



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE
LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

JOSÉ ETHAM DE LUCENA BARBOSA FILHO

**EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO TEXTO DRAMÁTICO: UM
MAPEAMENTO DA LEITURA DE *HAMILTON – AN AMERICAN
MUSICAL***

João Pessoa

2022

JOSÉ ETHAM DE LUCENA BARBOSA FILHO

**EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO TEXTO DRAMÁTICO: UM MAPEAMENTO DA
LEITURA DE *HAMILTON* – *AN AMERICAN MUSICAL***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em
Letras da Universidade Federal da Paraíba
como requisito para obtenção do título de
Licenciado em Letras com habilitação em
Português.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiana Ferreira da
Costa

JOÃO PESSOA

2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B238e Barbosa Filho, Jose Etham de Lucena.

Experiência estética no texto dramático : um mapeamento da leitura de Hamilton - An American Musical / Jose Etham de Lucena Barbosa Filho. - João Pessoa, 2022.

47 f. : il.

Orientação: Fabiana Ferreira da Costa.

TCC (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2022.

1. Experiência estética. 2. Teoria do Efeito Estético. 3. Texto dramático. I. Costa, Fabiana Ferreira da. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 792.03

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, José Etham e Samara, por terem sido meus primeiros professores e terem me ensinado o valor da educação desde cedo. O amor de vocês é o meu bem mais precioso!

Aos meus irmãos, Ian e Victor, pela companhia e fraternidade.

Agradeço também aos professores que foram tão importantes na minha passagem pelo curso de Letras, em especial, Carmen Sevilla, Daniela Segabinazi, Edjane Gomes, Expedito Ferraz e José Wellisten, por me inspirarem à docência.

À professora Fabiana Ferreira, por ter me orientado neste trabalho e ter acreditado nele desde o começo.

Às professoras Larissa Brito e Rinah Araújo, por terem aceitado participar da banca de defesa.

Aos meus colegas de turma e amigos do curso de Letras que estiveram comigo durante esse longo processo. Não os citar seria um erro, por isso deixo meu abraço registrado a Alexandra Barbosa, Anabelle Azevedo, Bruna Garcia, Iago Lobo, Isaque Moraes, Joéloisa Esther, Phelipe Messias e Rebeca Albuquerque, pela reciprocidade nesses últimos quatro anos.

Aos professores Fernanda de Mello, Graça Martins, Pedro Francelino e Tiago Rodrigues, que me orientaram na Residência Pedagógica e contribuíram em demasia para a minha formação docente.

Aos meus colegas de residência, especialmente, Manuela Macena, pelo seu companheirismo e carinho nesses últimos meses.

Agradeço imensamente a Alexandre Brandão, Aline D'Oliveira, Ana Beatriz Saraiva, Caio Victor, Daniel Sarmento, Filipe Coutinho, Jaciara Ferreira, João Henrique Alves, Júlia Campos e Matheus Barbosa – amigos de longa data, cujas amizades inestimáveis fazem de mim uma pessoa melhor.

Por fim, agradeço à Laila, minha cadela, por estar ao meu lado durante todo o processo de escrita.

Pense no texto como uma ferramenta. Antes de empunhá-la para ser usada, verifique bem onde é o cabo e onde é a lâmina – do contrário, você pode causar sua própria ruína. Uma boa leitura vem em primeiro lugar. Leia para trás. Leia para frente. Leitores obtusos são os últimos a chegar.

(David Ball)

RESUMO

Monólogos, diálogos, esquetes, improvisos, épicos, sátiras e musicais preenchem os palcos do mundo inteiro. Tudo isso sem deixar de lado um aspecto essencial: os espectadores e a experiência de mobilizar um público por meio da narrativa. Nesse sentido, o presente trabalho pretende fazer uma primeira incursão da Teoria do Efeito Estético, proposta por Wolfgang Iser (1996a, 1996b), articulada com o Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE) proposta por Santos e Costa (2020), em um texto dramático. Além disso, o objetivo foi mapear a experiência estética do autor-leitor com o texto a partir da perspectiva textual da personagem. O *corpus* selecionado foi o musical premiado da Broadway *Hamilton: an American Musical*. Para tanto, fizemos um levantamento de teorias do campo dramatúrgico para embasar a leitura especificamente voltadas para o teatro, trazendo os conceitos de caracterização, conflito interno e conflito externo. Com essa articulação, foi possível realizar a heurística do MAPEE para referenciar os conceitos iserianos às categorias da dramaturgia, abrangendo um vasto campo de significados e ressignificações no processo de leitura. Concluimos que a personagem é a perspectiva textual privilegiada no texto dramático, uma vez que as relações e tensões conflituosas das personagens entre si no plano narrativo se destacaram como o ponto central da ação. Por fim, chamamos a atenção da necessidade de novos estudos devam ser feitos acerca do gênero dramático a partir da perspectiva da leitura como processo comunicacional entre leitor e texto, podendo revelar novos aportes para as práticas de leitura literária.

Palavras-chave: Experiência estética. Teoria do Efeito Estético. Texto dramático. Hamilton.

ABSTRACT

Monologues, dialogues, skits, improvisations, epics, satires, and musicals fill stages all over the world. All this without leaving aside an essential aspect: the spectators and the experience of mobilizing an audience through narrative. In this sense, the present work intends to make a first incursion of the Aesthetic Effect Theory, proposed by Wolfgang Iser (1996a, 1996b), articulated with the Mapping of Aesthetic Experience (MAPEE) proposed by Santos and Costa (2020), in a dramatic text. Furthermore, the aim was to map the author-reader's aesthetic experience with the text from the character's textual perspective. The selected *corpus* was the award-winning Broadway musical *Hamilton: An American Musical*. To do so, we surveyed the theories of the dramaturgical field to support the reading, specifically focused on the theater, bringing the concepts of characterization, internal conflict, and external conflict. With this articulation, it was possible to perform the MAPEE heuristic to reference Iserian concepts to the dramaturgy categories, encompassing a vast field of meanings and re-significations in the reading process. We conclude that the character is the privileged textual perspective in the dramatic text, since the conflicting relationships and tensions of the characters with each other on the narrative plane stood out as the central point of the action. Finally, we call attention to the need for new studies to be done on the dramatic genre from the perspective of reading as a communicational process between reader and text, which may reveal new contributions to literary reading practices.

Key-words: Aesthetic experience. Aesthetic Response Theory. Dramatic text. Hamilton.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO AO TEATRO	12
2.1	Fenomenologia da leitura	13
2.1.1	A estrutura de tema e horizonte	14
2.1.2	Quebra da good-continuation	15
2.1.3	Os lugares vazios e o repertório	18
3	O TEXTO DRAMÁTICO A PARTIR DA PERSONAGEM	21
3.1	Texto narrativo e texto dramático	21
3.2	A personagem no texto dramático	23
3.2.1	Caracterização social e psicológica	24
3.2.2	Conflito interno e externo	26
4	METODOLOGIA: O MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	29
5	MAPEANDO O TEXTO DRAMÁTICO	32
5.1	Apresentação e contextualização do <i>corpus</i>	32
5.2	Mapeamento da experiência estética com <i>Hamilton: An American Musical</i>	33
5.3	Discussão dos resultados	42
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
	REFERÊNCIAS	46
	ANEXO	47

1 INTRODUÇÃO

A experiência estética é um fenômeno complexo propiciado através da interação dos indivíduos com textos literários de ficção. De acordo com Iser (2013), a ficção não se restringe a uma função da linguagem, ela é uma necessidade antropológica de perceber a realidade por meio de mundos que não existem. Ademais, a ficção se encontra em vários lugares, não só na literatura, como também no cinema, nas tirinhas humorísticas, no stand-up, nos *story-driven games* e assim por diante.

Logo, a experiência estética proporcionaria ao leitor uma emancipação estética, uma oclusão resultante dos efeitos de sentido experienciados pelo leitor ao longo da leitura. O teatro é uma dessas manifestações da ficção, uma das mais antigas pelo menos, cuja representação de ações entre as personagens, sejam elas baseadas em acontecimentos reais ou não, possibilita a encenação de corpos em movimento para gerar um efeito catártico no espectador.

A teoria do drama tem origem na *Poética*, de Aristóteles, cujo objeto de estudo, a tragédia, constituía um dos primeiros tipos de espetáculo do gênero dramático. Daí em diante, a análise do drama percorreu milênios até os dias de hoje, em que as peças teatrais assumiram outras formas, discursos e aspectos de sua performance. Monólogos, diálogos, esquetes, improvisos, épicos, sátiras e musicais preenchem os palcos do mundo inteiro. Tudo isso sem deixar de lado um aspecto essencial: os espectadores e a experiência de mobilizar um público por meio do drama.

Nesse sentido, o presente trabalho objetiva mapear a experiência estética com um texto dramático utilizando a metodologia de Mapeamento do Efeito Estético, a partir de Santos e Costa (2020), para realizar a leitura metaprocedimental do texto, evidenciando os processos empregados para a sua interpretação. Escolhemos o texto dramático em razão de poder testar a metodologia, já utilizada para textos narrativos em prosa, longas-metragens, curtas-metragens, performances artísticas e poemas, abrindo novos caminhos para o estudo de narrativas ficcionais. Ademais, escolhemos os vazios e as negatividades produzidos durante a leitura a partir da perspectiva textual da personagem como foco principal do mapeamento uma vez que é o aspecto essencial da linguagem dramatúrgica.

Nossa hipótese é de que as instâncias que compõem o personagem dramático (a caracterização, o conflito, o desejo e o obstáculo) são vazios a serem preenchidos pelo leitor do texto dramático.

No primeiro capítulo, revisamos os conceitos iserianos da Teoria do Efeito Estético. Nele, discutimos o papel desses conceitos no estudo da leitura literária, denotando as estratégias colocadas em curso pelo leitor para a interpretação da obra de literatura.

O segundo capítulo objetiva apresentar conceitos de personagem advindos da dramaturgia. Além de dispor os modelos, objetivamos colocar em foco as principais características do gênero dramático que trazem a sua especificidade. Consequentemente, mostramos a composição da personagem dramática a partir da caracterização e conflito.

O terceiro capítulo constitui a metodologia do trabalho, desde a escolha do *corpus* de estudo, aos procedimentos colocados em prática na sua análise. Focamos no Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), proposta em Santos e Costa (2020), e sua interface com as teorias iserianas.

No quarto capítulo, apresentamos o resultado do trabalho, um mapeamento do primeiro ato de um texto dramático em detalhes, exibindo não apenas os vazios encontrados ao longo da leitura, como também explicitando a forma como foram preenchidos do repertório do pesquisador-leitor. Com o apoio da análise feita, discutimos os efeitos de sentido decorrentes da leitura, efetivando paralelos com os procedimentos do Mapeamento da Experiência Estética. Doravante, traçamos ao longo deste trabalho diversos paralelos entre a leitura do texto narrativo e a leitura do texto dramático.

2 DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO AO TEATRO

A literatura é uma manifestação artístico-cultural que nos proporciona a ficcionalização, uma necessidade humana de imaginar mundos possíveis a partir do mundo dos fatos empíricos. É comum afirmarmos que a ficção em si mesma possui um mundo próprio, acessível apenas por meio da leitura. No entanto, simultaneamente, distinguimos o mundo empírico no qual vivemos do mundo outro que é descrito na narrativa de ficção; e, embora esse mundo outro tome liberdades para descrever objetos, lugares e pessoas que não existem, ainda assim conseguimos julgar certa verossimilhança à realidade, aceitando um pacto ficcional com o texto.

A literatura pode ser vista como a representação artística de uma época, um documento histórico, um almanaque dos costumes e tradições de uma era antiga e até mesmo um complexo estudo sobre a natureza humana. É certo que, para o bem ou para o mal, a literatura revela algo sobre nós, ela envolve e convida a ser lida. Por outro lado, o teatro apresenta sua especificidade de maneira diferente. Nos romances e contos, as perspectivas textuais e a narração ininterrupta dos fatos ficcionais balizam a processo de leitura do leitor. No drama, temos acesso apenas às falas das personagens, às rubricas que dão indicação de quem está presente ou não e onde se passa a cena. A entonação e o *ethos* das personagens é algo subsumido na construção narrativa, de forma que um mesmo texto dramático possa ser encenado de maneiras diferentes. Por exemplo, *Macbeth*, de Shakespeare, a qual tematiza a ambição de um homem e uma mulher pelo poder, mas acabam numa espiral de loucura e descrença nas atitudes humanas, pode ser removida do seu contexto da Escócia medieval e inserida num contexto contemporâneo de lutas corporativas entre grandes empresas. De outra forma, *Macbeth* pode ser colocado como uma figura cômica em que mesmo com o destino a seu favor falha nas tentativas de consolidar-se como rei. Nesse sentido, o teatro possui uma característica adaptativa singular, pois cada diretor, ator e produtor podem trazer uma nova visão na medida em que ensaiam a peça. Da mesma forma, o leitor do texto dramático assume esse papel de trazer uma roupagem por meio das indicações do dramaturgo.

Nesse sentido, o presente capítulo pretende sumarizar os atos de apreensão elaborados por Wolfgang Iser na sua Teoria do Efeito Estético, denotando os principais conceitos da sua teoria que serão utilizados para a nossa análise do *corpus*. Da mesma forma, iniciaremos um debate acerca das possíveis interfaces entre essa teoria e as especificidades do gênero dramático,

complementando os exemplos com os do capítulo 2, que apresenta brevemente aportes teóricos sobre a personagem no texto dramático.

2.1 Fenomenologia da leitura

Partindo da Teoria do Efeito Estético, o texto literário de ficção é visto como parte de uma situação comunicativa com o leitor da narrativa literária. Na introdução à teoria, Iser (1996a) critica os modelos textuais advindos das normas clássicas de interpretação ilustrando a situação da crítica literária do século XIX com a novela de Henry James, *The Figure in the Carpet*. Segundo Iser (1996a), os modelos textuais herdados da tradição crítica se preocupavam em descrever apenas um polo da comunicação em que a obra literária se situa, isto é, a do texto literário. Nesse sentido da crítica, o texto é tido como pré-configuração estrutural que permite acessar o significado da narrativa literária; o leitor, então, apenas decifra a estrutura elaborada pelo artista para extrair *o que* o texto quer dizer. Assim, as possibilidades de sentidos intersubjetivos originados da leitura seriam ignoradas uma vez que o texto é o centro de onde parte os significados da narrativa ficcional de literatura.

Entretanto, a fenomenologia da leitura proposta por Iser (1996a; 1996b) pretende descrever a situação comunicacional em que texto e leitor são os polos opostos que se afetam mutuamente durante a leitura. A obra literária, nesse caso, é efeito da interação entre texto e leitor, fazendo com que ela não esteja simplesmente dada, mas que, por outro lado, o leitor deve formular a obra através das indicações na estrutura do texto ficcional. Essa formulação não é, entretanto, um processo fácil, porque ela exige do leitor certas predisposições e uma participação ativa na tarefa de interpretação. Dessa forma, se caso fizéssemos a leitura de um texto literário de uma época que não a nossa, o repertório de normas culturais, padrões e castas sociais, ideologias políticas e a própria estrutura narrativa podem se opor como entrave na leitura. Assim, o leitor precisa tornar-se ciente dessa diferenciação e relacionar o repertório que o texto traz ao seu repertório individual, de maneira a construir o sentido a partir das indicações colocadas pelo autor. Para tanto, precisar-se-ia anteriormente denotar quais as formas de apreensão que o leitor emprega para trazer sentido ao texto. A isso, Iser (1996b, p. 11-12) explica:

[...] não somos capazes de apreender um texto num só momento; o contrário ocorre na percepção de um objeto dado, que talvez seja captado em sua totalidade, mas que se encontra a princípio como um todo diante da percepção.

Enquanto o objeto da percepção se evidencia como um todo, o texto apenas pode ser apreendido como “objeto” em fases consecutivas da leitura.

Nessa perspectiva, o sentido do texto é algo que sempre está em construção na mente do leitor, que realiza a leitura de maneira fragmentária, levando sentido a cada uma de suas fases. Para realizar essa tarefa, Iser apresenta o processo de leitura a partir de um ponto de vista em movimento, deslocando-se pelo texto de maneira não-linear. Afinal, ao se ler um texto, estabelecemos sempre uma memória do que já foi lido e uma projeção do que ainda está por ler, pois, para a compreensão bem sucedida, precisamos trazer uma referencialidade para esse deslocamento, associando as informações já apresentadas com as que estão sendo lidas, o que cria uma expectativa do porvir no texto. Ao fazermos isso, o texto se transforma pela leitura e, então “o objeto do texto não é idêntico a nenhum de seus modos de realização no fluxo temporal da leitura, razão pela qual sua totalidade necessita de sínteses para se concretizar” (ISER, 1996b, p. 13). Através das sínteses, o leitor estabelece seu ponto de vista e consegue orientar-se pelo texto, compreendendo um fragmento de cada vez.

2.1.1 A estrutura de tema e horizonte

A sintetização dos fragmentos do texto é uma das formas de apreensão colocadas em prática pelo leitor. Esse processo ocorre em um eixo sintagmático da leitura, no qual a síntese torna-se horizonte do fragmento lido. Ao mesmo tempo, o leitor estabelece um segundo horizonte num ato de protensão, isto é, projetando o que ele espera vir em seguida. Dessa forma,

cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois. (ISER, 1996B, p. 17)

Para tornar-se ciente da estrutura de tema e horizonte, o leitor percorre o texto por meio das perspectivas textuais que guiam a estrutura. As perspectivas textuais são os aspectos próprios do texto literário, assim definidos pela sua natureza ficcional. Assim, o narrador, o foco narrativo, as personagens, o discurso direto, indireto e indireto livre são pistas deixadas pelo autor para a condução da leitura. Elas permitem uma diversidade de pontos de vista dentro do texto, as quais o leitor poderá ocupar na medida em que se movimenta pelo texto e, ao mesmo

tempo, apercebendo-se das relações que as perspectivas fazem entre si. Como diz Iser (1996b, p. 27):

Daí advém uma rede de possibilidades de relacionamento; estas se caracterizam não pela combinação de dados isolados de diferentes perspectivas textuais, mas porque estabelecem uma relação de observação recíproca entre as perspectivas estimulantes e estimuladas. [Da mesma forma] essa rede relacional nunca poderá ser de todo realizada, mas ela oferece a base para as decisões seletivas a serem tomadas durante o processo da leitura. A multiplicidade das interpretações de um texto indica que estas seleções subjetivas não são idênticas, mas passíveis de compreensão intersubjetiva, uma vez que representam tentativas de otimizar a mesma rede relacional.

É importante denotar a organicidade do processo de leitura descrito por Iser. O texto será um desafio para o leitor a depender de seu repertório prévio, pois apresenta entraves que possam interferir na situação comunicacional entre os dois polos. No entanto, o ato de leitura permanece uma atividade colaborativa de extrema produção de significados. A estrutura textual permite o deslocamento do leitor de maneira razoavelmente livre, mas delibera formações e rompimentos das relações criadas na leitura que resultam em produtividade. Nesse ponto, Iser (1996b) recorre à pressupostos da *Gestalt* para esclarecer esses rompimentos. De certa forma, a leitura no eixo sintagmático segue a estrutura de tema e horizonte, na qual o horizonte futuro está vazio e preenchido na mente do leitor pela sua capacidade de projetar expectativas. Porém, o que ocorre quando essa expectativa não é satisfeita?

2.1.2 Quebra da good-continuation

Quando projetamos uma expectativa na continuidade do texto, fazemos isso a partir das sínteses criadas em outros momentos da leitura com base no nosso próprio repertório. Iser demonstra que a estrutura de tema e horizonte forma uma rede relacional entre o passado, o futuro e o presente do fluxo temporal da leitura. Nessa instância, o leitor possui um campo de referências no qual ele se movimenta como ponto perspectivístico. Isso se dá pela relação entre os signos que o leitor interpreta ao longo do texto. Os signos textuais são o conteúdo pelo qual a apreensão da leitura se dá. O agrupamento e a organização desses signos no campo de referências é trabalho do leitor na atividade interpretativa que desempenha. A partir desse agrupamento, a rede de relações é tida pelo leitor como *Gestalt*:

A *Gestalt* resulta da relação descoberta entre os signos, o que significa que a relação não se manifesta verbalmente, sendo resultado da modificação retencional de signos tornados equivalentes. Assim como se pode dizer que a estrutura textual esboça relações entre os signos, também é verdade que a equivalência, o fruto da modificação retencional dos signos, é algo que o próprio leitor produz. (ISER, 1996b, p. 40, grifo do autor)

Nesse ponto, Iser ressalta o caráter de estranheza ao formarmos a *Gestalt* de um texto, isto é, a rede de signos que nos aparece como representação da trama e dos sentidos que ela traz. A assimilação de sentido encontra resistência pelo leitor ao se deparar com momentos do texto que não são familiares ao repertório dele, portanto “representam em princípio uma experiência estranha [...] em geral, as experiências não-familiares contêm algo que supera de imediato a nossa capacidade de assimilação” (ISER, 1996b, p. 41). Nesse caso, a ação necessária é a de reorganização da *Gestalt* formada pelo leitor para acomodar o novo momento da leitura que deu significado diferente à rede relacional de signos do texto. A princípio, isso nos faria distantes da leitura, pois as sínteses elaboradas previamente se tornariam inúteis diante da expectativa arruinada pelo texto. De fato, a organização da *Gestalt* cria em nós uma protensão que deve ser suprida, mas nem sempre isso acontece de modo perfeito. Os entraves da leitura também condicionam a experiência, estimulando o leitor a buscar novo sentido para suas hipóteses anteriores.

A nova experiência emerge a partir da reorganização de experiências sedimentadas, a qual, em razão de tal estruturação, dá forma à nova experiência. Mas o que acontece durante esse processo apenas pode ser experimentado se as nossas sensações, padrões, concepções e valores do passado são evocados nesse processo, amalgamando-se com a nova experiência. A experiência sedimentada condiciona a forma e a forma da nova experiência se manifesta na reorganização seletiva da experiência sedimentada (ISER, 1996b, p. 51)

Emprestando o termo da psicologia da *Gestalt*, Iser chamará esse fenômeno de quebra da *good-continuation*, que institui uma nova experiência de cisão com as sínteses anteriormente feitas para que novas sejam elaboradas. Em outras palavras, identificamos tal quebra quando a trama nos surpreende de maneira a repensarmos as perspectivas textuais anteriores, as sínteses da narrativa antes consolidadas na consciência que precisam ser reformuladas para fazerem sentido diante de uma reviravolta.

Poderíamos exemplificar isso com uma leitura de *Júlio César*, de William Shakespeare. No primeiro ato, os dois principais conspiradores de César, Marco Bruto e Caio Cássio, conversam sobre a queda do ditador. Na cena II, os senadores buscam uma justificativa para a

sua conspiração, primeiro recorrendo à possibilidade corruptiva de César e outra que chamam de “mal da queda”. No entanto, diferentemente de seu co-conspirador, Cássio argumenta o seguinte: “Não é César quem sofre desse mal:/ Somos nós dois e o nosso amigo Casca; Nós todos somos homens decaídos” (SHAKESPEARE, 2018, p. 54). Assim, assimilamos o fato de Cássio estar resoluto sobre o crime que engendra contra seu superior, ao mesmo tempo que Bruto ainda não toma consciência da leviandade de seus pensamentos quanto à traição. A quebra dos sentidos que atribuímos entre os traidores ocorre com o enterro de César, quando as forças antagônicas se viram contra os conspiradores e Roma inflama-se contra os homens que mataram seu ditador. A consciência dos dois criminosos é novamente testada. A reviravolta que observamos a partir do nosso repertório está no fato de que Caio Cássio, ao falar do mal da queda dos traidores, demonstra estar mais seguro quanto ao crime que cometerá, enquanto Bruto apresenta suas dúvidas; mas o contrário nos é mostrado no final. Cássio disfarçava suas dúvidas em um estoicismo falso, e cai em desespero ao perceber as consequências de seus atos. De outra forma, Bruto aceita o destino que recebe, pois, numa consciência maquiavélica, sabe ter feito o certo pelos meios errados. Para Bruto, o assassinato do tirano traz segurança ao futuro de Roma, ao mesmo tempo que revela as razões patrióticas por trás de seus atos, as quais superam o seu amor pela figura paterna de César.

A rede de sentidos formada anteriormente é diluída e reestruturada para compactar o novo momento da leitura. À princípio, a relação dos dois conspiradores seria: Cássio (*estoicismo*) e Bruto (*leviandade*). Dessa forma, a expectativa criada é criada uma vez que espera-se o mesmo comportamento dos dois traidores. Entretanto, Cássio não suporta o peso de seu crime e o estoicismo cai por água abaixo, mostrando-se como *covardia*. E Bruto, mesmo sendo testado ao confrontar-se com o fantasma de César, resiste à culpa pelo crime, aceitando o que fez como um ato patriótico pelo seu país, não por gosto ou maldade, mas com propósito:

BRUTO: A noite vem pairando nos meus olhos
E os ossos desejam descansar
Após todo o trabalho que tiveram
Em me trazer à hora derradeira.
[...]
E agora, César, quieta a alma;
Não te matei com tanto gosto ou tanta calma (SHAKESPEARE, 2018, p. 144)

A combinação da estrutura de sínteses elaborada pelo leitor, em concordância com a ruptura realizada, deve reelaborar a imagem esquemática do texto para acomodar a nova descoberta acerca de Bruto. Nesse caso, outros procedimentos entram em jogo na leitura para

dar vazão à ruptura. Logo, o sujeito deve recorrer às suas próprias experiências pessoais para reencenar a obra em processo, de acordo com as lacunas que seu repertório consegue preencher no texto.

2.1.3 Os lugares vazios e o repertório

A ficção não representa o mundo real, pois tem suas próprias regras e conceitos. Segundo Iser (1996b), aplicar as noções da realidade à representação ficcional seria pôr o texto literário sob um olhar equivocador que mais traria repulsa do leitor do que a atração e o prazer na leitura. Sob a lente do mundo empírico, o mundo projetado pela ficção seria apenas uma repetição cansativa da realidade. Entretanto, Iser oferece outro ponto de vista originado dos estudos de Roman Ingarden. A função do texto não é o de tão somente traduzir as determinações da realidade para um mundo de representações, mas o de determinar *indeterminações* de acordo com repertório de normas sociais e culturais do mundo real que partem tanto do leitor como do texto. Essa função só surge quando vemos o texto em comunicação com o leitor.

Na situação comunicacional do texto com o leitor, ambos apresentam repertórios distintos. Entende-se por repertório do texto o conjunto de normas sociais, conhecimentos e práticas culturais reiteradas no texto. De outro modo, o leitor possui também um repertório de vivências e leituras que não coincide com o do texto, via de regra a natureza estranha quando nos deparamos com momentos não-familiares ao lermos textos ficcionais. Para que haja a experiência estética com o texto, os repertórios precisam coincidir em certo grau. Segundo Iser (1996a), o repertório do texto apresenta ao leitor um campo de referências estranho, mas que concomitantemente permite que o seja modificado e ajustado ao campo de referências de outros repertórios.

Iser (1996b) argumenta que o repertório do leitor pode ocupar os espaços indeterminados propostos por Ingarden se eles não denotarem a necessidade de complementação. Na situação comunicacional, isso não ocorre. Os espaços indeterminados, que Iser chamará de lugares vazios, ou simplesmente *vazios*, indicam a necessidade de combinação. De fato, o texto não precisa ser complementado com o repertório do leitor, apenas combinado com as vivências que ele traz ao ato de leitura, pois os lugares vazios representam a possibilidade de esquematização do texto pelo leitor. Assim, o leitor é conduzido pelo texto a fazer conexões que antes ele não percebia ou não achava necessário fazer quando se depara

com o lugar vazio na narrativa, o qual quebra a expectativa feita anteriormente pela continuidade textual. Iser (1996b, p. 147) exemplifica isso dessa maneira:

Os blocos da trama são subitamente interrompidos ou continuam em acontecimentos imprevisíveis. Uma passagem da narração gira em torno de um protagonista e depois continua com a introdução brusca de novos personagens. Com frequência, tais choques imediatos dos segmentos da trama narrada são marcados por capítulos e assim claramente distintos – a função dessa distinção, no entanto, não é a de separar, mas sim induzir o leitor a encontrar a relação não formulada.

Ademais, é preciso diferenciarmos os lugares vazios dos vazios simplesmente. Como visto, os lugares vazios constituem um espaço de indeterminação que chama o leitor para a sua combinação com os fragmentos sintetizados do texto. Eles fazem parte da sua estrutura na medida em que não trazem incoerência do texto, são parte orgânica dele, mas que precisam ser testadas pelo leitor no seu processo de leitura. O vazio, por outro lado, é fenômeno que chama para negatividade no discurso, pois faz parte da comunicação a incompletude do que é comunicado, no qual o receptor deve preenchê-la a partir do seu repertório.

À título de exemplo, trazemos novamente *Júlio César*, de Shakespeare. A peça poderia muito bem se chamar *A tragédia de Marco Bruto*, pois este é o protagonista do drama. A narrativa gira em torno de uma questão principal: Marco Bruto é um homem honrado pelo que fez? Essa problemática se acentua pelo fato de que, ao final da peça, Bruto é tido como um patriota, enquanto os outros assassinos de César são vistos como oportunistas que buscavam poder com a morte do ditador romano. No célebre discurso fúnebre de Marco Antônio que marca o meio da peça, o senador exalta o povo romano ao lembrar dos feitos de César, fazendo com que tanto o povo, quanto o leitor/espectador da peça possa comparar os atos do assassinado com as ações de seus assassinos. São elencados estes feitos:

ANTÔNIO: [...] Vários cativos César trouxe a Roma,
Cujo resgate encheu os cofres públicos [...]
Vendo os pobres chorar, também chorava [...]
Vocês viram, nas Festas Lupercais,
Que oferecia três vezes a coroa;
Três vezes recusou. Isso é ambição? (SHAKESPEARE, 2018, p. 101)

Diante do supracitado, somos colocados a pensar a ambição de César imposta pelos traidores – Bruto incluso nesse meio. César era ambicioso? Se era, deveria ser assassinado? Há razão para o seu assassinio? De um momento da leitura para o outro, a questão do povo romano se torna a questão do leitor, precisamos tomar um lado, uma opinião do repertório que trazemos

para o campo da ficção que nos é apresentada. A honra de Bruto e a ambição de César são lugares vazios que balizam nosso processo de reconhecer coerência na ficção. O vazio propriamente dito é a percepção que temos desse lugar. Portanto, as questões só serão resolvidas dentro da consciência do leitor, que formulará uma resposta para si a partir de um processo combinatório, como dito por Iser, visto que o texto não traz uma verdade resolvida para o caso. Esse lugar aberto, a possibilidade de interpretação é o que deixa a ficção instigante. Shakespeare poderia muito bem dar uma decisão pessoal acerca das personagens, mas se omite a fazê-lo porque o leitor/espectador deve fazer esse trabalho junto ao texto.

Nessas condições, o debate sobre o efeito estético no teatro ainda é ínfimo. Deve-se ressaltar que o foco principal da teoria iseriana sempre foi a narrativa em prosa, como o mesmo exemplifica ao longo de seus textos seminais. Entretanto, Iser deixa claro que sua fenomenologia (ISER, 1996a; ISER, 1996b) e, depois, seu prolongamento em antropologia literária (ISER, 2013) abrange a ficcionalização como experiência humana capaz de transformar a mente durante o processo de interpretação, ou seja, não se restringe puramente à prosa. Também, as pesquisas recentes de Santos (2007). Assim, a leitura de ficção é um fenômeno significativo, tanto para o texto como para o leitor, ambos afetados, ressignificados e transformados ao fim da experiência.

3 O TEXTO DRAMÁTICO A PARTIR DA PERSONAGEM

Existem diferenças específicas entre o texto narrativo e o texto dramático. Logo, para darmos continuidade ao objetivo deste trabalho, é preciso que essas diferenças estejam bem definidas para que a leitura que se mostrará ao final tenha um direcionamento metodológico claro. Dessa forma, é essencial o esclarecimento das semelhanças e diferenças entre essas duas materialidades que propiciam a ficção, visto que ambos se distinguem de maneira total em relação ao propósito de sua produção e, também, realizam-se de maneiras diferentes. Em razão da nossa análise final, traremos a personagem como perspectiva textual do texto dramático, abordando comparações com o texto narrativo, assim podendo estabelecer pontos em comum e traçar uma noção geral do que é a personagem no teatro a partir de teóricos da dramaturgia.

No presente capítulo, apresentaremos perspectivas teóricas da dramaturgia sobre o aspecto da personagem no teatro, desde uma conceitualização necessária como também a exposição de características inerentes a essa faceta do texto dramático. Para tanto, diferenciaremos rapidamente o texto literário em prosa e o texto dramático, contemplando o papel da personagem nesses dois gêneros; depois abordaremos os conceitos de caracterização, conflito externo, interno e abstrato, e também a relação da personagem com a perspectiva do enredo do drama.

3.1 Texto narrativo e texto dramático

Silva (2018) caracteriza o texto narrativo literário

fundamentalmente pelo seu ‘radical de apresentação’ – um narrador, explicitamente individuado ou reduzido ao ‘grau zero’ de individuação, funciona em todos os textos narrativos como a instância enunciativa que conta uma ‘história’ – e por relatar uma sequência de eventos ficcionais, originados ou sofridos por agentes ficcionais, antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, situando-se tais eventos e tais agentes no espaço de um mundo possível (p. 574-75).

A definição é direta e digna de um manual de literatura que pretende abranger diversas perspectivas do estudo literário. No entanto, não se afasta qualitativamente da noção de estrutura pré-configurada de texto literário colocado por Iser em sua fenomenologia. Como visto no capítulo 1, o texto narrativo literário se trata de direcionamentos que ajudam o leitor a trazer sentidos à unidade semântica. Essa unidade pode ser vista como a própria coerência do

texto, que deve ser percebida pelo leitor para que este construa a obra no processo da leitura. Vale ressaltar, que a noção de texto em Iser faz parte de uma relação diádica com o leitor, que irá reconstruir a obra durante a leitura.

No caso do texto em prosa, existem as perspectivas textuais¹ (narrador, narratário, enredo personagens, discurso direto, discurso indireto etc.) que auxiliam o leitor a compreender a história que será contada. Elas servem de apoio para o ponto de vista em movimento, função assumida pelo leitor no processo de leitura, na qual ele pode tomar diversas perspectivas a fim de apropriar-se de uma visão geral da obra que ele irá formar. O narrador é indispensável nesse caso e está ancorado em diversas teorias que abordam a enunciação do texto em prosa. As vezes onisciente, narra todos os pontos de vista com detalhes e traz um panorama geral do enredo. Em outros casos, o narrador assume a postura de uma personagem, então a ação da trama também ocorre a ele, tornando a distância narrativa mais próxima do leitor.

Quando trazemos isso para o teatro, o mesmo não ocorre. A narração é pouca, quase nula, e se dá majoritariamente através das rubricas, indicações do dramaturgo para contextualizar as cenas no tempo e no espaço, denotar a presença das personagens e objetos ao seu redor. De resto, a figuração das cenas acontece por meio das personagens. Ryngaert (1995) define essa ausência de narração por meio de uma “convenção tácita” do teatro. Entende-se que no texto dramático, a fala das personagens é a ação majoritária, “uma personagem fala para agir sobre a outra, para comentar uma ação realizada, anunciar uma outra, lamentá-la, enaltece-la. A fala de uma personagem organiza sua relação com o mundo no uso que ela faz da linguagem” (RYANGAERT, 1995, p.103). Não é à toa a importância da relação entre enredo e personagem colocada por Aristóteles na *Poética*, uma vez que o enredo só se torna presente por meio das ações das personagens, independente de um narrador.

Nesse sentido, o texto literário e o texto dramático não se separam, pois o segundo ainda traz uma materialidade escrita que pode ser analisada sob a ótica da teoria da literatura, seja como objeto estético ou documento histórico de representação de uma época. O que separa os dois são os fins. Enquanto o texto literário pretende ser lido da maneira que é apresentado, isto é, em linguagem escrita, por meio de atos de enunciação de um narrador que constituirá uma trama com as personagens, o texto dramático traz a responsabilidade da enunciação aos agentes receptores. Em suma, o drama tem o objetivo de ser *encenado* após a sua leitura. Ou seja, na medida em que a interação do leitor com texto literário se satisfaz com a leitura, o texto

¹ É importante lembrar que Iser (1996a, 1996b) considera apenas quatro perspectivas textuais na descrição do processo de leitura: da personagem, do narrador, do enredo e da ficção do leitor. No entanto, a prosa literária abrange outras perspectivas que merecem ser citadas nesta análise.

dramático, além da leitura, poderá ser encenado por pessoas que assumirão os papéis determinados pelo dramaturgo e, por fim, apresentarem o espetáculo a um público. Só assim o teatro se realiza. Entretanto, focamos aqui na dimensão do texto dramático na sua leitura, e não na sua possível representação teatral.

3.2 A personagem no texto dramático

Pallottini (2015) observa a importância da personagem para o teatro com a própria origem da representação dramática. Sabe-se que o teatro vem das liturgias ao deus Dionísio, as quais eram acompanhadas de um coro de vozes que cantavam e contavam a história da deidade, narrando a sua morte e renascimento nos ciclos sazonais. Em algum momento da tradição litúrgica, o coro se dividiu em dois: os que cantavam a representação e os que assumiam papéis no que estava sendo representado.

Em que momento terá alguém, um dos corifeus, talvez, falado em nome do deus, assumindo a sua existência? [...] Ele [o corifeu] é, sem dúvida, uma projeção pessoal das invocações do coro; um grupo de pessoas excitadas, meio ébrias de vinho e música, ébrias de *entusiasmo*, suscita a fictícia aparição do própria Dioniso que, a partir daí, passa a falar e a agir em seu próprio nome, num verdadeiro *aqui e agora*. Isso, é claro, é o embrião de uma representação teatral (PALLOTINI, 2015, p. 18).

A personagem pode ser o foco principal de um romance, cuja narração parte unicamente desse ponto de vista; outrossim, a personagem poderá ser apenas artifícios do romancista para fazer a trama seguir em frente, nesse caso, dando foco à ação e reação dos fatos narrados em detrimento das pessoas envolvidas na narrativa. Também a personagem pode ser uma abstração: uma cidade inteira que se mostra viva, uma comunidade social como faziam os naturalistas ou até mesmo um fenômeno da natureza, a exemplo de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, em que a seca do sertão age sobre os protagonistas retirantes. Enfim, as personagens tem importância para a constituição da narrativa em menor ou maior grau.

Já no teatro, Prado (2014) aponta uma diferença: “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra [teatral]: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 2014, p. 84). Por certo, no teatro, tudo o que ocorre no plano narrativo se deve à ação das personagens que presentificam o drama, elas independem de um narrador para formar o cenário, posto que elas mesmas anunciam os seus arredores com o diálogo, a entonação e os gestos. Seus traços constitutivos se mostram pelo que elas fazem em primeira pessoa, não estando condicionadas

a uma voz em terceira pessoa que lhes determina. Por trás do ator que representa a personagem, há apenas o artista que lhe deu os traços sem o intermédio da voz narradora. Por exemplo, Macbeth não é Macbeth porque o narrador nos diz isso, mas porque a pessoa em palco fala que é Macbeth, *thane* de Cawdor, servo do rei da Escócia, e aparenta agir como tal, assim como outras personagens se referem a ele dessa maneira e reconhecem suas características no drama desvelado no espetáculo. O que acontece ao longo da peça ocorre porque as personagens fizeram com que acontecesse. Macbeth assassina o rei para tomar o trono porque é ambicioso e obsessivo; Macbeth também é morto, porque a mesma obsessão que o levou ao trono é a que lhe cega para a sua derrota.

As ações acontecem por conta das personagens na narrativa, o que as torna a perspectiva textual privilegiada no texto dramático. A própria relação do personagem e o enredo é conjunta de tal maneira que uma pode ser investigada a partir da outra. De acordo com Ball (2014), “no drama, a personagem se revela de um único modo: pela *ação*, aquilo que a pessoa faz, seus atos – *deeds*; a própria palavra *deed* significa ‘verdade’ e é abreviação de *indeed*. É através dos atos que os seres humanos revelam terem sempre assumido uma personalidade” (p. 91, grifos do autor). Sendo a ação o bloco de constituição do drama e também a forma com que percebemos a personagem, escolhemos a personagem como perspectiva textual privilegiada para mapearmos a experiência estética com o texto dramático. Nesse sentido, levaremos em conta aspectos de sua caracterização e formação estrutural dentro do texto dramático que nos ajudaram a conduzir nossa análise dos efeitos de sentido.

3.2.1 Caracterização social e psicológica

No caso supracitado de Macbeth, a apresentação da personagem se mostra em sua caracterização, isto é, na forma como ele aparece em palco. A caracterização diz tanto sobre as características físicas que a personagem tem quando está em cena, como também a fisicalidade que performa. Pallotini dá um exemplo excelente a partir de Zé do Burro, personagem de *O pagador de promessas* (1960):

[Ele] tem de ser um homem rústico, talvez seco mas forte, resistente. Um homem débil e delicado, de mãos suaves e pés finos não convenceria, dentro de uma hipótese de teatro realista, que é a daquela peça, como capaz de carregar uma cruz, a pé, por tantas léguas (PALLOTTINI, 2015, p. 88).

O teatro realista citado pela autora se refere à representação de condições sociais e culturais que a trama e as personagens demandam no contexto que estão inseridas. Zé do Burro é um sertanejo da Bahia, e vai até Salvador para cumprir uma promessa de carregar uma cruz até o interior da Igreja de Santa Bárbara. Nesse ínterim, a personagem se vê pressionada pelo público que o assiste, seja a mídia, os políticos, enfim, toda a ganância da sociedade ao seu redor.

Seguindo a caracterização de Zé do Burro, como imaginada por Pallottini, ele precisa ser um homem sertanejo por excelência: simples, mas que na simplicidade tem uma força nutrida ao longo de anos de trabalho, uma resistência adquirida de uma pena que pagou ao longo de toda a sua vida. A personagem assim não se caracteriza totalmente, pois ela deve antes se mostrar em relação aos outros. Nesse sentido, temos uma caracterização social da personagem descrita por Pallottini:

É importante mostrar como se coloca a personagem em relação aos outros homens, de que certa forma ela se insere no seu grupo; como, portanto, se caracteriza socialmente; sua situação na sociedade a que pertence (criado ou patrão, senhor ou escravo, pobre ou rico); profissão, situação na família, ligações no grupo, convicções políticas e morais, ligações amorosas ou amizades, preconceitos, crença religiosa. Parcela de poder que possui, grau de liberdade de que desfruta, consciência (PALLOTTINI, 2015, p.88)

Essa caracterização das relações pessoais da personagem é importante na medida que dá ao público uma noção de quem é a personagem no mundo fictício da peça teatral, ainda que o mundo representado seja mais ou menos semelhante à realidade empírica que vivemos. Vale destacar a relação possível entre essa caracterização com o conceito de repertório do texto exposto por Iser (1996a, 1996b). Por certo, as características da personagem são baseadas em convenções que o texto carrega acerca da situação do mundo fictício, denotando um certo número de normas sociais e culturais que regem as relações entre a constelação de personagens que a peça teatral tem. Para os receptores de textos ficcionais, esse repertório de características baseadas em normas sociais pode ser estranho ou familiar, mas, de qualquer forma, ele servirá de base para que o próprio leitor forme mentalmente a imagem que tem da personagem quando lê o texto dramático. Dessa forma, é interessante levarmos em consideração o jogo de sentidos que pode surgir do repertório do texto com o repertório do leitor, quais vazios são deixados e quais são preenchidos, em que isso se relaciona com a experiência pessoal do receptor e como isso o afeta na sua constituição da personagem.

Ademais, Pallottini (2015) também apresenta a caracterização psicológica das personagens. Segundo a autora, a caracterização psicológica revela o modo de ser da personagem, os sentimentos, as emoções e suas afetividades. Em suma, “tudo aquilo que se convencionou ligar à alma (*psique*)” (p. 89, grifo da autora). Frisa-se a relação entre o social e o psicológico, a qual no teatro geralmente são trabalhados de maneira conjunta. Ou seja, tanto as vontades das personagens afetam a maneira com que ela se vê com as outras, como também a sua posição social influencia as suas vontades e desejos. Isso depende da época e o viés estético que a obra se insere, pois ao longo do tempo os dramaturgos deram maior ou menor importância nessas caracterizações. Para exemplificar, vejamos novamente o teatro shakespeariano, tão rico em solilóquios de profunda reflexão interior das personagens. O verdadeiro motor das tramas de Shakespeare vem das vontades das personagens em conflito com outras personagens, e a ação é conduzida a partir de como elas reagem, contra-atacam e discordam de seus inimigos, da mesma forma com que elas se aliam com seus amigos para engendrarem suas vitórias na solução do conflito. Isso, no entanto, é melhor explicado sob a ótica dos conflitos internos e externos das personagens que veremos em seguida.

3.2.2 Conflito interno e externo

Não há drama sem um conflito. No seio da representação teatral há uma tensão conflitante nos termos do mundo que é apresentado ao espectador teatral ou ao leitor do texto dramático. De acordo com Ball (2014), essa tensão se apresenta na fala das personagens no teatro, pois a fala é a linguagem principal do teatro e é com a fala que ele se realiza. Portanto, para passar ao espectador informações acerca das personagens – suas opiniões, desejos e vontades –, o dramaturgo precisa trazer na fala das personagens os traços de um comportamento humano reconhecível.

Por meio do que é dito, conseguimos distinguir se uma personagem é ciumenta ou indiferente, corajosa ou covarde, obsessiva ou apática; assim, sabemos também o que uma personagem *quer*, qual o desejo que a motiva para fazer o que ela faz. E, de outra forma, através da fala sabemos o que impede uma personagem de conseguir o que ela quer, isto é, o obstáculo do seu desejo. Em suma, basta que uma personagem diga “Eu quero X!” e outra, contrariamente, “Eu quero Y!”, e ter-se-á um conflito entre elas. O que elas farão para conseguir o que querem é o drama, a ação e a reação das personagens diante de vontades conflitantes. Nas palavras de Ball (2014), o conflito dramático é resumido nessa oposição de “querer *versus*

obstáculo” e essa dinâmica ocorre de diferentes maneiras a depender da peça. O autor elenca essas dinâmicas em quatro.

A primeira dinâmica é a do “Eu contra mim mesmo”, isto é, quando “o conflito está entre mim e minhas próprias restrições” (BALL, 2014, p. 54). Isso ocorre, por exemplo, em *Macbeth*, quando o protagonista vê sua obsessão superar o dilema moral do assassinato do rei Duncan. Macbeth tem um desejo (tornar-se rei), o que lhe impede é o peso do seu crime (assassinato), mas que é a única maneira de conseguir o que ele quer. Vê-lo sofrer e ponderar sobre esse dilema traz tanto peso quanto força dramática, pois leva a personagem agir sobre a situação em que se encontra. Aqui se configura um conflito interno, porque o obstáculo parte da própria personagem e não dos desejos e vontades contrários de outros.

A segunda dinâmica é a do “Eu contra outros indivíduos”, e ela fala por si mesma: a personagem enfrenta as vontades contrárias de outros indivíduos, que são obstáculos para ela conseguir o que quer. É a dinâmica mais típica do teatro, pois oferece contraste não só entre as personagens, mas ao que elas representam. Ela aparece em *Macbeth versus Macduff*, *Marco Bruto versus Marco Antônio* e até mesmo em *João Grilo versus Diabo*, no *Auto da Compadecida*. Portanto, a dinâmica do eu *versus* outro se configura como um conflito externo.

O terceiro conflito é o “Eu contra a sociedade”, quando tudo em torno da personagem se volta contra ela. Essa dinâmica apresenta uma tensão conflituosa bastante intensa e geralmente se situa no momento de crise de uma personagem, próximo do clímax da peça. Exemplo disso são as cenas posteriores à morte de Lady Macbeth, em que o protagonista perde sua esposa e única cúmplice. Nesse momento, Macbeth está sozinho e precisa lidar com o fardo do seu crime, lutando contra todas forças que pretendem tirá-lo do seu trono. O mesmo ocorre no final de *Júlio César*, quando Marco Bruto e os outros senadores que traíram César são caçados pelos soldados romanos. A tensão sobre Bruto é máxima, pois mesmo acreditando ter feito o certo ao conspirar contra César, por motivos patrióticos, ele não consegue a retribuição do povo romano. Nesse momento, não há escapatória para Bruto, porque as forças contrárias a ele são bem maiores, não restando outra alternativa senão empalar-se com sua espada antes de ser capturado. O reconhecimento pelos seus atos apenas virá após a sua morte, sendo lembrado como um homem que tinha, no seu interesse, o bem de Roma. Vale diferenciar a atitude de Macbeth e Bruto nesses momentos de tensão máxima: enquanto um escolhe a despeita de tudo continuar lutando para conseguir o que quer, o outro escolhe tirar a própria vida, visto que já conseguiu o que queria (livrar Roma de César). Configura-se, então, um conflito externo entre a personagem *versus* a sociedade.

A quarta dinâmica é a do “Eu contra o abstrato externo”. Segundo a descrição de Ball (2014), o obstáculo nesse caso é “o destino, ou o universo, ou as forças naturais, ou Deus, ou os deuses” (BALL, 2014, p. 54). Define-se pelo conflito entre a personagem e uma abstração que ele enxerga externa a ela, o qual também não está sobre o seu controle ou do controle de qualquer outra personagem. É um empecilho titânico, bastante comum nas tragédias gregas em que as personagens enfrentavam os deuses do Olimpo ou a sina de uma profecia. Macbeth chega a enfrentar um empecilho do tipo duas vezes: a primeira quando lhe é dito pelas bruxas que ele será rei, ocasionando depois em um conflito interno com sua moral; e a segunda quando a profecia de que ele não pode morrer por qualquer homem nascido de uma mulher. No segundo caso, Macbeth encontra sua derrota ao descobrir que Macduff nasceu de cesárea, “arrancado do útero” de sua mãe morta, contrariando a profecia. Portanto, Macduff personifica-se no destino de Macbeth, ele é a própria inevitabilidade, a imagem de “não há mais para onde correr” que assombra Macbeth e que, por fim, derrota-o.

Vale ressaltar que essas dinâmicas não aparecem sozinhas no texto dramático. Na verdade, as personagens enfrentam diversos empecilhos durante a narrativa e os conflitos se diversificam. Para provar o caráter da personagem, os dramaturgos colocam situações cada vez mais desafiadoras, buscando testar ao máximo suas vontades.

4 METODOLOGIA: O MAPEAMENTO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Ler é uma experiência complexa, envolvendo diversas habilidades além da competência linguística. Na Teoria do Efeito Estético que apresentamos no capítulo 1, mostramos um tipo de leitura específica – a leitura de textos literários de ficção. Pode-se resumir que a teoria iseriana busca entender como a leitura ocorre no plano individual, e como o processo de ler textos de ficção proporciona uma experiência estética, na medida em que o texto é apenas uma pré-configuração que pode gerar inúmeros sentidos a partir de cada leitor. Se esse era o objetivo da Teoria do Efeito Estético, a Antropologia Literária, prolongamento iseriano de O ato da leitura (1996a, 1996b), objetiva entender por que a ficção é necessária para o ser humano.

Na esteira dessa pergunta, Santos e Costa (2020), relacionando os conceitos iserianos da Teoria do Efeito Estético, propõem *mapear* a experiência estética, vista como uma atividade “notadamente abstrata e interna” (SANTOS; COSTA, 2020, p. 19). É certo que mapear uma experiência tão significativa e que ocorre na mente é algo que deve partir exclusivamente do *leitor*, pois só ele tem acesso ao seu próprio repertório de vivências, ou melhor, somente o leitor leu algo da maneira como ele leu. Portanto, o mapeamento da experiência estética (MAPEE) ocorre quando o leitor reconhece durante a leitura os conceitos iserianos descritos na fenomenologia da leitura que apresentamos anteriormente: vazios, quebras, *loopings* recursivos etc. Assim, as autoras explicam da seguinte forma:

Mapear a experiência estética seria [...] fazer indicações na própria leitura, reconhecendo uma relação biunívoca entre os eventos vivenciados e aqueles descritos por Iser [...]. A leitura de textos literários permite o acesso do leitor a seus próprios eventos procedimentais, tomar consciência deles, via **mapeamento estético**, promove, conseqüentemente, a conexão também com os aspectos metaprocedimentais envolvidos nesse processo. O leitor pode, então, interpretar o texto e os efeitos de tal texto em sua pessoa juntamente com suas reverberações na vida. (SANTOS; COSTA, 2020, p. 19, grifos das autoras)

Em sequência, Santos e Costa (2020) propõem a categoria do *looping* recursivo como estratégia textual de retroalimentação da atividade leitura. Nesse caso, as recorrências no texto se tornam um ponto de ancoragem do leitor na prospecção da sua leitura, significando e ressignificando o texto nesse processo. Porém, apenas reconhecer os conceitos não basta. O MAPEE envolve a identificação como forma de prospecção dos eventos da leitura ao mesmo tempo que busca descrevê-los para que se tenha uma reflexão sobre o sentido gerado. Assim, o mapeamento é uma atividade sistemática, pois envolve relacionar continuamente conceitos

teóricos aos acontecimentos da leitura pessoal do leitor, isso inclui suas vivências e experiências individuais com a vida que ele relaciona com o texto.

Ademais, as autoras apoiam a ideia iseriana de interpretar como atividade antropológica, um fazer próprio do ser humano que possibilita a tradução e intersubjetividade entre culturas, a transposição de conceitos de um povo ao outro e também a preservação de tradições. Porém, o mapeamento é uma instância além, pois se constitui como uma atividade cognitiva e afetiva de interpretação de textos literários. A diferença entre apenas ler e mapear está no envolvimento que o MAPEE proporciona ao leitor.

No mapeamento, o leitor precisa se tornar consciente do seu próprio processo de leitura a fim de assinalar os diversos procedimentos que empregará na atividade. Isso inclui um certo domínio da teoria iseriana, isto é, saber apontar que procedimento está sendo empregado naquele momento específico da leitura, assim também formulando um panorama geral da leitura, como aquele momento do processo se encaixa na figura maior do texto e onde este momento fará parte no **objeto estético** que está sendo constituído. Como objeto estético, a obra, entendida como a própria leitura por Iser (1996a;1996b), é capaz de gerar prazer, no sentido de nos afetar como um acontecimento mental complexo, cheio de entraves, ocorrências e recorrências de imagens e palavras que conduzem por uma experiência estética. Santos e Costa (2020) elaboram:

São essas ocorrências, em grande parte, responsáveis por nosso prazer no ato de ler. Elaborar hipóteses para preencher **vazios** textuais de modo a corroborá-las ou refutá-las, ser surpreendido por **quebras** ou circular numa espiral de **looping** de sentido são ações que nos desafiam durante a leitura. Autoperceber-se nesses eventos mentais durante a leitura de um texto ficcional possibilita um salto não apenas na qualidade da leitura, mas em vários aspectos cognitivos que podem ser extrapolados para áreas outras além da leitura. Essa autopercepção também eleva o leitor afetivamente, tornando-o capaz de ler textos mais complexos ou pensar sobre si com uma maior valorização de sua autoestima (SANTOS; COSTA, 2020, p. 23, grifos das autoras).

Dessa forma, a leitura é um ato de emancipação, no sentido de levar o leitor a um “salto qualitativo no que concerne a capacidade de leitura com reverberações em outras áreas tanto cognitivas como afetivas” (SANTOS; COSTA, 2020, p. 23). Entretanto, a emancipação nem sempre ocorre, pois dependerá da adequação entre o repertório do leitor e o repertório do texto. De maneira direta, o repertório textual pode abarcar conhecimentos e fatos que não estão ao alcance do repertório de vivências e leituras do leitor, ou mesmo não dá vazão o suficiente para que o leitor preencha os vazios textuais, isto é, que o leitor possa se inserir também no texto.

Em consequência, o leitor poderá simplesmente negar a experiência, pois o texto se apresenta difícil ou fácil demais, igualmente válidas quando estamos buscando o prazer na leitura. Se um romance nos dá uma trama genérica, com personagens caricatos que já vimos tantas vezes em outras histórias, é normal deixarmos o livro de lado e passarmos para outro. Por outro lado, o livro pode apresentar uma estrutura tão complexa e nova que não conseguiremos buscar em nosso repertório algo semelhante para relacionarmos àquela estrutura, pois ainda não experienciamos uma estrutura similar. A emancipação estética existe no entremeio entre o desafiador e o familiar, logo é preciso que o texto nos conduza pelos vazios, quebras e *loopings* a fim de chegarmos a uma experiência satisfatória.

O MAPEE já foi utilizado para a leitura de romances, contos, longas-metragens e até poemas. Como proposto, faremos o mapeamento do primeiro ato de *Hamilton: An American Musical*, que envolve perspectivas diferentes do texto literário. Para tanto, utilizaremos a personagem como perspectiva textual privilegiada no texto dramático, pois sua presença é o que possibilita a compreensão do drama. Nosso procedimento para mapear a nossa experiência estética, fará uso de sínteses temáticas que consolidam momentos da leitura, de forma que poderemos em um momento seguinte contradizê-las ou confrontá-las, também sendo possível mostrarmos as categorias iserianas que serão sucedidas ao longo da experiência com o texto dramático. Ademais, colocaremos a caracterização, os conflitos, os desejos e os obstáculos das personagens como vazios que poderão ser preenchidos ao longo da leitura. Por fim, abriremos uma discussão a partir dos resultados encontrados.

5 MAPEANDO O TEXTO DRAMÁTICO

Antes de iniciarmos o mapeamento, devemos fazer pequenas considerações acerca da forma como ele foi estruturado para apresentação no modelo escrito. Portanto, o presente capítulo está organizado da seguinte maneira. Parte-se primeiramente de uma apresentação do *corpus* para contextualizarmos o texto dentro do âmbito do teatro. Segundo, temos o mapeamento do primeiro ato da peça. Por último, faremos a discussão acerca dos resultados encontrados ao longo da leitura, de modo a gerar uma reflexão sobre o uso do instrumento de leitura no texto dramático e suas possíveis colaborações no contexto de práticas de leitura.

5.1 Apresentação e contextualização do *corpus*

O *corpus* escolhido para o mapeamento foi a peça de teatro musical *Hamilton: An American Musical*, que estreou no *Public Theatre*, em 17 de fevereiro de 2015, na cidade de Nova Iorque, e depois foi lançada na Broadway em agosto do mesmo ano. Na septuagésima edição do Tony Awards, a peça foi nomeada para 16 prêmios, dos quais venceu 11, incluindo o de Melhor Musical. Em 2016, o compositor e escritor da peça, Lin-Manuel Miranda, foi laureado com o prêmio Pulitzer de Drama. E, em 2020, a peça foi lançada em versão fílmica *off-stage*² na plataforma de streaming *Disney+* com o elenco canônico³.

O musical retrata a vida de Alexander Hamilton, primeiro secretário do Tesouro dos Estados Unidos, veterano da guerra da Revolução Americana e um dos idealizadores do Estado moderno. A peça narra sua ascensão e queda na vida pública norte-americana, seus romances, suas traições, e os rivais políticos que ele enfrenta no caminho, até a sua morte em um duelo contra o então vice-presidente dos Estados Unidos, Aaron Burr. Para retratar os percalços do pária da nação americana, Lin-Manuel Miranda, compositor da peça, tomou inspiração na extensa biografia escrita por Ron Chernow, *Alexander Hamilton* (2020), e empresta parte das mensagens e ideias defendidas pelo biógrafo acerca do seu sujeito de estudo.

² *Off-stage* se refere a uma versão gravada de uma peça teatral, em que a câmera filma a encenação em palco presencialmente. *Off-stages* são bastante incomuns por serem difíceis de produzir e dependem da popularidade da peça para serem realizados e liberados ao público.

³ É comum espetáculos da Broadway permanecerem em cartaz durante anos ou retornarem sazonalmente ao palco. Portanto, o elenco é trocado de tempos em tempos, caracterizando o espetáculo como um *legacy show*, uma produção passada a frente pela equipe original que trabalhou na peça. O elenco canônico se trata do conjunto de atores que originalmente fizeram a primeira apresentação de um espetáculo teatral.

Estruturalmente, *Hamilton: An American Musical* é dividida em dois atos, composição comum aos musicais em geral. A estrutura de dois atos se distingue por separar o espetáculo em duas partes iguais em extensão e interdependentes até certo ponto. No caso de *Hamilton*, os dois atos contêm o mesmo número de músicas, ambos também possuindo uma canção introdutória (*Overture*) e uma de encerramento (*Finale*). Ou seja, o primeiro e o segundo ato podem ser vistos como peças inteiras com começo, meio e fim, sem deixar rastros que fazem parte de um todo. Entretanto, os musicais são compostos dessa forma para que os atos possam se complementar tematicamente, como acontece na peça em questão, em que temos ascensão de Hamilton como secretário do Tesouro no final do primeiro ato e depois uma sequência de escândalos políticos e pessoais até a sua morte no final do segundo ato. Assim, os atos podem ser vistos de forma simétrica, apesar de se distinguirem no tema.

Ao todo, *Hamilton* possui 46 canções originais divididas igualmente entre os dois atos. Porém, o primeiro ato possui um interlúdio que reprisa a canção “*The Story of Tonight*” sob o título “*Tomorrow There’ll Be More of Us*”, tecnicamente contabilizando 24 canções no primeiro ato. Para visualizar a lista completa de cenas do espetáculo, ver o ANEXO 1. Todas as citações do espetáculo foram retiradas do livro *Hamilton: the revolution* (2016), escrito por Lin-Manuel Miranda e Jeremy McCarter, uma edição *omnibus* que acompanha anotações e informações extras acerca do fenômeno da peça.

5.2 Mapeamento da experiência estética com *Hamilton: An American Musical*

Nesse primeiro momento da peça, devemos considerar a caracterização da personagem. Na primeira cena da peça (*Alexander Hamilton*), as personagens secundárias narram a vida de Hamilton se referindo a ela no passado, isto é, como se Hamilton já estivesse morto e eles relembrassem os momentos de sua vida. Nesse sentido, Hamilton é caracterizado logo nos primeiros versos da peça nas palavras de quatro personagens, Aaron Burr, John Laurens, Thomas Jefferson e James Madison:

AARON BURR: How does a bastard, orphan, son of a whore and a Scotsman, dropped in the middle of a forgotten Spot in the Caribbean by providence, impoverished, in squalor, grow up to be a hero and a scholar? ⁴(MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16, grifos nosso).

⁴ “Como é que um bastardo, órfão, filho de uma prostituta e de um escocês, caído no meio de uma mancha esquecida no Caribe pela providência, empobrecido, na miséria, cresceu para ser um herói e um estudioso?” (Tradução nossa).

SÍNTESE 1: *Hamilton é traumatizado pela sua origem humilde, mas isso não o impediu de se tornar alguém de destaque.*

Esses primeiros versos servem para apresentar o protagonista, colocando seu principal rival para narrar o começo da vida de Hamilton. Consideramos essa síntese uma primeira iteração acerca da personagem, o primeiro contato que forma a base da leitura. Colocada como tema, a perspectiva em foco nos dá um horizonte de protensão para pensarmos o caráter de Hamilton.

No entanto, cria-se uma expectativa com o verso final, pois apesar do trauma, Hamilton se tornou um herói e um estudioso. Assim, repentinamente, há uma quebra da *good-continuation* quando comparamos a adjetivação no começo da frase com a adjetivação final, que reitera o horizonte retido da adjetivação inicial. De maneira quase instantânea o texto situa nossa leitura na caracterização da personagem ao mostrar a oposição entre o começo da sua vida e o final através de uma quebra de expectativa.

Esses versos iniciais também fazem uma coisa importante para nossa leitura: eles nos convidam a responder à pergunta feita nos versos. Como esse homem traumatizado se tornou quem ele se tornou? Consideramos esse o primeiro vazio que a peça nos proporcionou, uma vez que o texto deixa em aberto qual o destino de Hamilton mesmo narrando vários momentos do percurso de sua vida. Seu paradeiro e o contexto de sua morte são omitidos neste início.

Em seguida, John Laurens fala “Got a lot farther by workin’ a lot harder, by being a lot smarter, by being a self-starter, by fourteen, they placed him in charge of a trading charter⁵” (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16).

SÍNTESE 2: *Apesar de suas condições, Hamilton é alguém proativo e que alcança seu lugar trabalhando duro.*

Em terceiro lugar, Jefferson narra a experiência de Hamilton com a escravatura nas colônias quando ainda era jovem e trabalhava no comércio:

THOMAS JEFFERSON: And every day while slaves were being slaughtered and carted away across the waves, he straggled and kept his guard up. Inside he was longing to be a part of, the Brother was ready to beg, steal, borrow or barter⁶ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16).

⁵ “Chegou muito mais longe por trabalhar muito mais, por ser muito mais inteligente, por ser um empreendedor, aos catorze, eles o colocaram no comando de uma rota comercial” (Tradução nossa).

⁶ “E todos os dias, enquanto os escravos eram abatidos e levados através das ondas, ele se afastava e mantinha a sua guarda levantada. Por dentro, o Irmão desejava fazer parte, estava pronto para mendigar, roubar, pedir emprestado ou trocar” (Tradução nossa).

SÍNTESE 3: *Hamilton quer fazer parte de algo e está disposto a fazer qualquer coisa por isso.*

Por último, James Madison narra:

JAMES MADISON: Then a hurricane came, and devastation reigned, our man saw his future drip, dripping down the drain, put a pencil to his temple, connected to his brain, and he wrote his first refrain, a testament to his pain.⁷ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16).

SÍNTESE 4: *Diante da catástrofe na sua terra natal, Hamilton encontra conforto escrevendo a sua dor.*

Ainda na mesma cena, uma quinta personagem, Eliza Hamilton, entra em cena para contar um episódio traumatizante na vida de seu marido:

ELIZA HAMILTON: When he was ten his father split, full of it, debt-ridden, two years later, see Alex and his mother bed-ridden, half-dead sittin' in their own sick, the scent thick,
FULL COMPANY (*EXCEPT HAMILTON*) (*WHISPERING*): And Alex got better but his mother went quick⁸ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16).

SÍNTESE 5: *A mãe é a figura principal no começo da vida de Hamilton e sua morte ainda o assombra.*

Tiramos a conclusão de Hamilton ser assombrado pela morte da mãe a partir da indicação da rubrica *WHISPERING*, algo que sussurra na mente do jovem e continua recorrendo na sua cabeça ao ter de presenciar a morte da sua mãe enquanto os dois estavam doentes.

Essas primeiras iterações da primeira cena ajudam a constituir uma imagem geral de Hamilton, um homem profundamente marcado pela orfandade e, especialmente, pela morte da mãe, que não sabe desistir e mesmo assim consegue trabalhar duro para conseguir seu espaço apesar nas tragédias de sua vida pessoal. O conjunto dessas afirmações em texto nos dão a caracterização social e psicológica da personagem, mesmo que nesse ponto do drama ainda não tenhamos visto Hamilton agir.

⁷ “Depois veio um furacão, e a devastação reinou, o nosso homem viu o seu futuro pingar, gotejar pelo ralo, colocar um lápis no seu templo, ligado ao seu cérebro, e escreveu o seu primeiro refrão, um testamento à sua dor” (Tradução nossa).

⁸ Tradução livre: “ELIZA HAMILTON: Quando tinha dez anos, o seu pai separou-se, cheio de dívidas, dois anos mais tarde, viu Alex e a sua mãe, acamados, meio-mortos, sentados na sua própria doença, o cheiro espesso, COMPANHIA COMPLETA (EXCETO HAMILTON) (SUSSURRANDO): E Alex melhorou, mas a sua mãe foi depressa” (Tradução nossa).

Ainda na mesma cena, as personagens, exceto Hamilton, entram e falam sua relação com o protagonista da seguinte forma:

MULLIGAN, LAFAYETTE: We fought with him.
 LAURENS: Me? I died for him.
 WASHINGTON: Me? I trusted him.
 ELIZA, ANGELICA, MARIA REYNOLDS: Me? I loved him.
 BURR: And me? I'm the damn fool that shot him⁹ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 17).

SÍNTESE 6: *Hamilton fez inimigos e aliados ao longo de sua vida*

Vale denotar um pequeno jogo de palavras feito pelo dramaturgo da peça. O espetáculo foi construído para que os mesmos atores que interpretarem Hercules Mulligan e o Marquês de Lafayette, aliados de Hamilton no primeiro ato, também interpretem James Madison e Thomas Jefferson, inimigos de Hamilton no segundo ato. Dessa forma, a afirmação “We fought with him” significa tanto que eles lutaram *com* Hamilton, como também lutaram *contra* ele. Da mesma forma, o ator que interpreta John Laurens no primeiro ato também estará no papel de Philip Hamilton, o filho do protagonista. Assim, quando afirma “Me? I died for him” o ator se refere a duas razões diferentes para morrer. Por fim, temos a anunciação principal da peça, em que Burr afirma que matou Hamilton. Logo, podemos sintetizar uma série de conflitos e alianças de início.

SÍNTESE 7: *Laurens, Mulligan e Lafayette são aliados de Hamilton.*

SÍNTESE 8: *Jefferson, Madison e Burr são inimigos de Hamilton.*

SÍNTESE 9: *Hamilton era alguém de confiança para Washington.*

SÍNTESE 10: *Hamilton teve três relacionamentos amorosos com Eliza, Angelica e Maria.*

SÍNTESE 11: *Hamilton foi morto por Aaron Burr.*

Na cena seguinte, que leva o nome de *Aaron Burr, Sir*, a peça leva a narrativa para o presente e a ação principal é colocada em curso. Hamilton conhece Burr e eles têm, nesse primeiro contato, uma relação amigável.

SÍNTESE 12: *Hamilton admira Burr e os dois são aliados apesar de pensarem diferente.*

⁹ “MULLIGAN, LAFAYETTE: Lutamos com ele.

LAURENS: Eu? eu morri por ele.

WASHINGTON: Eu? eu confiei nele.

ELIZA, ANGELICA, MARIA REYNOLDS: Eu... eu o amava.

BURR: E eu? Eu sou o maldito tolo que atirou nele” (Tradução nossa).

A síntese 12 entra em conflito com a síntese 8, cujo horizonte protenso nos fez pensar que Hamilton e Burr seriam inimigos à primeira vista. Isso configura uma quebra da *good-continuation* na nossa leitura, e nos fez reorganizar o vazio dos conflitos de Hamilton na seguinte síntese.

SÍNTESE 13: *Hamilton e Burr se tornarão inimigos.*

Em sequência, a cena *My Shot* é um monólogo de Hamilton em que pela primeira vez a personagem principal revela suas motivações. Dois trechos chamam nossa atenção:

HAMILTON: I imagine death so much it feels more like a memory. When's it gonna get me? In my sleep? Seven feet ahead of me? If I see it comin' do I run or do I let it be? Is it like a beat without a melody? [...]

I'm past patiently waitin'. I'm passionately smashin' every expectation, every action's an act of creation! I'm laughin' in face of casualties and sorrow, for the first time, I'm thinkin' past tomorrow.

HAMILTON AND COMPANY: And I am not throwing away my shot. Hey yo, I'm just like my country, I'm young, scrappy and hungry and I'm not throwing away my shot.¹⁰

(MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 28-30)

SÍNTESE 14: *Hamilton pensa muito na sua própria morte.*

SÍNTESE 15: *Hamilton é obsessivo e quer lutar pela liberdade do seu país a qualquer custo.*

A síntese 15 corrobora com as sínteses 1, 2 e 3, uma vez que confirmam a caracterização de Hamilton como alguém que persevera diante das adversidades ao mesmo tempo que deseja fazer parte de algo. Nesse caso, Hamilton encontra a revolução e os seus novos aliados como forma de finalmente ser parte de um todo. Por conseguinte, agora com suas motivações estabelecidas, Hamilton enfrenta seu primeiro conflito externo com Samuel Seabury, que aparece na cena *Farmer Refuted*. A cena retrata um episódio de discussão política entre um nobre fazendeiro defensor da coroa inglesa e o impulsivo jovem Hamilton. Na cena, Seabury repete as mesmas frases sem conseguir refutar Alexander, e ambos demonstram pronúncias diferentes no inglês:

SAMUEL SEABURY: [...] Heed not the rabble who scream revolution. They have not your interests at heart. [...] Chaos and bloodshed are not a solution.

¹⁰ “HAMILTON: Imagino tanto a morte que ela me parece mais uma memória. Quando é que ela vai me pegar? No meu sono? Sete pés adiante de mim? Se eu a vejo chegando, corro ou deixo ir? É como uma batida sem melodia? [...] Estou esperando pacientemente. Estou esmagando apaixonadamente cada expectativa, cada ação é um ato de criação! Estou rindo diante das baixas e da tristeza, pela primeira vez, estou pensando além do amanhã. HAMILTON E COMPANHIA: E eu não jogarei fora minha chance. Ei, eu sou como meu país, sou jovem, briguento e faminto e não jogarei fora minha chance” (Tradução nossa).

Don't let them lead you astray. This Congress does not speak for me. [...] They're *playing* a dangerous game. I pray the King shows you his mercy. For shame, for shame...¹¹ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 49, grifo nosso)

SÍNTESE 16: *Hamilton fala diferente de Seabury.*

Mas, por quê? A partir da fala de Seabury, nosso repertório entra em conflito com o texto, no que diz questão à caracterização de Seabury em relação às outras personagens já apresentadas. Enquanto Hamilton, Mulligan, Burr, Laurens e Lafayette pronunciam o gerúndio do inglês numa forma contraída (*workin'*, *waitin'*, *smashin'*, *laughin'*¹² etc.), Seabury tem no discurso a forma padrão do gerúndio inglês (*playing*). Isso nos gerou uma quebra da *good-continuation* uma vez que todas as personagens até este ponto possuíam discursos relativamente semelhantes, isto é, um uso informal do inglês contemporâneo, enquanto Seabury aparece caracterizado com um discurso próprio de uma ficção histórica. Isso ocorre apenas quando Seabury entra em cena, porque a fala de Hamilton estava em nosso horizonte de retenção, previamente sintetizado, mas que só causa estranhamento uma vez que Seabury se torna tema da leitura e entra em conflito com sínteses anteriores. Assim, nosso repertório acerca das normas do inglês preenche o vazio do porquê há uma distinção entre o uso linguístico do gerúndio da seguinte forma:

SÍNTESE 17: *Hamilton fala diferente de Seabury, porque Hamilton representa a revolução, os novos tempos, o avanço para o futuro e a diversidade, enquanto Seabury está engessado em ideias do passado, fazendo com que isso seja representado em sua fala.*

Em sequência, temos a cena *You'll Be Back*, protagonizada pelo Rei George III, anunciando o envio de tropas para a colônia americana, o que dá início ao segmento de cenas que retratam a Guerra da Revolução Americana. Na cena, a síntese anterior é confirmada pelo discurso formal da personagem: KING GEORGE: [...] You say our love is *draining* and you can't go on. You'll be the one *complaining* when I am gone¹³ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 57, grifos nossos). Nesse caso, o Rei George III tem a mesma representação na fala que Seabury, usando a pronúncia formal do gerúndio do inglês, o que reforça a síntese 17 da seguinte forma.

¹¹ “[...] Não deem ouvidos à multidão que grita 'revolução'. Eles não têm no coração seus interesses. [...] O caos e o derramamento de sangue não são uma solução. Não deixe que eles o desencaminhem. Este Congresso não fala por mim. [...] Eles estão jogando um jogo perigoso. Rezo para que o Rei lhes mostre sua piedade. Pela vergonha, pela vergonha...” (Tradução nossa).

¹² “trabalhando, esperando, esmagando, rindo” (Tradução nossa)

¹³ “Você diz que nosso amor é desgastante e você não pode continuar. Você será o único a reclamar quando eu tiver ido embora” (Tradução nossa).

SÍNTESE 18: *As personagens que apoiam a revolução são retratadas com fala semelhante ao inglês informal contemporâneo, enquanto as personagens contra a revolução usam o inglês formal da época.*

Em seguida, a canção *Right Hand Man* apresenta George Washington na peça. A cena serve tanto de introdução como para apresentar a relação entre Washington e Hamilton, que pode ser destacada no seguinte trecho:

WASHINGTON: It's alright, you want to fight, you've got a hunger. I was just like you when I was younger. Head full of fantasies of dyin' like a martyr?
HAMILTON: Yes.
WASHINGTON: Dying is easy, young man. Living is harder¹⁴ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 64).

Nesse diálogo, notamos uma familiaridade gerada entre os dois. Washington acaba de conhecer Hamilton e de início dá uma admoestação aos idealismos do jovem soldado. Com isso, sintetizamos que uma caracterização social e psicológica ganha destaque: a relação paternal entre Washington e Hamilton.

Como dito na primeira cena, Hamilton é profundamente traumatizado pela sua orfandade, mas isso só o fez ser propulsionado adiante por causa de sua índole de ferro, que sempre quer avançar socialmente independente dos empecilhos. A cena continua com Washington oferecendo o cargo de secretário pessoal a Hamilton, em que ele cuidará de afazeres burocráticos da guerra, longe dos campos de batalha. Oferta essa que num primeiro momento faz Hamilton hesitar, mas depois aceita plenamente o seu papel. Sintetizamos isso da seguinte forma:

SÍNTESE 19: *Hamilton enxerga Washington como uma figura paterna, preenchendo um vazio deixado pelo pai biológico.*

SÍNTESE 20: *Hamilton aceita o posto de secretário, pois vê a aliança com Washington como forma de ascender socialmente também.*

Outra sequência de cenas que chama a atenção é o Baile de Inverno, constituído de três cenas (*A Winter's Ball*, *Helpless* e *Satisfied*), que narram o episódio romântico de Hamilton com as duas irmãs Schuyler. Numa noite de 1780, Washington é acompanhado de seus soldados em um baile do Senador Philip Schuyler, o que dá início à canção *Helpless*, protagonizada pela

¹⁴ "WASHINGTON: Está tudo bem, você quer lutar, você tem fome. Eu era exatamente como você quando era mais jovem. Cabeça cheia de fantasias de tingir como um mártir?
HAMILTON: Sim.
WASHINGTON: Morrer é fácil, meu jovem. Viver é mais difícil" (Tradução nossa).

personagem Eliza Schuyler, que narra a sua “paixão à primeira vista” pelo jovem Alexander Hamilton. Ela pede ajuda à sua irmã Angelica, que apresenta Hamilton a Eliza. Os dois se apaixonam e trocam cartas durante semanas, até decidirem se casar. A partir dessa primeira cena do Baile de Inverno, sintetizamos o seguinte:

SÍNTESE 21: *Eliza ama Hamilton independente do seu passado trágico.*

SÍNTESE 22: *Hamilton se casa com Eliza porque genuinamente a ama.*

Entretanto, na cena seguinte (*Satisfied*), a segunda síntese é refutada. A cena retrata a festa de casamento de Eliza e Hamilton em que a cunhada de Alexander, Angelica, é convidada para fazer um brinde aos noivos. Durante o brinde, Angelica relembra os acontecimentos do baile de inverno e a mesma cena é retratada, porém sob o ponto de vista de outra irmã Schuyler. Com isso, sintetizamos a passagem da seguinte maneira:

SÍNTESE 23: *Hamilton queria casar com as irmãs Schuyler para ganhar influência.*

SÍNTESE 24: *Apesar de suas razões iniciais, Hamilton genuinamente ama Eliza.*

A síntese 24 é um ponto crítico na leitura, pois não só contraria a síntese 22, gerando uma quebra na *good-continuation*, como também preenche um vazio de sabermos as verdadeiras razões de Hamilton estar se casando com Eliza. De outra forma, a síntese 24 confirma a caracterização e o desejo de Hamilton feita na síntese 20, de que o protagonista ambiciona ascender socialmente.

Ademais, uma caracterização psicológica é acrescentada com parte do monólogo de Angelica, que confirmam as sínteses feitas a partir do primeiro verso: ANGELICA: [...] But, Alexander, I'll never forget the first time I saw your face. I have never been the same *intelligent eyes in a hunger-pang frame*¹⁵. (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 80, grifo nosso)

A descrição de Hamilton é perfeita com a síntese 2 retida nos primeiros versos da peça, e que também é razão da atração amorosa de Angelica por Hamilton.

Um vazio que se abre com as sínteses dessa cena é a pergunta pelas verdadeiras intenções de Hamilton. Ele quer ascender socialmente, mas para quê? O que a sua ascensão social traria de benefícios ao protagonista?

Desse ponto em diante, podemos dizer que a relação conflitual da protagonista até agora é a seguinte:

SÍNTESE 25: *Hamilton deseja ascender socialmente:*

SÍNTESE 26: *Hamilton quer vencer a guerra.*

¹⁵ “Mas, Alexander, nunca esquecerei a primeira vez que vi seu rosto. Eu nunca vi os mesmos olhos inteligentes em uma moldura famélica” (Tradução nossa).

SÍNTESE 27: *A vontade que se opõe aos desejos de Hamilton é a própria sociedade, que repudia sua origem humilde e o Rei George III, que não quer a independência das colônias.*

Isso, no entanto, ainda mantém o vazio de como Hamilton e Burr se tornarão inimigos, eventualmente causando a morte do protagonista anunciada na primeira cena. As primeiras indicações disso se dão na cena final do primeiro ato, após o final da guerra, quando Hamilton e Burr seguem suas vidas após se tornarem heróis de guerra. Em *Dear Theodosia*, parte dos desejos de Hamilton são revelados nos seguintes versos:

HAMILTON: Oh Philip, when you smile I am undone. My son. Look at my son. Pride is not the word I'm looking for. There is so much more inside me now. [...] My father wasn't around. I'll swear that I'll be around for you. I'll do whatever it takes. I'll make the world safe and sound for you... Will come of age with our young nation. We'll bleed and fight for you, we'll make it right for you¹⁶. (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 128-129)

Nessa cena, a personagem tem a oclusão de um de seus desejos que previamente mapeamos na síntese 15: Hamilton queria libertar seu país. Ele conseguiu através de aliados que, ao longo do seu caminho, abriram portas para sua ascensão social com a amizade e a paternidade latente com George Washington, ao mesmo tempo conseguindo influência e respeito ao se casar com Eliza Schuyler. Na nossa leitura, a partir do repertório de conhecimentos sobre musicais, é comum o primeiro e segundo ato terem certas independências entre um e o outro, fazendo com que sejam duas peças separadas, mas que se complementam.

A cena de encerramento (*Non-stop*) retoma todos os temas sintetizados no primeiro ato, com a exceção de trazer o foco para Burr, que se torna antagonista de Hamilton. Essa parte do ato retrata os momento pós-guerra em que as treze colônias americanas estavam divididas acerca da escrita de uma constituição federal que uniria os treze estados. Hamilton apoia a constituição, enquanto Burr hesita:

HAMILTON: We won the war. What was it all for? Do you support this Constitution?

BURR: Of course.

HAMILTON: Then defend it.

BURR: And what if you're backing the wrong horse?

¹⁶ “HAMILTON: Oh Philip, quando você sorri, eu me desfaço. Meu filho. Olhe para meu filho. Orgulho não é a palavra que eu estou procurando. Há muito mais dentro de mim agora. [...] Meu pai não estava por perto. Eu juro que estarei, por perto, para você. Farei o que for preciso. Farei o mundo são e salvo para você... Você chegará à idade adulta com nossa jovem nação. Sangraremos e lutaremos por você, faremos tudo certo para você” (Tradução nossa).

HAMILTON: Burr, we studied and we fought and we killed for the notion of a nation we now get to build. For once in your life, take a stand with pride. I don't understand how you stand to the side¹⁷. (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 142-143)

SÍNTESE 28: *Hamilton encontra a oposição de Burr acerca da Constituição americana.*

No entanto, vemos um outro vazio na nossa leitura. Se Burr apoia a Constituição, porque ele não a defende como Hamilton? Certamente isso se relaciona com a própria síntese das características de Hamilton, que formaram uma imagem de uma personagem imparável, que não hesita e fará de tudo para conseguir o que quer. Burr, por outro lado, é o extremo inverso: não em crença, mas em atitude. Ambos acreditam na mesma coisa, a libertação das colônias, a independência e a Constituição nacional, mas tomam atitudes completamente diferentes. De forma que podemos estabelecer o conflito da seguinte forma:

SÍNTESE 29: *Hamilton e Burr concordam entre si, mas tomam atitudes diferentes.*

Essa distinção é o que torna a dinâmica mais interessante ainda na leitura da peça. Em capítulos anteriores, exemplificamos os conflitos externos a partir de personagens que objetivamente discordavam. Entretanto, Hamilton e Burr concordam, apesar de agirem diferente. A cisão que ocorre é em posicionamento, como pessoas na vida política agem para conseguir o que querem. Elas esperam a oportunidade como Burr? Ou elas avançam e a força conquistam o que querem como Hamilton? À primeira vista, isso não parece fazer sentido, mas nosso repertório foi capaz de preencher esse vazio a partir da leitura prévia de Macbeth. Na peça shakespeariana, Macbeth não é o único que quer o trono da Escócia, todos os servos o querem. Porém, o que faz Macbeth agir é ser quem ele é especificamente, um homem ambicioso e obsessivo com seus objetivos, disposto até mesmo ao regicídio e a traição. Hamilton talvez não seja tão radical, mas guarda algumas semelhanças ao *thane* de Cawdor de Shakespeare.

5.3 Discussão dos resultados

¹⁷ “HAMILTON: Nós ganhamos a guerra. Para que foi tudo isso? Vocês apoiam esta Constituição?

BURR: Claro que sim.

HAMILTON: Então, defenda-na.

BURR: E se você estiver apoiando o cavalo errado?

HAMILTON: Burr, nós estudamos e lutamos e matamos pela noção de uma nação que agora podemos construir. Por uma vez em sua vida, tome uma posição com orgulho. Eu não entendo como você decide ficar de lado” (Tradução nossa).

De maneira geral, várias instâncias da peça foram sintetizadas para explicitar momentos da leitura no mapeamento. As sínteses se mostraram efetivas na medida em que davam pontos de ancoragem ao longo do texto para retornarmos à leitura e refletirmos acerca de novas descobertas. Nesse processo, as sínteses foram sendo ressignificadas e algumas, percebidas como negatividades do texto, puderam ser preenchidas.

Especificamente, tivemos dois tipos de sínteses: as que caracterizam a personagem Hamilton e outras que mostravam o seu conflito com diversas personagens. Da mesma forma, elas denotavam as vontades e desejos da personagem fundamentadas na leitura e repertório do leitor. Dessa maneira, observamos as constantes mudanças dessas relações apenas tratando de uma personagem. Destaca-se a maneira como o texto nos conduziu nesse processo de reviravoltas, quebras e vazios. Nesse quesito, a personagem se mostrou como um ser altamente volátil, que muda constantemente a cada reiteração da leitura.

Dito isso, quebras da *good-continuation*, vazios, temas e horizontes serviram de base para a referência na leitura, possibilitando refletirmos sobre as atitudes, caracterizações e conflitos que a personagem enfrentou. Nesse sentido, o texto dramático não se mostrou averso à ferramenta teórica do mapeamento; na verdade, o texto dramático oferece marcações mais objetivas acerca do enredo e das personagens. Consideramos isso parte da própria especificidade do gênero dramático, que tem por finalidade a encenação da peça, e que, portanto, precisa que as informações, sentimentos e tensões estejam razoavelmente explícitas para que o ator ou produtor de um espetáculo tenha um direcionamento da narrativa. Essa questão poderia causar uma simples rejeição à leitura, uma vez que a história e as personagens estão evidentes demais. No entanto, a leitura atenta à autorreflexão baseada nos conceitos da experiência estética exigiu um constante retorno aos momentos anteriores do drama com intuito de confirmarmos passagens ou desbancar sínteses anteriores que formavam uma *Gestalt* estranha aos acontecimentos novos que o texto apresentava.

Consequentemente, foram necessárias várias leituras do texto para acompanhar as transformações e ressignificações pelo qual passava a personagem principal, investigando-se cada relação formada e rompida, suas novas vontades, suas conquistas de objetivos. Hamilton começa como uma pessoa extremamente traumatizada, mas que tem como marca maior do seu desejo “tornar-se alguém na vida”, ascender socialmente. Num primeiro momento, ele toma um posicionamento ingênuo ao ser confrontado por Burr, porém reafirma seu desejo quando encontra companheiros que acreditam na mesma coisa que ele. Da mesma maneira, ele encontra o amor da sua vida sob o pretexto de conseguir a tão sonhada ascensão social, não esperando

se apaixonar verdadeiramente. Essas constantes rupturas não interferiram na leitura visto que nosso repertório foi capaz de preencher os vazios deixados pelo texto. Ao mesmo tempo, elas possibilitaram uma nova visão da personagem que foi sendo construída em vez de estar previamente dada no começo.

O Mapeamento da Experiência Estética foi de grande valia uma vez que possibilita o detalhamento e a introspecção acerca da nossa experiência. Entretanto, em razão da extensão da nossa pesquisa, um recorte foi necessário para que a análise pudesse ser minimamente completa. Assim, decidimos fazer o mapeamento apenas do primeiro ato do texto dramático, o que não consideramos um defeito, visto que o gênero musical dramático possibilita esse recorte narrativo. São inúmeras as personagens, passando por épocas e lugares distintos de cena a cena, diferentes cenários. Se considerarmos a representação histórica de Hamilton, a peça retrata mais de 100 anos daquela ação, começando com a infância de Alexander e terminando apenas com a morte de sua esposa, Eliza Hamilton, no epílogo da peça. Contamos, no entanto, com a vantagem de trabalhar apenas com o primeiro ato, que descreve um círculo inteiro do drama – a ascensão de Hamilton durante a guerra. Contemplar o segundo ato também seria necessário um trabalho de fôlego maior, demorado e ponderado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, consideramos que esta primeira utilização do Mapeamento da Experiência Estética no texto dramático foi capaz de promover uma emancipação estética visto que capacitou o leitor-pesquisador a tomar posições de reflexão ao longo do texto, ao mesmo tempo que vivenciou as rupturas e preenchimentos de vazios na leitura.

A escolha da personagem como perspectiva privilegiada do gênero dramático se mostrou vantajosa por estar centrada na totalidade do texto. Foi possível também estabelecermos caracterizações e relações conflituosas entre as personagens e como essas instâncias sofrem alterações ao longo do processo de elaboração do objeto estético.

Da mesma forma, o MAPEE, combinado ao aparato teórico da dramaturgia, proporcionou um campo de referências preciso para a referenciação dos conceitos iserianos na leitura. Por outro lado, enfrentamos desafios quanto à extensão do *corpus*, uma vez que a complexidade narrativa precisaria de um trabalho amplo de teorização em cima do texto, além de leituras recorrentes para que seja projetada a visão geral do objeto estético experienciado.

No mais, acreditamos que essa incursão ao gênero dramático é um primeiro passo para explorar sua especificidade, considerando que é um gênero pouco lido e, muito menos, trabalhado nas salas de aula de Língua Portuguesa e Literatura. Futuros estudos do campo das leituras literárias podem promover novas descobertas se articuladas com precisão e fôlego as possibilidades que o teatro pode trazer para a teoria literária e vice-versa.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Edições Almedina S.A, 2018.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CHERNOW, Ron. **Alexander Hamilton**. Tradução de Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético vol.1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético vol.2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996b.

_____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

MIRANDA, Lin-Manuel; MCCARTER, Jeremy. **Hamilton**: the revolution. Nova Iorque: Hachette Book Group, Inc., 2016.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio [et.al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 81-101.

RYANGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos; COSTA, Fabiana Ferreira da. Mapeamentos de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. In: SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos; COSTA, Fabiana Ferreira da (org.). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiência estética em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020. p. 14-25. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/book/855> Acesso em: 20 mai. 2020.

SHAKESPEARE, William. **Júlio César**. Tradução e notas de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

ANEXO

ATO I	
1	Alexander Hamilton
2	Aaron Burr, Sir
3	My Shot
4	The Story of Tonight
5	The Schuyler Sisters
6	Farmer Refuted
7	You'll Be Back
8	Right Hand Man
9	A Winter's Ball
10	Helpless
11	Satisfied
12	The Story of Tonight (Reprise)
13	Wait for It
14	Stay Alive
15	Ten Duel Commandments
16	Meet Me Inside
17	That Would Be Enough
18	Guns and Ships
19	History Has Its Eyes on You
20	Yorktown (The World Turned Upside Down)
21	What Comes Next?
22	Dear Theodosia
23	Tomorrow There'll Be More of Us (Interlúdio)
24	Non-Stop
ATO II	
1	What'd I Miss
2	Cabinet Battle #1
3	Take a Break
4	Say No to This
5	The Room Where It Happens
6	Schuyler Defeated
7	Cabinet Battle #2
8	Washington on Your Side
9	One Last Time
10	I Know Him
11	The Adams Administration
12	We Know
13	Hurricane
14	The Reynolds Pamphlet
15	Burn
16	Blow Us All Away
17	Stay Alive (Reprise)
18	It's Quiet Uptown
19	The Election of 1800

20	Your Obedient Servant
21	Best of Wives and Best of Women
22	The World Was Wide Enough
23	Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story