matriz feminina que contém o princípio vital. Entre as civilizações pastorais nômades, o Sol também é visto como fêmea (Mãe-Sol) e a Lua como macho (Pai-Lua). Uma outra cultura em que o Sol é visto como feminino é entre os celtas e entre todos os povos de línguas indo-europeias antigas. Chevalier e Gheerbrant afirmam que: “A divinização dos dois grandes lumes não faz sempre da Lua a esposa do Sol. Assim, para os índios gês do Brasil central e nordestino, esse astro é uma divindade masculina, que não tem nenhum grau de parentesco com o Sol” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 563).

Entre muitos outros povos não-nômades, a Lua é de natureza masculina e o Sol de caráter feminino, como por exemplo em todo o mundo semítico (árabe, sul-arábico, etíope). Apenas:

Quando o sentido patriarcal sobrepôs-se ao matriarcal, deu-se caráter feminino à lua e masculino ao sol. A hierogamia, geralmente entendida como casamento do céu e da terra, pode aparecer também como bodas do sol e da lua. Hoje admite-se de modo geral que os ritmos lunares foram utilizados antes que os solares para dar a medida do tempo (CIRLOT, 2005, p. 352).

Como podemos observar, o dualismo fêmea/macho associado aos astros Sol e Lua é algo recorrente em diversas tradições culturais. Em *Donzela Guerreira*, as personagens parecem trazer os dois princípios do Sol e da Lua dentro de si, ao apresentarem, por vezes, características femininas e, em outros momentos, características masculinas, deixando transparecer uma fluidez de gêneros. É interessante que as particularidades tidas como masculinas, prevalecem, justamente, na personagem feminina da trama, que é a Donzela, enquanto que os predicados atribuídos ao feminino são mais acentuados na personagem masculina que há no espetáculo, que é o Capitão. Isto subverte a ideia vigente em nossa sociedade patriarcal de mulher como ser delicado, doce, frágil, suave e homem como ser rude, áspero, forte, viril.

Ao lamentar não poder colocar o “sol dentro da lua” e a “lua dentro do sol”, a Donzela lamenta, simbolicamente, não poder unir-se carnalmente ao Capitão, pois prometeu ao seu pai lutar como varão na guerra, em seu lugar. Com essa promessa, a Donzela, tendo que esconder o seu corpo de mulher, promete também não exercer a sua sexualidade. O próprio termo que dá nome à personagem, “Donzela”, remete a alguém

que abriu mão de sua sexualidade em nome de algo que ela julgava ser mais importante: vingar a morte de seu pai.

Essa relação da Donzela com o pai também pode estar representada através do símbolo do Sol, visto que:

Entre os povos de mitologia astral assim como nos desenhos infantis e nos sonhos, o Sol é símbolo de pai. Para a astrologia, igualmente, o Sol sempre foi o símbolo do princípio gerador masculino e do princípio de autoridade, do qual o pai é, para o indivíduo, a primeira encarnação. Também é símbolo da região do psiquismo instaurado pela influência paterna no papel de instrução, educação, consciência, disciplina, moral” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 839).

Pode-se traçar um paralelo entre o caráter solar da Donzela/Soldado e a instrução bélica que esta herdou do seu pai. O sol pode representar no espetáculo a influência paterna que a impulsiona a lutar com bravura e destreza em função da honra e da vingança. Por outro lado, o Sol é considerado o filho armado da espada (arma que representa o elemento fogo, como mencionado anteriormente), por isso pode ser relacionado também ao herói. “Também por esta razão os heróis são exaltados à posição solar e inclusive identificados com o Sol” (CIRLOT, 2005, p. 535). Diante dessas simbologias relacionadas ao Sol, é pertinente relacionar esse astro, dentro do espetáculo, à personagem da Donzela, visto que é ela quem reúne as principais habilidades bélicas, inclusive, herdadas ou transmitidas através da educação imposta pelo seu pai.

A Donzela, entretanto, diante do amor pelo Capitão, parece esquecer, por um momento, sua performatividade do masculino. Em uma busca pela sua feminilidade, tomando como referência a figura materna, passa a relembrar os alimentos que sua mãe cozinhava. O papel da mulher, na sociedade patriarcal em que vivem as personagens, está relegado às atividades do lar, em especial, ao espaço da cozinha, local onde são produzidos os alimentos que irão nutrir a família. A Donzela rompe com essa função imposta às mulheres ao se vestir de soldado e partir para a guerra, mas é a esse papel que recorre quando está imbuída de desejo por um homem e anseia exercer a sua sexualidade. É nesse momento que ela passa a revelar um pouco o seu corpo de mulher: “Ah, Capitão! (desabotoa a blusa) Tu és do meu peito (pausa) a chave” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 11). Ao desatar a blusa, abre seu peito para o amor ao Capitão, desprotegendo o chakra coronário, que é o ponto energético do corpo responsável pelos sentimentos. “O desnudamento do peito foi muitas vezes considerado uma provocação sexual; um símbolo de sensualidade ou do dote físico das mulheres” (CHEVALIER e GHEERBRANT,

2015, p. 703). A Donzela parece querer expressar, portanto, um pouco da sua sexualidade que tanto reprime em favor de uma alforra. E é nesse momento que, pela primeira vez, a Donzela afirma a sua feminilidade, falando em tom de voz de aprovação e volúpia: “Mais fina do que um véu” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 11).

Mas, logo em seguida, demonstrando que o seu sentimento é conflituoso, ela invoca o seu pai, referência masculina que tem, numa tentativa de retomar a sua postura varonil: “Meu pai! Urh! Coragem, **mulher**, tu não é **soldado**?” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 11, grifo nosso). É interessante perceber, nesse enunciado da Donzela, a fluidez de gêneros: ela, ao invocar a si mesma, usa o termo “mulher” como vocativo, mas diz ser “soldado”, substantivo usado no masculino, o que evidencia o conflito vivido pela personagem. Nesse momento, em uma busca pela retomada da masculinidade, a Donzela recorre a uma corporeidade expressa no *Cavalo Marinho*, dança cujo espaço é predominantemente masculino, fazendo passos que são denominados de *pisadas*, com expressão de vigor, em contraste com a anterior delicadeza. É nesse instante que reafirma a sua promessa de vingança: “O cabra que matou meu pai está destinado a morrer morto, esquartejado. Na porta do cemitério, sua morte eu terei vingado” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 12). E a Donzela despede-se, preferindo afastar-se do seu amado a pôr em risco o seu projeto de desforra.

Do outro lado da cena, o Capitão também vivencia um forte conflito: manter a sua virilidade ou assumir o seu amor pelo soldado. Inicialmente, confessa para si mesmo o seu sentimento: “Bestei! Êta soldado belo e feroz! Oia: tudo que é bonito é absurdo!” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 9). Mas, sabendo o risco de assumir aquele sentimento, afirma: “Viver é muito perigoso” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 10). O Capitão tem consciência de que sua função de combatente e, em especial, o seu posto de Capitão, profissão comumente associada à força, à virilidade, não permitem que ele faça demonstrações afetivas. Ainda mais, sendo esse afeto constituído por uma atração por alguém que pensa o Capitão ser do mesmo “sexo” que ele. A palavra “bestei” traz a confissão do seu sentimento, assim como uma conotação de alguém que admite ser tolo e estúpido por estar entregando-se a uma paixão, em meio a uma guerra, ainda mais, um amor proibido dentro de uma sociedade patriarcal e heterossexual, que condena as práticas homoafetivas. Entretanto, ele passa a verbalizar o seu sentimento de forma ainda mais explícita: “Amor pelo soldado” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 11). E passa a comparar o soldado a uma estrela muito iluminada, chegando a afirmar que ele é o seu “divino sol” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 11). Se entendermos o “Sol” como símbolo

do macho, entende-se que é pelo masculino que o Capitão está apaixonado, reafirmando, assim, o seu sentimento que acredita ser homoafetivo.

Contudo, após fazer passos do *Cavalo Marinho*, como o *mergulhão* e a *rasteira*, imediatamente, o Capitão tenta retomar a sua masculinidade, ordenando para si mesmo: “Sustenta tua pisada, Capitão” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 12). “Pisada” é um termo usado no *Cavalo Marinho* para se referir a um determinado tipo de passo dessa brincadeira, cujo universo é dominado por homens. Em *Donzela Guerreira* esse termo é ressignificado, ganhando uma conotação que diz respeito à postura varonil que o Capitão deve manter. Ao mesmo tempo em que o Capitão pronuncia o vocábulo “pisada”, ele executa esse passo de dança, como podemos observar na imagem abaixo:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (29min35s)

Ao recorrer a uma dança hegemonicamente masculina, logo após expressar a afeição que sente pelo soldado, o Capitão busca encontrar uma corporeidade mais varonil. Ele teme esse sentimento homoafetivo, por recear um julgamento social, visto que, como afirma Welzer-Lang (2004), qualquer forma de sexualidade que se diferencie da heterossexualidade é desvalorizada:

Estamos diante de um modelo político de gestão dos corpos e dos desejos. E os homens que querem viver sexualidades não-heterocentradas são estigmatizados como não sendo homens normais, suspeitos de ser ‘passivos’ e ameaçados de ser assimilados e tratados como mulheres (WELZER-LANG, 2004, p. 120).

Por acreditar ser o desejo que sente algo proibido, o Capitão, em atitude de repulsa a si mesmo, joga no chão o seu chapéu, símbolo da sua chefia, do seu poder, da sua cabeça e do seu pensamento. Durante esse ato, afirma: “Chega a fazer nojo esse pensamento mimoso” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 12). E para reprimir o seu sentimento homoafetivo, chama pela sua mãe: “... Ah, minha mãe: que os olhos do seu

Soldado são de mulher, que de homem, não” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 12). Também na fala do Capitão fica evidenciada a fluidez de gêneros. É interessante perceber que, enquanto a Donzela tem como referência o pai, o Capitão tem como parâmetro a mãe, o que confirma que os papéis de gêneros comumente distribuídos na sociedade patriarcal são colocados de forma inversa entre as personagens do espetáculo *Donzela Guerreira*.

Ao findar esta cena, acontece um *blackout* e, em seguida, aparece apenas o Capitão, que inicia a cena 07 com uma breve narração através da qual os espectadores tomam conhecimento dos acontecimentos da trama que não foram postos em ação.

CENA 07: Moça bonita e rapaz carrancudo

O Capitão na abertura desta cena está em uma posição que, tendo como parâmetro os estudos sobre antropologia teatral de Eugênio Barba, pode ser denominada como um *equilíbrio precário*, como é perceptível na seguinte imagem:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (30min57s)

Esse mesmo estado de *equilíbrio precário* pode ser observado em algumas figuras do *Cavalo Marinho*, por exemplo, na postura do Cobrador, como podemos observar na imagem abaixo:



Print do Vídeo *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (1h21min01s)

É nessa circunstância corpórea que o Capitão conta que sete anos de guerra se passaram e diz que o seu soldado continua terrível e delicado nas batalhas, em uma fluidez de atributos femininos e masculinos. Mais uma vez o número sete aparece no espetáculo. É interessante perceber que a quantidade de anos que se passaram coincide com a numeração da ordem das cenas. É nessa cena 07 que a Donzela retorna e o Capitão, ao vê-la, pergunta em tom de raiva onde esteve o seu soldado durante todo esse tempo. A Donzela/Soldado responde: “Marrando cabra e soltando os bodes, Capitão” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 13). Esse é um ditado popular comumente usado com o objetivo de reprimir a sexualidade feminina e de ressaltar a liberdade sexual masculina. Segundo Lurker:

Enquanto o Bode representa o princípio masculino e gerador, a cabra representa o feminino-nutriente. Em representações da Mesopotâmia antiga cabras pastam junto à árvore da vida. O menino-deus Zeus foi alimentado pela ninfa Amaltéia com leite de cabra; segundo uma versão mais antiga, a própria Amaltéia era uma cabra, de cujos chifres jorravam néctar e ambrosia. Zeus, em sinal de agradecimento, transformou a cabra em uma estrela (lat. *Capella* = pequena cabra); do seu chifre partido ele fez a abençoadora cornucópia. Segundo uma tradição nórdica (*Grimnirlied*, 25) no palácio de Odin está a cabra Heidrun, de cujas tetas o Hidromel jorrava nas taças dos Einherjar (os que morreram no campo de batalha) (2003, p. 106-107).

Em diversas tradições, a cabra simboliza a iniciadora (no sentido físico e místico da palavra) e a ama-de-leite. “Entre os germanos, a cabra Heidrun pasta na folhagem do freixo Yggdrasil, e seu leite serve para alimentar os guerreiros do deus Odin (ou Wotan)” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 157). A cabra, entretanto, também pode ser associada à liberdade. “Na França, quase nada se conhece da cabra a não ser sua agilidade

ou, segundo La Fontaine, seu gosto pela liberdade, por uma liberdade de impulsos imprevisíveis, motivo pelo qual do seu nome, cabra (*capris*), deriva a palavra capricho” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 157).

Isto posto, ao afirmar que estava amarrando cabra, a Donzela diz metaforicamente está prendendo a sua feminilidade e a sua liberdade. Por outro lado, o bode pode ser representativo do princípio masculino em muitas culturas, que, muitas vezes, aparece como:

uma imagem do macho em perpétua ereção, para o qual, a fim de acalmá-lo, é preciso três vezes oitenta mulheres. É o homem que desonra sua grande barba de patriarca através de copulações antinaturais. É ele quem desperdiça o precioso gérmen da reprodução. Imagem do desgraçado, que se torna digno de comiseração por causa dos vícios que não consegue dominar, do homem repugnante, o bode representa o ser que se deve evitar tampando o nariz (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 134).

O bode/cabra, segundo O’Connell e Airey (2010) é um símbolo ambíguo. Em sua aceção feminina, significa fecundidade e nutrição. No lado masculino, indica virilidade, luxúria, astúcia e destruição. Dessa forma, o bode, cujos pelos são evidenciados em muitos contos populares, é um signo de virilidade:

A lenda africana de Kaydara descreve um bode barbudo: *Ele girava ao redor de um cepo, sobre o qual subia, descia e tornava a subir sem parar. A cada escalada, o macho caprino ejaculava em cima do cepo, como se estivesse se acasalando com uma cabra; apesar da quantidade considerável de esperma que vertia, não conseguia de modo algum extinguir seu ardor viril (...)* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 135, grifos do autor).

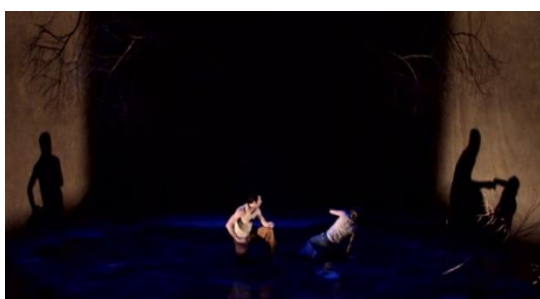
Entretanto, o bode também surge como símbolo de sacrifício, especialmente na Bíblia Sagrada, onde esse animal é usado para remissão dos pecados e como castigo devido à desobediência e impurezas dos filhos de Israel: “Imolará então o bode destinado ao sacrifício pelo pecado do povo e levará o seu sangue para detrás do véu (Levítico, 16: 15-16). No espetáculo *Donzela Guerreira*, essa ideia de sacrifício também aparece, visto que a Donzela abre mão de sua sexualidade para vingar a morte do seu pai.

O bode é em algumas culturas divino, em outras satânico, mas é também um animal trágico. Tanto que deu seu nome a uma forma de arte: “literalmente, *tragédia* significa *canto do bode*” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 134). Como no espetáculo *Donzela Guerreira* há a morte da protagonista no final, o signo do bode surge nessa cena, também, como um presságio trágico. Ao afirmar que estava “soltando bodes”, a Donzela também diz estar liberando sua alma para a morte.

Todavia, dentro do contexto do espetáculo, outras significações podem ser levantadas a partir dessa expressão. Observa-se que a Donzela se refere, nesse enunciado, aos dois sexos de um mesmo animal. Quando ela afirma que estava “marrando cabra”, traz uma conotação de que estava tentando prender as suas características femininas e quando diz que estava “soltando os bodes”, afirma, metaforicamente, estar pondo para fora os seus atributos masculinos. A Donzela parte, justamente, no momento em que os seus predicados femininos passaram a transparecer para o Capitão. A partida da Donzela, dessa forma, teve como objetivo a tentativa de retomar as características viris que havia construído para si.

O Bode é também uma das figuras do *Cavalo Marinho* e foi a que primeiro foi representada pela atriz Juliana Pardo em suas vivências junto a essa brincadeira, o que se concretizou como a sua inicial experiência com um papel tradicionalmente masculino, fato que pode ser ressignificado em sua construção da personagem Donzela/Soldado.

Após a Donzela/Soldado explicar ao Capitão que estava “amarrando cabra e soltando bode”, este lança uma charada para que aquela resolva: “Campo maior, gado miúdo, moça bonita, rapaz carrancudo?” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 14). Nesse momento, a Donzela faz menção de sair, em um movimento que é uma modelização do passo do *Cavalo Marinho* denominado *rasteira*, como é possível comparar através das imagens abaixo:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (32min54s)
(8min53s)



Print do Vídeo *Cavalo-Marinho iphangovbr*

Entretanto, a donzela retorna, novamente modelizando o passo *rasteira*, e responde associando o “campo maior” ao céu, o “gado miúdo” às estrelas e continua: “Moça bonita e rapaz carrancudo, eu te conto quando tudo isso aqui acabar” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 14). É interessante perceber que as respostas da Donzela são condizentes com a simbologia dos termos presentes no enigma lançado pelo Capitão. Segundo Chevalier e Gheerbrant, os campos simbolizam o paraíso, para onde vão os

justos após a morte, a fim de desfrutarem das divinas alegrias da eternidade. Também Cirlot apresenta a mesma simbologia para esse signo: “Nesta acepção surgem os deuses urânios como *Mitra*, denominado ‘Senhor dos Grandes Campos’. Como dono do céu, assume a função de guia das almas em sua viagem de retorno (11), no que coincide com outros deuses psicopompos, como Mercúrio” (CIRLOT, 2005, p. 136).

Sobre o “gado miúdo” ser as estrelas, também é possível encontrar nos estudos da simbologia uma relação com essa associação, visto ser o boi, na iconografia hindu um emblema de Yama (divindade da morte). Seria, dessa forma, o gado miúdo as almas dos mortos em forma de estrelas que ocupam o “campo maior”, que é o paraíso. A “moça bonita e o rapaz carrancudo” é a própria Donzela/Soldado e o Capitão, respectivamente, que sonham em um dia poderem concretizar o amor que sentem um pelo outro. “O campo maior” e o “gado miúdo”, presentes na charada do Capitão, atraem a atenção da “moça bonita” e do “rapaz carrancudo” na cena seguinte.

CENA 08: Chuva de estrelas

Nesta cena, a Donzela passa a observar o céu, traindo uma das promessas que fez ao pai, de sempre olhar para o chão. O céu é, na tradição egípcia, o lugar do princípio feminino, fonte de toda a manifestação, representado pela deusa Nut, “a mãe dos deuses e dos homens (...)” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 228). Portanto, ao apreciar o céu, a Donzela passa a se conectar com o seu princípio feminino. Após observarem estrelas cadentes, a Donzela e o Capitão levantam-se ao som de uma música suave. Nesse momento, a Donzela passa a executar uma movimentação em que parece tentar pegar estrelas cadentes. Nesta cena, aparecem alguns elementos que remetem ao universo do *Cavalo Marinho*. Um deles é a coreografia feita pelas personagens, que inclui diversos passos daquela brincadeira, como a *pisada*, o *mergulhão* e a *carreira*. Entretanto, tais passos, que no *Cavalo Marinho* são praticados de forma ágil, em *Donzela Guerreira* são representados de forma suave e lenta, modalizando-os para uma situação na qual o afeto entre as personagens fica evidente. É importante frisar que a dança do *Cavalo Marinho* se faz em conexão com a terra e de forma vigorosa. Ao modelizarem os passos dessa dança dramática para esta cena de forma a elaborar uma movimentação delicada, a coreografia passa a apontar mais para o céu do que para o chão. O que ocorre nesta cena, assim como no *Cavalo Marinho*, é uma brincadeira, um momento de descontração.

Porém, no espetáculo *Donzela Guerreira*, mais um significado é acrescentado que é o de um estado de idílio, lírico e romanesco.

Outro elemento que aparece nesta cena e que alude ao *Cavalo Marinho* é a presença de estrelas. Na dança dramática, a estrela aparece ao final da coreografia que a Galantaria faz em homenagem aos Santos Reis do Oriente e representa a presença de Jesus Cristo. Logo abaixo, temos uma imagem de uma representação de uma estrela em uma apresentação de *Cavalo Marinho*:



Print do Vídeo *Cavalo-Marinho iphangovbr* (10min31s)

Em *Donzela Guerreira*, as estrelas surgem não como um elemento de cena, como acontece no *Cavalo Marinho*, mas por meio de uma modelização que traduz o signo visual em signos linguísticos e proxêmicos, representados através das falas e da movimentação das personagens. Dentro do contexto do espetáculo *Donzela Guerreira*, portanto, esse astro ganha novos significados, que podem ser associados a determinadas representações que o signo estrela passou a constituir em algumas culturas. Por exemplo: “Entre os keitas do Mandé (Mali), o glifo *estrela cadente* representa a jovem esposa que deixou a casa paterna, para chegar à do esposo; por isso, costuma-se chamar a estrela cadente de *a pequena proprietária da tanga*” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 407). Dessa forma, essa relação da Donzela com as estrelas pode representar o seu desejo reprimido de desposar o Capitão. Uma outra simbologia da estrela que vem reafirmar essa interpretação é a de representar a inspiração que traduz “os desejos até então inexprimíveis” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 409).

Na tentativa de pegar uma das estrelas, o Capitão toca na mão da Donzela e começam um jogo que envolve luta e dança, mostrando a dualidade entre leveza e dureza.

Nesse momento, o Capitão e a Donzela parecem entrar em um universo onírico, onde a expressão dos seus sentimentos é quase permitida. Ao findar a música, terminam um com o rosto diante do outro quase beijando-se, como podemos constatar por meio da imagem subsequente:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (37min56s)

Ao ficarem frente-a-frente, no entanto, despertam do sonho, como que tomando consciência dos seus atos, e afastam-se, receosos e envergonhados, reprimindo mais uma vez os seus afetos. Andam um para um lado e o outro para o outro, desnorteados e de cabeças baixas, sinalizando que cedem às imposições sociais que proíbem a concretização dos seus sentimentos e desejos. A Donzela, em seguida, chama o Capitão, em um tom de voz, postura e expressão facial que parecem querer lhe revelar algo. No entanto, interrompendo a intenção da Donzela, surge uma música pertencente ao universo do *Maracatu Rural*. Nesta dança dramática, tal música cria um clima de alegria, mas dentro do contexto do espetáculo, é ressignificada, modelizando uma atmosfera de perigo, acontecimento que introduz a cena 09.

CENA 09: Na pisada do combate

A Donzela/Soldado e o Capitão, no início desta cena, olham para frente e entendem que as tropas inimigas se aproximam. Esse entendimento só é possível por meio dos signos sonoros advindos da música do *Maracatu Rural*, que chegam até às personagens. Como as principais figuras dessa manifestação cultural são caboclos de

lança guerreiros, ao surgir tal música, é possível se compreender que são bandos combatentes que se acercam da Donzela/Soldado e do Capitão.

Nesse momento, as personagens põem os seus chapéus novamente em suas cabeças, o que conota a saída do universo do sonho e a retomada da razão. Elas armam-se com suas espadas, assumindo uma postura de alerta e de prontidão para o enfrentamento do inimigo. A iluminação muda de um branco duro, para uma cor âmbar que ressalta os tons terras, modelizando o cenário rural. Entretanto, essa cor vem também reforçar a significação de batalha, visto que, conforme diz Chevalier e Gheerbrant (2015), o âmbar é uma cor associada aos heróis e santos. A ideia de masculinidade também é reforçada com o uso dessa cor na iluminação, pois, “segundo certa crença popular, o homem que sempre trazer consigo um objeto de âmbar não poderá ser atraído por sua virilidade” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 43). Contudo, é justamente a varonilidade que a Donzela/Soldado assume que a trai e a faz perder a vida ao final da trama.

Alguns grunhidos e interjeições são lançados pelas personagens, o que se constituem em signos sonoros não verbais, os quais, nesse contexto, modelizam expressões de luta, bravura, coragem e força, reforçando a significação de guerra. A iluminação oscila entre claro e escuro, o que reforça a ideia de perigo, de batalha e de muita ação. Claro e escuro também representam, respectivamente, vida e morte. Portanto, essa alternância entre luz e trevas aparece, ainda, como um prenúncio da morte que acontecerá na próxima cena.

É possível perceber, também, que a iluminação projeta uma sombra das personagens alterando a posição delas. A partir do desenho formado por essa sombra, identifica-se a imagem do Capitão abraçando a Donzela/Soldado por trás:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (38min45s)

Dessa forma, compreende-se que, nesse momento, as sombras projetadas revelam os desejos amorosos ocultos pelas personagens. Pode-se perceber, também, na imagem acima que, em certo momento da luta, a Donzela, em seu cavalo, passa a ocupar uma posição à frente do Capitão; a atitude mostra que sua valentia é maior do que a do seu chefe. Observa-se ainda, nessa imagem, a postura das personagens como uma ressignificação das *pisadas* do *Cavalo Marinho*. Diversos passos pertencentes a essa brincadeira, como *pisadas*, *tombos*, *tesouras* e *rasteiras* são modelizados nessa cena para a ação teatral. Ao passar por esse processo de intersemiose, os passos dessa dança dramática ganham novos significados, criando um contexto de batalha, como pode ser verificado na seguinte imagem:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (38min40s)

Portanto, nesta cena, diversas corporeidades que compõem o *Cavalo Marinho* passam a ser ressignificadas, construindo movimentos proxêmicos em direção às tropas inimigas, modelizando, assim, uma montaria em cavalos de guerra e ações de batalhas. No *Cavalo Marinho*, essas corporeidades geram um efeito de humor e quando modelizadas para um contexto de guerra provocam o que Bakhtin (1996) chama de carnavalização. Assim, em *Donzela Guerreira*, a um contexto bélico, une-se o universo da brincadeira. O conceito de carnavalização foi elaborado por Bakhtin ao analisar a obra de Rabelais, na qual o autor investiga o riso no contexto sociocultural da Idade Média e do Renascimento. Uma das principais propriedades da carnavalização é a inversão de posições/papéis sociais e o *riso festivo*, características essas que podem ser associadas ao comportamento das personagens de *Donzela Guerreira*, já que, em diversos momentos do espetáculo, eles abandonam a postura de seriedade, comumente atribuída aos heróis de guerra, e passam a assumir modos fanfarrões, como acontece nesta cena. Em *Donzela Guerreira*, o caráter sério das batalhas é entrecortado por risos, brincadeiras, imagens

hiperbólicas e inversões, assim como observou Bakhtin a respeito da obra de Rabelais. Esses procedimentos carnavalizados presentes em *Donzela Guerreira* advêm dos processos de modelização da dança dramática *Cavalo Marinho* para a cena teatral, visto que aquele tem sua origem nos festejos populares, cujo palco é a rua, onde surge o carnaval. Este, “não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval” (BAKHTIN, 1996, p. 6).

Os movimentos do *Cavalo Marinho* continuam sendo modelizados dentro das ações físicas das personagens da Donzela/Soldado, como veremos na próxima cena.

CENA 10: A donzela em agonia

A batalha final se dá na cena 10. Após perderem suas espadas, a Donzela/Soldado encontra dois bastões e entrega um deles ao Capitão. Tais bastões se caracterizam como uma modelização das lanças usadas pelos caboclos do *Maracatu Rural*, que dentro do espetáculo *Donzela Guerreira* ganham a significação de armas deixadas por soldados que já foram mortos e que pertenciam aos bandos inimigos. A Donzela/Soldado e o Capitão passam a usar, portanto, as armas dos seus adversários de guerra. A iluminação continua oscilando entre luz e escuridão, provocando a ideia de movimentos rápidos.

Depois de lutar bravamente com o seu bastão na mão, a Donzela é atingida em seu peito por uma arma de um soldado rival. O movimento que fere a Donzela é realizado com o próprio bastão que ela manipula, como verificamos na imagem a seguir:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (40min2s)

Nesse instante, surge um aboio, um canto triste como os entoados por vaqueiros ao conduzir a boiada, o qual acompanha todo o momento em que a Donzela agoniza. A Donzela passa a andar cambaleando, mas ainda segurando o bastão, enquanto o Capitão continua a lutar, sem perceber que o seu Soldado está ferido. Um foco de luz branca é aceso no canto direito do palco que está ocupado pela Donzela. Ela vai caindo aos poucos, em um fluxo que lembra a dança *Butoh*, com movimentos lentos, mas que exigem grande esforço físico, o que modeliza os últimos momentos de vida da Donzela. O Soldado para a luta e fica olhando para a frente com uma respiração ofegante. A cena vai escurecendo aos poucos, ficando aceso apenas o foco de luz que incide sobre a Donzela, o que destaca a sua morte. A cena fica em silêncio e o Capitão aproxima-se do corpo da Donzela/Soldado. O Capitão tenta, em gestos vacilantes e que modelizam seu conflito interno, tocar no corpo da Donzela. Tenta resistir ao seu impulso, inicialmente, mas acaba cedendo ao seu desejo e a toca e a pega em seus braços. O Capitão abre o colete do seu soldado para verificar o ferimento e compreende que diante dele encontra-se o corpo de uma mulher. Traz o corpo dela para junto de si e chora.

O aboio surge novamente, vagaroso, longo e triste, sempre através de uma voz feminina. É pertinente destacar que o aboio é um canto tradicionalmente entoado por homens, mas dentro do espetáculo *Donzela Guerreira* essa função social é representada por uma mulher. Esse canto, executado por uma voz feminina, faz lembrar o choro de uma carpideira. Para Maurício (2012), o aboio é um canto melancólico e que muitas vezes anuncia sofrimento e, portanto, aparece nesta cena como uma voz de lamento diante da morte da Donzela.

Contudo, outras significações podem ser extraídas do aboio dentro do contexto do espetáculo *Donzela Guerreira*. A personagem da Donzela/Soldado diversas vezes assume posturas corporais semelhantes à da figura do Boi do *Cavalo Marinho*. Tendo em vista que o aboio serve para acordar e conduzir o gado, pode-se entender que tal música aparece nesta cena na tentativa de acordar a Donzela/Soldado de sua morte. Segundo Maurício:

O aboio, canto do cotidiano de trabalho dos vaqueiros, é marcado por ritos ligados à condução da boiada, à *performance* do trabalho e do canto, e é revestido dos caracteres rítmicos e mágicos, com índices encantatórios, pois é pela voz e pelos gestos que os vaqueiros conduzem os animais. A cantiga não tem apenas o caráter pragmático do trabalho, mas também características poéticas, semelhante à cantoria no improviso e na estrutura dos versos e estrofes. A diferença está na ausência de instrumentos musicais e na utilização

exclusiva da voz, que, por sua vez tem processos desencadeados pela memória e traz à tona as experiências do cotidiano e a sabedoria adquirida ao longo dos tempos (2012, p. 16).

Essas peculiaridades encantatórias do aboio vão ser reforçadas na cena seguinte, pois a Donzela ressurgue assumindo a corporeidade da figura do Boi da dança dramática *Cavalo Marinho*.

CENA 11: O encanto do canto e a volta do boi

A cena 11 tem início com a abertura de um foco de luz branco no lado esquerdo do palco, o qual é ocupado pelo Capitão, que entra em cena com a rabeca na mão, tocando de forma lenta e saudosa uma música própria do *Cavalo Marinho*. Tal música abre essa dança dramática e é tocada em diversos momentos, inclusive quando vai se aproximando o final da brincadeira. Através dessa expressão musical, mais uma vez, o Capitão lamenta não poder colocar o “sol dentro da lua e a lua dentro do sol”, significando, nesse contexto, a impossibilidade de continuação da vida da Donzela e de prolongamento da própria “brincadeira”. Entretanto, em seguida, contrariando a crença do Capitão, há a entrada da Donzela e, com a sua aparição, a música ganha um ritmo mais alegre e agitado, agora acompanhada por outros instrumentos do *Cavalo Marinho*, executados por meio de equipamentos eletrônicos. Abre-se por toda a cena uma iluminação em uma cor azulada, representativa do sonho, do devaneio, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), ficando na cor branca apenas o foco que incide sobre o Capitão. Nesse instante, a brincadeira propriamente dita se estabelece no palco. A Donzela ressurgue modelizando movimentos da figura do Boi da brincadeira do *Cavalo Marinho*.

Nesta dança dramática, o Boi é construído por meio de uma armação de madeira revestida com um pano, comumente estampado ou pintado, através do qual se esconde o figureiro. Todo o corpo da figura do Boi também pode ser confeccionado com papel machê. Em *Donzela Guerreira* a figura do Boi é ressignificada pela Donzela sem o uso dessa estrutura, mas apenas por meio de signos do movimento cinéticos gestuais e proxêmicos. Com os braços levantados na altura da cabeça, a Donzela modeliza os chifres do Boi e persegue o Capitão. Segundo Oliveira (2006), no *Cavalo Marinho*, o Boi: “É a figura mais esperada da noite. A brincadeira só finaliza, na maioria das vezes, depois da aparição e do ritual do Boi, que hoje, muito raramente, inclui a sua morte, a partilha de sua carne e sua ressurreição” (OLIVEIRA, 2006, p. 497). Essa representação da morte e

ressurgimento do Boi que já foi muito habitual na brincadeira do *Cavalo Marinho* é ressignificada em *Donzela Guerreira* reforçando a ideia de mártir associada à personagem Donzela. Do mundo antigo ao mundo cristão, o boi é um emblema universal de sacrifício. Além disso, possui um caráter sagrado em muitos ritos religiosos. Segundo Chevalier e Gheerbrant:

Entre os gregos, o boi é um animal sagrado. Muitas vezes é imolado em sacrifício: o termo ‘hecatombe’ designa um sacrifício de cem bois. (...) Em toda a África do Norte, o boi é igualmente um animal sagrado, oferecido em sacrifício, ligado a todos os ritos de lavoura e de fecundação da terra” (CHEVALIER e CHEERBRANT, 2015, p. 137-138).

Tendo em vista a significação de mártir do boi, entende-se que a Donzela, tendo como referência de corporeidade a figura desse animal, sacrifica-se em função de uma promessa feita ao seu pai. A ideia de sacrifício, de alguém que arrisca a própria vida com o intuito de honrar a memória de seu pai, imprime na Donzela uma característica heroica que a aproxima do sagrado. Assim como Joana D’Arc torna-se Santa, a Donzela é consagrada ao final do espetáculo, ressuscitando em forma de boi, animal que no “zenbudismo é símbolo do eterno princípio da vida” (LURKER, 2003, p. 91). Sendo o Boi a personagem que morre e ganha vida novamente no *Cavalo Marinho*, é através dele que a Donzela ressurge no palco, com alegria e vigor.

Entretanto, outras significações podem ser extraídas do signo “boi”. “No *Hortus Deliciarum*, de Herrade de Landsberg, o carro da lua é puxado por bois, o que precisa o caráter feminizado do animal. (...) Além disso, é símbolo da escuridão e da noite (relação com a lua), em oposição ao caráter solar do leão” (CIRLOT, 2005, p. 123). Daí pode-se compreender essa corporeidade assumida pela Donzela ao final do espetáculo como uma tentativa de encontro com a sua feminilidade, posteriormente a sua morte.

Após a Donzela fazer diversas movimentações corporais relacionadas à figura do Boi, outros elementos do *Cavalo Marinho* são modelizados na cena. Um deles são baldes, que dentro da brincadeira são usados com água com a finalidade de molhar a terra a fim de prepará-la para a realização dos passos, como é possível observar através da seguinte imagem:



Print do vídeo *Cavalo Marinho – O Brinquedo – Bolsa Vitae de Artes 2003 (Relatório 1)* (09min01s)

Em *Donzela Guerreira* as personagens usam esses baldes, não com água, mas com um pó que é derramado no palco e que modeliza a poeira que é levantada nos terreiros durante a brincadeira do *Cavalo Marinho*, como podemos perceber logo abaixo:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (46min30s)

Após cobrirem o palco com esse pó, as personagens Donzela e Capitão trazem para a cena diversos passos do *Cavalo Marinho*, como *pisadas*, *mergulhões*, *tombos*, *rasteiras* e *tesouras*. Esses passos surgem em alternância com algumas figuras dessa brincadeira, como a corporeidade de Ambrósio, do Soldado da Gurita, de Mané

Joaquim⁴⁸, do Cão de Fogo⁴⁹ e dos Bodes (Capitães do Mato). Um dos momentos no qual uma corporeidade própria do *Cavalo Marinho* é modelizada dentro do espetáculo *Donzela Guerreira* pode ser verificado logo abaixo:



Print do DVD *Donzela Guerreira* (38min10s)



Print do vídeo *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (52min35s)

Analisando as imagens acima, constata-se que Donzela e Capitão modelizam uma movimentação realizada pela figura do Valentão, trazendo para a cena, mais uma vez, uma atmosfera de entretenimento. Dentro dessa brincadeira, o Capitão ainda diz parte de sua narrativa: “Agora o senhor me entende? Como o senhor bem viu, tudo foi bem

⁴⁸ “Marido da Véia do Bambu. Chega à festa à sua procura, pois sente saudades dela. Durante a brincadeira, morre ora de velhice, ora de luxúria, o que desencadeia o episódio que envolve a Morte, o Padre e o Diabo. Possui um ferimento na perna, como uma crispela que não cura nunca” (OLIVEIRA, 2006, p. 478).

⁴⁹ “Vem buscar a alma do morto, mas aproveita para levar a Velha do Bambu e o Padre. Usa chifres e veste-se de preto. É cuspidor de fogo, o que causa um grande efeito visual. Quando não cospe fogo, usa máscaras (OLIVEIRA, 2006, p. 481).

assim, porque tinha que assim ser, já que assim foi. Porque isso foi uma estória inventada. Uma brincadeira. A vida envivida de um grande amor” (MELLO JÚNIOR *et al*, 2007, p. 15). Nessa última passagem do espetáculo, temos uma ruptura com o que Stanislavski (2000) chamou de “quarta parede”. O Capitão/narrador quebra com a ilusão da criação de uma outra realidade e declara o jogo teatral, afirmando que tudo aquilo é apenas uma invenção. Temos aqui, além de um metateatro, uma inserção de um elemento do teatro brechtiano, que implanta dentro da cena teatral elementos narrativos. É como se, ao final, houvesse a confissão de que tudo aquilo não passa de uma encenação.

Compreende-se essa narração final como uma moldura de fechamento do espetáculo. O Capitão passa do que Uspênski (1979) chamou de um ponto de vista interno, que no caso da arte teatral é a ação em si, para um ponto de vista externo, em que conta uma história real ou inventada. Dessa forma, o Capitão sai de uma posição interna, na qual participa da ação dramática, para uma posição externa, onde os acontecimentos são narrados “*como que de fora*” (USPÊNSKI, 1979, p. 164, grifo do autor). E é por meio desse jogo entre ação e narração que *Donzela Guerreira* é estruturado. Nas palavras da atriz Juliana Pardo: “Essa foi nossa grande brincadeira. Como diz mestre Inácio Lucindo: ‘A vida vivida e envolvida no *Cavalo Marinho*’” (PARDO, 2014, p. 13).

Diante do exposto, podemos compreender que *Donzela Guerreira* ressignifica diversos elementos de outros textos culturais, especialmente do *Cavalo Marinho*, configurando-se em uma tradução intersemiótica. Nesse processo tradutório, diversos signos são excluídos e outros são adicionados, mas, principalmente, ressignificados por meio de vários sistemas modelizantes secundários, como os signos do lugar, da aparência, do movimento e sonoros, tornando *Donzela Guerreira* um texto cultural espetacular. É um espetáculo que se constrói, portanto, a partir de um cruzamento entre diferentes linguagens semióticas. Esse processo de “cruzamento cultural” pode ser melhor compreendido através da analogia que Pavis (2008a) faz com a imagem de uma ampulheta.

De acordo com Pavis (2008a), ao assimilar uma cultura estrangeira, a cultura-alvo filtra e evidencia “determinados traços culturais em função de seus próprios interesses e pressupostos” (PAVIS, 2008a, p. 05). Dessa maneira, *Donzela Guerreira* absorve elementos de linguagens distintas e os coloca em cena, produzindo novos significados dentro de um novo contexto. Podemos perceber, portanto, nesse espetáculo, a presença do *interculturalismo*, de que fala Pavis (2008a). Segundo esse autor:

Transposto para a cena, pode-se observar que qualquer elemento, vivo ou animado, do espetáculo é submetido a um determinado feitiço, é retrabalhado, cultivado, inserido num conjunto significante. O texto dramático compreende inumeráveis sedimentos que, igualmente, possuem traços desses feitiços; no corpo do ator, nos ensaios ou na representação, ele é como que penetrado pelas “técnicas corporais” próprias de sua cultura, de uma tradição de representação ou de uma aculturação. Impossível, ou quase, “expandir” esse corpo complexo e compacto, cuja origem ignoramos (PAVIS, 2008a, p. 26).

Em *Donzela Guerreira*, como vimos, esse *interculturalismo* se manifesta através da ressignificação de diversos passos, loas, músicas, figuras da brincadeira do *Cavalo Marinho* para as diversas situações dramáticas da trama do espetáculo. É possível perceber esse interculturalismo, também, por meio da intertextualidade que realiza com *Grande Sertão: Veredas*, como a inserção de alguns trechos desse romance, a semelhança entre as personagens e o esqueleto da trama, que segue um roteiro análogo ao dessa obra de Guimarães Rosa.

Com a composição de *Donzela Guerreira*, novos signos são acrescentados aos textos culturais primários que deram origem ao espetáculo, como o cenário, o figurino, a iluminação, a música e os movimentos e sons produzidos pelos atores. Segundo Plaza (2001), é compreensível e até apropriado que em um procedimento de tradução intersemiótica aconteçam essas transformações. Logo, em um processo tradutório intersemiótico, no exercício de ajustamento de uma linguagem para outra, é pertinente condensar, destacar, omitir ou incluir personagens, adereços, textos verbais, movimentos, cenários, etc. Qualquer processo de tradução abarca uma diversidade de sistemas culturais e nesse procedimento alguns códigos são deixados de lado e outros são agregados.

Diante das significações compreendidas a partir do estudo estabelecido nesse terceiro capítulo, podemos perceber também que as relações de gênero perpassam todo o espetáculo *Donzela Guerreira*. Por meio da leitura dos diversos sistemas de signos presentes nessa peça teatral, é possível observar que há uma transgressão da ordem imposta na sociedade patriarcal. Enquanto nesta, o homem heterossexual é colocado em uma posição superior na hierarquia de gêneros, em *Donzela Guerreira* é a mulher quem tem a coragem, a força, as habilidades bélicas e o espírito de liderança.

Compreendidas algumas das diversas significações advindas de *Donzela Guerreira* e os procedimentos intersemióticos que se configuram nesse espetáculo teatral, traçaremos logo abaixo algumas considerações finais em torno da investigação que se estabeleceu na presente tese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Semiótica da Cultura, como percebeu-se ao longo do estudo aqui desenvolvido, alarga o conceito de texto, abarcando diversas linguagens em seu campo de estudos. Dentre essas linguagens, o teatro se constitui como uma das mais férteis categorias de análise para o campo de estudo desse ramo específico da Semiótica. Isso porque o teatro envolve em seu bojo diversos outros textos culturais, como a moda, a maquiagem, a música, a mímica e a literatura, entre outros, o que o torna um sistema modelizante secundário de grande complexidade.

Nesse sentido, ao escolher como objeto de estudo a peça teatral *Donzela Guerreira*, tivemos consciência da tarefa intrincada a qual nos dispusemos a realizar. Entretanto, os conceitos de texto cultural, de *semiose*, de modelização e de sistemas modelizantes secundários, advindos do núcleo de estudos semióticos russos, foram basilares para destrinchar o entrelaçamento complexo de sistema de signos presentes em *Donzela Guerreira*. No labiríntico caminho do entendimento do texto cultural *Donzela Guerreira*, foi essencial também o auxílio das teorias voltadas para a semiótica do teatro, especialmente, a categorização de signos teatrais proposta por Fischer-Lichte (1999). Nessas veredas sinuosas e bifurcadas, em muitos momentos, foi necessário tomar decisões de quais caminhos seguir, escolhendo por vezes enfatizar signos cinéticos, outras vezes, signos da aparência, ou signos linguísticos ou paralinguísticos, mas sempre tendo a consciência de que seria impossível dar conta de toda a complexidade de sentidos que o emaranhado de sistemas modelizantes presentes em *Donzela Guerreira* pode gerar.

Tal complexidade se tornou ainda maior, no caso da análise, especificamente, do espetáculo teatral em questão, por ele não partir de um texto verbal previamente constituído, mas criado juntamente com a feitura das cenas, por meio de um processo colaborativo, no qual todos os envolvidos em sua montagem contribuem na construção dos diversos sistemas de signos, inclusive, dos signos verbais. Muitas vezes, no decorrer da análise, podemos perceber grandes divergências entre o texto verbal registrado para ser impresso e as falas pronunciadas pelos atores em cena, o que é decorrente das renovações que cada laboratório, cada ensaio e cada apresentação acrescentam à cena.

Outro aspecto que avolumou as dificuldades de se estudar semioticamente o espetáculo *Donzela Guerreira*, mas que, ao mesmo tempo, nos despertou ainda mais o interesse por esse objeto de pesquisa, foi o fato dessa peça se constituir como uma tradução de um outro texto cultural, que é o *Cavalo Marinho*. Esta, por sua vez, já é uma

brincadeira popular que por si só abarca uma heterogeneidade de sistemas modelizantes e, portanto, já carrega em si uma complexidade de interações e significados. Enveredar pelos caminhos do entendimento da tradução intersemiótica do *Cavalo Marinho* para *Donzela Guerreira* implicou, portanto, em buscar conhecer o funcionamento dessa brincadeira e os códigos que a regem, o que intrinsecamente já é uma tarefa árdua.

A fim de compreender os significados advindos dos procedimentos tradutórios do *Cavalo Marinho* para *Donzela Guerreira*, utilizamos como alicerce teórico as concepções de Jakobson (1971), Plaza (2001) e Diniz (2003), pesquisadores que compreendem a tradução para além de uma transposição de uma língua para outra (tradução interlingual), mas incluindo também em seus estudos os processos tradutórios intralinguais e intersemióticos.

Como a construção cênica de *Donzela Guerreira* tem como base linguagens oriundas de culturas distintas, as teorias relativas ao fenômeno do *interculturalismo*, desenvolvidas por Pavis (2008), e o conceito de *semiosfera*, postulado por Lóttman, também foram essenciais para chegarmos à uma compreensão dos significados gerados pelos processos de *semiose* presentes no espetáculo em questão.

Foram as teorias acima mencionadas, dentre outras, que jogaram luz nas veredas sinuosas que conduzem ao entendimento do espetáculo *Donzela Guerreira*. Por meio desses caminhos, buscamos traçar um estudo interpretativo do espetáculo em foco, analisando os sentidos denotativos e conotativos nele concebidos. Através dos estudos semióticos, podemos constatar os vários sistemas de signos que a linguagem teatral abarca, assim como o poder combinatório que há entre eles. Foi possível também compreender o espetáculo como um texto cultural repleto de significações e as interações que ele instaura com variadas culturas.

Portanto, o propósito foi erigir uma reflexão semiótica sobre os vários sistemas de signos tornados teatrais que compõem o espetáculo analisado. Acreditamos ter executado as metas traçadas por intermédio dos diversos subsídios dos estudos semióticos e teatrais debatidos nesta pesquisa, não obstante, tendo a percepção de que é possível se erguer várias outras interpretações semióticas acerca de *Donzela Guerreira*, uma vez que tal espetáculo possui uma grande fortuna de detalhes e que tem um caráter essencialmente subjetivo.

Ao concluirmos esta análise, percebemos que as investigações semióticas realizadas em torno do teatro são escassas, por ser esta uma arte efêmera e por sua estrutura organizacional ser constituída por vários outros sistemas modelizantes. Dessa

forma, a pesquisa apresentada traz uma significativa contribuição para o campo de estudos da semiótica do teatro, visto que pode servir como referência para o desenvolvimento de novas análises, tanto voltadas para o objeto aqui estudado, como para a investigação de outros espetáculos teatrais. No que concerne, especificamente, a peça teatral *Donzela Guerreira*, poucos estudos foram erguidos em torno dela. O que existem são apenas artigos escritos pela própria atriz Juliana Pardo e pelo ator Alício Amaral acerca do processo laboratorial que desencadeou na montagem do espetáculo em foco. A presente tese é, portanto, o primeiro trabalho de investigação semiótica em torno de *Donzela Guerreira*, o que contribui sobremaneira para a construção da fortuna crítica desse espetáculo.

Há uma abundância de detalhes significativos no espetáculo que não foram analisados com maior profundidade devido à natureza circunscrita desta investigação. Esperamos que este seja o pontapé inicial de muitos outros estudos sobre o produto artístico *Donzela Guerreira*, haja vista que existem nesse espetáculo elementos essencialmente importantes para a discussão do teatro contemporâneo e para os estudos de semiótica da linguagem teatral.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, João Ferreira de. Trad. **A Bíblia Sagrada** (revista e atualizada no Brasil). São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 1993.

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman** (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. (Edição organizada por Oneyda Alvarenga).

APPIA, A. **La música e la puesta em cena**. Madrid: La Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: 2005.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh: Dança veredas d'alma*. [S.l.]: Palas Athena, 1995.

BAKHTIN, M. M. **A estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1996.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995.

BENJAMIN, Roberto. **Pequeno Dicionário do Natal**. Recife: Sociedade Pró-Cultura, 1999.

BERGSON, Henri. **O riso**. Trad. De Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. I. C. Lopes *et al*. Bauru: EDUSC, 2003.

BIÃO, A. e GREINER, C.(orgs.). **Etnocenologia**. Textos Seleccionados. São Paulo: Anna Blume, 1998.

BOGATYREV, Petr. **Os signos do teatro**. In: INGARDEN, Roman (*et al*). **O signo teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes (*et al*). Porto Alegre: Globo, 1977.

BORDO, Susan. **O corpo e a reprodução da feminidade**: uma apropriação feminista de Foucault in Gênero, corpo e conhecimento. In: BORDO, Susan R. e JAGGAR, Alison M. **Gênero, corpo e conhecimento**. Trad. Britta Lemos de Freitas, Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

BRANDÃO, Izabel, CAVALCANTI, Ildney, COSTA, Claudia de Lima, LIMA, Ana Cecília Acioli (orgs.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

BRITO, J. B. **Literatura, cinema, adaptação**. Graphos, João Pessoa, ano I, n. 2, 1995, p. 9-28.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad.Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARREIRA, A.L.A., VILLAR, F., GRAMMONT, G. ROJO, S. **Mediações performáticas latinoamericanas I**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CASTRO, M. A. **O homem provisório no grande Ser-Tão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.

_____. **Grande Sertão: diálogos amorosos**. In: **Veredas do sertão rosiano**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2007.

CARNEIRO, Luiz. **Tradução intersemiótica, tradução e adaptação**. Com Ciência [Revista eletrônica de jornalismo científico], publicado em 10/07/2012. Disponível em <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=80&id=981>.

Acesso em: 30 de março de 2014.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva (*et al*). 27 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Os signos no teatro** – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: perspectiva, 1978.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DEELY, John. **Introdução à Semiótica: história e doutrina**. Trad. Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio C. Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DINIZ, T.F.N. **Tradução intersemiótica**: do texto para a tela. Cadernos de tradução, n 3, Florianópolis, 2003.

ECO, Umberto. **O signo teatral**. In: **Sobre espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **A Semiologia dá um salto de quantidade**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: perspectiva, 1978.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Semiótica aplicada à linguagem literária**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Semiótica del teatro**. Trad. Elisa Biegra Villarrubia. Madrid: Arco Libros S.L., 1999.

FO, D. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, 1998

FOCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

FOGEL, G. **Da pobreza e da orfandade sem vergonha**: considerações sobre Riobaldo, de Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa. In: **Da solidão perfeita**: Escritos de filosofia II. Petrópoles: Vozes, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A Donzela Guerreira**. São Paulo: SENAC, 1998.

GREINER, Christine. **Butô**: Pensamento em evolução. Ilustrações de Rachel Zuanon. São Paulo - SP: Escrituras Editora Ltda, 1998. 136 p., il., 22 x 22 cm. [ISBN 85-86303-32-1](#).

GRILLO, Maria Ângela de Faria. **Cavalo-Marinho**: as representações do povo através do folgado pernambucano. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho de 2011.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: perspectiva, 1978.

IVÁNOV, Viatchesláv. Duas forças no simbolismo moderno. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russas e ocidental**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. de Blikstein & J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

KOWZAN, Tadeusz. **O signo no teatro**. In: INGARDEN, Roman (*et al*). **O signo teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes (*et al*). Porto Alegre: Globo, 1977.

LAGES, S. K. **Teoria da tradução e melancolia**. In: **Tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Corpo, Cavalo Marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes - Campinas, 2008.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Firmino Ayres. **Mugidos e aboios**. João Pessoa: Oficinas das Artscreem, 1990.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O ator brincante**: no contexto do teatro de rua e do Cavalo Marinho. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes – Campinas, 2009.

LIMA, Rossini Tavares. **Romanceiro folclórico do Brasil**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmão Vitale S/A Ind. e Com, 1971.

LÓTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trans. M. C. V. Raposo & A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. **La semiosfera** – semiótica de las artes y de la cultura. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València, 2000.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Trad. Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**: o legado grego. João Pessoa: Ideia, 2005.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da Cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. **Aboio**: tipologia de um gênero oral. 2012. 176 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

MELLO JÚNIOR, Alício Amaral *et al.* **Donzela Guerreira**. Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Dança, 2007.

MELLO JÚNIOR, Alício do Amaral. **Em busca de corporeidades para o ator/bailarino a partir da dança tradicional do Cavalo Marinho**. Disponível em: <https://www.munduroda.com/publicaes>. Acesso em: 05 de novembro de 2014.

MELLO JÚNIOR, Alício do Amaral. **Figuras**: na pisada do Cavalo Marinho. Disponível em: <https://www.munduroda.com/publicaes>. Acesso em: 05 de novembro de 2014.

MELLO JÚNIOR, Alício do Amaral; PARDO, Juliana Teles. **O Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco**. Brasília: Programa Bolsa Vitae de Artes, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTERO, Rosa. **História das mulheres** – Introdução. Vida Invisível. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2007.

MORRIS, Charles W. **Fundamentos da teoria dos signos**. Trad. Paulo Alcoforado e Milton José Pinto. Rio de Janeiro, Eldorado Tijuca, São Paulo: EDUSP, 1976.

MOSTAÇO, Edelcio. (org.) **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010.

MURPHY,Jonh Patrick. **Cavalo-marinho pernambucano**. Tradução de André Curiati - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NICHOLSON, L. **Interpretando o gênero**. Revista Estudos Feministas, v. 8, n. 2, p. 09-41, 2000.

O'CONNELL, Mark; AIREY, Raje. **Enciclopédia completa dos signos & símbolos**: identificação e análise do vocabulário visual que forma os nossos pensamentos e dita as nossas reações com o mundo à nossa volta. Trad. Débora Ginza. São Paulo: Editora Escala, 2010.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira**: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – PE). Recife: SESC, 2006.

PACHECO, Gustavo; ABREU, Maria Clara. **Rabecas de Mané Pitunga**. Rio de Janeiro: CNFCP, Funarte, 2001.

PAES, José Paulo. **Tradução**: a ponte necessária. São Paulo: Ática, 1990.

PARDO, Juliana Teles. **Minha chã**: uma atriz nas veredas do Cavalo Marinho. Disponível em: <https://www.munduroda.com/publicaes>. Acesso em: 05 de novembro de 2014.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sávia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Para uma teoria de cultura e da encenação**. In: Pavis, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 2008b.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RAMOS, Adriana Vaz (et al): **Semiosfera: exploração conceitual nos estudos da cultura**. In: MACHADO, Irene (org.) **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

RODRIGUES, Cristina C. **Tradução e diferença**. São Paulo: editora UNESP, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. *Transinformação*, vol. 24 (3), Campinas: Sept./Dec. 2012, p. 157-164.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **A arte do ator**. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS NETO, Francisco Ferreira dos. **A dança que produz espacialidades: análise do Cavalo-Marinho**. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Brasília, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramento/convergências: ensaios de crítica feminista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). **Semiótica Russa**. Trad. Aurora F. Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Semiótica, linguística, teoria literária.** São Paulo: Schwartcz, 1997, p. 142.

SOUZA, R. M. **Ficção e verdade:** diálogo e catarse em Grande Sertão: Veredas. Brasília: Clube de Poesia, 1978.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem.** Trad. Pontes Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SVOBODA, Josef. I **Segreti dello Spazio Teatrale.** Genova, Museo S. Agostino. 14 gennaio 2001 in Museo virtuale di scenografia <<http://www.geocities.com/mvsscenografia/index.html>> acesso em 23 de julho de 2003.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno.** Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ÜBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **El diálogo teatral.** Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica.** Orientador: Prof. Dr. Cyro Del Nero de Oliveira. Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

ÜSPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. In: SCHNAIDERMAN Boris (org.). **Semiótica russa.** S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162). 1979, p. 163-218.

VIANNA, Klauss. **A dança.** São Paulo: Summus, 2005.

VICENTE, N. C. Z. **O círculo mágico:** caminhos e reflexões na técnica Klauss Vianna. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, São Paulo, Ano 3 - Edição 4, 2010.

WELZER-LANG, Daniel. **Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo**. In: SCHPUN, Mônica Raísa (Org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004, p. 107-128.

Referências eletrônicas:

Alguns Personagens do Cavalo Marinho. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=iqzvynCZvnQ>. Acesso em: 25/05/2018.

Cavalo Marinho Estrela de Ouro. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=WvtOFNSHFqc>. Acesso em: 18/06/2018.

Cavalo-Marinho iphangovbr. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=EVOZAf4vucY>. Acesso em: 06 de março de 2018.

Cavalo Marinho – O Brinquedo – Bolsa Vitae de Artes 2003 (Relatório 1). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=InaeZHYJRbs&t=596s>. Acesso em: 15/02/2018.

MELLO JÚNIOR *et al.* **DVD Donzela Guerreira**. Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Dança, 2007.