



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

Hamilton, três vezes: uma abordagem do gênero dramático a partir de esquemas actanciais e mapeamentos da experiência estética

José Etham de Lucena Barbosa Filho

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa

Coorientadora: Profa. Dra. Rinah de Araújo Souto

João Pessoa – PB

Julho de 2024

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

José Etham de Lucena Barbosa Filho

Hamilton, três vezes: uma abordagem do gênero dramático a partir de esquemas
actanciais e mapeamentos da experiência estética

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB como requisito necessário para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de Pesquisa: Leituras Literárias.

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

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Rinah de Araújo Souto

João Pessoa – PB

Junho de 2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B238h Barbosa Filho, José Etham de Lucena.

Hamilton, três vezes : uma abordagem do gênero dramático a partir de esquemas actanciais e mapeamentos da experiência estética / José Etham de Lucena Barbosa Filho. - João Pessoa, 2024.

126 f.

Orientação: Fabiana Ferreira da Costa.

Coorientação: Rinah de Araújo Souto.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Teatro. 2. Experiência estética - Mapeamento. 3. Semiologia teatral. 4. Modelos actanciais. 5. Leitura literária. I. Costa, Fabiana Ferreira da. II. Souto, Rinah de Araújo. III. Título.

UFPB/BC

CDU 792(043)

JOSÉ ETHAM DE LUCENA BARBOSA FILHO

Hamilton, três vezes: uma abordagem do gênero dramático a partir de esquemas actanciais e mapeamentos da experiência estética

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovado em: 05/07/2024

BANCA EXAMINADORA



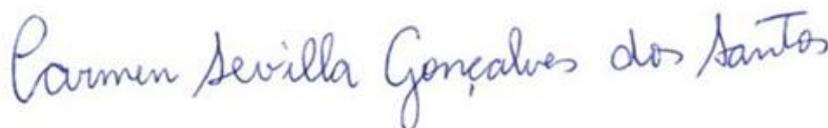
Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa

Presidente (PPGL/UFPB)



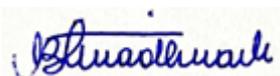
Profa. Dra. Rinah de Araújo Souto

Coorientadora



Profa. Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos

Avaliadora Interna (PPGL/UFPB)



Profa. Dra. Cristina Rothier Duarte

Avaliadora Externa (SEECTPB)

Aos meus avós, Marly e Eraldo, Nitta e José – pelo legado.

AGRADECIMENTOS

A Samara e Etham, meus primeiros professores, por me ensinarem o valor da educação e que incentivaram afetiva e intelectualmente a chegar aonde estou.

A Ian e Victor, meus irmãos, pelo fraterno apoio nas minhas conquistas.

Aos amigos, pela torcida e apoio ao longo de décadas, anos e meses da minha vida, tornando-a cheia de propósito.

A Isaque pelo companheirismo nesses anos que passamos pelo curso de Letras.

À Manuela, minha esposa, cúmplice e melhor amiga – pelo carinho e cuidado, pelo amor e afeto, por ser quem me torna melhor.

A Mimo e Zelda, meus gatos, pela companhia.

À minha cadela, Laila, por alegrar meus dias.

A Seymour Glass e seus irmãos, por ocuparem meu imaginário nesses últimos dois anos.

Aos colegas do grupo de estudos *Jovens e Literatura: leitura, pesquisa e crítica* (JoLi), pelas discussões, conversas, conselhos e o companheirismo na busca pelo conhecimento.

Aos colegas do *Grupo de Estudos em Antropologia Literária* (GEAL), por me acolherem ainda na graduação e fazerem parte da minha trajetória acadêmica. Sem eles este trabalho não existiria.

À Fabiana Ferreira da Costa, minha orientadora, pela partilha de conhecimento, experiência e leituras, mas também por acreditar no meu potencial e me proporcionar os ensinamentos para realizá-lo.

À Rinah de Araújo Souto, pelas leituras e por inspirar em todos ao redor a criatividade, a espontaneidade e a paixão pela leitura, mas, sobretudo, por ter ajudado essa pesquisa quando ela mais precisou. Sem ela, não estaríamos aqui.

À Daniela Segabinazi pelos anos de orientação e estímulo acadêmicos que me levaram a ser um pesquisador melhor.

À Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos, por me introduzir na teoria literária e me fazer questionar os mecanismos da mente que nos levam às ficções.

À CAPES, pela bolsa.

RESUMO

Como o teatro, enquanto manifestação artística que propicia a ficção, possibilita a emancipação cognitiva e emocional do leitor/espectador por meio do Mapeamento da Experiência Estética? Com essa pergunta, a presente dissertação teve o objetivo de evidenciar os metaprocedimentos de seleção e associação de sentidos a partir do mapeamento da experiência estética do leitor-pesquisador com a peça teatral *Hamilton: Um Musical Americano* (2016). A hipótese de trabalho foi de que o Mapeamento da Experiência Estética permite a emancipação cognitiva e emocional enquanto o espectador do teatro se envolve ativamente em um processo complexo de seleção e associação de sentidos suscitados pela narrativa encenada, não importando se a interação é feita com o texto ou a representação. Levando em conta essa dimensão dupla, fez-se um panorama das perspectivas adotadas pelos manuais de literatura (Silva, 2018; Moisés, 2012; Hamburger, 2013) em relação à dicotomia texto-representação, foram considerados os modelos actanciais do drama, propostos por Anne Ubersfeld (2013), como ponto inicial de elaborar um esquema de leitura próprio e adequado à natureza dupla do teatro. No panorama desenvolvido, observou-se que os estudos literários de maneira geral preservam um afastamento do teatro do seu contexto representacional, tomando-o como literatura somente quando na sua forma textual. As bases teóricas da pesquisa foram fundamentadas nos prospectos da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, ambas de Wolfgang Iser (1996a; 1996b; 2013), e suplementadas pelas pesquisas de Santos (2009) e Costa (2020a; 2020b). A metodologia utilizada foi o Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), que parte de uma análise metaprocedimental dos eventos da leitura do pesquisador para fazer inferências acerca dos efeitos de sentido e significação. Realizada a análise do *corpus* com a metodologia supracitada, articularam-se os conceitos da Teoria do Efeito Estético com o modelo actancial, advindo da semiótica, sob a hipótese de que a perspectiva da personagem assume papel privilegiado na construção da estrutura de tema e horizonte. Ao fim da pesquisa, concluiu-se que os modelos actanciais, embora trabalhem em apenas um dos níveis do texto literário, ganha importância numa arte como o teatro, cuja dinâmica centra-se na figura da personagem. Os resultados corroboram a hipótese de uma metodologia abrangente, capaz de descrever os eventos mentais e afetivos do leitor com uma peça de teatro.

Palavras-chave: Teatro. Mapeamento da Experiência Estética. Semiologia Teatral. Modelos actanciais. Leitura Literária.

ABSTRACT

How does theater, as an artistic manifestation that promotes fiction, enable the cognitive and emotional emancipation of the reader/spectator through Aesthetic Experience Mapping? With this question in mind, the aim of this dissertation was to highlight the meta-procedures for selecting and associating meanings based on the mapping of the reader-researcher's aesthetic experience with the play *Hamilton: An American Musical* (2016). The working hypothesis was that Mapping the Aesthetic Experience allows for cognitive and emotional emancipation insofar as the theatergoer is actively involved in a complex process of selecting and associating meanings raised by the staged narrative, regardless of whether the interaction is with the text or the performance. Taking this dual dimension into account, an overview was made of the perspectives adopted by literature textbooks (Silva, 2018; Moisés, 2012; Hamburger, 2013) in relation to the text-representation dichotomy, and the actantial models of drama proposed by Anne Ubersfeld (2013) were considered as a starting point for developing a reading scheme appropriate to the dual nature of theater. In the panorama developed, it was observed that literary studies in general preserve a distancing of theater from its representational context, taking it as literature only when in its textual form. The theoretical foundations of the research were based on the perspectives of Aesthetic Effect Theory and Literary Anthropology, both by Wolfgang Iser (1996a; 1996b; 2013) and supplemented by research by Santos (2009) and Costa (2020a; 2020b). The methodology used was Mapping the Aesthetic Experience (MAPEE), which is based on a metaprocedural analysis of the researcher's reading events in order to make inferences about the effects of meaning and significance. Once the corpus had been analyzed using the aforementioned methodology, the concepts of the Aesthetic Effect Theory were combined with the actantial model, derived from semiotics, under the hypothesis that the character's perspective plays a privileged role in the construction of the theme and horizon structure. At the end of the research, it was concluded that the actantial models, although they work on only one of the levels of the literary text, gain importance in an art such as theater, whose dynamic is centered on the figure of the character. The results corroborate the hypothesis of a comprehensive methodology capable of describing the reader's mental and affective events with a play.

Keywords: Theater. Charting of the Aesthetic Experience. Theatrical Semiology. Actantial models. Literary Reading.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esquema da situação inicial.....	104
Figura 2 – Primeira reiteração.....	105
Figura 3 – Movimentação de Burr para a posição de oponente.....	106
Figura 4 – Movimentação de Hamilton para a posição de oponente.....	106
Figura 5 – Suplementação do papel de Destinator.....	107
Figura 6 – Último esquema actancial.....	111
Figura 7 – Esquema do movimento do leitor na estrutura de tema e horizonte.....	118
Figura 8 – Esquema de reiteração dos esquemas actanciais por meio de <i>loopings</i>	120

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 CAPÍTULO UM – LEITURA E TEATRO: A SITUAÇÃO COMUNICACIONAL DO TEATRO À LUZ DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO	15
2.1 Teoria do Efeito Estético: a leitura como centro da teoria literária	17
2.1.1 Repertório e estratégias do texto: elementos da situação comunicacional entre texto e leitor.....	19
2.2 O texto dramático nos manuais de literatura: um breve panorama	23
3 CAPÍTULO DOIS – SISTEMATIZAÇÕES DO ESQUEMA LER-REPRESENTAR.....	29
3.1 Como ler e ver o teatro?	31
3.2 Jacques Rancière e a emancipação pelo espetáculo	38
3.3 Anne Ubersfeld e a semiologia do teatro: a oposição texto-representação.....	42
3.2.1 O modelo actancial	43
3.4 Teoria do Efeito Estético: a formulação do objeto estético por meio da leitura	46
3.5 Sistematizações a partir da Teoria do Efeito Estético e o modelo actancial.....	51
3.5.1 A personagem como ponto de vista privilegiado do leitor	53
4 CAPÍTULO TRÊS – HAMILTON UM: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM A REPRESENTAÇÃO TEATRAL.....	55
4. 1 Ler e falar sobre textos literários: o Mapeamento da Experiência Estética como ferramenta teórico metodológica	55
4. 2 O primeiro Hamilton: o espetáculo e a realização do texto dramático	63
4.2.1 Ato I.....	66
4.2.1.1 <i>Overture</i>	68
4.2.1.2 O baile de inverno.....	78
4.2.1.3 A Guerra.....	80
4.2.1.4 <i>Closure</i> : Imparável	83

4.2.2 Ato II.....	85
4.2.2.1 Hamilton vs. Jefferson-Madison.....	87
4.2.2.2 Hamilton e Eliza	91
4.2.2.3 <i>Closure</i> : quem conta a história?	94
5 CAPÍTULO QUATRO – HAMILTON DOIS E TRÊS: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM O TEXTO DRAMÁTICO E OS ESQUEMAS ACTANCIAIS..	97
5.1 Modelos actanciais e encenação: o texto e seus fantasmas.....	97
5.2 Hamilton, uma segunda vez: um mapeamento da composição do esquema actancial.....	103
5.3 Hamilton Três: diferenciações na experiência com o teatro	113
6 CONCLUSÃO.....	122
REFERÊNCIAS	125

Sabe onde é que aquela peça existe? Não é nesse armário nem no livro que você está procurando. As palavras, quem se importa com elas? São ruídos que precisam ser decorados para sustentar a ação, para vencer as barreiras ósseas que cercam a memória dos atores, não é mesmo? Mas a realidade está dentro *desta* cabeça. Da minha cabeça. Eu sou o projetor no planetário, todo aquele pequeno e fechado universo que é visível no palco está saindo da minha boca, dos meus olhos, às vezes também de outros orifícios.

O leilão do lote 49, Thomas Pynchon

1 INTRODUÇÃO

O teatro é uma arte paradoxal.

Anne Ubersfeld

O teatro representa uma situação limite: a dualidade do texto e da sua representação. Ele está no interregno entre sua pré-figuração e no acontecimento no palco. O teatro é eterno e instantâneo ao mesmo tempo. Sua realização se dá na potência do momento presente no palco, embora o texto sobreviva os séculos e os milênios, permitindo que ele retorne ao tablado, mas nunca da mesma maneira. Ele guarda consigo os vestígios de tempos e civilizações cujos rastros sequer sobraram senão na forma de sua arte.

A prática do teatro também abrange uma dimensão plural. Encontra-se nas grandes casas de teatro, ocupadas pelas companhias teatrais mais sofisticadas –, como também no teatro de rua, de arena, nos circos itinerantes. É uma arte altamente individual na figura do dramaturgo, a qual se esconde por trás das linhas do texto e dá vez e voz aos personagens que falam por ele. Por outro lado, nada mais social e coletivo que o teatro e sua expectativa diante de um público, das massas, das gentes. Como diz Ubersfeld (2013), o teatro é uma arte participativa.

Nesse sentido de participação, o presente trabalho situa-se no âmbito do problema do texto-representação no teatro, em especial, com a peça *Hamilton – An American Musical*. Selecionamos esse *corpus* em específico por três motivos: primeiramente, tanto o texto dramático como a gravação do espetáculo cênico são de fácil acesso para pesquisa, uma vez que a encenação está disponível na plataforma de streaming Disney+; segundo, procuramos um *corpus* do teatro contemporâneo que ainda não tivesse uma fortuna crítica abastada, assim incentivando o pesquisador-leitor a aprofundar-se nas relações que o texto faz com o seu repertório; e, por fim, porque consideramos que a peça emprega repertórios culturais e históricos desconhecidos, tornando o mapeamento da experiência do leitor com o texto ainda mais desafiador, o que proporcionará uma prospecção maior dos procedimentos empregados na leitura.

As abordagens sobre o assunto são as mais diversas e seguem variados estratos da teoria literária, desde o marxismo e a crítica cultural de Raymond Williams em *Drama in Performance* (1954) e *Drama from Ibsen to Brecht* (1952), ou inquéritos igualmente meritórios originários da fenomenologia, em *Role Playing and Identity* (1991), de Bruce

Wilshire. Embora possuam objetivos diferentes, o que esses trabalhos têm em comum é a percepção de que a relação entre o texto dramático e a representação teatral é mais íntima do que os estudos de ambos separadamente o fazem parecer. Porém, nosso objetivo diz respeito a uma compreensão do problema do texto-representação sob a ótica da leitura, ou melhor, do ler-representar como conjuntura simultânea e não exclusora.

Assim sendo, foi a meta deste trabalho abarcar no seu *corpus* de estudo ambas as formas de uma mesma peça, tanto o texto dramático como a representação teatral de *Hamilton – An American Musical*. Sendo o teatro essa forma de ficcionalização que naturalmente mostra uma realização dual, realizou-se uma pesquisa comparativa que revelasse os procedimentos distintos. Obviamente é impossível lidar com a totalidade de semioses e aspectos verbais e não verbais envolvidos nessas instâncias da arte teatral. Portanto, a então pesquisa se circunscreve nos aspectos textuais que ancoram o texto dramático à sua tradução para os palcos. Inversamente, inscreveu-se a análise da representação naquilo que a ancora na sua realização passada [o texto dramático]. Portanto, essa convergência de procedimentos encontram um ponto de foco que podemos lançar mão e estudá-lo prodigamente: a leitura.

Com a intenção de abordar o tema de maneira ampla, elaborou-se a seguinte pergunta de pesquisa no que concernia à experiência estética com o teatro: como abordar o teatro enquanto fenômeno que propicia a ficção, uma vez que ele se apresenta em duas formas igualmente válidas de leitura – o texto dramático (escrito) e o texto teatral (encenado)?. O objetivo geral deste trabalho é verificar como o teatro, enquanto manifestação artística que propicia a ficção, possibilita a emancipação cognitiva e emocional do leitor/espectador por meio do Mapeamento da Experiência Estética.

Se a questão subjacente à pergunta de pesquisa direcionou o estudo ao conceito de experiência estética, isto é, um fenômeno individual de produção de sentidos e intersubjetivo proporcionado pela interação (entenda-se, neste caso, por leitura, contemplação, apreciação *etc.*) com textos de arte literária, a pergunta de pesquisa propriamente dita, noutro caso, revelou um posicionamento teórico específico ao tratar da possibilidade de emancipação por meio de um Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE). Respectivamente, a hipótese de trabalho foi a de que o Mapeamento da Experiência Estética permite a emancipação cognitiva e emocional na medida em que o espectador do teatro se envolve ativamente em um processo complexo de seleção e associação de sentidos a partir da narrativa encenada.

Definido por Santos e Costa (2020), o MAPEE pretende, nas palavras das autoras, “propiciar [no leitor] sua emancipação cognitiva e emocional” (Santos; Costa, 2020, p. 14) na leitura de textos de ficção. Mapear a experiência estética consistiria, de forma sucinta, numa constante autoindicação dos eventos mentais da leitura de textos de ficção literária, eventos estes descritos pela Teoria do Efeito Estético, e, por conseguinte, a construção de uma cartografia dessas ocorrências em uma espécie de texto livre. A abordagem, profundamente respaldada nas teorias de Wolfgang Iser (1996a; 1996b; 2013) articuladas à teoria vygotskiana (Santos, 2007; 2009), punha em evidência um aspecto importante do teórico alemão, embora ele mesmo o tenha muitas vezes deixado de mencioná-lo: a emancipação do sujeito leitor. Com essa pergunta, pôs-se a hipótese que a experiência estética do teatro só seria plenamente realizada se o instrumento heurístico de leitura, neste caso, o MAPEE, contemplasse ambas as formas do teatro – o escrito e o encenado.

Assim, o objetivo do presente trabalho define-se nas seguintes linhas: evidenciar os metaprocedimentos de seleção e associação de sentidos a partir do mapeamento da experiência estética do leitor/pesquisador com a peça teatral *Hamilton* (2016). Para tanto, teve como objetivos específicos: a) propor um modelo de análise teatral para a realização da heurística da experiência com o texto dramático e cênico; b) implementar o modelo proposto no *corpus* de estudo; c) mapear a experiência estética do leitor/pesquisador com o texto dramático escolhido como *corpus* da pesquisa.

Nesse sentido, foi necessário associar os conceitos da Teoria do Efeito Estético a um aparato teórico pertinente a realidade teatral. Entretanto, a equivalência direta faria com que um instrumento teórico como o MAPEE, criado para conduzir uma leitura sofresse com o ofuscamento de seus procedimentos heurísticos. Portanto, buscou-se recurso em Ubersfeld (2013) e sua perspectiva dos modelos actanciais. Anne Ubersfeld escreve em sua obra mais conhecida, *Para ler o teatro* (2013), que os embates advindos da questão do texto e sua encenação levam a aporias limitantes ao fenômeno teatral. Dessa maneira, ela propõe uma leitura que observe a própria combinação entre os elementos verbais e não verbais que permanecem no texto e são transmitidos na tradução desse para o palco.

No primeiro capítulo, discutimos a Teoria do Efeito Estético e os fundamentos de um esquema de análise teatral que se contempla a problemática texto-representação. Foi abordado a constituição da comunicação literária, a qual se dá por meio de uma pragmática do texto literário, lidando com os sistemas de referências e suas combinações

na elaboração de uma estrutura apelativa do texto. Essa estrutura que leva o nome de leitor implícito opera como perspectiva fictícia em contrapartida ao leitor real. Ao fim do capítulo, delineamos um panorama sobre a forma como manuais de literatura lidam com o aspecto dual do texto.

O segundo capítulo discorre sobre o modelo actancial de Anne Ubersfeld (2013) e articula suas categorias de estrutura profunda e superficial e o modelo actancial da semiologia do teatro aos conceitos da Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária (ISER: 1996a, 1996b, 2013). Tal articulação permite o emprego de referenciais de teóricos tanto das teorias de base, como também dos respectivos quadros heurísticos de aplicação específica ao texto dramático.

No terceiro capítulo, realizou-se dois Mapeamentos da Experiência Estética: o da representação teatral; e do texto escrito. Denota-se as associações aos conceitos da fenomenologia da leitura e as mudanças de perspectivas, assim também a noção de personagem como ponto de vista privilegiado no gênero dramático. Por fim, elaborou-se uma análise das diferentes formas como a recepção desses *corpora* se deram com o leitor-pesquisador, fazendo-se apontamentos para um esquema de leitura que abarque ambas as realidades do teatro.

O quarto capítulo abrange uma parte analítica e outra teórica. Conforme o conceito de encenação e aparição fantasmática de Wolfgang Iser, elaboramos uma articulação que sustenta a leitura do texto dramático como um “tornar presente”. Nesse sentido, realizamos o mapeamento do *corpus* escrito e associamos aos modelos actanciais que tomaram vez durante a experiência do leitor-pesquisador. Por fim, teorizamos os procedimentos envolvidos no movimento do leitor, que descreve seu trajeto balizado pela estrutura de tema e horizonte.

Consideramos que a fundamentação teórica reunida neste trabalho corrobora uma compreensão ampla do fenômeno teatral como forma de ficcionalização emancipadora. Apesar de negligenciado em comparação aos gêneros narrativo e lírico, o teatro possui uma força de presença e significação ímpar em comparação aos outros dois. O caráter de jogo, encenação e fabulação que ele propõe nos enreda por caminhos que transcendem o real e trazem urgência às questões por meio da ficção. O paradoxo do teatro vem do sentimento de urgência – de trazer à vida as palavras do texto. Esperamos que o presente trabalho contribua nesse sentido.

2 CAPÍTULO UM – LEITURA E TEATRO: A SITUAÇÃO COMUNICACIONAL DO TEATRO À LUZ DA TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO

*Antes que ele soerga o olhar pesado
de tudo o que no livro se contém,
com olhos, que, doando, contravém
o mundo já completo e acabado:
como crianças que brincam sozinhas
e súbito descobrem algo a esmo;
mas o rosto, feito em suas linhas,
nunca mais será o mesmo.*

“O leitor”, Rainer Maria Rilke

Como é possível ler o texto dramático sem a representação teatral? Quais procedimentos são empregados na leitura de um texto dramático devido a sua especificidade? É o texto puramente a planta baixa, um projeto para a representação no palco? Essas perguntas impõem questões importantes à dramaturgia, isso porque surgem de um dos seus debates mais acirrados do campo – a oposição texto/representação; por outro lado, elas retomam as formas de recepção que o teatro tem ao seu alcance. A oposição texto/representação não é algo novo, pertence, na verdade, à natureza do drama e como ele se realiza. Ignorar essas questões omite uma parte essencial dessa arte e deixa de lado a maneira plural como se realiza.

Manuais de *playwriting* lembram a seus leitores – aspirantes a dramaturgos – que eles jamais esqueçam que uma peça foi feita para ser encenada, e eles devem sempre ter isso em mente ao criarem seus textos¹. Outros autores não deixam de mencionar aqui ou ali as diferenças entre o texto dramático, o drama e a representação em palco, pois seria descuido e uma lacuna considerável no trabalho² independentemente do posicionamento do autor nessa questão.

No âmbito das Letras, encontra-se nos manuais de literatura capítulos separados para cada um dos consagrados gêneros literários: a prosa, a poesia e o drama. No último

¹ No seu *21st Century Playwriting: A Manual of Contemporary Techniques*, Timothy Daly (2019) pontua a questão de maneira ambiciosa. Segundo o autor, o teatro é um espaço onde tudo é possível, cujo alcance é proporcional aos objetivos do dramaturgo e da sua habilidade de encontrar o espaço comum com sua audiência. Noutro caso, David Ball, com seu livreto direcionado à artista de palco, fala desse espaço comum como efeito de uma boa peça de teatro. De acordo com Ball, a relevância de um texto persevera quando ele se mostra maleável dentro do próprio âmbito teatral, adequando-se às diferentes épocas e estilos de teatro que surgem ao longo dos séculos.

² Destacamos esse fato para o caso de trabalhos que se propõem a cobrir os aspectos introdutórios do drama. Outros livros como o de Pallottini (2015), cujo foco é a construção da personagem no drama, pouco cita a problemática texto-representação pelo simples fato de esse não ser o objetivo do texto.

caso, vê-se a mesma questão, porém por uma ótica diferente, porque, para a teoria da literatura, a representação teatral tem pouca ou quase nula importância³, uma vez que o texto dramático encapsularia a realidade literária do teatro. Incluído nesse raciocínio, tem-se a ideia de que o teatro só é literatura enquanto na sua forma de texto verbal escrito; ao representá-lo, tirá-lo-ia de sua realidade textual e dar-se-ia a ele uma realidade multissemiótica, fundada na voz, no mais alto grau do tempo presente, na percepção momentânea dos espectadores, características essas que fogem à alçada das Letras.

Nesse sentido, a crítica teatral costuma ser trabalho para as pessoas formadas na dramaturgia, munidas dos conhecimentos necessários para uma análise distinta daquela feita pelo estudioso das Letras sobre o texto dramático. Entende-se, no entanto, que a perplexidade sobre o assunto está assegurada pela dinâmica de estudo da qual a maioria dos autores parte. A negação das possibilidades extratextuais do drama pelos estudiosos de Letras se deve à reclusão da atividade hermenêutica voltada à imanência textual⁴. Com isso, a caracterização imanentista permeia a crítica literária e mantém os analistas e teóricos longe das possibilidades ocultas do texto literário, uma vez que o texto não tenha sua função *em si*, mas seja formulada *para si*.

Por outro lado, nesta pesquisa parte-se de uma proposição positiva entre o texto dramático e a encenação em palco, cuja intencionalidade, em verdade, abre caminho a um trabalho para o efeito do texto dramático sobre o seu leitor solitário, aquele sem acesso às maravilhas das produções teatrais e que se deleita com o texto escrito. Em outras palavras, permanecer em aporia de ambos os lados nega a pergunta essencial a ser feita, o que acontece conosco quando lemos um texto dramático? A formulação dessa pergunta será exposta em seguida, quando propriamente posicionada no panorama teórico do qual partimos.

Neste capítulo, detalha-se os caminhos teóricos com os quais conseguiu-se entender a relação entre o ler e o representar, sob a ótica do leitor como integrante na parte do processo de interpretação. Partiu-se da Estética seda Recepção, principalmente

³ Da mesma forma como os manuais de dramaturgia, deixamos suas análises para o capítulo seguinte, mas apontamos com clareza o comum posicionamento em Aguiar e Silva (2018), Moisés (2012) e Hamburger (2013), que muito pouco ou quase não abrangem em seus estudos a encenação teatral e o texto dramático, quanto mais os dois em conjunto. Essa posição velada garante a limitação com que veem o drama – como um romance dialógico.

⁴ Gumbrecht será um dos proponentes da Estética da Recepção que buscarão explorar uma camada do texto literário que está além da produção de sentido. Para tanto, ele verifica nas Humanidades a incapacidade de formular um modelo de ação que se distancie da hermenêutica como atividade primária. O autor propõe o conceito de *presença* em lugar do *sentido*, a qual se lança para além da chamada imanência textual pura (Gumbrecht, 2010).

das contribuições de Wolfgang Iser na sua Teoria do Efeito Estético para repensar os efeitos possíveis da leitura do texto dramático e sua relação com a representação⁵. Depois, discute-se os posicionamentos consolidados em manuais de literatura com o cotejo das problemáticas envolvendo essa querela entre os teóricos, constituindo um panorama da situação sobre a questão do teatro. Por fim, encerra-se o capítulo num intuito propositivo, que pretende deslindar os caminhos existentes para uma categoria do ler-representar.

2.1 Teoria do Efeito Estético: a leitura como centro da teoria literária

A Estética da Recepção, como ficou conhecida no Brasil, abrange uma série de teorias que, desde os anos 1960, questionam e estudam o papel do leitor no fenômeno literário. Embora não seja um correlato direto da expressão inglesa (*reader-response criticism*⁶), a Estética da Recepção comumente se refere aos trabalhos da Escola de Constança, na Alemanha, representados principalmente pelos nomes de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Ambos foram proponentes de teses que punham em discussão as teorias críticas vigentes na época, a saber, o *New Criticism*, o Formalismo Russo e o Estruturalismo como correntes da teoria literária⁷. Os proponentes dessa teoria visavam o deslocamento dos estudos literários, até então voltados quase inteiramente aos aspectos estruturais e internos do texto, para a leitura e o leitor. Embora sejam colocados no mesmo guarda-chuva da Estética da Recepção, Jauss e Iser possuíam programas teóricos distintos. Enquanto Jauss se voltava para a situação histórica de textos literários, documentados por leitores históricos nas mais diversas fontes, no qual o objetivo era determinar a recepção de um determinado texto numa determinada época, Iser se propunha a estudar a recepção numa escala individual, porém não indiferente ao social. Assim, Jauss está para a coletividade, ou seja, o social, como Iser, para o indivíduo – o sujeito leitor.

⁵ Não pretendemos esgotar a teoria iseriana nesse primeiro capítulo; ao contrário disso, nosso objetivo aqui é estabelecer uma ponte com a dramaturgia. Aspectos da chamada “antropologia literária” iseriana serão discutidos propriamente na metodologia do presente trabalho.

⁶ Ao contrário da expressão em português, *reader-response criticism* não se refere tão somente às teorias de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht, mas a uma série de autores que incluem também Stanley Fish, Umberto Eco e Norman Holland.

⁷ Para mais contexto: o surgimento das teorias da recepção se dá em um momento de disputa sobre as possíveis linhas de interpretação da obra literária. Entre os três citados, o Estruturalismo ganha atenção especial, pois, de acordo com Rocha (1999, p. 9), “o limite maior do estruturalismo revelou-se na impossibilidade de incluir em suas análises o papel constitutivo do leitor, isto é, do dado histórico no método estruturalista.”

A trajetória teórica de Wolfgang Iser possui, com certa clareza, dois momentos-chave: o primeiro, no livro *O ato da leitura* (1996a, 1996b), Iser ambicionou constituir uma teoria literária em que a leitura desempenha o papel de proporcionar uma experiência estética mediante vários procedimentos que ocorrem na comunicação entre texto e leitor; já o segundo, em *O fictício e o imaginário* (2013), a proposta foi dar continuidade às bases lançadas na sua Teoria do Efeito Estético e tatear um campo teórico que Iser chama de Antropologia Literária, cujo fundamento principal está na ideia de *jogo* como elemento entre o fictício e o imaginário, duas instâncias não ontológicas (Iser, 1993, p. 2-4), pois só se revelariam por meio da sua interação causada pelo texto literário.

A despeito da separação entre um livro e outro, o projeto teórico de Iser segue uma pergunta essencial: o que acontece conosco quando lemos um texto ficcional? Esse direcionamento impõe, como lembra Diniz (2020), uma revisão do conceito de texto, uma vez que o sentido desse vem à tona quando interage com o leitor. Ambos texto e leitor estão numa situação comunicacional na qual o sentido só é percebido pelo seu efeito, isso porque Iser (1996a) vê a atividade da crítica literária perpetuada até a sua época como exploração dos sentidos dos textos. Deslocando o sentido para o seu efeito, ele não pode ser meramente “extraído” do texto, mas precisaria ter seu efeito descrito.⁸ Inobservável e indescritível, o efeito permanece matizado nas reações de um leitor real. Como então descrever tal efeito?

O efeito de sentido precisa ter uma situação propícia para ocorrer. A “resposta estética” não surge do nada e nem é a reação aos mais diversos elementos semióticos do texto literário. Ela surge de uma estrutura embutida no próprio texto, a qual possibilita a virtualização dos efeitos possíveis. Essa estrutura leva o nome de *leitor implícito* e ela aparece como resposta quase dialética aos diversos conceitos de leitor propostos pela teoria literária. O leitor implícito, ao contrário desses outros conceitos, é a própria estrutura textual e estabelece a base da *ficção do leitor*, também chamado de leitor intencionado, uma perspectiva textual discernível que mostra o leitor ideal para quem o autor pretendia escrever o seu texto. Tendo sua existência fictícia, o leitor implícito “materializa o conjunto das preorientações (*sic.*) que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (Iser, 1996a, p. 73). Portanto, a

⁸ Diniz (2020, p. 234-235) comenta bem a posição iseriana sobre “atividade parasitária” da crítica literária (Cf. Iser, 1996a, p. 23-48), que perpetuou normas de interpretação desde o século XIX, privilegiando uma maneira de interpretar em detrimento das outras. Não é da competência do presente trabalho seguir essa linha de argumentação, mas se faz esse destaque uma vez que ele esclarece o posicionamento que aqui colocamos sobre as interpretações puramente imanentistas.

observação do leitor implícito se deduz da própria estrutura textual, esta, por sua vez, “antecipa a presença do receptor”, deixa em aberto um espaço vazio no texto que não prejudica a sua coerência. A ficção do leitor ressalta os elementos textuais que estabelecem a comunicação entre o texto e o leitor. Tais elementos e sua função na situação comunicacional literária é o tópico que discutiremos a seguir.

2.1.1 Repertório e estratégias do texto: elementos da situação comunicacional entre texto e leitor

Para Wolfgang Iser (1996a), a leitura é uma relação dialógica entre texto e leitor, sendo *a obra* uma mera virtualidade que se atualiza nesse processo. Isso corresponde à necessidade imperiosa de um texto literário precisar de um receptor. Porque se estabelecem numa relação dialógica, texto e leitor assumem os polos distintos em um modelo de comunicação que confere a ficção literária. Com essa formulação, Iser (1996a) afasta-se de concepções correntes à época as quais viam a ficção como cerne contrário ao real. Iser redefine a pergunta pela ficção: em vez de sabermos o que significa a ficção, um questionamento de ordem ontológica, pois busca o ser da ficção em oposição ao real, e, por isso, um não-real; Iser pergunta o que a ficção faz, ou seja, reorientando para a função do ficcional, eliminando a falsa oposição com o real.

Como estrutura comunicativa, a ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade. É significativo que, quando se buscava comparar a ficção em seu contraste com a realidade, o sujeito quase não tivesse importância. Se a ficção não é realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável; por isso, a ficção não se confunde com aquilo que ela organiza. (Iser, 1996a, p. 102)

A ficção não deve ser vista, portanto, como um ser sem os recursos do real, sem o veio que dá à realidade a sua essência. Mesmo quando lemos um texto ficcional, ele costuma ter uma linha em comum com o real, seja na história, seja como as personagens se comportam e agem naquele mundo. A ficção, segundo Iser, reorganiza a realidade de tal forma que ela se torna comunicável de uma maneira particular. Certamente seria impossível uma representação total do real, assim a ficção se igualaria à realidade e a distinção entre as duas seria impossível. Essa confusão não ocorre uma vez que o real sempre se apresenta, na ficção, de maneira especial. O ato comunicativo da ficção sobre

a realidade se dá pelo embaraço dos atributos da realidade, pela sua reorganização. Em suma, a ficção tira a realidade do seu lugar e ressalta diferencialmente os elementos reais.

A impressão geral das teorias iserianas é que a leitura não consegue ser explicada tão simplesmente pela própria teoria da literatura. A imagem formada por Iser nos mostra a literatura como um meio pelo qual a emancipação estética se torna possível de acordo com uma série de procedimentos psicológicos, cognitivos e socioemocionais envolvidos no processo de leitura do texto ficcional. A diversidade de processos envolvidos na leitura elimina interpretações preponderantes que veem na imanência textual os frutos do trabalho hermenêutico. Portanto, na visão da Teoria do Efeito Estético, o leitor não é simples receptor das graças do texto literário, mas sim um agente ativo da interpretação ao se estabelecer em um polo de comunicação com a estrutura textual. A capacidade de agência do leitor desempenha um papel importante na Teoria do Efeito Estético, uma vez que busca saber o que esse leitor “traz” para o processo interpretativo. A leitura em Iser é um esforço colaborativo, porém regado por uma situação comunicacional delicada, pela qual o leitor sofrerá efeitos que lhe serão provocados.

A situação comunicacional da qual Iser fala não exige que os quadros de referência nos quais o texto está constituído, isto é, os elementos do real presentes no texto, sejam conhecidos previamente pelos leitores. Isso faria com que apenas os leitores conhecedores desses elementos pudessem participar da situação comunicacional, caso contrário, a comunicação não ocorreria. Por outro lado, Iser propõe que “O discurso ficcional não é sem convenções, mas sim as organiza de um modo diferente daquele que vale para os atos da fala obrigatórios à enunciação performativa” (Iser, 1996a, p. 114). Essa organização segundo elementos do real reverbera na obra tardia de Iser sob o nome de atos de fingir, quando tentava constituir o que ele chamou de Antropologia Literária. Entretanto, nesse primeiro momento, os elementos do texto desempenham o papel de ativadores da situação pragmática do texto literário, eles compõem aquilo que estabelece a situação comunicacional. Assim,

o discurso ficcional dispõe dos elementos básicos que caracterizam o ato ilocucionário da fala. O discurso ficcional se refere a convenções que traz consigo; ele tem os procedimentos que esboçam como estratégias as condições constitutivas do texto para os receptores; e, por fim, tem a qualidade performática, pois o leitor deve produzir a referência de convenções diferentes como o sentido do texto. O texto ficcional ganha sua *illocutionary force* quando as convenções diferentes são organizadas horizontalmente e as expectativas são rompidas pelas estratégias; tal força como potencial de efeitos ativa a atenção, orienta a forma de acesso e conduz o receptor a reagir. (Iser, 1996a, p. 115)

A partir desse ponto, os elementos no texto são distinguidos em três tipos, dispondo eles de um papel na pragmática do texto ficcional: as convenções, que compõem o *repertório*; os procedimentos que designam aos leitores as condições de produção de sentido são as *estratégias do texto*; e a participação do leitor é a *realização* do texto. Dessarte, “o repertório cobre aqueles elementos do texto que ultrapassam a imanência deste.” (Iser, 1996a, p. 130), o que nega proeminentemente a possibilidade de procedimentos extratextuais, vide as técnicas de interpretação, regularem de maneira parcial ou total a forma como o texto é recebido. Essas três unidades de elementos que compõem o texto são colocadas em jogo simultaneamente na comunicação literária entre texto e leitor.

De maneira direta, Iser define o repertório como aquilo “que designa o material selecionado pelo qual o texto é relacionado aos sistemas de seu ambiente, que em princípio são sistemas da vida social e sistemas da literatura do passado” (Iser, 1996a, p. 159). Compõem o repertório os mais diversos sistemas de referências históricos, organizados no texto de forma reduzida, isto é, jamais completa, pois não é intenção do texto a mera representação da realidade, apenas a sua seleção recombinada. Por designar a situação comunicacional entre leitor e texto, o repertório implica “graus reconhecíveis de complexidade que influenciam de maneira diferente a situação entre texto e leitor.” (Iser, 1996a, p. 148). A título de exemplo, pode-se imaginar um dado leitor contemporâneo do século XXI que tentasse ler uma obra realista do século XIX como *O vermelho e o negro*, de Stendhal, ou *A educação sentimental*, de Flaubert, textos esses que levam consigo sistemas de referências relativos às organizações sociais da época, o histórico onde se passam, o estilo, a organização de capítulos, as convenções do que se chamou *Bildungsroman etc.*, encontraria [o leitor] dificuldades em pontuar a realidade histórica que esses textos respondem. A situação comunicacional, portanto, seria disposta de tal maneira que o leitor enfrentaria dificuldades de manter o “diálogo” com o texto, assumindo atitudes contemplativas ou participativas. Iser ressalta, porém, que a mera complexidade do repertório do texto leva-o a um processo de diferenciação ainda maior. Se não se mantém um mínimo de homogeneidade nessas diferenciações, a comunicação pode se tornar dificultosa mesmo se o leitor possuir os conhecimentos necessários para reconhecer os esquemas replicados no texto.

O repertório sozinho, governado pelo princípio da seleção dos sistemas de referências, não consegue estabelecer os parâmetros necessários para a comunicação literária. Aqui entra em jogo as estratégias textuais. As estratégias do texto são princípios

organizacionais que estabelecem a ponte entre os conhecimentos imanentes aos textos e o saber do leitor. Elas são necessárias, porque os elementos imanentes nunca estão totalmente dados na estrutura textual. O entrecruzamento dos sistemas de referências inseridos no texto não é percebido imediatamente, pois a organização peculiar dos sistemas dá relevo às interações possíveis entre esses elementos matizados. Uma apresentação total e imediata desses sistemas faz com que o efeito possível, através de sua combinação, não seja a finalidade do texto literário, isto é, a mera transmissão de conteúdo. Neste caso, não basta selecionar os repertórios, eles precisam estar recombinados entre si. A interação com essa estrutura matizada oferece o espaço para o leitor enredar o processo de leitura.

Vale ressaltar, portanto, que o repasse de conteúdo não é função primária do texto literário, porém sim de outras formas de comunicação. A transmissão de elementos do repertório dos textos ficcionais, como coloca Iser, não está dada pela estrutura posta pelo tecido textual;

as estratégias precisam esboçar as relações entre os elementos do repertório, ou seja, delinear determinadas possibilidades de combinação de elementos, que são necessárias para a produção da equivalência. Elas também devem criar relações entre o contexto de referência do repertório por elas organizado e o leitor do texto, que deve atualizar o sistema de equivalência. (Iser, 1996a, p. 159).

As estratégias produzem, por sua vez, uma estrutura de dois planos tensionais. A relação entre o primeiro e o segundo plano são essenciais na percepção das estratégias textuais, pois “o texto ficcional não documenta fatos [...], na melhor das hipóteses, os projeta para a atividade de representação do leitor” (Iser, 1996a, p. 160). Essa projeção não se dá meramente pela absorção do leitor. O primeiro e o segundo plano operam tal como na psicologia da percepção (*Gestalt*), na qual os elementos que figuram sob a atenção do observador, criam uma perspectiva sob aquilo que não está sob sua atenção, formando-se assim dois planos. Aqui, Iser elabora conceitualmente o que ele chama de estrutura de tema e horizonte, um esquema heurístico que controla as sínteses combinadas dos sistemas selecionados.

A estrutura de tema e horizonte exerce a função de regular as atividades do leitor frente as perspectivas colocadas no texto. É preciso compreender que a ideia do texto como um sistema perspectivístico faz com que o leitor somente tenha acesso a uma perspectiva de cada vez. Assim, a totalidade das perspectivas em todos os momentos do texto foge à consciência do leitor, que só pode sintetizar e apreender um desses momentos

por vez. É estrutura de tema e horizonte, do primeiro e do segundo plano, que auxiliam o leitor nesse processo.

Segundo Iser, são quatro as perspectivas que se alternam ao longo do texto: do narrador, das personagens, da ação (ou enredo) e da ficção do leitor. Essas perspectivas auxiliam o leitor a assimilar os elementos matizados do texto e corroboram na reorganização desses elementos em uma ordem pessoal do leitor. Em outras palavras, o leitor reconstruirá o texto a partir da alternância dessas perspectivas.

Com as perspectivas textuais, a situação comunicacional agora se torna privilegiada para a especificidade do texto literário que, contendo sistemas de referência do mundo real, reorganiza-os numa ordem diferente, trazendo, portanto, uma organização particular a esses elementos. O leitor assume a posição das perspectivas textuais a fim de reconstruir o texto. Nas palavras de Iser (1996b), o leitor se torna um ponto de vista em movimento, um observador que se alterna em suas posições e sintetiza os elementos observados.

Estabelecida a situação comunicacional, Iser (1996b), na segunda parte da sua obra *O ato da leitura*, descreve uma fenomenologia da leitura. Ou seja, ele coteja os atos de apreensão envolvidos no processo de leitura, as maneiras como as sínteses das perspectivas se organizam e se transferem para a consciência do leitor. No capítulo seguinte, dar-se-á a atenção devida aos atos de apreensão, quando estabeleceremos a relação entre esses atos e o modelo actancial do teatro. Por ora, basta observar a interação entre a estrutura textual e o objeto de referência, o real. Se outros gêneros literários em prosa requerem uma situação comunicacional específica, é de se imaginar que o texto dramático exija também um contexto especial, porém diferenciado, uma vez que os processos e repertórios imanentes ao texto se referem à finalidade do drama – a sua representação.

2.2 O texto dramático nos manuais de literatura: um breve panorama

Não raro desvinculado do domínio literário, o teatro se erige como uma das manifestações artísticas mais antigas, viabilizando a construção ficcional, concomitantemente, favorecendo, sob o prisma aristotélico, a experiência catártica nos espectadores do drama. O componente catártico, desde os preceitos da *Poética* do pensador estagirita, tem sido confluyente com a expressão artística de modo geral, enquanto, de outra forma, relaciona-se à plenitude do *ethos* humano, emergindo quando

este contempla a representação mimética da realidade, forjada como uma simulação do mundo tangível. Não obstante tal disjunção, a poética helênica, ao dissertar sobre as tragédias do seu tempo, conferiu perspectivas inovadoras aos estudos narrativos de cunho genérico, seja no âmbito do romance, conto, poesia e, obviamente, no teatro. Esse caráter genérico que surge da *Poética* percorre uma longa tradição, que ganha relevância no Renascimento com a predominância da separação tripartite dos gêneros lírico, épico e dramático sob o efeito da redescoberta do texto de Aristóteles nessa época. Ao longo dessa tradição, porém, o gênero dramático cimentou seu lugar entre os textos literários apenas na sua forma textual, uma vez que era esse o meio pelo qual ele permanecia ao longo de gerações.

Nesta parte do trabalho, foram cotejados os manuais de literatura de *A Lógica da Criação Literária* (2013), de Käte Hamburger; *A criação literária* (2012), de Massaud Moisés; e *Teoria da Literatura* (2018), de Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Deu-se atenção maior aos capítulos específicos nos quais os três autores se dedicam ao texto dramático ou ao fenômeno teatral de maneira geral. Nosso objetivo não é exaurir os textos básicos sobre o assunto a fim de consolidarmos uma opinião generalizada que eles compartilham; é, por outro lado, estabelecer uma visão de texto dramático comum da qual podemos usar como ponto de partida das nossas discussões nos capítulos subsequentes. Para tanto, o trabalho de Kate Hamburger é um excelente início, pois este acaba sendo referência importante para os outros dois manuais e muitos de seus posicionamentos se consolidam nos outros.

A Lógica da Criação Literária (2013) foi publicado originalmente em 1968 pela Ernst Klett Verlag, em Stuttgart. O intuito do livro era definir uma “teoria da lógica da Arte Literária” sob o argumento que a literatura até o momento estava subordinada ao estudo da Estética, não da Lógica, disciplinas estar do saber filosófico (Hamburger, 2013, p. VII-XI). Uma lógica da Arte Literária, de acordo com Hamburger, estaria dessa forma subordinada a uma teoria linguística geral. Não é difícil ver uma tentativa de trazer uma objetividade técnico-formal ao estudo da literatura quando se deseja estudar a literatura segundo suas “funções lógico-linguísticas” que governam a criação literária. A literatura é vista nesse sentido como produto da lógica linguística e do pensamento, sua relação com a Estética lhe traz uma relativização tanto de quem produz literatura (os poetas, escritores, dramaturgos) como de quem estuda e recebe os textos literários (o leitorado em geral e os críticos especializados). O mérito do estudo de Hamburger não cabe neste trabalho, mas devemos salientar em seu estudo a primazia na sobriedade com

que trata o fenômeno literário a partir das categorias lógicas, segundo pressupostos comuns à filosofia fenomenológica e a linguística da primeira metade do século XX.

A seção dedicada à “Ficção dramática” consta no segundo capítulo, dedicado ao gênero ficcional, ou mimético. Para a autora, a ficção dramática tem relações com a ficção épica (prosa literária) por conta que a segunda pode ser revertida na primeira. Porém, o que os separa enquanto gêneros distintos é a capacidade do texto dramático passar do “domínio infinito da imaginação⁹ ao espaço limitado da realidade, cujas condições físicas compartilhem com o público do teatro” (Hamburger, 2013, p. 140). Segundo Hamburger (2013), a característica literária do texto dramático se perde na medida em que o texto passa por um processo de transformação da palavra. Essa mudança da palavra estaria condicionada pela especificidade do gênero dramático, que precisa ir além do próprio texto, chegando então aos palcos. O texto conseqüentemente se dissolveria, pois “o drama é aquela obra de arte lingüística (*sic.*) em que a palavra já não é livre, mas está condicionada. Tornou-se forma, como a pedra de que é feita a estátua” (Hamburger, 2013, p. 141). Logo é destino da palavra se tornar a personagem em palco.

Nessa transformação, a fenomenologia do espaço cênico foge à alçada dos estudos literários, que se firmam na palavra para articular suas análises e críticas. Ao ter como fim a realização em palco, “a obra dramática também participa do caráter fragmentário da realidade como forma de experiência, embora de maneira especial” (Hamburger, 2013, p. 142). Especial porque leva consigo os indícios e a estrutura da virtualidade que projeta a uma possível encenação.

Dessa forma, delimitou-se o âmbito da pesquisa na questão da leitura de textos ficcionais como propiciadores da experiência estética, analisando o teatro como fenômeno artístico que se desdobra em duas realidades possíveis para a sua apreciação. Trazendo essa esteira teórica para o teatro, o presente estudo incorre na problemática central aqui proposta Hamburger (2013), que assume uma relação substitutiva entre texto e palco, de forma que o primeiro e o segundo não são elementos que se complementam, mas meios cujas funções se alternam.

O palco [...] é a função parcial não-literária da qual a obra em diálogos pode (mas não deve necessariamente) servir-se. Ela substitui na totalidade da obra dramática representada cenicamente aquela parte da função narrativa, que está eliminada da estrutura do drama que apenas cria figuras [...] Palco e atores são material ou meio diferente da função

⁹ Essa passagem do modo da imaginação para o perceptivo que Hamburger denota o valor com que ela vê a representação teatral. Para Hamburger, como ver-se-á, tem a representação teatral como uma instância limitante do texto dramático, que é infinito nas suas possibilidades.

narrativa épica, não pertencem como esta última à própria criação literária, como sua substância, não são criados e desenvolvidos pelo autor e até se esquivam à sua competência. (Hamburger, 2013, p. 153)

Para a teórica alemã, não haveria uma sobreposição de ambos, mas apenas uma substituição, que na sua opinião é uma troca fraca, pois, no texto dramático ainda se faz presente um vigor ficcional forte, o qual é esquecido quando o texto é substituído pela figuração dos atores e do cenário. Os produtores modernos, portanto,

baseiam-se epistemologicamente no processo invertido: o de reduzir o mais possível a realidade ilusória do palco, tornando-o *pouco aparente* com o intuito de esquecê-lo em favor do mundo fictício da peça, evitando a confusão da sua *presença* com a presença do palco (Hamburger, 2013, p. 154, grifos da autora).

Numa nota de rodapé da mesma página, Hamburger compara os palcos modernos aos cenários despojados de Shakespeare no Teatro *Globe*, o que reforçaria a associação que a autora faz entre a precedência da palavra e da representação cênica, sempre num posicionamento de substituição entre as duas. Vê-se ainda uma noção de que o valor literário da peça teatral se encontra na sua forma escrita e, assim, a representação por um ator a tiraria do seu brilho, pois a atividade imaginativa do texto é reduzida com a figuração do palco.

Nesse quesito, as teorias literárias têm o teatro como objeto de estudo quando ele se vê na forma de texto dramático, isto é, o escrito integral que dispõe os atos, as cenas, as personagens, as rubricas, o espaço e o tempo; a partir dos quais podem ser estudados a ação, o enredo, a intriga, a fábula e os temas que subjazem o drama das personagens. Portanto, os aspectos cênicos do espetáculo teatral foram deixados de lado pela teoria literária, que se preocupa com o caráter narrativo e histórico do teatro.

Os outros dois manuais analisados em seguida têm muitas semelhanças e compreendem uma orientação diferente de Käte Hamburger, que se propõe ao exercício teórico, enquanto aqueles se dispõem como compêndios de teoria literária. Nota-se assim que ambos fazem a separação entre o texto dramático e o texto teatral (a representação), visto como de atenção do crítico de teatro tão somente.

Segundo Aguiar e Silva (2018) e Moisés (2012), o teatro é literário apenas em parte, visto que a sua constituição e realização são concretizadas no *espetáculo*, que por sua vez abarca diversas semioses além do texto escrito. Posto que

afastada a representação teatral das preocupações do crítico literário, e entendido o teatro como espetáculo, no contexto que vamos formulando, não é o teatro que está em causa, mas as obras escritas,

que, embora destinadas à representação, encerram notória carga literária” (Moisés, 2012, p. 642).

Para o autor, o afastamento consolida uma posição crítica necessária para a análise sistemática do teatro enquanto literatura. Contudo, essa separação é ainda mais radical quando o teórico defende até que se ignore as rubricas do texto dramático quando se referirem apenas enquanto indicações da representação teatral. Essa maneira incisiva parece não desvirtuar o texto dramático, mas se recusa a vê-lo em sua virtude total, reconhecida, como vimos em Hamburger, de alternar os domínios entre o imaginário e o perceptivo. A transferência do texto para o palco não é mera especificidade do texto teatral, faz parte da forma como ele é lido – como uma narrativa que deslinda na emergência do presente.

A recusa se estende numa série de acepções que reduzem o texto dramático a um romance de diálogos, no que diz:

[d]efinida a função técnica dos acessórios [as rubricas e indicações de cena], infere-se que o texto pertence ao território dos estudos literários naquilo que resta: *uma série de diálogos*. Arte do diálogo, o teatro distingue-se como uma narrativa dialogada, visto que o diálogo sempre guarda um conflito, que se manifesta numa trama ou enredo, com início, meio e fim. Do mesmo passo (*sic.*) que seria impensável ou indesejável uma peça de teatro que não se destinasse à representação, assim o enredo faz parte da essência do teatro (Moisés, 2012, p. 643).

A simplificação alcançada no manual de Massaud Moisés não encontra o mesmo respaldo em Aguiar e Silva (2018) no que diz respeito à separação dos diálogos e das didascálicas quando forem direcionadas ao aspecto representacional. De acordo com Aguiar e Silva (2018), a análise do texto dramático enquanto literatura necessita de uma caracterização entre o texto principal, constituído pelos diálogos, e um texto secundário, formado pelas didascálicas. O autor acrescenta ainda a relação histórica que ambos esses textos tiveram ao longo do tempo, ora operando numa correlação que gerava o realismo nas representações ora uma estrutura simbolista nas peças. Ou seja, percebe-se que mesmo os elementos ditos secundários que dão conta da representação, constituem par inseparável do texto principal.

Foi comentada a característica peculiar da dualidade do teatro, ora texto, ora espetáculo teatral. É importante considerar agora, antes de adentrar em detalhes sobre as teorias dramáticas que lidam diretamente com os elementos teatrais, o fato de que não importa como o teatro seja apreciado, essa experiência não será menor que a outra. Em outras palavras, um leitor em posse de uma cópia do texto integral de *Hamlet*, certamente

terá uma experiência estética diferente de alguém que presencialmente assistiu uma encenação completa da mesma peça. E outra experiência distinta é possível se imaginarmos um terceiro receptor que assistiu a uma das várias adaptações para o cinema da peça, um exemplo sendo a do diretor britânico Kenneth Branagh, lançada em 1996, com suas longas quatro horas de duração. Os três receptores tiveram experiência distintas, mas é possível dizer que o primeiro e o terceiro não experienciaram da maneira correta, uma vez que não o fizeram da maneira que intencionava? Essa pergunta não é em nada à toa. Afinal a questão das diferentes mídias é comum tratando-se de formas híbridas como o teatro e, mais ainda, de uma adaptação de um texto teatral.

Em 1983, David Ball escreveu um pequeno guia de leitura para atores iniciantes no ramo do teatro. Seu olhar enquanto produtor teatral traz uma visão interessante para a relação entre texto e encenação. Para Ball (2014), a peça teatral tem o objetivo principal de ser encenada pelos seus leitores, sendo a encenação a finalidade de um texto dramático. Assim sendo, o texto teatral, em oposição ao texto dramático, seria um fenômeno mais complexo, pois abarcaria a *encenação*, ou seja, o cenário, os atores, o design de luzes, a trilha sonora, a sonoplastia, os efeitos especiais, a direção *etc.* Resumidamente, a encenação é tudo o que é apresentado no espetáculo teatral, envolvendo uma série de indivíduos realizando específicos papéis de produção. Ball vê a encenação como a finalidade do texto dramático, embora, ao longo do seu manual, ele demonstre exatamente como podemos aproveitar ao máximo dos aspectos teatrais contidos no texto. Por recorrer apenas à poética das palavras, o texto dramático faz o leitor *encenar* a peça, mesmo que a produção teatral seja inacessível a ele.

3 CAPÍTULO DOIS – SISTEMATIZAÇÕES DO ESQUEMA LER-REPRESENTAR

*Staging allows us – at least in our fantasy –
to lead an ecstatic life by stepping out of
what we are caught up in, in order to open
up for ourselves what we are otherwise
barred from.*¹⁰

Wolfgang Iser

Nas primeiras páginas de *À sombra das moças em flor*, o narrador Marcel nos conta a vez em que ele foi ao teatro e pode ver a famigerada atriz Berma interpretando o papel principal em *Fedra*, do dramaturgo francês Racine. Aqueles que leram o primeiro volume da obra máxima proustiana, lembrar-se-ão da importância do teatro para o narrador e como o encontro com a atriz parisiense era tão ansiado. Contudo, seu desejo é barrado pelo médico da família, que recomenda aos pais do garoto que não o deixem ir ao teatro por conta de sua frágil constituição física. Independentemente das recomendações médicas, Marcel se encontra tomado pelo desejo de ir ao espetáculo, mesmo que isso o adoeça, pois, nas suas palavras:

o que eu pedia àquela matinê era coisa muito diferente de um prazer: verdades pertencentes a um mundo mais real que aquele em que eu vivia, e cuja aquisição, uma vez feita, não me poderia ser retirada por incidentes insignificantes de minha ociosa existência, ainda que fossem dolorosos para meu corpo (Proust, 2022, p. 26).

Contrariado, o garoto passa a recitar seu trecho favorito incessantemente, como se quisesse materializar a peça ali mesmo: “Dizem que uma súbita partida vos afasta de nós.” No verso, Marcel buscava “todas as entonações que era possível lhe atribuir, a fim de melhor medir o inesperado daquela que a Berma encontraria” (*Ibid.*, p. 27, grifo do autor). Quem teve a oportunidade de ler o resto desse primeiro episódio, que marca o segundo volume de *À procura do tempo perdido*, sabe muito bem que o jovem consegue, finalmente, reverter a decisão dos pais e vai à matinê com Françoise, a criada da família.

O espetáculo, entretanto, não poderia ter sido diferente das expectativas do jovem Marcel. Os atores parecem entrar e sair rapidamente, fazendo com que ele mal consiga acompanhar a trama; da mesma forma, quase não escuta as palavras, que mais lhe

¹⁰ Tradução nossa: A encenação nos permite – ao menos em nossa fantasia – ter uma vida extasiante, saindo do que nos cerca, a fim de abrir para nós mesmos o que nos seria negado de outra forma.

parecem murmúrios dos atores. Ademais, quando o público começa a aplaudir, nem ele sabe o que estão aplaudindo, como se todos seguissem um ritual desconhecido por ele, que tenta replicar os passos sem sucesso. No momento mais antecipado, Berma entra em cena e entoia seu verso favorito, mas o faz como qualquer outro verso – sem nenhuma entonação especial. “Aliás, disse-a tão depressa que só quando chegou ao último verso é que meu espírito tomou consciência da monotonia desejada que impusera aos primeiros” (*Ibid.*, p. 33).

É de se imaginar a frustração de ‘Marcel’ como algo comum para leitores em geral. Quando lemos um texto de literatura, parte do processo é torná-lo nosso, pois ler também é uma forma de apropriar-se. Ao repetir várias vezes o mesmo verso, reimaginando como seria pronunciado pela boca de uma grande artista, ‘Marcel’ se insere ele mesmo na construção de sentido e de significação daquelas palavras. Sem acesso à representação teatral de *Fedra*, o leitor de textos dramáticos só pode recorrer a si mesmo, às suas disposições mentais e emotivas, seus repertórios intelectuais e estéticos, para reconstruir aquele texto – em torná-lo objeto de seu pensamento.

Formado aquele sentido sublime que ele espera, também ele anseia que a revelação desse sentido lhe arrebataria de tal maneira, cuja compensação seria suficiente a qualquer sofrimento físico que por ventura a ida ao teatro lhe acometesse. Esse episódio de uma das maiores obras de literatura do século XX nos mostra duas coisas: a) o teatro figura na situação limite de um texto literário, pois ele se realiza de duas maneiras; b) essa situação limite se encontra numa via de mão dupla, de um lado o texto dramático, do outro, a representação teatral. Em suma, não basta que um texto de ficção nos faça sentido, mas que ele faça sentido *para o leitor*. A frustração vem de que aquele texto não é o mesmo para nós como é-o para o outro. O profundo sentido dado aos versos de *Fedra* pelo narrador em nada ganham relevância na voz de Berma.

A experiência do jovem protagonista está tão ligada à sua leitura do texto da peça que mal consegue notar as diferenças: “ouvia-a como teria lido *Fedra*, ou como se a própria Fedra tivesse dito naquele momento as coisas que eu ouvia, sem que o talento da Berma parecesse lhes acrescentar algo” (*Ibid.*, p. 32). A passagem do romance de Proust nos mostra de maneira convincente a forma como frequentemente lidamos com obras de ficção. Esperamos delas não a revelação de algo secreto e sagrado, confinado entre as linhas do texto, encoberto pelos ardis do dramaturgo, do qual o acesso esteja legado apenas ao intelecto culto e treinado dos críticos. Isso faria da interpretação uma caça ao tesouro inútil, pois corresponderia à antiga noção de univocidade da obra, do texto

literário cujo sentido permanece estático e pronto para ser “extraído”. Nossa relação estética é mais delicada e participativa do que uma caça ao tesouro, e muito menos competitiva nesse sentido.

3.1 Como ler e ver o teatro?

O texto literário – especialmente o texto dramático – deve ser o ponto de encontro entre autor e leitor para a construção do sentido. É preciso lembrar de Umberto Eco, cuja expressão “máquinas preguiçosas”, usada para referir aos textos literários em geral, nos lembra que a literatura exige esforço do leitor para constituírem de maneira adequada os seus sentidos. Ryngaert (1998, p. 3) continua o pensamento de Eco

nosso *corpus* [o texto dramático] reúne o mais preguiçoso de todos. Não necessariamente os mais abstratos ou mais enigmáticos, como às vezes se ouve dizer, mas antes os que não se revela facilmente no ato de leitura, que resistem ao resumo rápido das programações publicadas em revistas e solicitam do leitor uma verdadeira cooperação para que o sentido emerja.

Com isso, portanto, altera-se a orientação quanto à atividade interpretativa, ora vista como um procedimento que *extrai* o sentido de um texto. O leitor de peças de teatro, deve perguntar o que a peça *faz* consigo. O redirecionamento da pergunta nos leva ao questionamento do próprio processo de recepção, que se dá, no campo dos estudos literários, por meio da leitura.

O verbete *leitura* no *Dicionário de Teatro* (2015, p. 227), de Patrice Pavis, diz o seguinte: “*ler* um texto dramático não é simplesmente seguir ao pé da letra um texto como se leria um poema, um romance ou um artigo de jornal, a saber, ficcionalizar ou criar um universo ficcional (ou um mundo possível). A leitura do texto dramático pressupõe todo um trabalho imaginário de situação dos enunciadores”. De antemão, remove-se a preconcepção de que o texto dramático pode ser reduzido simplesmente aos seus aspectos puramente textuais. Ao contrário da narrativa em prosa, por exemplo, a diegese do texto dramático se dá num plano dêitico da narrativa, em razão de as ações não se organizarem através da agência de um narrador.

O teatro pressupõe a narrativa no mais alto grau do presente, na ação direta, como disse Aristóteles. E, até mesmo quando a ação passada precisa acontecer, ela surge no presente do público. De maneira contrária, em comparação à narração do presente em um outro gênero literário, os efeitos alcançados pelo escritor serão diferentes daqueles, no

teatro. Vejamos a investigação de Auerbach sobre o estilo homérico no primeiro capítulo da sua obra *Mimesis*, no qual o crítico alemão analisa o episódio da cicatriz de Ulisses. Auerbach defende a univocidade de um primeiro plano na narrativa homérica, fazendo com que o poeta grego jamais narre fatos concomitantes, em planos temporais ou espaciais distintos. A narração homérica se “distensiona” sobre um mesmo plano, alargando sintaticamente as estruturas das frases para caber uma interpolação que simula uma ação passada, pois

é necessário que ela [a interpolação] não afaste da consciência a crise por cuja solução se deve esperar com tensão, a fim de não destruir o clima de ‘ansiedade’; a crise e a tensão precisam ser mantidas, precisam permanecer conscientes num segundo plano. Só que Homero [...] não conhece nenhum segundo plano. O que ele narra é sempre e somente o presente, e que preenche completamente a cena e a consciência do leitor (Auerbach, 2021, p. 3).

Em comparação com o texto dramático, em que interpolação do passado se dá com a interrupção do presente e a abertura de uma nova ação direta, a narrativa épica tem o luxo do retardamento da ação – da expansão diegética para os lados e para trás – enquanto o drama só possui um vetor e uma direção: para frente.

Em resposta a um questionário da revista *Tel Quel*, Roland Barthes (2007, p. 166) diz que o teatro é uma máquina cibernética em repouso. Quando a cortina se levanta, essa máquina gera uma série de mensagens mais ou menos controladas, produzidas do começo ao fim do espetáculo. A maneira como os signos dos gestos, dos cenários, das palavras chega até o público, as suas durações e interrupções, conduz o maquinário a produzir as sequências de mensagens. Seguindo essa lógica, a atenção do semiólogo francês está voltada para as relações e combinações desses signos entre si na duração da peça de teatro e em como estudar os códigos estruturantes da representação em palco. Não restam dúvidas de que a textualidade multissemiótica do teatro perfazem, como coloca Barthes, “um ato semântico extremamente denso.” Entretanto é importante considerarmos o produto dessa textualidade quando esta é colocada em interação com o espectador/leitor do teatro. Sobre isso, vejamos o que diz Ryngaert.

A leitura de um texto teatral equivale a construir uma cena imaginária na qual o texto seria percebido da maneira mais satisfatória para o leitor. Isso não quer dizer que o texto teatral seja “incompleto” por natureza, mas que ele resulta de um regime paradoxal [...] Ele é completo enquanto texto, mas toda leitura revela as tensões que o encaminham a uma próxima cena. A cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória. (Ryngaert, p. 1998, p. 30)

Ele continua:

Diante de um novo texto, o leitor não pode nem se referir a uma concepção antiga da máquina teatral nem se apoiar na dramaturgia tradicional. (*Ibid.*)

Ryngaert concorda que o texto dramático exige dos leitores sempre um novo aparato imaginativo para recompor as cenas lidas, pois cada texto estimulará uma nova iniciativa do leitor em constituir a máquina. Os códigos comuns aos diversos textos dramáticos se repetem para leitores. A mera repetição faria com que não existisse esforço dos leitores em recompor esses códigos. Isso ocorre porque a máquina abrange para si a forma como esses códigos referenciais – linguístico, cultural, político e social – estão combinados sempre é diferente. Portanto, cada nova peça coloca o leitor num ambiente estranho.

O estranho exige do leitor um novo posicionamento, da mesma forma que diferentes textos são abordados de maneiras distintas. Os repertórios e as técnicas empregadas por cada escritor ou dramaturgo balizam no texto a forma como o leitor terá de proceder. Esse *como* trata-se da tarefa do leitor, que sabe não poder aplicar a lógica de *Hamlet* aos textos impressionistas de Brecht, como *Baal*, ou mesmo o modernismo tardio de Beckett em *Fim de partida* e *Esperando Godot*. Assim, “montar o espetáculo” na nossa cabeça é sempre um novo desafio, cujo impulso se dá com o leitor mesmo conseguindo encontrar pistas de como realizar a tarefa.

À distinção da encenação e do conjunto de linguagens multissemiótica da representação, o texto dramático, por sua vez, antecede a montagem e prefigura as disposições de cena. O que importa é sua realização por meio de um ator. Isso não impede que nós, assim como o Marcel de Proust, desfrutemos plenamente de uma peça teatral na sua forma escrita. Ao repetir incessantemente o verso de *Fedra*, o narrador de Proust está ensaiando a peça ele mesmo; desfrutando das infinitas possibilidades contidas no processo de leitura. Ele testa uma a uma as entonações até ver aquela que mais lhe apraz. Da mesma forma, a leitura de uma peça de teatro deve percorrer os pontos de encontro entre as intenções do dramaturgo, marcadas pelas rubricas no texto, e a performance virtual que se deslinda com a ficcionalização.

Os manuais de literatura mantêm a convenção que separa os gêneros literários entre a prosa, a poesia e o drama. Esse último, na maior parte das vezes, é citado com algumas ressalvas, pois se observa com cautela a sua qualidade dual. O drama abarca, portanto, duas realidades na sua realização, enquanto texto dramático e texto teatral. Por

sua vez, essa distinção busca separar o drama em dois âmbitos da crítica, dos quais apenas uma delas abarcaria um contexto realmente literário. Dessa forma, para a teoria literária, o drama só é do interesse dos estudos literários enquanto texto dramático, escrito sob um radical de apresentação, em que o dramaturgo tem posição oculta e deixa em aberto o espaço para as personagens tomarem agência do enredo (Silva, 2018, p. 604).

O teatro é a arte mimética *por excelência*. Uma peça de teatro constitui-se de atores fingindo ser aquilo que não são, com o objetivo de convencer a quem os assiste de que, por cerca de uma hora ou duas, eles não são quem são. Agindo *como se* fossem outras pessoas, os atores tomam emprestado uma série de gestos, movimentos, empostações de voz, sotaques e maneirismos de seres humanos reais. Essa reprodução de elementos da vida em um palco por vezes ganham um teor mais vívido que a vida real. Nesse sentido, a arte mimética, não só o teatro, faz jogo dos elementos bem conhecidos dos espectadores e os põem em movimento, ora fora do contexto como se costumam ser vistos, ouvidos, experienciados, a fim de gerar um certo efeito. O teatro é arte mimética por excelência, porque esse jogo é colocado no presente do espectador.

É um equívoco pensarmos na linha de que o teatro puramente reproduz a vida tão simplesmente. A tradição da *Poética* de Aristóteles (1995) já bem demonstrou a arte, na representação da história de maneira particular, atenta ao universal tal como o relato historiográfico não consegue. Portanto, como coloca Bruce Wildshire (1991), o teatro não é espelho da Natureza, ou mesmo aplica as mesmas regras às suas ficções. A abordagem fenomenológica de Wildshire, entretanto, chama a atenção por tentar perceber a atitude imitativa do teatro por meio das aparências. A tese central do seu livro *Role playing and Identity* (1991) é a de que a forma como o expectador lida com a vida se assemelha ao *role-playing* do ator em uma peça, isto é, que as atitudes que aplicamos ao nosso modo de agir no mundo são simulados e intensificados no teatro.

Na ordem do tempo, a experiência teatral, em qualquer sentido estrito e literal, chega bem tarde na vida de um indivíduo, se é que chega a acontecer. Mas o conhecimento dos princípios do teatro lança luz sobre condições análogas de ser humano que devem ser compreendidas antes de qualquer outra coisa sobre o eu. Assim, o teatro é historicamente posterior, mas ontológica ou logicamente anterior.¹¹ (Wildshire, 1991, p. 4)

¹¹ In the order of time, participation in theatre in any strict and literal sense comes rather late in an individual's life, if it comes at all. But knowledge of the principles of theatre throws light on analogous conditions of being human that must be understood before anything else about a self can be. Thus theatre is historically posterior but ontologically or logically prior

A montagem de um espetáculo teatral traduz em cenas, ações e gestos uma situação-limite do texto literário – a sua incapacidade de recepção autônoma. Em outras palavras, o texto literário não basta em si mesmo, ele precisa de alguém que mobilize seus conteúdos, interprete as relações e combinações verbais do seu interior e dê sentido e significado às suas provocações; em suma, o texto precisa de um receptor. Qual o melhor exemplo disso senão o *texto dramático*? Ora, em comparação com a prosa e a poesia, cujas situações de produção visam, na recepção, que o texto cumpra sua função a partir da leitura, o texto dramático, além da leitura, é escrito pelo dramaturgo com objetivo que seja encenado. O percurso do texto em sua realização é ainda maior, pois será lido por um ator, que só então representará o drama a espectadores. O fim do drama é a ação, e a ação representada pelo ator de nada vale sem um público.

Uma caracterização da leitura de textos dramáticos torna-se abstrata demais sem antes uma comparação com a prosa e a poesia. A separação tripartite dos gêneros perdura desde a Antiguidade Grega e permaneceu sobre razoável consenso entre os teóricos da literatura. Aqueles que argumentam contra a distinção clássica entre épico, lírico e dramático (ou prosa, poesia e drama), mesmo sendo da opinião oposta, ainda pensam a teoria dos gêneros como uma possível mistura entre as características desses tipos de texto. De fato, a questão dos gêneros sugere que essa separação muitas vezes (ênfase no muitas) não está clara, pois críticos e estudiosos da literatura costumemente falarão em prosa poética ou que um romance tem “dramaticidade”, e assim por diante. Não precisamos ir longe para acharmos exemplos que fogem aos moldes clássicos; nesse caso, a própria literatura modernista se mostrou capaz de combinar e recombinar elementos da prosa, da poesia e do drama em busca de novos efeitos.

Apesar disso, características como a escrita discursiva ou em versos nos asseguram mais ou menos a forma desses gêneros ou como esperamos que sejam escritos. Mais importante que isso, trata-se da realização que os textos narrativos, como o conto e o romance, assim também os poéticos, o soneto e a elegia, alcançarem sua realização por meio da leitura. Nessa via de pensamento, a leitura de um texto dramático não se assemelha à leitura de um romance ou um poema. Prosa e poesia são fáceis de distinguir quando colocadas uma ao lado da outra. Nosso contato frequente com romances e poemas nos habilita ainda mais a distinguir semelhanças e diferenças simples entre elas, principalmente quando se encontram na sua forma clássica de composição. A poesia costuma ser escrita em versos, tem uma atenção à interioridade e personalidade do Eu poeta; a prosa, por sua vez, atenta para a exterioridade, aos fatos do mundo e dá luz aos

textos narrativos, à terceira pessoa do singular e ao Outro, como coloca Walter Benjamin em *Rua de Mão Única* (1987). Essas características, embora não definam de maneira final o que é prosa e poesia, servem de exemplo de uma separação clara entre esses gêneros, pois são os mais difundidos entre os leitores de literatura. O drama, por outro lado, desenvolve uma narrativa de maneira diferente – tanto na sua estrutura como na função.

Raymond Williams defende que a cisão entre texto e representação debilita gravemente o estudo do drama. Parte de sua crítica direcionada ao pensamento contemporâneo sobre o teatro repousa na maneira como se acostumou ver a relação da tríadica: teatro, literatura e drama. O caminho traçado por Williams no seu estudo da performance objetivou investigar a relação histórica entre texto dramático e performance dramática. Em *Drama in Performance* (1968), Williams percorre um longo caminho de peças que vão de *Antígona*, de Sófocles, a *Morangos Silvestres*, de Ingmar Bergman, passando pelo teatro medieval inglês, Shakespeare e Ibsen. Nesse livro, sua preocupação se volta para “a obra escrita em performance¹²”; nada mais justo que aqui se atente para o problema de maneira inversa: *a performance na obra escrita*.

J.L. Styan, por outro lado, busca, em *The Elements of Drama* (1960), arguir em defesa tanto do escritor como do ator. Para Styan, o texto e a representação contribuem igualmente para uma peça, embora ocorram de maneiras distintas, muitas vezes pouco claras. No intuito de defender sua ideia, Styan convida dois grupos de pessoas: leitores de peças (*playreaders*) e frequentadores de peças (*playgoers*). Styan defende que até mesmo a terminologia crítica dos críticos teatrais e literários se tornou contaminada por um vocabulário inapropriado à natureza do drama em si, como se para construir uma análise do teatro devêssemos pegar emprestado termos da música ou da psicologia ou da teoria das cores. Em especial, Styan ressalta o problema com a terminologia da crítica literária, cuja maior parte das vezes só consegue enxergar o texto dramático pela ordem das personagens e do enredo. Lidar com termos tão restritos remove as próprias personagens e o enredo de seu contexto, os quais só fazem sentido como parte do processo do teatro.

A apreciação do teatro exige do entusiasmo do frequentador e do leitor de teatro a capacidade de entender o drama como um processo enunciativo de ponta a ponta, desde a concepção e imaginação do autor durante a escrita do texto, mas também a transposição da palavra escrita para a performance, até produzir um efeito em uma dada audiência. O

¹² the written work in performance.

discurso dramático deve determinar a qualidade da nossa atenção a ele. Para Styan, palavras prosaicas, isto é, do dia a dia, ganham novo sentido por conta da pressão, profundidade e textura pelo contexto do palco na qual são enunciadas.

O discurso dramático é sugestivo e residual, a condução da ação dramática depende de o discurso deixar aparente ou sugerir ao ator e ao leitor o *como* da performance. O elemento sugestivo aparece no contexto da peça por meio da intenção: *como* a palavra será proferida determina a intenção com a qual ela ganhará significação ao longo da performance. O leitor atento só perceberá os moldes da ação se deslindarem na medida [√] os diálogos são colocados em razão de uma progressão dramática. Os diálogos, por mais mundanos que sejam, ou mesmo tentem replicar uma aura naturalística, são colocados em perspectiva dentro do contexto da peça em geral.

O bom diálogo funciona dessa maneira e lança um 'fluxo subtextual de imagens.' Mesmo se os limites nos quais esses efeitos funcionem sejam reduzidos, mesmo que o efeito esteja no mais puro e simples dos discursos, podemos esperar ouvir o texto cantarolar a melodia, que não acontece na vida real. *O diálogo deve ser lido e ouvido como uma partitura dramática.*¹³ (Styan, 1960, p. 14, grifo nosso)

Essa natureza, por sua vez, coloca em questão a velha discussão sobre a literatura e desempenho. Sabemos muito bem que a realidade literária só se realiza na leitura. Por sua vez, as pessoas leem de maneiras diferentes, fazendo com que o desempenho do texto gere diferentes resultados. Consequentemente, a literatura permite a intersubjetividade por meio de sua realização na leitura. Portanto, se esse é o caso para a prosa e a poesia, o texto dramático só se realizaria na sua representação teatral. A constituição mimética do teatro se mune de uma série de artifícios produtores de sentido para darem unidade ao significado da peça teatral. Nesse sentido, o teatro, além de elevar as posições dos signos ao topo de seu uso, leva a palavra e a ação verbal ao contexto enunciativo-performático.

A forma como hoje a maioria das pessoas entra em contato com a dramaturgia certamente não coincide com as formas históricas que o teatro se propôs a se mostrar, isto é, por meio da montagem de uma peça de teatro. Embora, no Brasil, possamos dizer sem dúvida alguma que a dramaturgia faz parte do dia a dia da população por conta da telenovela – esmagadoramente popular, internacionalmente reconhecida. Com ou sem as novelas, a dramaturgia está de alguma forma presente, seja pelo cinema ou pelas séries

¹³ Good dialogue works like this and throws out a 'subtextual stream of images'. Even if the limits within which these effects work are narrow, even if the effect lies in the barest or the simplest of speeches, we may expect to hear the text humming the tune as it cannot in real life. *Dialogue should be read and heard as a dramatic score.*

de televisão e o sucesso tremendo dos serviços de *streaming*. O histórico milenar da dramaturgia guarda, na verdade, as mais fascinantes transformações ao longo dos séculos, seja nas civilizações em que esteve presente e nos espaços onde prosperou. Da montagem nos anfiteatros gregos, passando pelo *Globe Theatre*, até o teatro de rua, as formas de representação da arte dramática começam pelo texto dramático que antecipa a montagem do espetáculo.

Com esse direcionamento, o presente capítulo investiga *o lugar do leitor nos textos dramáticos*. Vale dizer que nossa atenção se volta para um tipo específico de leitura, isto é, aquela leitura que prescindir da representação teatral. A hipótese deste capítulo é a de que a performance teatral é construída na medida em que o drama permite ao leitor inserir-se no espaço de implicitude do texto dramático, espaço esse reservado ao ator para o seu desempenho na perspectiva da personagem. A proposição não é nova e encontra respaldo em teóricos como Williams (1968), Styan (1960) e Ubersfeld (2013), mas traz uma outra perspectiva ao âmbito da crítica literária, mesmo que encontre resistência por parte de outros quadros teóricos. Sobre esse quesito, a maioria dos teóricos se encontram em perplexidade, e os manuais de teoria literária se legam apenas a reconhecer o posicionamento contrário, sem qualquer tipo de renovação nos argumentos, com exceções de novas tentativas de propor novos ares a um velho debate envolvendo o aspecto dual do teatro. Busca-se por isso o respaldo dessas linhas teóricas em pesquisadores e teóricos brasileiros, cuja influência em visões da performance no teatro já respaldam suas atividades críticas.

3.2 Jacques Rancière e a emancipação pelo espetáculo

O ensaio “O espectador emancipado” (2012) de Jacques Rancière surge da tentativa do filósofo de introduzir as ideias de Joseph Jacotot, singular mestre-escola do início do século XIX, ao teatro. Para isso, Rancière começa por um “modelo de racionalidade global” que dê implicações políticas ao espectador (Rancière, 2012, p. 8). Assim, ele considera todas as formas de espetáculo: “ação dramática, dança, performance, mímica” *etc.* Em suma, qualquer atividade “que ponham corpos em ação diante de um público reunido” (Ibid., p. 8).

Para começo de conversa, Rancière ressalta sobretudo o papel do espectador no espetáculo. Se em Ubersfeld (2013) a função actante, comumente associada ao ator, é a principal unidade da peça, aquela cuja ausência exclui o teatro como um todo, em

Rancière esse papel está legado ao espectador. Por conseguinte, o filósofo reflete sobre o paradoxo que a função de espectador nos incube:

Primeiramente, [porque] olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir (Rancière, 2012, p. 8)

O resultado disso é também o raciocínio platônico de que o teatro é o lugar onde se transmite a doença do sofrimento. A mediação teatral, a *mimesis* e a ficcionalização seriam manifestações de uma ignorância que parte dos atores para o público. Isso, porém, não vigora mais entre os estudiosos, sequer vigorou no mais famoso aluno de Platão: Aristóteles. Como coloca Rancière, “precisamos de um novo teatro”, uma relação entre ação e público distinta, a qual não se subjugue a uma passividade. Afinal, “o teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar” (*Ibid.*, p. 9). Os espectadores são renunciantes momentâneos do poder do movimento, assumem uma posição não exatamente passiva, mas que se coloca em movimento com a mobilização dos primeiros, dos atores. Semelhante comparação veremos com a categoria da encenação de Iser (2013), a qual se dedica maior atenção no capítulo 4, na qual a fabulação põe o leitor em um jogo extremamente dinâmico entre o real e a presença fantasmática do mundo possível da ficção. O teatro ativa algo em nós e “é sobre esse poder ativo que cabe construir um teatro novo, ou melhor, um teatro reconduzido à sua virtude original, à sua essência verdadeira” (*Ibid.*, p. 9).

Existem, segundo Rancière, duas formas distintas na modernidade de trazer o poder ativo para o espectador, ambas agindo de maneira oposta. A primeira tem origem na obra de Bertolt Brecht, propondo uma situação de empatia que retira o espectador de sua forma bruta e coloca-o admirado com as personagens e as aparências do espetáculo. É preciso mostrar um mistério, e o espetáculo precisa fascinar, chamar o espectador para inquirir e experimentar, colocando-se uma *distância reflexiva* entre o palco e o espectador.

A segunda maneira vem do teatro de Antonin Artaud e funciona de maneira antagônica, visto que propõe a abolição da distância reflexiva. É nesse sentido que o espectador “deve ser desapaosado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais” (*Ibid.*, p. 10). Para Rancière, entre a primeira e a segunda, o

teatro assume uma mediação evanescente entre o seu mal e sua virtude, pois tanto a distância é redentora como ativadora de suas capacidades. A cena e a performance “se propõem ensinar a seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva” (*Ibid.*, p; 13). Dessarte, o espetáculo vira mediação que visa a suprimir a si mesma.

Por conseguinte, segundo Rancière, essa mediação está no cerne da pedagogia, visto que emula os papéis do mestre. Nesse momento, Rancière retoma algumas conclusões de sua obra *O mestre ignorante* (2020) e os processos de ignorar e o saber que ignora. Nessa relação,

o mestre [...] não é apenas aquele que tem o saber ignorado pelo ignorante. É também aquele que sabe como torná-lo objeto de saber, momento de fazê-lo e que protocolo seguir para isso. Pois, na verdade, não há ignorante que já não saiba um monte de coisas, que não as tenha aprendido sozinho, olhando e ouvindo o que há ao seu redor, observando e repetindo, engando-se e corrigindo seus erros. (Rancière, 2012, p. 13-14)

Até certo ponto, o processo de aprendizado do ignorante é o aritmético, é a soma de seus conhecimentos. Rancière e, conseqüentemente, “o mestre” não se interessam por aquilo que o ignorante já sabe ou pode ainda saber. “O que falta [ao ignorante], o que sempre faltará ao aluno (a menos que este também se torne mestre) é o *saber da ignorância*” (*Ibid.*, p.14, grifo do autor). O mestre ignorante toma esse nome, porque sua intenção não é ensinar ao ignorante o que ele sabe, mas ajudá-lo a transpor a distância ocupada pela ignorância da ignorância.

Rancière ressalta que posição comum entre o mestre ignorante (ou o pedagogo) e o dramaturgo é a que lida diretamente com o embrutecimento do público. No teatro, a distância transposta pelo espectador é aquela que vai da passividade para a atividade. Essa oposição coloca-se em diversos termos. Ir da passividade para a atividade se mostra na transição do ver/olhar, do aparente/real, do saber/ignorância.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura

imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (Rancière, 2012, p. 17)

Nesse ponto, o espetáculo ativa no espectador a atividade de ele mesmo constituir um novo espetáculo usando conhecimentos próprios. A transformação não é meramente no movimento do corpo, mas também da mente. Diferentemente do mestre, que ensina ao aluno aquilo que ele mesmo não sabe, mas *faz* com que o aluno consiga saber, o artista não se interessa diretamente por instruir o espectador. Os conteúdos de um espetáculo evidenciam-se no seu matiz, não no seu sentido hermenêutico. A transmissão desses conteúdos pouco importa segundo Rancière, o importante “é essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles [mestre/aluno, artista/público] possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito” (*Ibid.*, p. 19). A perda da causalidade lógica entre os elementos de um drama, por exemplo, explica-se pela recombinação feita na sua estrutura interna, cuja lógica é inacessível ao leitor ou ao espectador. Resulta disso que cada representação teatral exige uma nova iniciativa do espectador de perfazer, encenar, realizar o seu próprio espetáculo através do que lhe é oferecido, algo que ecoa as ideias de Ryngaert.

O pensamento de Jacques Rancière influenciou imensamente o campo da estética do século XX. Além de “O espectador emancipado”, Rancière permaneceu um ativo crítico cultural, sem nunca deixar de lado o aspecto construtivo de sua crítica, embasada principalmente na ideia de uma arte transformadora e politicamente engajada, fato latente ao longo de todo o ensaio. A ideia de emancipação por meio do espetáculo é fundamental para compreender uma análise da leitura do texto-representação, pois reúne as unidades singulares do artista e seu público, e o efeito do processo que os separa, o produto *drama*.

A perspectiva aqui adotada concorda com Rancière no que tange o aspecto emancipatório do espetáculo, da mesma forma a crítica que faz aos esforços modernos de contornar o problema da distância entre o espetáculo e o espectador. Certamente, a emancipação confunde-se no processo de interpretação do drama, o qual é também um processo do receptor da obra de torná-la própria. “O terceiro termo” reclamado pelo filósofo francês não se trata da mediação em si ou aquilo que media, mas se trata exatamente do efeito dessa mediação no espectador. Por outro lado, Rancière ainda enfatiza a primazia do papel do artista. E, embora reconheça um papel ativo do receptor na acepção da arte, essa atividade é vista apenas enquanto efeito da construção artística

causada no espectador. Trazendo agora a discussão para as teorias iserianas, repetimos aquilo dito por Luiz Costa Lima (2004, p. 114-115) em um trabalho sobre a autonomia da arte:

Se [...] aceitarmos a posição de Wolfgang Iser, já anunciada em seu primeiro grande ensaio, “*Die Appellstruktur der Texte*” (A Estrutura apelativa dos textos), de que a obra é uma estrutura com vazios (*Leerstellen*) - todo o contrário do que idealmente caracteriza um teorema matemático, em que a cadeia demonstrativa é tanto mais perfeita quanto menos enseja a interpretação do leitor -, vazios formados por proposições descontínuas ou não causalmente motivadas, então essa espécie de obra necessariamente precisa considerar os *efeitos* que provoca no receptor.

O papel ativo do receptor não lhe é mediado pela obra de arte, neste caso, o espetáculo. Mas a própria recepção dessa obra de arte é uma *atividade* engajada do espectador. Como pontua Costa Lima, nada como a forma de proceder uma equação matemática se assemelha a maneira como lidamos com o texto, a apresentação artística. O texto enquanto estrutura com vazios, isso veremos mais à frente, precisa do papel ativo do leitor. É preciso prestar atenção, portanto, aos efeitos de sentido assim provocados, não à condição de ativo que o receptor assumirá, visto que ele já está envolvido no processo de leitura, expectativa, contemplação *etc.*

3.3 Anne Ubersfeld e a semiologia do teatro: a oposição texto-representação

Em *Para ler o teatro* (2013), Anne Ubersfeld buscou dirimir as diferenças entre os signos textuais e os signos da representação. Entre vários outros trabalhos com a mesma missão, a abordagem de Ubersfeld se destaca por tentar escapar a análise puramente formal dos textos dramáticos. Como a proposta feita até agora gira em torno de uma perspectiva que vai além da imanência textual, o trabalho de Ubersfeld condiz com os objetivos da pesquisa, uma vez que seu modelo actancial opera no entrecruzamento das estruturas profundas e superficiais no texto; estruturas essas que levam imensamente em consideração o papel do leitor.

Primeiramente, destaca-se que o modelo actancial de Ubersfeld (2013) é elaborado a partir de adaptações feitas dos trabalhos de A. J. Greimas, Vladimir Propp e Claude Bremond à estrutura do texto de teatro. Apesar disso, o modelo actancial com aplicação ao drama se consolidou no nome da autora, cujo trabalho permitiu visualizarmos o texto dramático em sua virtualidade e espacialidade. Em segundo lugar,

é importante dizer que as proposições teóricas de Ubersfeld se originam na semiologia, enquanto a base teórica usada até o momento se funda na fenomenologia. Entretanto, não se pode esquecer que o estudo fenomenológico não ignora as contribuições de outras áreas, mas se posiciona de tal maneira a constituir o que por meio dela permanece importante e comum ao estudo geral de um certo fenômeno.

Como destaca Borba (2005), a análise de uma obra centrada na sua leitura remete às possibilidades que o leitor consegue alcançar e fazer o texto “mobilizar-se”, ao contrário de trazê-lo à luz e revelar o sentido oculto. Essa inversão é central para que possamos seguir a meta deste trabalho. Dessa forma, começamos por discutir o modelo actancial de Ubersfeld antes de retomá-lo numa crítica propositiva com a Teoria do Efeito Estético.

3.2.1 O modelo actancial

Antes de iniciar seu incurso pelo modelo actancial, a autora estabelece uma unidade básica para o teatro a fim de constituir as organizações dos modelos a partir dela. Essa unidade é o ator, ou melhor, o *actante*. De imediato uma pergunta deve ser feita: por que não a personagem? Ora, pode-se muito bem retomar a discussão aristotélica sobre qual instância do teatro se sobressai, o enredo ou a personagem? Aristóteles responde que o enredo (ou *mythos*) é a faceta essencial da tragédia, pois é o elemento que conduz a ação as quais as personagens atuarão sobre ela. Discussões contemporâneas ainda trazem o assunto à tona, porém sem dar a importância que antes houve. Para estudiosos como Ball (2014) e Pallottini (2015), por exemplo, a personagem é o centro do texto dramático e sem ela nada ocorre de fato. Apesar das opiniões contrárias, no contexto semiológico, essa diferenciação acaba gerando mais confusões do que soluções, dado que os elementos desempenham sua função entre si, em um certo sistema semiótico, e não separadamente, enquanto categorias estanques e independentes.

Nesse caso, Ubersfeld não iguala a personagem e o ator. O que ela chama de actante diz respeito a uma função exercida narrativamente e muito menos refere-se ao personagem como estrutura narrativa. O actante nunca pode ser isolado propriamente, porque sua função o conecta a outros elementos em uma estrutura sintática. Assim sendo, “os actantes se distribuem em *pares posicionais* (sujeito/objeto, destinador/destinatário), o par posicional (adjuvante/oponente), cuja flecha [direção] pode funcionar nos dois sentidos, sendo que o conflito manifesta-se geralmente como colisão, combate entre esses

dois actantes” (Ubersfeld, 2013, p. 36). Ademais, essa organização oferece luz a uma definição do modelo actancial como “sintaxe das estruturas actantes”, ao contrário de uma estrutura pré-elaborada.

Destaca-se que os termos do modelo actancial são móveis em sua maioria, a exemplo do par adjuvante-oponente, que com frequência se alternam ao longo de uma peça teatral. Veja-se o exemplo de *Macbeth*: Banquo, que divide as primeiras cenas com o protagonista, começa como um adjuvante. Na medida em que Lady Macbeth passa a exercer influência sobre seu marido, Banquo se torna um oponente entre uma cena e a outra, pois, segundo as bruxas no começo da peça, a prole de Banquo será de reis, o que vai contra o destino de Macbeth, o de ser rei. Entretanto, segundo Ubersfeld, essa transição acontece de forma complexa e não tem correlação direta com a fábula, “o fato de que raramente se trata da conversão de um oponente que se tornaria adjuvante por uma mudança psicológica, uma modificação da personagem-actante; a alteração de função depende da complexidade inerente à própria ação, ou seja, ao par fundamental, sujeito objeto” (Ubersfeld, 2013, p. 38). Em suma, não se trata de uma mudança de desejo das personagens, mas do fator complexo que as suas funções assumem enquanto actantes.

Em outro caso, temos o par destinador-destinatário, cuja complexidade é ainda maior, uma vez que raramente suas funções são explícitas. No caso anterior, enquanto espectadores ou leitores de uma peça de teatro, identificamos facilmente quem está ou não do lado dos protagonistas; podemos até suspeitar de um ou outro personagem que possa trair o protagonista mais à frente; porém, o caso do destinador-destinatário opera num nível distinto e pouco se faz mostrar no nível superficial do texto. De forma resumida, esse par opera no nível das motivações do actante-sujeito, são aquelas instâncias que revelam “por quem”/“por quê” e “para quem”/“para que” se faz a ação. Muitas vezes, como nos mostra Ubersfeld (2013), esses pares podem ser confusos e muitas vezes ocupado pelo próprio sujeito. A autora discorre sobre o modelo actancial desenhado por Greimas para a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, no qual a Cidade ocupa a posição tanto de destinatário como de destinador. Isso acontece porque Édipo (sujeito) quer achar “o culpado” (objeto) do assassinato de Laio, seu próprio pai. A revelação por meio da peripécia, nos termos da *Poética* de Aristóteles, acontece porque Édipo se descobre como o assassino do seu pai e marido de sua mãe. As ações de Édipo até o momento se orientam *por* e *para* Tebas, que ocupa simultaneamente a posição de destinador e destinatário. Como diz Ubersfeld (2013, p. 39):

a Cidade [Tebas] passa de um actante a outro, executando uma espécie de movimento giratório, pelo qual ela ocupa sucessivamente as posições de destinador, de adjuvante, de oponente, de destinatário, progressivamente encerrando o homem solitário [Édipo] num círculo, o *sujeito* que se identifica com ela e que ela nega e repele. O sujeito Édipo só pode continuar a se identificar com a Cidade tomando partido contra si mesmo; daí o fato estranho de cegar-se e exilar-se. Torna-se então manifesto que é a Cidade que se propõe a si mesma a representação dramática do destino de Édipo no *Édipo Rei*. (Ubersfeld, 2013, p. 39).

De outra forma, o exemplo ilustra uma simultaneidade interessante na organização sintática do modelo actancial. Édipo procura um culpado, mas se descobre ele mesmo culpado do assassinato, fazendo com que ele seja sujeito e objeto concomitantemente. Édipo é objeto de seu próprio desejo, ele só não sabe disso ainda. A ação dramática assume a direção desse desejo. O que precisamos separar é a ideia de sujeito e *herói*. Ubersfeld (2013) trata essa diferença na proposição da frase actancial. Nesse sentido, o sujeito da ação é quem assume tal posição na frase actancial. O herói de um texto literário não raro nada tem de sujeito na ação da narrativa. No caso do teatro, temos o exemplo de *Júlio César*, de Shakespeare, peça da qual a personagem homônima pouco age no decorrer da narrativa. Para falar a verdade, o velório de Júlio César marca a exata metade do texto. Como então Júlio César pode ser o sujeito da peça se está morto antes mesmo do final e quando estava vivo pouco fez para propulsionar a ação? Ora, porque, nesse caso, ele é o objeto de desejo. Se não é o objeto, certamente é o adjunto desse objeto, que é o *destino de Roma*. O sujeito que disputa o destino de Roma é Marco Brutus, o protagonista e conspirador do assassinato de César.

Essas relações raramente se mostram simples. Os actantes sempre assumem funções diferentes ao longo de uma peça teatral. O dinamismo com que a frase actancial se ordena permite ao pesquisador apontar a direção do texto ou os vetores que ali assumem direção com as várias funções.

De acordo com Ubersfeld, o modelo actancial ajuda sobretudo a abandonar uma perspectiva psicologizante do teatro, isto é, de encarar as personagens fictícias como pessoas reais, com psiquês tão complexas quanto um ser humano de carne e osso. É verdade que as pessoas da ficção, criadas pelo dramaturgo, sejam baseadas na nossa própria experiência como seres humanos. Iser (2013), em sua *Antropologia Literária*, argumenta que esse saber se trata de um “conhecimento tácito”, que ancora nossa realidade e a aparta dos conteúdos da ficção. Os actantes, por outro lado, não agem sequer sob a influência da psiquê, mas como agente funcional da ação.

Nesse contexto teórico do caráter funcional da ação, delineou-se o modelo actancial através de Ubersfeld enquanto sintaxe dos operadores da ação de uma determinada peça de dramaturgia. O modelo actancial por si só transcende o texto e a representação, transpassando a forma de ler um e o outro. Se antes o texto dramático nos excluía a representação, temos acesso, mediante a sintaxe dos actantes, às funções assumidas por esses elementos, identificados pela análise cuidadosa da ação dramática. Por outro lado, a representação nos faz retomar o texto.

3.4 Teoria do Efeito Estético: a formulação do objeto estético por meio da leitura

No capítulo anterior, viu-se um breve resumo dos fundamentos da Teoria do Efeito Estético, tanto no seu desenvolvimento na década de 1960 a partir de uma concepção de leitor fictício, ou *leitor implícito*, como na cisão feita por Wolfgang Iser sobre o par real e ficcional como duas faces da mesma moeda, interpretação comum que ignorava uma perspectiva funcional desses dois conceitos. Outrossim, mostrou-se as condições essenciais alcançadas pelo texto literário para que este seja visto como um texto distinto de outros tipos (informativo, panfletário, jornalístico etc.), no qual ele assume um polo da comunicação durante a leitura, enquanto fenômeno noemático que produz os sentidos: primeiro, a presença de sistemas de referências do real que aparecem no texto segundo a *seleção* de conteúdos históricos, culturais, linguísticos e sociais do real, constituindo o repertório do texto; e segundo, o fato de que esses elementos do real aparecem matizados sob uma nova ordem que não aquela do mundo empírico, reorganizadas pela *combinação* desses sistemas entre si. Assim, o texto literário não concede esses elementos como um *dado*, mas os coloca numa ordem pragmática do discurso.

Tardiamente, em sua obra, Iser lança as bases de um campo de estudos literários que entende a ficcionalização como caráter antropológico por meio da ideia de *jogo*. Esse campo levou o nome de Antropologia Literária, e cujas perspectivas iniciais Iser começa a tatear no começo dos anos 1990, quinze anos depois de sua Teoria do Efeito Estético. No contexto desse espaço de tempo, o pesquisador que se aventure nas teorias iserianas certamente identificará a continuidade de certas ideias, também a revisão de outras e a projeção de muitas tantas. Alguns pesquisadores veem dois projetos teóricos completamente diferentes vindos de Iser.

Em seu livro sobre a fenomenologia do corpo enquanto presença, Lúcia Diniz (2020) vê o teórico alemão de Constança separado em duas fases de seu empreendimento

teórico. Com efeito, a autora afirma que, em *O fictício e o imaginário*, “Iser deixa de lado o terreno das estratégias do texto e a consequente interação entre este e o leitor, as duas de natureza mais estrutural – com seus famosos conceitos, como *vazio (blank)*, *negatividade* e *leitor implícito* -, para se debruçar sobre como essa observação de si mesmo se dá pelo jogo estabelecido entre o leitor e o texto por meio da imaginação” (Diniz, 2020, p. 240). A separação da teoria iseriana em duas partes seguramente nos ajuda a perceber, como pontuou Diniz (2020), o abandono de uma dada perspectiva teórica por outra. De qualquer maneira, frisa-se a persistência do projeto da Antropologia Literária em permanecer numa direção teórica voltada para a leitura.

O que foi discutido até então cobria o primeiro volume de *O ato da leitura* (1996a, 1996b). Seguindo adiante, cotejar-se-á questões que permeiam o segundo volume, na qual Iser (1996b) descreve sua fenomenologia da leitura. Nesse contexto teórico, a fenomenologia da leitura centra-se na interação entre texto e leitor, especificamente, nos movimentos mentais feitos pelo leitor que lhe permitem “transferir” o texto para sua consciência. Mais do que uma transferência, o ato da leitura, segundo Iser (1996b), configura-se na reconstrução do texto pelo leitor. Como dito no capítulo anterior, as estratégias textuais apelam para convenções sociais que os leitores conheçam, assim “o texto estimula os atos que originam sua compreensão” (Iser, 1996b, p. 9). O texto “convida” o leitor a uma fantasia, um jogo cujas regras estão dispostas pelas estratégias. A descrição desse jogo resulta a própria reconstrução do leitor. É nesse sentido que Iser inicia sua fenomenologia com os atos de apreensão da leitura.

Para Iser (1996b), o leitor é um ponto de vista em movimento, transitando pelas perspectivas textuais dispostas no texto. A afirmação de Iser concorda com o fato de os leitores não conseguirem apreender um texto literário de maneira total, isso é feito um momento de cada vez. Ao contrário de uma relação direta com os conteúdos do texto, o leitor sempre assume uma posição indireta, em outras palavras, “em vez de uma relação sujeito-objeto, o leitor, enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto” (Iser, 1996b, p. 12), assimilando por diversas lentes os momentos do texto.

Isso não bastaria para explicar como o leitor pode assimilar tantos pontos de vista. De certa forma, ninguém ativamente lê pensando “agora estou na perspectiva da personagem, e agora na do enredo” *etc.*, mas sim envolve-se com o texto de tal maneira que essa operação é subjacente. Assim, Iser nos explica a ideia das sínteses passivas do leitor imerso na ficção.

O leitor se move constantemente no texto, presenciando-o somente em fases; dados do texto estão presentes em cada uma delas, mas ao mesmo tempo parecem ser inadequados. Pois os dados textuais são sempre mais do que o leitor é capaz de presenciar neles no momento da leitura. Em consequência, 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 poder se concretizar. Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência mediante a sucessão de sínteses. Essas sínteses, porém, não se realizam após determinados momentos da leitura; muito ao contrário, a atividade sintética continua em cada fase em que se move o ponto de vista do leitor. (Iser, 1997b, p. 13)

Com esse movimento cognitivo persistente, o leitor envolve-se de tal maneira que se encontra no “meio do texto”, nas palavras do teórico alemão. Pois uma vez formadas as sínteses, elas entram numa correlação sintagmática entre si (Iser, 1997b, p. 15). Existem, portanto, uma estrutura fundamental que regula essa correlação, sendo os vértices de protensão e retenção, categorias as quais Iser denota do trabalho do fundador da fenomenologia, Edmund Husserl. Esses vértices orientam cada momento da leitura e “representa[m] uma dialética [...] 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” (Iser, 1996b, p. 17). Dessa forma, a consciência do leitor tem abertos dois horizontes possíveis, que se fecham e abrem constantemente nos polos dos vértices da protensão e retenção.

O que se figura nesse momento é a construção dessas sínteses em um todo “visível” ou compreensível ao leitor. Para tanto, Iser retoma a ideia de uma estrutura de tema e horizonte (figura e fundo) para a organização das sínteses. Nessa estrutura, o tema configura o trecho ou sintagma do texto que retém a atenção do leitor durante aquele momento da leitura, enquanto o horizonte permanece uma síntese já realizada (retida) ou ainda projetada (protensa). Assim, a imagem do objeto construído pelo leitor começa a se formar:

[m]ais importante [...] é o fato de que o ponto de vista em movimento possibilita ao leitor desenvolver a diversidade relacional das perspectivas textuais, as quais [...] se realçam cada vez que o ponto de vista de uma para outra. 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. (Iser, 1996b, p. 27)

Com isso, o autor ressalta a possibilidade de múltiplas interpretações advindas da intersubjetividade dos textos literários. Por meio de cada leitura, o texto firma “que estas

seleções subjetivas não são idênticas”, porém são “passíveis de compreensão intersubjetiva”, uma vez que se tecem para a otimização dessa rede relacional de perspectivas selecionadas pela consciência do leitor. Pela atividade de seleção, é possível identificarmos uma constelação que se forma conjuntamente à rede relacional dessas perspectivas. Nesse ponto, Iser, amparado na psicologia da percepção, retoma o termo *Gestalt* (figura) dessa disciplina. Ao contrário da sua acepção comum, o conceito de *Gestalt* na teoria iseriana está associado à ideia da formação da coerência entre os signos da rede relacional. E, ao contrário dos conceitos anteriores, que descrevem os procedimentos envolvendo o ato da leitura, a *Gestalt* é propriamente um produto desses procedimentos. Em outras palavras, Iser coloca que “a *Gestalt* enquanto interpretação consistente é fruto da interação entre texto e leitor e portanto não se pode ser reduzida exclusivamente aos signos textuais, nem às disposições do leitor” (Iser, 1996b, p. 29). Como produto do processo, a *Gestalt*, é “[...] o paradigma da estrutura da memória” (p. 39), pois a retenção se afigura apenas enquanto consegue fazer-se significação para o leitor.

Por outro lado, se a *Gestalt* se concentra na constelação de signos que brotam na consciência leitora conforme a interação entre o texto e o leitor, por sua vez dando a coerência e verificando o ato de leitura, a incoerência, ou a interrupção repentina entre a harmonia dessa constelação, marca-se pela quebra da *good continuation*. Como acusa o próprio nome, *good continuation* diz respeito ao equilíbrio entre os termos que compõem a *Gestalt*. Assim,

a *Gestalt* resulta da relação descoberta entre os signos, o que significa que a relação não se manifesta verbalmente, sendo resultado da modificação retencional (*sic.*) 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)

Nessa ordem, a interrupção da harmonia dos termos é vista pela consciência do leitor como uma ruptura, isto é, uma quebra, pois a apreensão de uma síntese pode não compactuar com o horizonte protenso, percebido como parte da rede relacional constituída pela *Gestalt*. Não se deve, contudo, confundir a quebra da *good continuation* com a mera reviravolta na trama, pois bem nos lembra Iser, que a *Gestalt* age sob dois planos: o da trama e o da disposição de sentidos dessa trama.

Dessa forma, para cada ponto da estrutura textual composta pelas perspectivas textuais, teriam, do outro lado, uma estrutura semântico-afetiva, construída pelo leitor. “Ambos os planos dependem um do outro e não podem ser pensados isoladamente. Com efeito, o sentido só tem sentido em vista dos fatos organizados pela trama, e os fatos, por sua vez, precisam da exegese para que compreendamos o que por eles é dito” (Iser, 1996b, p. 40). Por estar ligado a uma estrutura outra, a trama e os personagens apenas oferecem a “figuração” da sua estrutura irmã, provida pelo leitor. A quebra se dá exatamente na combinação dessas duas, quando a harmonia entre a estrutura textual e a imagem projetada pelo leitor não se apaziguam.

Nesse ínterim, portanto, pode-se perguntar o que ocorre quando o leitor não consegue elaborar suficientemente as relações estruturais entre esses dois planos? Entre a estrutura textual e a estrutura semântico-afetiva do leitor, há um espaço que ambos conseguem suprir e, conseqüentemente, precisa ser suplementado. De uma forma ou de outra, o lugar vazio nas relações e interações em geral não nos satisfaz, por isso nos vemos compelidos a trazer novos elementos para o jogo com o texto, reorganizar as sínteses elaboradas e construir um sentido. Eis o papel funcional do *lugar vazio* (*Leerstellen*):

[n]o fluxo temporal da leitura, os segmentos – cada um situado numa perspectiva diferente – são enfocados pela percepção no contraste com segmentos precedentes. Isso significa que os segmentos das perspectivas do narrador, dos personagens ou do leitor fictício são organizados no processo da leitura como espaço de mútua projeção. Nisso vem à luz o primeiro aspecto da função que o lugar vazio desempenha. Na medida em que ele indica a relação necessária de dois segmentos, constitui-se o ponto de vista do leitor como campo, de modo que os segmentos se determinam reciprocamente [...] A primeira qualidade estrutural do lugar vazio se mostra na sua capacidade de organizar, em face de relações não-formuladas, um campo em que os segmentos de perspectivas textuais se espelham entre si. (Iser, 1996b, p. 148)

Segundo Iser (1996b), não aparecem propriamente na estrutura textual, mas são experienciados pelo próprio leitor real a parir da leitura. É fácil, num primeiro momento, enxergarmos o vazio como uma “falha” na comunicação. Não obstante, o vazio ajuda na compreensão, pois sucede a função de auxiliar a compreensão do leitor, instigado a participar da interação com o texto de maneira ativa. O texto, como coloca Iser, pode seduzir o leitor a uma maneira de preencher esses vazios, maneira a qual gera efeitos específicos no leitor, ora indignado por ser compelido a seguir as rédeas do repertório textual, ora instigado a sair de sua posição ideológica e pensar juntamente ao texto. Iser resume que:

o lugar vazio induz o leitor a agir no texto. A estrutura de campo do ponto de vista do leitor evidencia que o lugar vazio é capaz de mudar de posição no interior dessa estrutura e assim estimular diferentes operações. Tal deslocamento do lugar vazio no campo é o pressuposto básico que condiciona as transformações a serem realizadas no ponto de vista do leitor. Suspendendo as conexões de segmentos textuais dados, o lugar vazio indica a necessidade de produzir uma equivalência de segmentos heterogêneos. A conexão não-formulada transforma os respectivos segmentos em projeções mútuas; desse modo, o ponto de vista do leitor se constitui enquanto campo, onde a tensão das perspectivas é superada pela interação de tema e horizonte. (Iser, 1996b, p. 156)

O vazio, doravante, regula o eixo sintagmático da leitura, por sua vez, agindo como instrutor dos sentidos no texto. Sua função básica é a incorporação das perspectivas dentro da estrutura de tema e horizonte. Esse tipo de vazio ocorre na forma como as sínteses se organizam, porém não diz respeito naturalmente, ao plano da estrutura semântico-afetiva do leitor.

Nesse ponto, a *negação* é um lugar vazio na leitura paradigmática de uma obra, pois não diz respeito a sua estrutura textual propriamente, mas aos conteúdos sociais e culturais selecionados no texto, os quais, ao leitor, lhe são indicados como devem ser formulados, sem os propriamente formular. Esses conteúdos sedimentados, matizados na estrutura textual, servem de orientação ao leitor para que ele consiga, *by his own devices*, formular uma *negatividade*. Se a negação é o não dito por excelência, isto é, “um impulso decisivo para os atos de representação do leitor, estimulando-o a constituir o tema não-formulado e não-dado (*sic.*)” (Iser, 1996b, p. 172), a negatividade corresponde à resposta do leitor à negação. Em outras palavras, a intromissão do leitor no entremeio das posições formuladas na sua própria consciência. Daí surge o movimento extremamente dinâmico que ocorre frente às relações do vazio e da negação: mediante as operações realizadas pelo leitor, a formulação dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos pouco ocorre de maneira direta e sem entraves. A leitura consiste precisamente em solucionar as indeterminações encontradas na estrutura textual e prover em contrapartida os aspectos que sozinho o texto não supre.

Falou-se aqui longamente sobre o processo de leitura e a formação de sentidos por meio dela. Não se quer esgotar de forma completa a teoria iseriana, mas apenas suprir necessário contexto teórico para o que iremos propor.

3.5 Sistematizações a partir da Teoria do Efeito Estético e o modelo actancial

As perspectivas textuais de Iser ajudam à compreensão do movimento do leitor pelo texto narrativo. Aplicada a mesma lógica ao texto dramático, porém, veremos um movimento diferente das perspectivas. O enredo no drama se dá em sua maior parte pela personagem (Pallottini, 2015); a personagem é quem dá ação, e as reações surgem por conta de outras personagens. Ora, se para a teoria iseriana a estrutura de tema e horizonte abre a sequência lógica em que as perspectivas textuais tomam lugar na constituição do objeto estético na mente do leitor, podemos assumir que há um predomínio, nos textos dramáticos, da personagem? E a perspectiva do narrador, figura incomum no drama seria mais uma função assumida pelas personagens do que uma entidade propriamente? Assim, é lógico pensarmos que as perspectivas sedimentadas no texto se comportam de maneira diferente, da mesma forma que o leitor as assimila de maneira distinta.

Conforme o modelo actancial, vê-se a personagem desarraigada de sua característica de categoria narrativa, pois ela assume um verniz funcional dentro do texto, portanto, sendo compreendida na constelação das outras personagens. Em outras palavras, o actante se revela quando relacionado a outros participantes na frase actancial. Da mesma forma, a personagem enquanto perspectiva textual só se compreende quando dentro do contexto da formulação da estrutura de tema e horizonte, sobre a qual rege a leitura do eixo sintagmático do texto literário.

Outro aspecto que temos de levar em conta é a relação da perspectiva textual da personagem se relacionar com as outras perspectivas. Vejamos o que Pallottini (2015, p. 22) diz sobre o enredo e a personagem:

o teatro [...] não se limite à narrativa de fatos passados e já acabados, nem ao recital de poemas líricos, ou ao mero canto, à simples dança – e nenhum desses outros tipos de arte são aqui menosprezados. Trata-se, no entanto, de outra coisa. O teatro de que falamos trata de, através de atores vivos – e não da gravação da imagem de atores, caso do cinema e, de certa forma, da televisão –, representar uma história, uma trama, um enredo, uma criação imaginária, como se ela estivesse acontecendo de novo naquele momento. De novo e pela primeira vez, todas as vezes.

Assim, o teatro sempre se mostra renovado: *Hamlet*, *O pagador de promessas*, *Fedra* etc. são ensaiadas quantas vezes forem possíveis, porém sempre como se todos aqueles acontecimentos fossem inéditos. A urgência e a ancoragem do teatro no presente fazem com que não vejamos o enredo como algo *dado* no texto dramático ou na representação, uma vez que nada ali já está acabado. De outra forma, só percebemos o enredo pela lente das personagens, pelo ponto de vista que sua perspectiva nos dá.

3.5.1 A personagem como ponto de vista privilegiado do leitor

Iser reconhece quatro perspectivas textuais: o enredo, as personagens, o narrador e a ficção do leitor. As perspectivas textuais não se confundem com as categorias de análise narrativa como *narrador não confiável*, *personagem em terceira pessoa*, *fluxo de consciência etc.*, pois a intenção das perspectivas está em descrever a movimentação do leitor enquanto ponto de vista no eixo sintagmático. Não dizemos com isso que a personagem se trata da única perspectiva possível no texto dramático e que, portanto, o texto dramático segue uma univocidade de pontos de vista. Todo texto literário tem formas diferentes de serem percebidos pelos diversos elementos matizados na sua composição. Entretanto, ignorar a predominância da personagem no texto dramático é recusar os papéis intransponíveis desempenhados pelos atores no processo de representação. Na proposta de esquema da leitura-representação do teatro, propõe-se a personagem enquanto ponto de vista privilegiado na formação da estrutura de tema horizonte. Compreende-se, em acordo com Ubersfeld (2013, p. 72), que a ideia de personagem não se atrela a sua psicologia ou ao discurso de sua psicologia. Compreendemos que a personagem coloca-se na sua participação entre tantas outras, na rede de relações construídas por meio das suas ações e reações, na medida que ela toma função nos modelos actanciais projetados no perdurar da narrativa.

Por ponto de vista privilegiado, diz-se que as outras perspectivas acabam por se mostrarem matizadas implicitamente na perspectiva da personagem. Assim, a perspectiva da ficção do leitor, por exemplo, aparece subordinada à perspectiva da personagem, que revela as posições matizadas na estrutura. Uma personagem como Marco Brutus, em *Júlio César*, aparece sujeito a uma série de conhecimentos matizados no texto sobre os quais o leitor real pode ou não conhecer, uma vez que remetem a uma figura histórica muito específica. O confronto entre a ficção do leitor proposta pelo texto dramático e a estrutura afetivo-semântica do leitor real solucionam-se pela constelação das outras personagens, que lhe revelam opiniões, gestos e atitudes desse Marco Brutus. Essa reconstituição e retorno a momentos anteriores leva o nome de *looping recursivo*, categoria da antropologia literária iseriana (Iser, 2013, 1999), advinda da cibernética enquanto estudo dos sistemas de controle e informação.

Isso não necessariamente exclui as outras perspectivas, mas dá preferência a uma delas. No plano geral da constituição da *Gestalt* durante a leitura, através da personagem, o leitor ou espectador consegue suprir as deformações deixadas ao longo da leitura,

visualizando ação dramática e retomando as perspectivas do narrador, do enredo, da ficção do leitor.

Ao contrário da narrativa em prosa, o drama não precisa de um narrador para dispor o seu enredo. Há de se argumentar que as didascálicas agem tal como a categoria do narrador na narrativa em prosa. Ora, as instruções do autor sobre um gesto, uma fala ou um cenário é narrar esse gesto, essa fala ou um cenário? Claro que não. As rubricas, as indicações de cenas *etc.* permanecem sendo o instrumento do dramaturgo deixar orientações pragmáticas a serem compreendidas pelos leitores e atores. Essas indicações podem ou não serem seguidas, trata-se de uma opção do responsável pela montagem de uma peça. O entendimento da personagem como parte de uma constelação de outros actantes mutualmente influenciados no direcionamento da ação serve para que possamos dar relevo ao ponto de vista privilegiado. Ademais, as didascálicas ganham destaque por serem da linguagem específica do teatro enquanto situação limite, além de representar a presença do autor e, portanto, da ficção do leitor no texto. A personagem e as didascálicas oferecem fundamento suficiente na composição do esquema ler-representar, entendido como a leitura ou encenação do leitor/espectador diante das materialidades do teatro, cuja função principia a constituição dos sentidos e significações.

Pelo exposto, passamos agora a compreender melhor o papel da personagem no teatro. Vimos que o modelo actancial dá conta do impasse entre texto-representação porque transcende a ordem de categorias imanentes, operando então na função actante dos termos do texto. Outrossim, partimos da Teoria do Efeito Estético para associarmos a constituição da frase actancial pela perspectiva da personagem. Resta-nos agora passarmos aos dois mapeamentos propostos neste trabalho: o primeiro, relacionado ao *libreto* da peça musical *Hamilton – An American Musical* (2016); e o segundo, da representação da mesma peça gravada em junho de 2016. Antes disso, respaldamos nosso mapeamento com os trabalhos de Santos (2009) e Santos e Costa (2020a, 2020b).

4 CAPÍTULO TRÊS – HAMILTON UM: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM A REPRESENTAÇÃO TEATRAL

Sempre para o meu espanto, os atores vivem me convencendo com sua presença de que a maior parte do que escrevi sobre eles até agora é falso.

Franz Kafka, no seu diário, em 23 de outubro de 1911

4.1 Ler e falar sobre textos literários: o Mapeamento da Experiência Estética como ferramenta teórico metodológica

Falar sobre textos literários é uma tarefa que, ao longo dos duzentos anos de institucionalização acadêmica da atividade crítica, adquiriu mecanismos excludentes para a maioria das pessoas. Na perspectiva do crítico literário, ninguém *simplesmente* fala *sobre* ou *de* literatura, pois, para o sujeito culto nas letras, a crítica é um trabalho formal e precisa passar por certas chancelas antes de ser digna de reconhecimento. Diante disso, os textos literários permaneceram trancafiados por trás de uma série mecanismos validadores e instância legitimadoras, os quais permitem a quem os tenha, interpretar e avaliar esse ou outro texto da maneira *correta*, isto é, segundo parâmetros, instrumentos e abordagens reconhecidas. O conhecimento dos gêneros literários, a história da literatura, as técnicas empregadas pelos autores, a versificação e as características das escolas literárias selam esse falar, excluindo todo o resto como impressionismos de experiências individuais. Em suma, partindo dessa noção, para falarmos de literatura seria necessário antes dominarmos uma série de saberes e instrumentos hermenêuticos capazes de auxiliarmos-nos em nossa tarefa.

Mesmo assim falamos de literatura. No geral, a crítica literária diz respeito a uma ordem de discurso autorizada a falar sobre literatura de maneira escolástica, inquiridora e científica. Isso não evita que qualquer pessoa possa falar livremente sobre a literatura. O que impede é a validação de seu gosto sob certos livros. Por meio dessa posição crítica, os textos literários, principalmente aqueles legados ao cânone europeu e estadunidense, fecham-se antes mesmo de serem lidos, barrando leitores de seu acesso, antes mesmo que a oportunidade de abertura seja dada ao leitor.

Jorge Larrosa (2022), que dedicou muitos trabalhos a repensar o papel da literatura e da pedagogia na formação do indivíduo, ao analisar o poema “O leitor”, de Rainer Maria

Rilke, nos mostra a acessibilidade com que o livro e a literatura se dão ao leitor. Ao contrário do que essa visão acadêmica faz parecer, a literatura não se fecha aos leitores; por outro lado, ela nos oferece a abertura necessária para visualizarmos o diferente, o contrário. Com sua oferta de suspensão de nossa descrença, ela nos desestabiliza, impõe sua função, que “consiste em violentar e questionar” os hábitos banalizados da linguagem, “violentando e questionando, ao mesmo tempo, as convenções que nos dão o mundo como algo já pensado e já dito [...], como algo que se nos impõe sem reflexão” (Larrosa, 2022, p. 157). Com uma função tão enobrecedora da formação do espírito, como é possível perdurar a tradição de um calar frente aos textos literários? Se a literatura é, segundo Larrosa, abertura, como consentir ainda com o fechamento quando queremos falar dela e sobre ela?

Ao nosso ver, a Teoria do Efeito Estético abre uma perspectiva e aponta muitos caminhos. Tal perspectiva diz respeito a pensarmos o contato com a literatura como sendo um encontro produtivo, que pelo encontro entre dois objetos, surge um terceiro – seu efeito –, inexistente nesses dois primeiros senão apenas de forma latente. Iser de fato nos direciona a essa latência, que se concentra e entra em jogo durante a interação texto-leitor, onde se visualizaria a virtualidade da obra. Por outro lado, Iser não avança essa perspectiva ao permanecer numa análise das indicações do texto que antecipam o contato. O caminho a seguirmos é o de doar nossa atenção ao processo de leitura e nos munirmos de um instrumento próprio que viabilize uma investigação do tipo. Abrem-se então as possibilidades a serem sucedidas numa experiência adequando a abordagem ao dispêndio necessário de um texto.

Portanto, antes de nos debruçarmos sobre as textualidades dramáticas e cenográficas de *Hamilton: An American Musical*, precisamos antes fazer um percurso, mesmo que breve, pelo instrumento de análise que empregamos. Vale dizer que apenas apresentar o instrumento não é o suficiente, como quem simplesmente deixa em aberto as metodologias empregadas no trabalho analítico. O Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE) não se constitui como uma metodologia na acepção generalizada da palavra, ele é, como deixamos claro acima, um instrumento teórico-metodológico. Instrumento, pois auxilia e estende as capacidades de um sujeito no emprego de um trabalho; teórico, porque não dispensa o cotejo e o embate de ideias e as articulações próprias na sua utilização; e metodológico, porquanto exige uma maneira de utilizá-lo e procedimentos a serem seguidos, mesmo que esses procedimentos se deem de forma abstrata, quase totalmente mental, quando não, afetiva. Uma vez propriamente discutido

o emprego e a escolha pelo instrumento de análise e sua colaboração no que chamamos de esquema ler-representar, suas vantagens e desvantagens, estaremos seguros de sua aplicação, e o percurso do leitor por nossa análise far-se-á nítido e compreensível.

*

Wolfgang Iser (1996a), do qual falamos extensivamente no capítulo anterior, nos mostra, na década de 1960, a violência que os aparatos hermenêuticos legados pela crítica literária do século XIX sobre os textos literários. Traçando um paralelo com a trama de *A figura na tapeçaria*, de Henry James, novela na qual se deslinda a busca de um crítico pela *real* interpretação por trás do último romance de um romancista reconhecido, Iser (1996a) inicia os caminhos para sua Teoria do Efeito Estético, a que ele chama de uma teoria verdadeiramente literária. Tal atestado do teórico alemão sob o signo do “verdadeiro” explica-se uma vez que centra sua investigação na experiência da leitura; mais precisamente, interessa os próprios mecanismos cognitivos que conjuram os sentidos e seus efeitos, na interação entre texto e leitor.

Em decorrência do posicionamento da investigação do fenômeno literário, a Teoria do Efeito Estético apreende os produtos da interação não pela anunciação do leitor real, que revela ou discorre sobre a sua experiência com um texto literário, mas pelas implicações no próprio texto observadas sob o *leitor implícito*. Orientado por tal conceito, a análise de um texto literário permanece ainda na sua imanência, pois em momento algum recorre ao leitor real, aquele de carne e osso, que vive, respira e está inserido em um contexto e que tem o texto, em qualquer que seja o suporte, na aspiração dos efeitos de sua interação. Assim, o leitor implícito tem base na antecipação desses efeitos, implicados na própria composição textual e, portanto, anunciaríamos os resultados antes mesmo que de fato sejam efetivados na leitura.

É o trabalho de Carmen Santos que inaugura uma nova etapa na busca pelos efeitos da interação entre texto e leitor. Em sua tese de doutoramento, Santos (2007) articula os conceitos iserianos descritos no capítulo anterior, isto é, a fenomenologia da leitura, com a Teoria Histórico-Cultural, de Lev Semenovich Vygotsky, a fim de “repensar a estrutura de sistema da teoria do efeito estético (de Iser) a partir de dois pontos centrais, a interação texto-leitor e a concepção de leitor implícito” (Santos, 2007, p. 21). Como resultado de sua articulação, Santos conclui que o estudo do leitor implícito em texto literário qualquer nos revela pouco sobre a experiência de sua leitura, pois de maneira

assimétrica mostra-nos tão somente a faceta do texto na interação, faltando-lhe, portanto, a ocupação do polo oposto, onde um leitor real ocuparia posição e teria, assim, uma participação ativa.

Com intuito de, por fim, incluir a atuação do leitor real no processo de interpretação, Santos (2007) recorre à psicologia vygostskiana, plena na sua descrição dos eventos mentais do aprendizado, na aquisição de conhecimento e no processo de leitura, qual também se centra numa perspectiva de mediação entre o objeto e indivíduo conhecedor. Assim, no espaço deixado pelo leitor implícito, o leitor real coloca-se em implicitude e passa a ter papel essencial na construção de sentidos do texto, papel esse antecipado pela estrutura elementar elaborada na Teoria do Efeito Estético.

Essa antecipação recorre à necessidade de observar-se durante o processo de interpretação. Não basta retirar do texto literário um sentido, deve-se analisar o que no texto nos fez, enquanto leitores, interpretar algo de certa maneira. Constituído o leitor enquanto categoria interna da estrutura textual, Iser se aproxima de uma teoria voltada ao fenômeno da leitura, pois destaca a interação dessa estrutura com as formações e intuições psíquicas do leitor real. É dessa forma que sua concepção de obra literária nada mais é do que um constante processo de constituição do objeto estético. Formado o objeto, o leitor finaliza sua experiência com o texto, assentando aquela experiência ao seu repertório de textos literários.

A partir da articulação prévia de um leitor real, Santos e Costa (2020) propuseram o MAPEE (Mapeamento da Experiência Estética), um instrumento teórico metaprocedimental de explicitação e autoindicação do processo de leitura. De acordo com as pesquisadoras, a experiência estética trata-se de uma atividade extremamente abstrata, e o seu mapeamento se centra nos eventos procedimentais de decodificação descritos por Iser (1996a; 1996b), a saber: a constituição da estrutura de tema e horizonte; retenção e protensão das sínteses leitoras; lugares vazios da estrutura do texto; movimento do leitor pelas perspectivas textuais do personagem, enredo, narrador e ficção do leitor; a quebra da *good continuation*; e os *recursive loopings*¹⁴.

¹⁴ Não há como falarmos dos *loopings* sem citarmos o trabalho de Santos (2021), no qual ela esquematiza uma tipologia dos movimentos explicativos a partir de uma lógica funcional. Conforme a autora, nem todos os *loopings* são os mesmos, mas cumprem funções diferentes na constituição de sentido e nos efeitos da narrativa do leitor. A experiência do *looping* é ocasionada por duas sequências, uma sequência geradora (SG) e uma sequência de repercussão (SR). São os tipos: *looping* de complementação, quando a SR atribui sentido à SG; *looping* de repetição, quando um ou mais elementos da SG se repete; *looping* de retomada, quando a perspectiva textual é alterada entre SG e a SR, e a sequência é resgatada onde parou; *looping* de contradição, quando a SR contradiz a SG; *looping* de reformulação, é atribuída à SG uma nova perspectiva,

O mapeamento embasa-se em conceito da Teoria do Efeito Estético, porém sob uma nova regência orientacional. Iser nomeia as estratégias e os procedimentos que ocorrem nessa interação. Para o leitor desejante de mapear sua experiência com um texto, bastar-lhe-ia caneta e papel, além do empenho na tarefa, indispensável, neste caso. Destaca-se a característica metaprocedimental do mapeamento, com o qual se deslinda o processo de análise da leitura em progresso, isto é, um procedimento que possibilita o crivo do procedimento. Em síntese, o MAPEE “seria interpretar/traduzir a interação do leitor com o texto, dando sentido ao objeto e a si próprio” (Santos; Costa, 2020, p. 20), podendo-se inferir, no decurso da interpretação, os eventos que constituem o sentido. Eventos esses que, em um contexto fora do MAPEE, ocorrem naturalmente e quase sem esforço pelo leitor real, cuja bagagem cultural se mostra razoavelmente adequada para a leitura do texto em questão; contudo, durante e sob auxílio do mapeamento, tomamos consciência das estratégias e eventos exercidos na compressão de textos literários.

O MAPEE traz de volta a possibilidade de interação e sujeição do leitor à emancipação. Por se consolidar como registro da experiência, o MAPEE se aproxima de formas de escrita como a autoetnografia – método e gênero de redação consolidado nas Ciências Sociais – a qual objetiva conectar experiências pessoais dos pesquisadores a sentidos sociais, políticos e culturais mais amplos. De certa forma, tanto o MAPEE como a autoetnografia oferecem uma porta de entrada e uma de saída: a primeira, para que uma experiência tome conta dos nossos sentidos, faculdades mentais e nos deixe debruçarmos sobre os efeitos obtidos; a segunda, para nos dar vazão a essa tarefa e nos transportar novamente à realidade concreta, onde o produto dessa experiência, embora estranho a todo o resto, suscita-nos significações maiores, uma vez que o interregno dessa tarefa nos garantiu um afastamento momentâneo das atribulações e vicissitudes da vida. Após a tarefa, não podemos, ou não conseguimos, ver as coisas como antes eram.

*

Devemos agora direcionar o objetivo do nosso trabalho. Conforme as discussões feitas até o momento, propomos de agora em diante a definição de um âmbito teórico que lide simultaneamente com a realidade textual e de encenação do teatro. Para isso, precisaremos recorrer de maneira abrangente ao fenômeno teatral e estudá-lo no seu

reverberando em todo o objeto estético; *looping* temático, ocorre quando a relação entre a SG e a SR é temática e os elementos se repetem como batidas dramáticas para marcar o sentido atribuído ao tema.

processo de assimilação de sentido. Assim, as teorias iserianas, como já falamos, operam na relação limítrofe da comunicação literária. Propomos então uma articulação entre os conceitos da fenomenologia da leitura de Iser com categorias analíticas próprias da dramaturgia e da semiologia dramática para efetuar uma correlação da hermenêutica do sujeito leitor e espectador do teatro.

No epílogo de *O fictício e o imaginário* (2013), Iser denota a encenação como parte dos desdobramentos de sentidos possíveis do texto na interação com o indivíduo, pois o leitor precisa estar integrado no processo e “encenar” as possibilidades limitadas de si mesmo. A encenação, portanto, encerra uma categoria antropológica, pois exige de nós enredarmo-nos em dramas, situações e contextos de fora da nossa realidade. Nesse caso, para abordar essa dicotomia entre texto e encenação, a presente pesquisa se propõe a realizar uma primeira interpelação da teoria iseriana da estrutura do texto com o teatro, abordando ao mesmo tempo o texto dramático, já tematizado pelos estudos literários, e o texto teatral, que ficou legado ao campo da dramaturgia

Anteriormente, fizemos um breve panorama do primeiro volume da Teoria do Efeito Estético, assim também um parecer das ideias comuns aos manuais de teoria literária. A começar dessas duas instâncias, começamos a lançar as bases do que chamamos de modelo da leitura-representação. A ideia do ler-representar começa pelo pressuposto que o texto dramático está imbuído de procedimentos que indicam previamente a representação teatral, e o caminho inverso também é verdadeiro. Dessa forma, o texto dramático nem está incompleto totalmente, nem se sustenta por conta própria, pois sua instabilidade advém da sua formulação que prescinde do rigor dos procedimentos de representação teatral. Portanto, garante-se a visualização das infinitas possibilidades de um só texto.

A ficcionalização não é um ato exclusivo da literatura. Como vimos anteriormente, a concepção de ficção de Iser surge de uma perspectiva funcional. A ficção jamais existe ontologicamente, nem mesmo em oposição ao real. A interação entre esses dois ocorre pelos atos de seleção e combinação postos em jogo no texto literário. Porém, se pensarmos em discursos outros como o cinema, perceberemos certas semelhanças nesse sentido.

Santos (2017) nos mostra que as perspectivas textuais evidenciadas por Iser são encontradas na interação de receptores com outras manifestações artísticas que se propõem a envolver o indivíduo em uma ficção, como ocorre no teatro, no cinema e até mesmo, por que não, nos jogos eletrônicos? De maneira análoga, as perspectivas textuais

operam na situação de fronteira que estabelece a comunicação entre texto e leitor por meio de convenções do real presentes no texto. Isso deriva do fato que o contato entre a textualidade ficcional e os seus possíveis receptores não se dá de maneira direta, mas é, por outro lado, mediado pelas estratégias textuais postas em jogo. A assimetria entre texto e receptor enredam a ficcionalização, cuja experiência vai além da pura acepção dos sentidos, mas de seus efeitos. Com isso, não se quer aqui transferir meramente o aparato teórico iseriano voltado para o texto literário e aplicar sem qualquer critério às outras formas de ficção. Dessa forma, deve-se destacar o papel do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL/CNPq), que tem coordenado seus esforços à pesquisa da ficcionalização não só com os textos literários, mas também com outros meios e manifestações culturais em que a ficção é possível, desbravando novas possibilidades no estudo da leitura literária.

Esse impulso inicial dá-nos o vislumbre que um modelo de leitura que associe os conceitos iserianos à leitura de peças teatrais é razoável, dado que ainda constituem um campo a ser explorado. Doravante, a metodologia de Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE) criada por Santos *et al* (2019) mostrou-se adequada enquanto instrumento heurístico pelo qual o leitor pode inferir as relações possíveis ao estar ciente dos procedimentos empregados para a leitura do texto de ficção. Deve-se considerar, no entanto, que a Teoria do Efeito Estético e o seu prolongamento, a Antropologia Literária, são teorias voltadas diretamente para a interação com o texto de literatura; porém, as prospecções recentes demonstram que o estudo da ficção e da leitura literária possibilitadas por essas teorias revelaram grandes aportes para compreender a ficção não só na literatura, mas também no cinema e na poesia. Assim, a abordagem do teatro por essas teorias poderá revelar uma compreensão qualitativa da leitura literária como prática emancipadora do leitor, além de contribuir para práticas de leitura no ensino voltadas para o texto dramático. Consideramos que uma expansão dos horizontes dessa metodologia enriquecerá os aportes teóricos da pesquisa em leitura literária na medida em que aborda um gênero da arte de longa tradição junto à literatura e que, por vezes, são tidos como parte uma da outra.

Nossa hipótese de pesquisa é de que o Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE) permite a emancipação cognitiva e emocional na medida em que o espectador do teatro se envolve ativamente em um processo complexo de seleção e associação de sentidos a partir da narrativa encenada. Consequentemente, a leitura do texto dramático oferece uma forma válida de acesso aos elementos cênicos, pois é da especificidade do

drama a preorientação da representação. Em outras palavras, embutidos, no texto dramático, estão sistemas de referências combinados de tal maneira que balizam a encenação do leitor.

Baseada em Santos e Costa (2020), o MAPEE será utilizado como instrumento heurístico da análise da leitura proposta. A metodologia permite que o leitor elabore

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. (Santos; Costa, 2020, p. 23, grifos das autoras)

Dessa forma, a leitura do texto se torna uma atividade sistemática de pesquisa, pois faz o leitor questionar e refletir sobre o que ocorre com ele na medida que associa os sentidos ao texto. Nota-se, porém, a aproximação feita entre associar esses conceitos e a atividade de escrita. A abordagem consiste em sistematizar os processos do leitor empregados durante a leitura do texto, de forma que, na descrição dos procedimentos, a experiência possa ser verificada e testada, visto que o mapeamento, por ter um aparato de conceitos teóricos, exige do leitor essa competência e complementariedade. Imerso na experiência com o texto literário, o leitor que deseja mapear os efeitos e eventos mentais ocorridos ao longo do processo necessita dispende um esforço de articular com a linguagem esses eventos, pois o produto dessa atividade precisa, de um jeito ou de outro, ser lido, compreendido e verificado por um outro leitor. Sem esse rigor na reflexão, o mapeamento seria apenas uma livre associação de sentidos a partir do texto, ausente de uma base teórica que a sustentasse.

O *corpus* do mapeamento é o musical *Hamilton – An American Musical*, com diálogos e música escritos pelo compositor e dramaturgo estadunidense Lin-Manuel Miranda. Miranda escreveu a peça após ler a biografia *Alexander Hamilton*, escrita por Ron Chernow, biógrafo de também outros ícones da cultura norte-americana como George Washington, Ulysses S. Grant e John D. Rockefeller. Ao perceber as semelhanças entre a vida de Hamilton e a de celebridades do hip-hop, as quais vieram das periferias e conseguiram ascender socialmente através da música e da palavra falada, Miranda concebeu, a princípio, um álbum conceitual abordando a vida do ex-Secretário do Tesouro Estadunidense. Mais tarde, foi convencido de transformá-la em um musical, adotando despudoradamente o R&B e o hip-hop e mesclando-os com os ritmos tradicionais da Broadway.

A peça retrata a ascensão e queda do primeiro Secretário do Tesouro dos Estados Unidos, Alexander Hamilton, um imigrante bastardo nascido na colônia dinamarquesa de Santa Cruz, no Caribe. Ao ilustrar de maneira vívida as revoluções enfrentadas por seu protagonista, o espetáculo conseguiu efetuar uma verdadeira revolução no cenário do teatro contemporâneo, ao adotar uma abordagem inovadora e inédita.

A escolha desse *corpus* específico se deu por três motivos: primeiramente, tanto o texto dramático como a gravação do espetáculo cênico são de fácil acesso para pesquisa, uma vez que a encenação está disponível na plataforma de streamings *Disney+*; segundo, procuramos um *corpus* do teatro contemporâneo o qual ainda não tivesse uma fortuna crítica abastada, assim incentivando o leitor a aprofundar-se nos sistemas de referências que o texto possui; e, por fim, porque consideramos que a peça emprega repertórios culturais e históricos desconhecidos pelo leitor-pesquisador, o que torna a situação comunicacional produtiva, uma vez que se depara com conhecimentos e assuntos desconhecidos e pode estimular a heterogeneidade entre os conteúdos dispostos na estrutura do texto.

4. 2 O primeiro Hamilton: o espetáculo e a realização do texto dramático

Após estrear seu espetáculo *In the Heights* na Off-Broadway, em 2007, Lin-Manuel Miranda, que já nesse musical havia experimentado os ritmos da salsa e hip-hop com as baladas tradicionais da Broadway, numa história sobre as dificuldades de imigrantes sul-americanos e caribenhos de Washington Heights, no Upper Manhattan, partiu para um novo projeto: um musical sobre o renegado e controverso pai fundador dos Estados Unidos da América – Alexander Hamilton.

No seu novo musical, mais do que aproveitar o ímpeto renovado dos sons que trouxe à Broadway com *In the Heights*, Miranda procurou novas inspirações em outros ritmos como o R&B, a música pop e, claro, o próprio hip-hop. A inserção de ritmos estranhos aqueles dos musicais se faz, como destaca Jeremy McCarter (2016, p. 10), utilizando-os “como forma, não conteúdo”, contando uma história *por meio* do hip-hop, mas que nada tem de hip-hop. Ou, pelo menos, não na sua superfície.

Em 12 de maio de 2009, num dos primeiros eventos culturais do mandato de Barack Obama, “Uma Noite de Poesia, Música e Palavra Falada¹⁵”, Miranda fechou o

¹⁵ No original: *An Evening of Poetry, Music, and Spoken Word*.

evento com uma versão rudimentar da música “Alexander Hamilton”, que, à época, fazia parte de um álbum conceitual de nome *The Hamilton Mixtapes*¹⁶. Antes de começar a apresentação, Lin-Manuel introduz a música ao público com as seguintes palavras: "Na verdade, estou trabalhando em um álbum de hip-hop - um álbum conceitual - sobre a vida de alguém que personifica o hip-hop: o secretário do tesouro americano Alexander Hamilton¹⁷" (Miranda; McCarter, 2016, p. 15), disse ele nervosa e apressadamente, sem deixar a informação ser processada pelo público na Sala Leste da Casa Branca, onde o recém-eleito presidente e a primeira-dama Michelle Obama estavam sentados em uma mesa em frente ao palco.

Riso tomam conta da Sala Leste¹⁸. “Vocês riem, mas é verdade!”, ressalta Miranda:

Ele nasceu órfão e sem dinheiro em Santa Cruz, de parto ilegítimo, tornou-se o braço direito de George Washinton, tornou-se Secretário do Tesouro, envolveu-se em brigas com todos os outros pais fundadores. E tudo isso com a força de sua escrita, acho que ele personifica a capacidade das palavras de fazer a diferença.¹⁹

Ao contrário de Usnavi, protagonista de *In the Heights*, Miranda vê em Hamilton a representação da ideia de hip-hop, de representar e combater o mundo por meio das palavras. Como veremos abaixo, a palavra falada e escrita exerce um papel fundamental na peça e, portanto, na vida do seu sujeito. De maneira semelhante, destaca um dos objetivos deste trabalho, a oposição entre as capacidades do texto escrito e do texto performado no teatro. Iniciar uma análise dessas materialidades sem antes pontuar essas premissas omitiria uma parcela fundamental da experiência estética possível com *Hamilton: An American Musical*.

De outra forma, uma breve contextualização do teatro musical se torna necessária devido à estranheza desse tipo de arte em relação às peças de teatro convencionais. Pois, também, os musicais seguem uma estrutura particular, cuja ação se deslinda por meio de uma junção entre diálogo e música, daí a impressão comum do público de que as

¹⁶ As fitas Hamilton.

¹⁷ “I’m actually working on a hip-hop album – a concept album – about the life of someone who embodies hip-hop”, he said, ‘Treasury Secretary Alexander Hamilton’.”

¹⁸ A apresentação está disponível no YouTube, no canal oficial do governo Barack Obama: https://www.youtube.com/watch?v=WNFf7nMIGnE&ab_channel=TheObamaWhiteHouse.

¹⁹ Transcrição do vídeo citado na nota de rodapé anterior: *He was born a penniless orphan in St. Croix, of illegitimate birth, became George Washinton's right-hand man, became Treasury Secretary, caught beef with every other founding father. And all in the strength of his writing, I think he embodies the word's ability to make a difference.*

personagens “falam cantando.” Isso melhor se explica pela descrição de John Kenrick (2017) dos elementos de um musical. Segundo Kenrick (2017), um musical tem:

Músicas e letras: as canções;
 Um livro/*libreto*: a história conjunta expressada em roteiro ou diálogo
 Coreografia: a dança;
 Encenação: todos os movimentos de cena;
 Produção material: os cenários, figurinos e aspectos técnicos.²⁰
 (Kenrick, 2017, p. 3).

Para a maioria das pessoas, a presença do elemento musical é o marcador principal desse tipo de peça. Ainda de acordo com Kenrick (2017), essa impressão reduz o musical a uma “peça com música”, o que não é verdade, pois a presença ou ausência de canções não determina totalmente se ela é ou não um musical. O musical é mais bem descrito pela “grande energia criativa gasta em *integrar* esses elementos, fazendo-os partes fluídas do processo de contação de história²¹” (Kenrick, 2017, p. 3).

Em contraste com as peças teatrais convencionais, em que a estrutura comumente se organiza em vários atos de extensões distintas e sem a separação necessária de intervalos, os musicais assumem uma abordagem distinta. Peças musicais não possuem uma extensão pré-definida, podendo cobrirem apenas um ato de uma hora e meia, ou prolongarem-se por várias horas, divididas em atos e separadas por intervalos (*Intermissions*, nos Estados Unidos, ou *Intervals*, na Inglaterra) Nos musicais, atos são delineados em histórias autônomas e interdependentes, pois se complementam tematicamente. Kenrick (2017), por outro lado, chama a atenção para a tradição mais comum nos shows da Broadway de estruturarem-se em dois atos, cuja duração gira em torno de três horas, que é o caso de *Hamilton*.

É relevante ressaltar que, no contexto dos musicais, as músicas desempenham um papel crucial, introduzindo um elemento adicional a ser considerado em nossa análise. No entanto, no caso específico de *Hamilton*, esse elemento não se configura como um obstáculo, uma vez que todas as cenas são musicalizadas; em outras palavras, todos os diálogos estão incorporados nas letras, com exceção da cena “*Tomorrow there will be more of us*” do primeiro ato. Vale lembrar que a música não é a nossa categoria analítica, sendo assim, nossa análise prezou por outros aspectos do espetáculo, mas não foi feita de maneira indiferente à música. Dessa maneira, o diálogo entre os personagens assume uma

²⁰ No original: *Music and lyrics—the songs; Book/libretto—the connective story expressed in script or dialogue; Choreography—the dance; Staging—all stage movement e Physical production—the sets, costumes, and technical aspects.*

²¹ No original: *A great deal of creative energy has been spent in integrating these elements, making them all smooth-flowing parts of the storytelling process.*

tonalidade musical em que as falas são desprovidas do ritmo ditado pela trilha sonora, conferindo à obra uma singularidade marcante.

4.2.1 Ato I

Foi em março de 2019 a primeira vez que ouvi o nome. Eu estava na casa de um amigo e uma música havia começado a tocar na caixa de som perto de onde estávamos sentados. Era um piano e um violino, ambos acompanhavam uma canção que logo identifiquei que uma história estava sendo contada, embora não conseguisse distinguir com clareza as palavras do inglês. Juntaram-se à voz do cantor mais outras, vozes masculinas que retomavam o ritmo e empregavam uma urgência crescente aos versos. Repentinamente, a música acelerou com o piano e o sonoro refrão “Ale-XANDER-HAMILton” fez-se ouvir. Talvez um dos nomes mais musicáveis que eu já houvesse escutado; e entoado daquela forma, na qual se dá um acento às sílabas do meio do nome composto e, depois, decai-se em dois tempos na sílaba final, fizeram com que eu jamais conseguisse pronunciar aquelas palavras de outra maneira. Para todos os efeitos deste relato, meu primeiro contato com Hamilton foi pelo ouvido.

Na época, não associei a nenhum conhecimento prévio, nem mesmo ao hip-hop, estilo do qual passei adolescência escutando e até hoje tenho imenso prazer em ouvir e acompanhar.

Por volta do final de 2019 e 2020, a trilha sonora já havia se popularizado entre o público jovem e estava plenamente difundida nas redes sociais; e Lin-Manuel Miranda era um bem-sucedido compositor e artista do meio musical, para além do sucesso de Hamilton. Mas eu não sabia disso na época e a minha reação foi de estranhamento. Perguntei ao meu amigo que música era aquela, e ele me respondeu que não sabia exatamente, apenas havia-a escutado em um vídeo do TikTok e depois procurado a música no Spotify. Sabia apenas que era de um musical.

Lembro de retirar o celular do bolso e pesquisar “Alexander Hamilton” no Google. Os primeiros resultados diziam respeito a um espetáculo da Broadway, com uma lista de músicas anexada no primeiro link, além de vários outros links que direcionavam à plataformas de música e vídeo. Nada sobre o secretário do tesouro americano, Alexander Hamilton. Presumi que se tratava de um personagem ficcional cujo nome era estranhamente melódico.

Um ano depois, em 2020, o mundo estava em *lockdown* e muitos de nós permanecíamos em casa enquanto o nosso modo de vida era posto à prova pela pandemia da COVID-19. A máscara cirúrgica virou um item essencial e escasso pelos primeiros meses; higienizava-se as compras e as mãos com frequência; e as medidas protetivas mudavam quase semanalmente; muitas pessoas andavam com álcool para qualquer lugar que fossem; e muitos de nós deixamos de ver pessoas que antes víamos diariamente por meses, algumas, por anos. Mas foi no 3 de julho daquele ano, um dia antes da data comemorativa da independência dos Estados Unidos, que a Disney disponibilizou *Hamilton: An American Musical*, na sua plataforma de filmes e séries em *streaming* Disney+.

Hamilton, que já era notícia velha para muitos, sofreu uma reanimação na sua popularidade. O espetáculo gravado em 2016 pela Disney agora estava acessível em diversos países. A trilha sonora voltou às listas de mais ouvidas e trechos do espetáculo agora circulavam pela Internet. Muitas pessoas que não tinham condições de fazer uma viagem até Nova York, ou sequer custear um mísero ingresso da Broadway na última fileira, agora poderiam apreciar o espetáculo em casa, em qualquer dispositivo. No entanto, para a má notícia dos brasileiros, a plataforma Disney+ só viria a ser disponibilizada no país em novembro daquele ano, quando finalmente assisti a apresentação gravada.

Sendo assim, meus primeiros contatos com a peça, foram primeiramente sonoro e, em segundo, visual. Demoraria dois anos até que eu tivesse contato com o texto escrito de Hamilton na íntegra, à fora as letras das músicas que são facilmente encontradas nos portais da Internet. Em maio de 2022, adquiri o livro *Hamilton: the Revolution* (2016), escrito por Jeremy McCarter e Lin-Manuel Miranda. Nele, além de informações extras acerca da concepção e produção da peça, contava com o *libreto* na íntegra, somado a notas de rodapés do próprio Miranda, nas quais ele comenta seu processo criativo e detalhes na composição das músicas. Nesse sentido, com o intuito de preservar a sequência com que se deu o meu contato com Hamilton, começarei o mapeamento pelo espetáculo gravado; em seguida, disporei do MAPEE do texto dramático.

Feita essa breve introdução, onde destaquei meus primeiros contatos com a peça, a bem dizer, a forma como esse espetáculo aos poucos me conquistou e, logo depois, despertou meu interesse pelo teatro e a ficção dramática, passamos agora aos mapeamentos.

Destaco algumas decisões metodológicas na sua composição: primeiramente, o uso da voz na primeira pessoa, a fim de pessoalizar a experiência abaixo descrita, sem fugir do rigor científico com que deve ser tratada; segundo, como a peça não possui tradução oficial, utilizou-se material completamente na língua inglesa; terceiro, com intuito de manter uma fluidez na leitura, mantivemos as citações aos trechos da peça em inglês, pois, nas nossas inserções, nos referimos principalmente ao texto original, estando as nossas traduções nas notas de rodapé apenas como apoio paratextual da leitura; quarto, por se tratar de um texto em versos, preservamos nas citações diretas de mais de três linhas a separação silábica colocada pelo compositor, visto que contempla o sistema de versificação e acento tonal nas falas das personagens; quinto, na primeira menção de uma personagem no mapeamento, realçamos o seu nome em caixa alta, sinalizando sua entrada na trama; sexto, citações da peça sem a indicação de página são transcrições da gravação da peça; por fim, e mais importante, empregamos uma forma livre de escrita, com o objetivo de não deturparmos a natureza com que estamos lidando, uma experiência estética com o texto literário sem nos deixar levar por redundâncias.

O objetivo principal no que se segue é a reconstituição de um objeto estético.

4.2.1.1 *Overture*

Nova York – Junho de 2016, Teatro Richard Rodgers.

Uma luz alaranjada como de um poste da rua dá silhueta à enorme estrutura de madeira acoplada às paredes gastas de tijolos que formam um retângulo profundo no palco. A estrutura, uma passarela que acompanha os contornos do retângulo, percorre os fundos do palco e tem dois fins direcionados ao público, um na ponta esquerda e outro na direita. Abaixo da estrutura alta, perto do palco, duas linhas de corda vindas do teto estão amarradas em um grampo de metal. O chão amadeirado lembra linóleo e possui uma *turntable*²² no seu centro.

Cordas e polias preenchem os espaços. Mesas, cadeiras, rodas e escadas móveis estão dispostas nos seus lugares de forma estática quando GEORGE III anuncia o início da peça:

Ladies and gentlemen, this is your king, George, the third. Welcome to Hamilton. At this time, please silence all cell phones and other

²² Plataforma mecânica, motorizada e de controle remoto, usada para rotacionar o palco a fim de mudar a cena rapidamente. Também conhecido como *revolving stage*.

electronic devices. All photography and video recording is strictly prohibited. Thank you, and enjoy my show.²³ (Hamilton, 2020)

As luzes se apagam e um fecho de luz laranja entra por uma porta à esquerda. De lá, AARON BURR entra acompanhado de uma marcha em seis batidas e finalizada por dois acordes de violino. A ribalta o ilumina:

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, impover-
ished, in squalor,
Grow up to be a hero and a scholar?²⁴ (Miranda; McCarthy, 2016, p. 16)

Imediatamente me senti imerso na história. Com seis versos no formato de uma pergunta, a peça foi capaz de estabelecer o pano de fundo de seu personagem e me engajar no tema: a ascensão da personagem. A assunção do tema me veio à mente pela contraposição entre os primeiros cinco versos e o último, a saber, a evolução de um bastardo, órfão, filho ilegítimo de um escocês e uma prostituta, pobre e faminto, em um herói e um estudioso. O repertório que me atentou a esse aspecto foi o de narrativas de formação, cujo objetivo e o desenvolvimento da trama se veem ligados à transformação do protagonista. Como se trata do introito, não consegui associar os elementos da peça, pois as sínteses iniciais só me permitiam relacioná-las ao meu conhecimento prévio da peça, que era quase nulo, e projetar expectativas para o desenrolar do espetáculo.

No palco, em sequência, aparecem LAFAYETTE, HERCULES MULLIGAN e JOHN LAURENS, os quais narram em detalhes a infância e adolescência dessa pessoa, que ainda não subiu ao palco e nem teve seu nome mencionado. O protagonista é antecipado por pistas, referido como “The ten-dollar”, “Founding Father without a father”, “The brother”, “Our man” e “This kid²⁵.” Por meio de uma referência aos aspectos do protagonista, ele é paulatinamente apresentado. Para mim enquanto expectador, foi formada uma imagem da pessoa: um homem importante – um órfão que se tornou importante –, um garoto sagaz. Nisso, vejo se desenvolver o meu percurso pelas

²³ Senhoras e senhores, quem fala é seu rei, George III. Bem-vindos a Hamilton. Neste momento, por favor, silenciem todos os telefones e outros dispositivos eletrônicos. Fotografias e gravações são estritamente proibidas. Obrigado e aproveitem meu show. (Hamilton, 2020)

²⁴ Tradução nossa: Como um bastardo, órfão, filho / de uma puta e um / Escocês, largado pela providência no meio de um canto / Esquecido do Caribe, empobre- / -cido, na miséria, / Cresceu para se tornar um herói e um estudioso?

²⁵ Respectivamente, “O dez dólares”, “Pai Fundador sem pai”, “O mano”, “Nosso homem” e “Esse garoto.”

sínteses, anunciando elementos protensos, que neste caso, constituem a própria personagem protagonista.

Por fim, Aaron Burr o apresenta:

Well, the word got around, they said,
 “This kid is insane, man”
 Took up a collection just to send him to the
 mainland.
 “Get your education, don’t forget from whence
 you came, and
 The world’s gonna know your name. What’s
 Your name, man?”²⁶ (Hamilton, 2020)

No palco, a companhia²⁷ de figurantes que antes encenavam a trágica história do garoto, agora abre um espaço vazio no centro, como a pergunta pelo protagonista, que agora entra em resposta. Um homem caminha dos fundos e ocupa o espaço no centro. Ele olha na nossa direção e diz-nos quem é:

My name is Alexander Hamilton.
 And there’s a million things I haven’t done
 But just you wait, just you wait...²⁸ (Hamilton, 2020)

Com isso, a relação do repertório do texto invocou em mim a lembrança das minhas experiências com tantos outros, a exemplo de *O vermelho e o negro*, de Stendhal, o qual me fascinou na época em que li, em meados de 2023; também em muitos aspectos a história de Julien Sorel reverbera na minha experiência estética com Hamilton, sendo ambos garotos vindos de lugares distantes do centro dos acontecimentos importantes, largados em províncias que em nada estimulam seus potenciais e veem-se na necessidade da busca de novas alturas, desafios e missões em suas vidas. Ademais, sabendo das intertextualidades que Miranda traça com o cenário do hip-hop, eu fui capaz de traçar paralelos com a biografia de MCs e rappers que vieram de cidades violentas como Compton, Detroit e o Brooklyn, em Nova York.

²⁶ Tradução nossa: Bem, a notícia circulou, eles disseram, / “Esse garoto é insano!, cara” / Fizeram uma doação só para mandá-lo para o / continente. / “Obtenha sua educação, não se esqueça / de onde você veio / e o mundo saberá o seu nome. Qual / o seu nome, cara?.”

²⁷ Ao longo do texto nos referimos ao conjunto de figurantes ou atores auxiliares tão somente por companhia. A companhia desempenha diversos papéis ao longo da peça, muitos dos figurantes, na verdade, ora interpretam senhores, senhoras e senhorios que caminham no cenário, ora entram num papel de destaque e recebem falas. Quando fazem esse último, anunciamos o nome da personagem que o ator recebe em maiúsculas.

²⁸ Tradução nossa: Alexander / Hamilton. / Meu nome é Alexander Hamilton. / E há um milhão de coisas que eu não fiz / Mas espere só, espere só...

Nesse sentido, Hamilton imediatamente personifica, para mim, muitas figuras: Julien Sorel, Telêmaco e Willhem Meister, mas também Biggie²⁹, Dr. Dre³⁰, Jay-Z³¹ e MF DOOM³². O que estimula nessas relações é também a música, notavelmente inspirada no hip-hop e no R&B, mas mixada aos ritmos consagrados na Broadway.

Até esse momento, a história conta um resumo, uma espécie de pano de fundo que embasa as ações que serão desenvolvidas, artifício comum no teatro, onde os dramaturgos colocam duas personagens introdutórias para fazer estabelecer o contexto da ação, vide os palhaços no início de *Romeu e Julieta* e *O auto da compadecida*. Isso fez com que eu associasse a essa técnica comum no teatro convencional, no entanto, uma quebra da *good continuation* na minha experiência se deu com a reunião de todo o elenco à frente do palco para fazer essa narração introdutória. Logo, percebi como isso se tratava de uma característica do gênero musical, em que a verossimilhança de ter personagens entrando e saindo de cena é governada por uma ludicidade da coreografia e dos movimentos cênicos, não afetando diretamente a sua presença na ação verbal, isto é, naquilo que é dito.

É válido notar o figurino dos atores. Neste primeiro momento, todos usam roupas brancas e botas pretas, incluindo os figurantes e Hamilton, sendo Aaron Burr a única exceção, pois este traja uma casaca roxa-marrom e calças bege, e domina o palco durante essa primeira cena, apenas dividindo-a com Hamilton, que lhe toma a ribalta ao ser apresentado. A primeira mudança no figurino está no próprio protagonista, que nos momentos antes do refrão, recebe um casaco marrom-dourado de Eliza Schuyler.

Enquanto as demais personagens cantam o refrão, Hamilton sob as escadas da estrutura de madeira e percorre a passarela que passa pelos fundos, chegando ao

²⁹ Christopher George Latore Wallace (1972-1997), mais conhecido como The Notorious B.I.G, foi um rapper estadunidense criado no Brooklyn, na cidade de Nova York, e proeminente artista do East Coast hip hop e o gangsta rap.

³⁰ Andre Romell Young (1965-), conhecido pelo nome artístico de Dr. Dre, é um rapper e produtor musical nascido em Compton, na Califórnia, famoso por revolucionar o gangsta rap e introduzir o West Coast G-funk, subgênero caracterizado pelo alta produção e o uso de sintetizadores.

³¹ Shawn Corey Carter (1969-), ou Jay-Z, é um produtor e rapper norte-americano, frequentemente reconhecido como um dos maiores rappers de todos os tempos. Ficou conhecido principalmente pela sua atenção ao aspecto lírico do hip hop - às letras e o *flow* -, desenvolvendo músicas cuja riqueza partia da maneira como as palavras se adequavam ao ritmo imposto pela batida.

³² Daniel Dumille (1971-2020), também conhecido MF DOOM, foi um rapper e produtor de hip hop inglês. Dumille foi extremamente influente na cena alternativa e *underground* do hip hop. Tornou-se famoso pela utilização de uma máscara metálica durante suas performances, a mesma usada pelo Doutor Destino (*Doctor Doom*, no original), o arqui-inimigo do Quarteto Fantático, passando a autoproclamar-se um “supervilão.”

promontório esquerdo. O posicionamento dos atores³³ é de tal maneira que, ao colocar Hamilton numa posição elevada, fui levado a imaginar um navio. O navio, claro, não faz parte do cenário, mas compôs a imagem mental por meio do vazio indicativo na imagem³⁴. Hamilton desce as escadas à esquerda com um olhar maravilhado, o que nos mostra seu fascínio com a cidade de Nova York e confirma nossa imagem projetada de um navio atracando.

Nesse ponto, Aaron Burr e outros personagens são iluminados por uma luz azul, sob a qual eles pontuam seus encontros com Hamilton, antecipando assim, a história que se desenrolará.

AARON BURR: The ship is in the harbor now
See if you can spot him
Another immigrant
Comin' up from the bottom
His enemies destroyed his rep
America forgot him
LAFAYETTE AND MULLIGAN: We fought with him.
JOHN LAURENS/PHILIP HAMILTON: Me, I died for him.
GEORGE WASHINGTON: Me, I trusted him.
ANGELICA SCHUYLER, ELIZA E MARIA REYNOLDS: Me, I
loved him.³⁵ (Hamilton, 2020)

Três luzes de cima se acendem e mostram Aaron Burr no centro do palco.

AARON BURR: And me, I'm the damn fool that shot him.³⁶ (*Ibid.*)

Várias sínteses me vieram à mente. Percebo, no decorrer da peça, como as personagens me dão a direção por onde seguir, e como a alternância nos diálogos conduz minha experiência sem que eu ignore o contexto geral na qual estão inseridas. Burr, que se coloca como narrador nesta primeira cena, é também o algoz de Hamilton. Laffayette e Mulligan, de outra forma, expressam uma ambiguidade, pois “fought with”, no inglês, significaria ao mesmo tempo “lutar com” (no sentido de lutar contra) e “lutar junto” (no sentido de lutar do lado), que na regência verbal do português, são ações bem distintas.

³³ Também chamado de *blocking*, trata-se do conjunto de movimentos e ações dos atores com o intuito de gerar certas imagens no design da cena.

³⁴ Cabe ressaltar o papel do *blocking* nessa constituição da imagem do navio. O navio não é visível, mas as indicações pelo posicionamento dos elementos de cena, faz com que imaginemos como tal.

³⁵ Tradução nossa: AARON BURR: O navio agora está no porto. / Veja se consegue notá-lo. / Mais um imigrante / Vindo de baixo para cima / Seus inimigos destruíram sua reputação / os EUA o esqueceram. LAFAYETTE e MULLIGAN: Nós lutamos com (contra) ele. / JOHN LAURENS/PHILIP HAMILTON: Eu? Morri por ele. GEORGE WASHINGTON: Eu? Confiei nele. ANGELICA, ELIZA SCHUYLER e MARIA REYNOLDS: Eu? Amei-o.

³⁶ Tradução nossa: AARON BURR: e eu, Eu fui o maldito tolo que atirou nele.

A companhia abre espaço no centro do palco mais uma vez e Hamilton repete o movimento que o introduziu, vindo de trás e andando até o centro do palco, onde se detém ao fim do refrão e ergue a cabeça. Os aplausos seguem-se ao fim dessa primeira cena, que logo emenda com a segunda. A transição dos cenários é feita de maneira rápida, mas não imperceptível. Por terem muitos elementos acontecendo simultaneamente e durante pouquíssimos segundos, somados ao fato de que nunca olhamos de maneira total para o palco, mas nossos olhos e atenção prestam-se a um objeto cênico por vez, somos levados pela magia da produção teatral, tão bem ensaiada e precisa, que não conseguimos ver a transição como um todo. Agora, há lamparinas de rua e pessoas transladam por calçadas, e a luz alaranjada se foi; no seu lugar, uma luz azul lunar escurece a cena. É noite e Hamilton está no meio da rua. “*1776, New York City*”, canta a COMPANHIA.

Nesta segunda cena, Hamilton aborda Aaron Burr na rua. Eles têm uma conversa amigável. Hamilton parece agitado, nervoso, mas contido e objetivo: ele quer um conselho de Burr, saber como ele conseguiu se livrar da universidade e entrar na revolução. Ambos desenvolvem uma relação amigável nessa primeira interação, o que me chamou a atenção às sínteses compostas na introdução dessa cena. Anteriormente, vimos que Burr é o algoz final de Hamilton, que eventualmente ele o matará com uma bala. Na minha experiência, houve uma quebra da *good-continuation*, pois se contrapôs a formulação anterior de que Burr seria de fato o inimigo de Hamilton, me fazendo reformular da seguinte maneira: Burr e Hamilton desenvolvem gradualmente uma inimizade mortal, embora tenham começado como amigos.

Ciente da ansiedade de Hamilton por um futuro melhor e, nas condições do jovem rapaz³⁷, Burr oferece uma bebida e um conselho:

BURR: Can I buy you a drink?
 HAMILTON: That would be nice.
 BURR: While we're talking, let me offer you some free advice.
 [...]
 Talk less.
 HAMILTON: What?
 BURR: Smile more.
 HAMILTON: Ha.
 BURR: Don't let them know what you're against or what you're for.
 HAMILTON: You can't be serious.
 BURR: You wanna get ahead?
 HAMILTON: Yes.

³⁷ Como fica claro nos versos seguintes à conversa de Hamilton e Burr nas ruas de Nova York, Hamilton tem 19 anos de idade durante esse momento da trama e ainda enfrenta dificuldades como imigrante de uma colônia dinamarquesa, onde nasceu.

BURR: Fools who run their mouths off wind up dead.³⁸ (Hamilton, 2020)

Nessa interação entre os dois, vi se desenhar duas perspectivas entre as personagens. Hamilton é abrasivo como vimos na primeira cena, ele não tem medo de dizer a que veio e o que quer. Burr, por outro lado, almeja semelhante objetivo, mas com uma estratégia diferente.

A cena na rua se dissolve e agora estão numa taverna, onde entram LAFAYETTE, HERCULES MULLIGAN e JOHN LAURENS, os três se apresentando no que consigo reconhecer como uma roda de rap, em que cada um tem uma estrofe para dizer quem é e ao que veio. Os três amigos congratulam Aaron Burr e perguntam sua opinião sobre a revolução iminente, mas este se recusa a tomar parte. A fala é logo interrompida por Hamilton.

Com a intromissão de Alexander, introduz-se uma nova cena com a música “My Shot”, na qual se canta e mostra o ímpeto de Hamilton e dos outros personagens de construir um futuro melhor. Pela primeira vez, usa-se a mesa giratória no centro do palco, desempenhando um papel importante na coreografia dos atores e na constituição da cena, que finaliza com um monólogo do protagonista. O refrão diz o seguinte: “I am not throwing away my shot³⁹, I am not throwing away my shot. Hey yo, I’m just like my country – I’m young, scrappy and hungry, and I am not throwing away my shot⁴⁰”. De maneira barulhenta, a peça assimila as sensações de um país em revolução e os associa nesse conjunto de personagens. Aqui, começo a notar como os personagens desempenham um papel de refletir e representar, ou mesmo, de serem os pontos de vistas de quem vê/lê uma peça de teatro. É com a ação das personagens que conseguimos formar e sintetizar significados maiores do contexto da peça.

A cena termina com uma nova constelação de personagens formada: Hamilton, Mulligan, Laurens e Laffayette agora formam um quarteto de aliados. No seu companheirismo, eles logo se colocam em oposição à Burr, que tem opiniões diferentes

³⁸ BURR: Posso lhe pagar uma bebida? / HAMILTON: Seria ótimo. / BURR: Enquanto falamos, deixe-me oferecer um conselho franco. [...] Fale menos. / HAMILTON: O que? / BURR: Sorria mais. / HAMILTON: Ha! / BURR: Não deixem saberem sobre o que você é contra e o que você é a favor. / HAMILTON: Você não pode estar falando sério. / BURR: Você quer tomar a dianteira? / HAMILTON: Sim. / BURR: Tolos que falam demais acabam mortos.

³⁹ *My shot* possui uma ambiguidade importante ao longo da música e do espetáculo, que será mostrada no decorrer da análise. Aqui, ela tem o sentido coloquial de “chance” ou “oportunidade”, mas também significa em certos versos “dose de bebida”, muito embora o sentido literal de *shot* seja “tiro”.

⁴⁰ Tradução nossa: Eu não jogarei fora minha chance, eu não jogarei fora minha chance. Hey yo, eu sou como o meu país – Sou jovem, briguento e ávido, e não jogarei fora minha chance.

sobre a guerra. Muda-se a cena e os quatro estão sozinhos em palco, embriagados com a noite de bebidas e agitações, então cantam sobre aqueles que virão: “Tomorrow there’ll be more of us”, “they’ll tell the story of tonight⁴¹”. Na minha percepção, a música é esperançosa e projeta os conflitos que virão contra as personagens.

Na cena seguinte, Burr retorna ao palco como narrador. Desta vez, para apresentar as irmãs Schuyler que em oposição à cena anterior, consegui notar a alternância em primeiro apresentar o círculo de personagens masculino e em seguida, o feminino Pelo meu repertório, o inclusor que correspondeu a essa alternância foi o de *Romeo e Julieta*, pois da mesma forma são apresentados Capuletos e Montéquios: primeiro o núcleo de personagem de Romeu, depois o de Julieta.

As irmãs Schuyler são elas PEGGY, ANGELICA e ELIZA, filhas do ricaço Philip Schuyler. É possível estabelecer algumas funções que essa cena desempenhou na minha experiência: por um lado, ela apresenta as personagens; mas, por outro, ela executa a função de estabelecer novamente o contexto geral da peça: a Nova York pouco antes da revolução. Em um dado momento, Burr flerta com Angelica, que aqui se mostra protagonista entre as irmãs, influenciando as demais em sair pela cidade e ver o que realmente acontece para além dos casarões onde vivem. O flerte de Burr é interrompido pela força das palavras de Angelica, que ao contrário da percepção da época retratada, tem um veio intelectual e está bem situada nas discussões sobre a revolução. Ela canta:

I’ve been reading “Common Sense⁴²”
By Thomas Paine.
So men say that I’m intense or I’m insane.
You want a revolution? I wanna revelation
So listen to my declaration:

As irmãs em uníssono:

“We hold these truths to be self-evident
That all men are created equal⁴³”

Angelica sozinha novamente:

And when I meet Thomas Jefferson, [...] I’m ‘a compel him to include women in the sequel.⁴⁴ (Hamilton, 2020)

⁴¹ Tradução nossa: Amanhã haverá mais de nós; eles contaram a história desta noite.

⁴² *Senso Comum* é um panfleto de autoria de Thomas Paine, redigido entre 1775-1776, que advogava pela independência das Treze Colônias da Grã-Bretanha. Escrito em linguagem persuasiva, o panfleto foi amplamente distribuído e lido entre os cidadãos das colônias.

⁴³ Refere-se à primeira linha da *Declaração de Independência das treze colônias dos estados Unidos da América*, documento escrito por Thomas Jefferson, assinado em 4 de Julho de 1776 e ratificado pelo Congresso Continental.

⁴⁴ Tradução nossa: Tenho lido *Senso Comum* / de Thomas Payne / Então os homens dizem que sou intensa ou sou insana. / Você quer uma revolução? Eu quero uma revelação / Então escute minha declaração: / “Temos estas verdades como autoevidentes / que todos os homens são criados iguais.” / E quando eu encontrar Thomas Jefferson, [...] / Eu vou obrigá-lo a incluir mulheres na próxima.

Meu repertório desempenhou uma importante função no trecho acima citado, pois fui capaz de reconhecer não só as referências explícitas à primeira linha da Declaração de Independência dos Estados Unidos, como também a citação do panfleto *Senso Comum*, escrito por Thomas Paine. Panfleto esse cuja citação me retomou ao filme *A Lenda do Tesouro Perdido*, com Nicolas Cage no papel principal, no qual o pai do protagonista esconde notas de cem dólares entre as folhas da primeira edição do panfleto de Thomas Paine, repertório que não esperava ser despertado com a peça.

De outra forma, a interação das irmãs Schuyler com Aaron Burr serviram o propósito de intensificar a urgência da revolução e a relevância da cidade de Nova York nos acontecimentos que sucedem a revolução. Isso se denota pelo refrão: “History is happening in Manhattan, and we just happen to be in the greatest city in the world⁴⁵” (Hamilton, 2020).

Em sequência, retornamos ao grupo de Hamilton em um confronto com um orador de nome SAMUEL SEABURY que discursa, nas ruas, em favor da coroa inglesa. Num misto de arдил e pomposidade, Hamilton aproveita as posições tomadas por Seabury para refutá-las numa prosa rápida e energética, em oposição à cantoria melódica e trabalhada do concorrente. O ímpeto do protagonista é segurado por Burr que intervém na disputa e pede a Hamilton paciência; com isso mostra-se mais uma vez o atrito entre ambos, um se mostrando comedido e o outro, impaciente.

A comoção se desfaz com um gigantesco e sonoro “Silêncio!” dito pelos membros da companhia. Soldados ingleses marcham do fundo do palco cantando “Uma mensagem do rei!” e os demais personagens saem de cena. Entra o rei George III, introduzido em voz no começo do espetáculo. Nesse ponto, notei uma quebra da *good-continuation* na minha experiência ao ver a canção entoada pelo personagem, que mais se distancia dos ritmos do hip-hop até então utilizados, mas se aproxima da melodia controlada da personagem de Samuel Seabury. Foi aí que percebi a escolha estilística na construção da linguagem dos personagens. Tanto Seabury quanto o rei estão do lado “contrário” à revolução e, portanto, representam o aspecto do “velho”; já os revolucionários do continente americano, ao cantarem nos estilos do hip-hop, representam o “novo” e o progresso não somente nas ideias que propõem, mas também na linguagem que empregam.

⁴⁵ Tradução nossa: A História acontece em Manhattan e nós, por acaso, estamos na maior cidade do mundo.

A intervenção do rei e sua aparição isolada (ele está sozinho no palco) marca uma passagem na minha experiência, uma vez que ele anuncia o começo da Guerra da Revolução Americana. Chamou-me também a atenção o fato de o rei ser representado de maneira risível, extremamente afetada e com uma atitude passivo-agressiva, ora lamentando as atitudes dos revolucionários, ora os ameaçando com a aniquilação. Nisso, destaquei o papel da ficção do leitor, que projeta um receptor idealmente a favor dos revolucionários, visto que o papel cômico de outra forma não funcionaria da mesma maneira. Assim, percebi-me assumindo esse ponto de vista esperado pelo texto cênico.

Em oposição ao rei, introduz-se GEORGE WASHINGTON na peça numa canção frenética que amplia a urgência da guerra. De maneira rápida, é representada a invasão dos portos de Nova York pela armada inglesa, contraposta pela defensiva de Washington como comandante-chefe do Exército Continental. Paralelamente, vemos Mulligan e Hamilton desempenharem uma ofensiva, sabotando os canhões ingleses, demonstrando novamente a vontade dos personagens em aproveitarem-se da guerra para ganhar destaque.

Desesperado, as forças continentais recuam e Washington é posto de mãos atadas em frente os ataques da armada inglesa. Entra Burr, oferecendo-se como assistente de ordens. Washington reconhece os esforços de Burr, mas se mostra descontente com o que, salvo engano minha interpretação, seja petulância da personagem que se tem mostrado até aqui. Hamilton entra e outra vez se nota uma disputa entre ambos, embora não seja ainda uma rivalidade em aberto.

A cena se mostra um ponto de virada na peça com a oferta de Washington para Hamilton se tornar o seu braço direito (*Right Hand Man*, que também é o refrão da música), uma posição de assistente de ordens, mais burocrática do que militar, que seria a expectativa de Hamilton, tão ansioso por ascender socialmente com a guerra⁴⁶. A composição da cena se dá com Washington e Hamilton no centro do palco. Washington oferecendo uma pena em sua mão e Hamilton olhando para o objeto enquanto a companhia surge das sombras do fundo entoando a canção anterior “I’m not throwing away my shot”. Dá-se a resolução da personagem de assumir seu papel da guerra ao lado

⁴⁶ Vale destacar uma parte do meu repertório desempenhada aqui. Tendo lido *O vermelho e o negro*, de Stendhal, recordei-me dos objetivos semelhantes da personagem de Julien Sorel, que almejava, semelhante a Hamilton, as condições de ascensão social proporcionadas pelo exercício militar. No caso de Sorel, isso se dava pela admiração à Napoleão Bonaparte, que possibilitou muitos jovens de fora dos círculos nobres escalar posições antes inacessíveis. Nisso, vê-se a associação feita por mim de ambos os protagonistas verem a guerra como *meio* para os seus objetivos pessoais.

de Washington, cedendo sua ambição de assumir um posto militar. Rapidamente vemos Hamilton desempenhar o papel intelectual por trás da guerra, auxiliando na logística do exército e na burocracia política envolvida por trás.

Encerra-se esse episódio introdutório, onde todas as personagens principais estão apresentadas. Segue-se agora a ação principal a ser desenrolada.

4.2.1.2 O baile de inverno

Marca-se novamente a marcha em seis batidas do começo da peça, o que me fez experienciar um *looping*, revivendo o instante de algumas cenas atrás, quando Aaron Burr entrou no palco e começou a narrar a peça. Novamente, Burr entra e retoma a narração, estabelecendo o contexto em que a personagem de Hamilton se encontra. Associamos o *looping*⁴⁷ marcado pela marcha e a entrada de Burr como uma marcação de partes da peça, estipulando um seccionamento da trama e a iniciação de um novo “capítulo”. Por conta disso, decidi também separar o desenrolar da peça com cada momento em que a marcha se apresenta novamente, pois que ela estabeleceu uma lógica interna a minha experiência e forma de organizar os eventos da trama.

Este trecho que decidi chamar “O baile de inverno” compreende cinco cenas que narram a aventura romântica de Alexander e a aproximação entre os núcleos masculino e feminino de personagens. Nas cenas, ocorre um baile de inverno na casa de Philip Schuyler, onde Hamilton se aproxima de Angelica e Eliza, formando um triângulo amoroso. Os acontecimentos, no entanto, são fragmentados e assumem o que pude estipular através do meu repertório como sendo um efeito *Rashomon*⁴⁸, em que vemos a ação se desenrolar do ponto de vista de personagens específicos.

Num primeiro momento, consegui ver um encontro entre Hamilton e Angelica ao fundo do palco, apesar da ribalta que ilumina Burr à frente. Em seguida, a ação toma a perspectiva de Eliza e sua paixão à primeira vista por Alexander durante o baile. Desenrola-se assim um romance de maneira quase instantânea entre os dois, que seria impedida pela disparidade social que os dois se encontram, mas que é sobreposta à força

⁴⁷ *Looping* temático: uma vez que repete-se ao longo da peça e marca a entrada no narrador com sua repetição.

⁴⁸ O efeito descreve um tipo de narrativa em que um mesmo evento é narrado de maneira distinta e contraditória sobre diferentes pontos de vistas. A técnica leva o nome de *Rashomon* em referência ao filme de Akira Kurosawa, lançado em 1950, no qual um assassinato é contado sobre a perspectiva de quatro personagens.

do seu amor. Assumi, nesse momento, a perspectiva da personagem Eliza, pela qual se desdobra um romance de contos de fadas: amor à primeira vista, o amor incondicional e brilhante.

Depois do baile, segue-se a festa de casamento de ambos, onde discursa como dama de honra Angelica. O discurso é interrompido pela súbita reversão do palco. As personagens, com exceção de Angelica, passam a andar de trás para frente, como se voltassem no tempo, enquanto a companhia entoava “Rewind!⁴⁹”. A *turntable* desempenha também o papel de desenhar o fluxo do tempo girando em sentido anti-horário, retomando a ação dramática ao ponto em que Aaron Burr entra no palco e dá introdução ao novo capítulo da trama. Neste caso, o *looping*⁵⁰ ocorre não só na minha experiência, mas no próprio texto visual, ou seja, na composição dos elementos cênicos, pois agora vejo desenrolar-se a ação sob o ponto de vista de Angelica. A ribalta anteriormente mirada no narrador (Aaron Burr) agora ilumina Angelica no centro do palco, onde ela observa a chegada de Hamilton ao baile. Assim, temos “acesso” ao encontro entre Angelica e Hamilton que antes estava apenas obnubilado pelo desvio da atenção do foco dramático. A mesma cena ocorre, mas, retomada de maneira distinta. Vemos que Angelica e Hamilton também tiveram um contato de admiração imediata, ambos dispendo de uma personalidade impulsiva, de quem almeja grandes ares.

Por outro lado, vemos o processo de raciocínio de Angelica em permitir que Hamilton e Eliza se unam. Num movimento quase tátil de alternância entre uma perspectiva e outra, percebi minha experiência se constituir na elaboração de sínteses em *looping*, nas quais me via remontando os passos dos atores, querendo vê-los retomar os pontos anteriores da mesma cena. Ao mesmo tempo, notei uma quebra da *good continuation* em relação ao uso do recurso do *Rashomon*, o qual não sabia ser possível no teatro, mas ali eu via ser utilizado com uma maestria, potencializando os efeitos e os desejos das ações dos personagens. Hamilton e Angelica, tão semelhantes, não ficarem juntos senão na sombra da irmã Eliza.

Em suma, essa parte da peça poderia muito bem consistir somente desse romance. Mas há duas cenas seguintes que complementam e unem o romance à ação da guerra. Hamilton e os seus três amigos – Mulligan, Laurens e Lafayette – comemoram o

⁴⁹ Tradução literal: rebobinar.

⁵⁰ *Looping* de retomada: a cena marca um retorno à sequência geradora, em que Hamilton e Angelica conversam no fundo do palco e sua troca é resgatada para o público, revelando aquilo que foi dito entre eles.

casamento do primeiro e cantam novamente o refrão “The Story of Tonight”, mas agora num ritmo lento e boêmio, numa embriaguez que une as duas linhas da trama principal: a guerra e o drama biográfico da personagem. Eles se encontram com Burr, que deixa a festa às escondidas, e embora Hamilton esteja feliz em vê-lo, os seus três amigos mostram certo desprezo pelo compatriota. Nada mais justo às atitudes de Burr, as quais se mostram contraídas quando diante do quarteto principal. Finalmente Burr é deixado sozinho e narra pela primeira vez sua própria história.

Conta-nos de sua amada, Theodosia, uma mulher casada com um oficial do exército britânico. Ressalto agora uma conexão feita na minha experiência entre as duas personagens principais, Hamilton e Burr, quando este último entoava sua canção, cujo refrão (“Wait for it⁵¹”) é diametralmente oposto ao de Hamilton (“I’m not throwing away my shot!”), desenham a personalidade de ambos os personagens. Ao fim Burr nos revela o ciúme que sente de Hamilton, perguntando-se: “What is it like in his shoes?⁵²”. O verso, cantado tão triste, demonstra a pequena fagulha de inveja de Burr em não ser como Hamilton. O sentido que extraímos disso e do que foi apresentado até então vem da própria caracterização das personagens: Hamilton não tem nada a perder, por isso aposta tudo; enquanto Burr nasceu sem as desvantagens de seu rival e, portanto, assume uma atitude diferente diante das oportunidades da vida. Num movimento de protensão, comparo essa percepção da personagem com o fato de ele ser o algoz final do protagonista, sendo esta a razão inicial que levará à discórdia entre ambos.

4.2.1.3 A Guerra

Dá-se início à sequência de cenas que nomeei “A Guerra”, em duas partes, visto que contemplam dois momentos separados por interregno da mudança do personagem e a apresentação de um ponto chave na minha experiência. Introduz-se Hamilton à frente do palco, sentado, escrevendo apreensivo enquanto um soldado inglês se aproxima armado. De cima da estrutura de madeira, Angelica e Eliza cantam o refrão “Stay Alive⁵³” enquanto o soldado dispara a arma, suposta pela pantomima de uma figurante que segura a bala entre os dedos e a carrega por cima da cabeça de Hamilton, que se levanta e começa a cantar.

⁵¹ Tradução literal: Espera por isso.

⁵² A tradução nossa: Como é esta em seu lugar?

⁵³ Tradução literal: Fica vivo.

Entra Washington que conversa com Hamilton sobre a situação crítica da guerra. Tropas indisciplinadas, falta de recursos e desorganização entre os ranques do Exército Continental. Os dois engendram a estratégia de vencer tornando a guerra insustentável pelo lado dos colonizadores. Isso despertou meu repertório sobre esse período histórico: diferentemente do que costumamos pensar, as guerras são vencidas de maneiras diversas; no caso da Guerra de Independência dos Estados Unidos, venceu-se exaurindo os custos do lado oposto. Certamente, a coroa britânica era economicamente capaz de derrotar o Exército Continental, mas ela esperava fazê-lo com o menor custo possível. A estratégia de Washington era tornar a guerra injustificável economicamente para os ingleses, que precisariam dispendar muito mais recursos se quisessem garantir a vitória. As Treze Colônias, por outro lado, não tinham nada a perder senão a liberdade.

O quarteto de protagonistas se separa: Hamilton permanece como assistente de Washington no fronte; Mulligan retorna à Nova York para terminar seu estágio como alfaiate; Lafayette busca recursos com a França; e Laurens fica ao lado de Hamilton enquanto comandante de forças militares. Estando seus amigos em posições críticas na guerra, Hamilton fica cada vez mais impaciente em assumir uma posição de comandante de batalha, porém sempre tem seu pedido negado por Washington.

Recusando-se a colocar Hamilton como comandante, Washington escolhe CHARLES LEE, que covardemente manda as tropas recuarem na Batalha de Monmouth. O ato de Lee resulta em um duelo entre ele e Laurens, o qual se desenrola por meio de uma música de nome “The Ten Duel Commandments⁵⁴”. A coreografia me chamou a atenção em particular pela maneira como é executada: as personagens distanciam-se à cinco passos, permanecendo na circunferência da *turntable*. Enquanto a mesa gira, os personagens cantam os dez mandamentos do duelo. Com o meu repertório, pude deduzir que a música servia o propósito de estabelecer as regras de conduta da época num duelo. Na época, a honra era um atributo de alto valor moral e caso fosse questionada, sua restauração viria por um combate mortal. Notei também como a música prestava homenagem à *Ten Crack Commandments*, de The Notorious B.I.G., uma canção que fala das maneiras e regras da ‘boca’ para quem quiser se tornar um traficante de drogas (e “sobreviver”). Nisso, percebi o ato de fingir da *Seleção e Combinação* desempenharem um importante papel de relacionar o meu repertório com o texto. A música de B.I.G., um

⁵⁴ Literalmente, *Os dez mandamentos do duelo*; também uma referência e homenagem à canção *Ten Crack Commandments* [Os dez mandamentos do Crack], de The Notorious B.I.G., a qual diz os passos a serem tomados caso queira ter sucesso no crime.

elemento do mundo empírico, foi selecionada e colocada em um contexto distinto do original, e embora seja possível identificá-la, de maneira nenhuma conseguimos dizer que ela está completamente repetida na peça, pois se encontra recombinação com outros elementos textuais e contextuais, como é o caso das “regras” de um duelo.

Por fim, Laurens sai vitorioso, com a bala apenas machucando Lee. Washington intervém e questiona o comportamento de Hamilton. Pela primeira vez, vi o atrito entre as duas personagens: por um lado, Washington sabe o valor de Hamilton, mas o vê mais bem colocado como assistente em vez de em batalha; por outro, seu *aide-de-camp* dispõe de uma personalidade forte e tempestiva, arriscando a ordem nos ranques participando de duelos com superiores. Na conversa entre os dois, ambos discutem e nota-se as repetidas vezes em que Washington chama Hamilton de “filho”, provocando uma reação desarrazoada do protagonista. Numa decisão final, Washington dispensa Hamilton e o manda para casa.

No seu retorno para casa, temos a resposta para o comportamento de Washington, que não permitia a Alexander assumir postos de batalha. Eliza espera um filho de Hamilton e escreveu pedindo ao general que o mandasse para casa. Vemos a frustração do protagonista tendo suas ambições de ascender socialmente com a guerra desfeitas, mas ao mesmo tempo Eliza o consola diante do futuro com o pequeno refrão “That will be enough⁵⁵”. Abre-se a cena com um violino. Abandona-se o uso dos sintetizadores e sons pesados das cenas da guerra e o palco ilumina-se com uma luz azul, da mesma cor do vestido de Eliza. Associamos essa virada com a própria perspectiva das personagens: o protagonista, tão cego pelos seus desejos, ignorou o casamento e não percebeu que a ascensão social tratava-se de uma ambição tão somente sua; Eliza, por outro lado, deseja uma vida diferente, um ao lado do outro, onde o *status* social não é uma questão importante. A cena é singela e contrapõe-se ao ritmo ágil da guerra, interrompendo a experiência com um momento delicado entre dois amantes diante de um futuro incerto: um filho, uma guerra, uma nova nação no horizonte. Todos esses elementos entram em jogo e intensificaram as relações propiciadas com os eventos anteriores. Hamilton não se encontra contraposto tão somente pelas forças sociais que o barram de ascender, mas sua própria família alerta-o de um futuro distinto dessa busca pela grandeza.

Novamente, retoma-se a marcha em seis batidas e Burr retorna (*looping* temático) como narrador. Agora ele nos conta atualizações sobre a guerra, onde Lafayette lidera as

⁵⁵ Tradução literal: Isso seria o bastante.

forças francesas e o Exército Continental das Treze Colônias contra os ingleses. Retorna as batidas rápidas e o personagem assume um *flow* nas palavras ligeiro e cortante, o que me fez pensar na própria velocidade e intensidade da guerra. Aqui, comecei a perceber uma correlação com as escolhas estilísticas das músicas, o que me correspondeu ao conceito de *Gestalt*, utilizado por Iser para associar aos esquemas figurativos formados pela estrutura de tema e horizonte. Se antes tínhamos a voz singela de Eliza, combinada com a composição do azul e o cenário simples (um mero banco de pedra), vemos a agilidade do hip hop tomar conta de um cenário e uma coreografia frenéticos.

A ação é levada ao momento crítico da guerra, quando os exércitos das colônias estão prestes a desferir um golpe final na Batalha de Yorktown. Num último alento, Washington chama Hamilton de volta ao combate e dá-lhe o comando de uma tropa de poucos homens com o intuito de desferir um ataque furtivo nos inimigos. Retoma-se o conflito entre os dois personagens, no qual Washington confia a Hamilton o seu próprio destino e confia-lhe com uma espada, o que retoma a composição de cena de quando ele lhe oferece a pena, simbolizando o trabalho intelectual. Na minha experiência, refleti sobre essa retomada imagética entre a pena e a espada, ambas colocadas no contexto de Washington confiando a Hamilton um objeto, um instrumento, para conduzir sua ação. Percebi um *looping* temático na experiência, quando me vi imaginando as cenas sobrepostas e sendo ressignificadas num contexto maior: Hamilton precisa apenas de uma chance para desempenhar as ações para qual está destinado. E, apesar de negar-lhe a figura paterna, Washington, a meu ver certamente cumpre esse papel de uma maneira sub-reptícia, apadrinhando o jovem Hamilton na sua jornada pela grandeza, mas, da mesma forma, protegendo-o dos perigos da morte.

Confiado com o comando de uma tropa, Hamilton executa sua função de maneira plena. Com a batalha encerrada, a música recomeça num estrondo, no qual as personagens se levantam aos poucos, apercebendo-se do fim e da rendição. Num último número musical, todos cantam a vitória e a independência do país.

4.2.1.4 *Closure*: Imparável

Com o fim da guerra, abre-se uma cena com Hamilton e Burr cantando para os seus filhos, respectivamente, Philip e Theodosia. Eles estão no palco, um ao lado do outro, mas sem notar a presença um do outro, juntos, por uma vez, no mesmo sentimento de proporcionar um futuro aos filhos: o começo de uma nova nação. A alegria de Hamilton,

porém, é interrompida pela chegada de Eliza, que traz uma carta do pai de John Laurens, a qual noticia a morte corajosa mas evitável de Lauren durante uma investida dos ingleses, já quando o fim da guerra havia sido declarado e as tropas dos invasores não foram avisadas. Laurens aparece na frente do palco e canta os versos do refrão de “The Story of Tonight”. Hamilton desvia o olhar de sua esposa e vê o amigo evanescer, como se visse um fantasma.

É possível perceber na música e na diminuição do ritmo, causada pela inserção da cena de Hamilton e Burr cantando aos seus filhos, uma declinação após o ápice do ato. O fim da guerra marca na minha experiência o clímax momentâneo da ação dramática. A revolução propagada nas Treze Colônias e intensificada com a guerra tornou-se real, sugerindo, pela perspectiva textual do enredo, que a o conflito estabelecido nas primeiras cenas do show com os personagens (o desejo de independência e liberdade) foi resolvido. Agora, vemos uma ação diminuir ao aproximar de um “terceiro ato”, em que se vê o resultado da solução do conflito.

Ressalto ainda como se deu minha percepção da perspectiva do enredo e como o movimento da minha atenção à ela se dá com o auxílio da personagem.

A música final do primeiro ato, “Non Stop”, me fez retomar o repertório de um terceiro ato cinematográfico, quando a solução do conflito já aconteceu; porém, ao mesmo tempo, ocorre agora uma diferenciação clara com estrutura organizacional dos atos de um musical. Ao contrário de um terceiro ato de filme, o fim do primeiro ato encerra um conflito e antecipa o próximo. Hamilton consegue a ascensão que tanto queria e torna-se um advogado de respeito na nova proclamada república dos Estados Unidos da América e desempenha um papel importante na escrita da Constituição do país. Em momento a parte no número musical, Hamilton aborda Burr em uma conversa em sua casa e chama-o para compor uma série de ensaios em defesa da Constituição, mas Burr recusa a proposta. Mais uma vez a diferença do comportamento das personagens se mostra quanto ao ímpeto com que os dois lidam com o futuro. O pequeno diálogo me deixou na expectativa pela intensificação do conflito entre os dois, o qual não se desenvolveu tanto no primeiro ato senão por meio de pequenas fagulhas do que virá adiante.

No momento final do número, Hamilton é convidado por Washington para compor seu gabinete como Secretário do Tesouro. Somos imediatamente lembrados com a presença da Eliza no topo da estrutura de madeira, a qual canta ao marido para que fique satisfeito com o que ele já tem. Do outro lado, Angelica se junta ao coro e reforça a

mensagem. Senti a tensão escalar e ver o que estava em risco: o caráter industrioso de Hamilton. Por fim, ele cede ao pedido de Washington e escala a estrutura de madeira e fica ao lado de Washington no topo da escada no centro do palco. Num último refrão, Hamilton aponta para os céus, seus dedos formando um L, como o de uma arma. O sinal feito com a mão me remeteu à música “My Shot” no começo do espetáculo, a qual também fazia uma dupla referência à oportunidade e ao tiro de uma arma. Ao erguer sua mão para cima, as luzes se apagam e o ato se encerra. O que virá em seguida?

4.2.2 Ato II

Na expectativa de ouvir a pequena marcha que introduzia Burr nas cenas anteriores como narrador, ocorreu na minha experiência uma quebra da *good continuation* quando a apresentação se dá com uma pequena batida e um piano repetindo a melodia da primeira música. Nesse ponto ocorreu uma série de quebras na medida em que novos personagens foram introduzidos, sendo eles, JAMES MADISON e THOMAS JEFFERSON, representados respectivamente pelos mesmos atores que no primeiro ato interpretavam Hercules Mulligan e o Marquês de Lafayette. Dei-me conta, então que se tratava de uma estratégia da própria construção do espetáculo. Uma vez que a peça já marca o tempo de uma hora, a reutilização de atores em outros papéis mantém a identificação do público com os personagens novos.

As modificações não são feitas tão somente por essa lógica. Apenas fazer a escalação de atores para outros papéis não faria sentido se isso não conversasse com a construção do texto cênico e dramático. Nesse caso de troca dos personagens com os mesmos atores, deparei-me com um vazio ao pensar “O que isso queria dizer em termos dos sentidos da narrativa?”. A maneira como achei de suplementar esse vazio foi da seguinte forma: Mulligan e Lafayette eram amigos de Hamilton no primeiro ato, ao contrário de Madison e Jefferson, que são seus antagonistas; a lógica se inverte simetricamente, pois conversa com a própria inversão dramática dos eixos do modelo actancial. Se antes o inimigo era “invisível”, representado somente por figurantes vestidos de soldados do exército inglês e pelas aparições do Rei George III em momentos separados da ação dramática, o conflito agora se dá de maneira direta entre as personagens.

Nota-se também a mudança no figurino das personagens. Em especial, Hamilton passa por um prisma de cores ao longo da peça inteira: no começo, usa o marrom

característico que lembra a própria iluminação amarelada das cenas; passa a usar a casaca azul-escura do Exército Continental durante a Guerra; e termina o primeiro ato com vestes verdes bastante chamativas. Washington, por outro lado, muda de figurino ao deixar o seu papel militar e assumir como primeiro presidente da recém-formada nação, trocando a casaca azul do exército por vestes formais pretas. Eliza passa por mudanças mais sutis, mas que me percebi intrigado por essas sutilezas: num primeiro momento, ela usa um vestido azul piscina liso; após se casar com Hamilton, um vestido da mesma cor é usado, mas agora com detalhes em xadrez; e, por fim, passa a usar um vestido verde, com o tom semelhante à roupa de Hamilton.

O código de cores das roupas serviu assim de condutor nas mudanças ocasionadas no status dramático das personagens. A alteração súbita entre um ato e outro me fez refletir sobre as trocas de figurino, mas mais ainda para as que não trocam. Burr, o antagonista por excelência até o momento, usa fielmente desde o começo as mesmas vestes pretas com detalhes roxos na lapela.

A razão para tais códigos nos figurinos me fez perceber um vazio na maneira como concatenei esse intercâmbio entre as personagens. A maneira como suplinentei esse vazio correspondeu exatamente à perspectiva da personagem, que no caso de Burr também serve de narrador dos eventos. Ao longo do espetáculo, vemos um enredo desenhado sobre o progresso, a construção de uma nação e a aurora de muitas coisas. Mas, diferentemente do resto das personagens, Burr permanece imutável, como que preso às suas crenças. Simetricamente oposto à Hamilton, representado na sua perspectiva, Burr é o horizonte pelo qual Hamilton se torna tema e vice-versa. As qualidades e defeitos de um se sobressaem quando comparados um e o outro. A reflexão sobre a mera imutabilidade do figurino me fez perceber uma noção chave para minha experiência e devo isso ao fato de o Mapeamento me proporcionar a atenção necessária nas perspectivas e na sua relação com os elementos no palco, desde a luz ao figurino dos atores.

De um ponto de vista estrutural, o segundo ato naturalmente tem relações com o primeiro, mas é importante dizer que essas associações só são possíveis mediante o espectador. Estruturalmente, a peça constrói rimas e composições de cena que nos remetem ao ato inicial e, até certo ponto, a perspectiva do enredo mantém na minha experiência uma continuidade por meio da retenção das sínteses ao longo do espetáculo. Porém, essas relações, mais do que se sustentarem por meio de rimas temáticas e a repetição de refrões, elas me incitam a retomarem as *Gestalten* formadas até então e repensar muitos dos eventos ocorridos no primeiro ato. Em grande parte, isso me fez

perceber os mecanismos com a obra se formava na minha mente: constantemente mudando de lugar, assumindo formas e desfazendo-se. Se antes a peça desenha uma estrutura de preto no branco, entre ingleses e estadunidenses, agora as relações tecidas ficam mais cinzentas.

No segundo ato, várias tramas ocorrem simultaneamente. Em primeiro lugar, temos a rixa entre Hamilton e Jefferson/Madison; segundo, entre Hamilton e Burr; terceiro, as complicações amorosas de Hamilton e Eliza, com a traição do primeiro com Maria Reynolds. Por assumir muitas frentes de enredo, nesta parte do mapeamento, passarei por cada uma das tramas e concatenarei com os conceitos associados ao longo delas, ao contrário da abordagem linear que usei no primeiro ato. Isso em si diz respeito à minha experiência com a peça, pois me apercebi apegado a muitos elementos dispersos na peça entre muitas das tramas, mas só consegui fazer sentido delas por meio de uma abordagem não linear.

4.2.2.1 Hamilton vs. Jefferson-Madison

O conflito entre os três políticos se dá principalmente em dois momentos da peça e um terceiro. Neste último, percebi uma recorrência diferente dos dois primeiros. O primeiro embate se dá ainda no início do segundo ato, no que a peça chama de Batalha de Gabinete [*Cabinet Battle*]. Hamilton, como visto no primeiro ato, termina como Secretário do Tesouro do gabinete de George Washington, primeiro presidente dos Estados Unidos. Por outro lado, o segundo posto mais importante, de Secretário de Estado, fica com Thomas Jefferson. Aqui o meu repertório encontrou certos problemas ao me deparar com uma rixa histórica que desconhecia, mas que aparentemente é muitas vezes anedótica nos livros de História.⁵⁶

Acontece então uma batalha de rap⁵⁷ entre os dois secretários, os quais se digladiam com palavras com o intuito de defender suas posições. Minha primeira reação

⁵⁶ Lepore() e o próprio biógrafo de Hamilton, Ron Chernow(), cuja biografia inspirou a peça, dedicam muitas páginas para a rixa entre Hamilton e Jefferson, muito porque o conflito entre os dois pais fundadores resumem as ideias distintas de nação durante esse período da história dos Estados Unidos. Jefferson com sua *Declaração de independência*, idealizava um país cuja força vinha da união entre várias “pequenas nações”, que teriam sua própria autonomia econômica, representadas principalmente pelo Poder legislativo congressional. Hamilton, por outro lado, via o futuro dos Estados Unidos partindo da união política e federativa entre os estados, que se beneficiariam de uma integração federal dos recursos por meio do Poder executivo.

⁵⁷ Tipo de performance originária do hip hop em que dois ou mais rappers incorporam jogos de palavras, insultos, xingamentos e bravatas com o intuito de atacar o oponente.

foi de fascínio, pois nunca havia visto tamanha dinâmica na maneira de apresentar o contexto histórico de uma narrativa. Apesar de não conhecer os detalhes históricos dos fatos apresentados pelas personagens, o formato de batalha de rap serviu como um repertório inclusor para que eu me sentisse confortável em absorver as informações e acompanhasse a luta de ideias entre os dois Hamilton e Jefferson. A disputa em questão diz sobre a proposta de Hamilton de criar uma linha de crédito internacional para a federação na forma de um Banco Nacional, que agregaria um orçamento e uma responsabilidade fiscal de interdependência entre os estados. Jefferson teme a quebra da autonomia dos estados ao distribuírem a responsabilidade fiscal e econômica, fazendo com o Poder executivo sobressaia-se sobre os demais.

Os detalhes parecem entediantes, mas ganham dinamicidade na forma da performance, deixando o público, eu incluso, situado sobre o que ocorre. A reação de fascínio certamente marca uma quebra da *good continuation* ao mostrar um gênero musical performático inserido no contexto de uma narrativa teatral. Ao mesmo tempo, reconheci o ato de fingir da seleção e combinação desempenharem um papel importante nesse sentido, pois ao escolher um tema (leia-se conteúdo) sendo apresentado (leia-se forma) por meio de uma batalha de rap, não só instiga a própria intertextualidade, fazendo a experiência atravessar múltiplos repertórios textuais, mas suscita a interação das duas.

Jefferson forma um par com James Madison, que o acompanha em quase todas as cenas que o primeiro aparece, servindo como aliado nos interesses do Sul do país. A presença dos dois em conjunto auxiliava para mim a elucidação de um polo de conflito contrário a Hamilton, pois este também formava um par com Washington. Percebi, portanto, que na *Gestalt* das perspectivas das personagens um sistema de signos relaciona uns e os outros no drama, concatenando-se uma estrutura narrativa dos conflitos da peça. Minha hipótese era que esses pares continuariam até o fim do espetáculo a fim de conduzir a mim e o público às transformações nesse núcleo da trama.

Minhas expectativas se frustraram na primeira reiteração que experienciei com esse núcleo da narrativa. Ela se deu com um novo número musical em que Aaron Burr toma parte como narrador, o que considerei como um *looping*, porque o tema conflituoso entre as personagens havia retornado. O número musical leva o título de “A sala onde acontece” [*The Room Where It Happens*] e mostra como o par dramático Hamilton/Jefferson-Madison chegam a um acordo. Novamente, por ter uma falta no repertório histórico sobre o assunto, experienciei uma quebra na *good continuation* da

Gesltat desse núcleo da trama, isto é, a questão em torno do descontentamento entre Hamilton e Jefferson sobre os rumos da criação de um Banco Nacional.

Na cena, Burr narra uma reunião “secreta” entre os três políticos em que se resolve o problema por meio de um acordo entre as partes. A principal diferença da retratação do conflito nessa cena para “A batalha de gabinete” era que o ponto de vista assumido sobre os fatos narrados era o de Burr, que conta a história pedaço por pedaço a partir do que cada um dos personagens disse. Isso é feito por rápidas transições de cena, com Hamilton, Jefferson e Madison entrando e saindo do palco, como se habitassem o mesmo plano. Nesse sentido, a estratégia usada aqui se assemelha ao efeito *Rashomon* que experienciei na sequência “O baile de inverno”, mas dessa vez a lógica se retrata por um ponto de vista exclusivo – Burr. No início da cena, Hamilton e Burr conversam à frente do palco, na extremidade direita; nisso, entram Jefferson e Madison pelo extremo oposto e Burr é deixado sozinho enquanto os três se reúnem na “sala onde acontece”. Como feito anteriormente em “O baile de inverno”, a ação é retrocedida e depois posta em curso respectivamente por Jefferson, Madison e, por fim, Hamilton. Ao fim, quando questionado o preço de conseguir o aceite do seu plano de reforma econômica, Hamilton retruca Burr afirmando que sem ceder alguma coisa ele jamais conseguiria o que ele quer.⁵⁸

Nesse ponto, a virada se dá em Burr, que não imaginava a capacidade do seu algoz em articular perfeitamente as suas ambições políticas com os adversários. Quando retrucado por Hamilton com a mesma questão, Burr fica encurralado e a música, numa virada, torna-se sobre ele. A estrutura de tema e horizonte desempenhou um importante papel nesse momento, visto que a minha atenção foi transferida da perspectiva de uma personagem para a outra, tendo ao fim uma compreensão melhor sobre o evento. Assim, o movimento das perspectivas se deu da seguinte forma: Burr/Hamilton → Burr (narrador) → Jefferson → Burr (narrador) → Madison → Burr (narrador) → Hamilton → Burr (personagem).

Portanto, percebi no meu mapeamento como a peça assumia muitas recursividades intercalando os eventos e os núcleos da trama. A cena nos faz assumir que se trata de mais uma reiteração do conflito entre Hamilton e seus opositores políticos,

⁵⁸ Historicamente, o encontro de Hamilton, Jefferson e Madison tem um caráter quase lendário. “The Room Where It Happens” representa O Acordo de 1790 entre as duas partes, no qual se solucionou o impedimento do plano de Hamilton no Congresso em troca dos Nortistas concordarem com a mudança da capital nacional de Nova York para a fronteira da Virginia com Maryland, onde hoje fica Washington D.C.

embora, ao final, percebi se tratar também de uma reiteração no conflito com Burr, que também desenvolve seu arco nesse percurso. Determinei a partir de então que a tensão dramática se acentuava por meio da cumulação, somando-se os conflitos e intensificando os embates entre as personagens.

Burr percebe que a atitude de se manter retido esperar pela oportunidade ideal não irá se realizar, que é mostrado na cena seguinte em que ele assume uma cadeira no Senado e alia-se ao Sul. Num terceiro embate entre Jefferson e Hamilton, eles discutem em uma segunda “Batalha de Gabinete”, cujo tema é a Revolução Francesa e se os Estados Unidos devem prestar auxílio militar aos revolucionários. Jefferson apoia a deposição do governo francês vigente enquanto Hamilton preocupa-se com a atual fragilidade estadunidense, posto que é a nação recém-formada e ainda incapaz de abrir frentes políticas internacionais. Nesse caso, nosso protagonista encontra o apoio de Washington e dispensa os argumentos de Jefferson. A intriga entre o Secretário do Tesouro e do Estado acentua-se por conta da tendência de Washington a apoiar seu protegido (Hamilton). Unem-se em palco Burr, Madison e Jefferson; este último renuncia e forma com os demais um partido de oposição, o Partido Democrático Republicano⁵⁹, com o propósito de fazer frente a Washington e seus correligionários remanescente da Guerra.

Subsequentemente, Hamilton e Washington entram em cena e discutem a renúncia de Jefferson. Embora esse primeiro tivesse ficado feliz com a notícia, Washington vê isso como a oportunidade de não disputar mais a presidência e, finalmente, aposentar-se. A composição da cena se dá com ambos os personagens em torno de uma mesa no canto do palco, mas com a aceitação de Hamilton, que se põe a escrever o discurso final de seu chefe, os dois retomam aquela posição vis-à-vis, com Washington oferecendo-lhe a pena. Nisso, associei a um *looping* temático, retomando o *blocking* usado anteriormente quando o Hamilton é recrutado por Washington e, depois, quando é convocado a liderar um batalhão em Yorktown. A diferença principal está no objeto oferecido a Hamilton: primeiro, uma pena; segundo, uma espada; por último, uma pena novamente. Essa transição emulou para mim o relacionamento entre os dois personagens, que possuem

⁵⁹ Outra vez, meu repertório histórico-cultural sobre os Estados Unidos não possuía os inclusores necessários para reconhecer os eventos narrados na peça. Com isso, deixou-se na minha experiência um vazio de bagagem cultural preciso nesse ponto. Suplentei esse vazio por meio da especulação de que esse era o início do sistema estadunidense de dois partidos, repertório que adveio do meu conhecimento de política atual, que tem nos Estados Unidos a predominante oposição entre os partidos Republicano e Democrático.

uma ligação de pai-filho muito forte, a qual retoma a caracterização do protagonista como órfão.

Ocupando o centro do palco, Hamilton pronuncia o último discurso de Washington⁶⁰ enquanto este caminha do fundo do palco, logo tomando a popa do tablado. Nisso, todas as personagens se reúnem em torno e cantam de fundo o que percebi ser a despedida da personagem na peça, quase como um anúncio de sua morte e ao mesmo tempo uma homenagem a sua figura política. Assim, visto que se trata de uma peça da Broadway e assume um público estadunidense por excelência, associei a perspectiva de ficção do leitor desempenhando o papel de abordar diretamente o leitor/espectador, já não se preocupando com os atos de apreensão postos em prática por esse. Em outras palavras, a cena final de Washington, ao contrário de propor um terreno comum entre texto e leitor, com o objetivo que este último assumira um papel interpretativo, a cena, para mim, recorre à exclusividade do texto em ditar seu discurso e impor uma ideia, sem deixar espaço ao espectador para que participe. No fim das contas, o trecho tem o intuito de recorrer à emoção e apelar ao sentimental do público ao compor uma cena enfeitada, mas demasiadamente fechada ao próprio espectador e sua individualidade.

4.2.2.2 Hamilton e Eliza

Dois acontecimentos marcam a relação de Eliza e Alexander no segundo ato: a traição de Alexander com Maria Reynolds; e a morte de Philip, o primogênito do casal. Ambos os conflitos são estabelecidos no segundo ato, numa sequência que marca a introdução de Philip à narrativa e o retorno de Angelica da Europa.

A chegada da irmã de Eliza coloca os Hamiltons de férias, deixando Alexander sozinho em casa, quando ele recebe a visita de Maria Reynolds. A cena é tomada por luzes vermelhas e a melodia lenta evoca o teor erótico. A cena é narrada do ponto de vista de Alexander, que toma o lugar de Burr como narrador e oferece a sua perspectiva, que resume a absolver sua culpa na traição, fazendo o espectador entender que ele foi seduzido

⁶⁰ *Washington's Farewell Address* [Discurso de adeus de George Washington] fazia parte do meu repertório e notei a participação desse pequeno conhecimento literário por um dos trechos citados na peça: “as myself must soon be to the mansions of rest” [como eu, logo estaremos nas mansões do descanso]. Não tenho de onde ouvi essas palavras anteriormente, mas a frase me pareceu estranhamente familiar. Concordei que deveria, com toda a razão, tratar-se de um documento importante e bastante citado em filmes, livros e outros produtos culturais vindos dos Estados Unidos. Portanto, não seria estranho que já houvesse ouvido o discurso em algum momento.

por Maria. Em seguida, Hamilton se vê encurralado com as exigências do marido de sua amante, o qual descobre o caso e exige pagamentos em dinheiro para manter o segredo.

Eventualmente, o segredo de Alexander é descoberto por seus inimigos, a saber, Jefferson, Madison e, em uma nova adição, Burr. Com a aposentadoria de Washington, Alexander se vê vulnerável politicamente e o vazamento do seu caso amoroso porá suas ambições políticas em xeque. Numa manobra inesperada, Hamilton reverte a situação decidindo contar ele mesmo, de maneira pública, através de um panfleto, cujo título dá nome a sequência musical que acompanha a cena “The Reynolds Pamphlet”. Além de agravar sua situação política, o panfleto constrange Eliza, que renega o seu amor à Alexander apesar de manter-se casada com ele.

PHILIP HAMILTON, filho do casal de protagonistas, é interpretado pelo mesmo ator de John Laurens, que morre no final do primeiro ato. Na mesma toada dos personagens de Jefferson e Madison, interpretados respectivamente pelos mesmos atores de Lafayette e Mulligan, Philip cria uma rima visual e verbal com o introito da peça. Naquele número inicial, os atores posicionados no alto da estrutura de madeira dizem terem “lutado com ele” [*fought with him*] e “morrido por ele” [*died for him*]. Nessa primeira anúncio do futuro das personagens, a língua inglesa mantém uma ambiguidade por meio da regência verbal de *fight* com a preposição *with*, que simultaneamente significa “lutar contra” e “lutar com” ou “a favor”.⁶¹

Saber desse detalhe linguístico partiu do meu repertório, porém ele só desempenhou um papel importante com o retorno da personagem. Assim, o retorno à cena inicial se deu na minha experiência com o texto, fazendo-me rememorar uma síntese anterior por meio de um *looping*.

Por outro lado, a segunda frase é inequívoca, pois tanto Laurens como Philip morrem *por* Hamilton. O que difere o primeiro caso do segundo é que Laurens morre por Hamilton, enquanto o falecimento prematuro de Philip se dá *por conta* de seu pai. Num novo duelo, Philip confronta George Eacker. Nervoso com o confronto, consulta o pai em busca de ajuda, mas esse não toma as devidas precauções e manda o filho sem medir as consequências. Repetindo o duelo de Laurens e Lee, as regras do duelo são repetidas, mas dessa vez apenas murmuradas por Philip, que antes mesmo da contagem chegar a dez, é atingido gravemente.

⁶¹ FIGHT WITH. Merriam-Webster.com Dictionary. Massachusetts: Merriam-Webster, Incorporated, 2024. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fight%20with>. Acesso em: 16 mai. 2024

Numa coreografia em câmera lenta, Philip é colocado numa mesa e a cena muda rapidamente para um hospital. Nele, Alexander e Eliza estão juntos do filho nos últimos instantes. A cena toda me fez associar o conceito de *looping*⁶² de repetição, tanto pela coreografia em torno da *turntable*, figurativamente descrevendo movimentos circulares, mas me fez lembrar a contagem até dez dos mandamentos do duelo, os quais foram interrompidos com o tiro de George Eacker.

O tiro, por sua vez, aconteceu como uma quebra da *good continuation*, pois ocorre antes da contagem terminar. De certo modo, isso me fez perceber um vazio na narrativa: por que a contagem não chegou ao dez? Notei que era uma indicação de trapaça: Eacker não respeitou os mandamentos do duelo, aguardando os dez passos entre ele e Philip, disparando prematuramente contra seu oponente. Como espectador, me vi agarrado ao repertório que o próprio texto musical me apresentara (os dez mandamentos do duelo), para depois eles serem subvertidos e tomarem minha expectativa de surpresa com a trapaça de Eacker. Na temática de honra que percorre a peça inteira, os sentidos que elaborei foram condizentes com o apresentado até então, respeitando-me como espectador e mostrando novas facetas de personagens da época.

No leito de morte, Philip conta até dez em francês numa melodia que repete sua cena inicial e o *leitmotiv* de “The Ten Duel Commandments”. Assim como a contagem do duelo não finaliza, Philip dá o último suspiro sem conseguir contar até dez e a batida que emulava seu coração cessa, deixando apenas os berros de Eliza, cuja atriz consegue transmitir toda a nuance de uma mãe no estado trágico de desconsolo.

“It’s Quiet Uptown” representa a reconciliação do casal Alexander e Eliza. Pela primeira vez, vemos Eliza usando um vestido preto, uma mudança radical que denota o luto profundo da personagem diante da morte de Philip. A virada da situação dramática entre as personagens é contada pela perspectiva de Angelica, que descreve a pacata vida dos Hamiltons: mudam-se para o subúrbio, levam uma vida social reclusa e silenciosa. A evocação de elementos sombrios e a melodia leve, cheia de pequenas rimas, conduzem a uma mudança de termos tanto na peça como na protagonista, que vê o prenúncio das consequências que suas ambições tomaram. Na minha experiência estética, relacionei o momento com a canção de Eliza no primeiro ato, quando diz a Alexander que “nossos podemos ser suficientes” [*we could be enough*], refletindo a natureza agitada do marido,

⁶² Nesse caso, o *looping* a partir da coreografia é quase metaficcional, reverberando ao nível de emular o movimento espiralado.

sempre à procura de algo a mais, sem notar que o que ele já possui bastaria para fazê-lo feliz.

Com isso, “It’s Quiet Uptown” me deu o fechamento necessário em relação a diversos temas tratados até então, principalmente relacionados às condutas de Alexander no decorrer da peça. Notei a associação de *looping*, vazios e quebras da *good continuation* ao longo do processo, tanto como a alternância de perspectivas, ora oscilando entre Burr e Angelica, quando decide tomar um olhar de fora da relação, ora colocando em Hamilton e Eliza, individualmente, quando se reflete seus pontos de vista sobre o relacionamento. Em especial, destaco a cena “Burn”, na qual vemos pela primeira vez a perspectiva da mulher sobre as desavenças e traições do seu marido, que se ressalta ao compararmos com a estrutura de tema e horizonte, em que Hamilton assume o papel de tema com maior frequência que Eliza.

4.2.2.3 *Closure*: quem conta a história?

O confronto entre Alexander Hamilton e Aaron Burr ganha maiores proporções quando, numa virada de caráter, o primeiro decide apoiar Jefferson durante as eleições presidenciais, deixando Burr em segundo lugar. Seja pela desavença dos ideais de ambos ou pela oposição acirrada no âmbito político e social, já não restam aos personagens outra saída senão o embate frente a frente. Numa cena quase cômica de troca de cartas entre os dois, repete-se a composição de cena de “Dear Theodosia”, a antepenúltima canção antes do fim do primeiro ato, na qual Burr e Hamilton tomam lugar na ponta do palco, numa distância simétrica em relação ao centro. Dessa vez, porém, não emulam o mesmo sentimento esperançoso da aurora de uma nova nação, mas reflete de outro modo o clímax de uma série de desentendimentos e conclui a trajetória de amigos para inimigos.

O embate se dá com um duelo, que retoma não apenas a forçosa analogia de “My Shot”, como também as rimas peremptórias de “The Ten Duel Commandments” e “Blow Us All Away”. Constatei que a perspectiva assumida na cena é a de Burr, mas que rapidamente é transportada para Hamilton quando a bala disparada por Burr atravessa o palco, quando o tempo da peça parece imobilizado senão para Alexander que circula o tablado refazendo as icônicas cenas de sua vida. Identifiquei por meio do repertório a utilização de um tropo comum de “ver a vida passar diante dos olhos” no momento da morte. O resultado do duelo era esperado, mas a coreografia e o momento de silêncio que perdura durante esse monólogo me fizeram sentir pela personagem, que apesar de todas

as suas ambições, não consegue o que queria. E, ao fim do momento, Hamilton ergue a sua arma para cima, movimento que relembra sua pantomima em “My Shot” e me fez identificar um *looping* de repetição visual, reavendo a cena anterior, tão cheia de força e ímpeto, com a cena atual, de resignação e preenchimento.

Ao ser atingido pela bala, Alexander cai e o palco continua a girar com Burr atônito, tomado pelas consequências de ter sucesso na disputa. Por conseguinte, Burr assume a presença maior em palco, posto que se arrepende do seu ato e reflete sobre a sua amizade e inimizade com Alexander. Essa parte da trama causou em mim grande significação, e tiro dela o motivo da peça ter me emancipado de certas visões de mundo. A alternância entre perspectivas de narrador e personagens, tão centradas na figura do antagonista, me fez perceber como as histórias são, além de muitas outras coisas, pontos de vistas elas mesmas. Se volto e me recordo de quando as palavras “Alexander Hamilton” em nada me diziam, agora elas têm um peso enorme e dizem profundamente em mim a história de um órfão renegado e sua ascensão, sua queda. O arrependimento de Aaron Burr, nesse sentido, conversa com todos os *loopings* que eu havia associado e trazem os elementos narrativos previamente marcados e, quase silenciosamente, trabalhados ao decorrer de cada cena.

Mas essa não é a cena final. Com a morte de Alexander, que ascende aos céus (literalmente, subindo a estrutura de madeira e desaparecendo na margem esquerda do palco), todos os personagens retornam ao palco e começam a narrar um epílogo. Eles questionam: “Quem contará a história dele?”. De fato, Hamilton é conhecido como um pai fundador esquecido⁶³ e sua história, e isso me remeteu à perspectiva da ficção do leitor, que leva consigo as concepções embutidas na narrativa sobre os repertórios esperados dos espectadores.⁶⁴ A peça torna seus olhos para Eliza e seus últimos momentos de vida, mudança que gera uma quebra no sentido de mudar o tema para um horizonte ainda desconhecido, isto é, o papel dela no legado do seu marido.

⁶³ Confirma-se essa afirmação com as discussões políticas que ocorreram nos anos de 2015 e 2016, as quais pretendiam remover o rosto de Alexander Hamilton da nota de dez dólares, homenagem feita por conta da sua importância para a construção do aparato financeiro e econômico do país. O sucesso de *Hamilton: An American Musical* fez com que a decisão fosse revertida, devido a imensa popularidade que a personagem histórica recebeu.

⁶⁴ É possível refletirmos sobre o caminho contrário. Alexander Hamilton é uma figura historicamente lembrada como tendo um papel secundário na Guerra da Revolução Americana. A peça, nesse sentido, leva em conta que os espectadores tenham essa visão sobre o protagonista. Assim, esse momento final acaba antecipando as duas possibilidades: aqueles que sabem da importância de Hamilton e sua história na construção dos Estados Unidos; e aqueles que não conhecem tanto sobre o seu papel nesse eventos históricos.

Eliza, durante os cinquenta anos que viveu além de Alexander, dedica-se a preservar a imagem e a história dele: defende a abolição da escravatura, organiza todos os escritos do marido, advoga pelos ideais deixados por ele e, por fim, funda um orfanato em Nova York. Em sua cena de morte, uma encenação quase poética, Alexander aparece a conduzir para a beira do palco, onde ela encara o público e percebe sua presença. Numa espécie de quebra da quarta parede, fiquei intrigado o que isso significaria e denotei como um vazio na minha experiência, o qual suplinentei da seguinte forma: se Eliza é quem conta a história de Hamilton, a peça é quem conta a história dela, que está sendo contada ali mesmo, no aqui-agora, na magia do teatro que traz tudo o que é importante para o presente.

5 CAPÍTULO QUATRO – HAMILTON DOIS E TRÊS: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM O TEXTO DRAMÁTICO E OS ESQUEMAS ACTANCIAS

[Bruto] senta e lê

Entra o Fantasma de César

BRUTO: Que estranha chama arde nesta vela!

Que é isso? Quem vem lá, quem se aproxima?

Eu acho que a fraqueza dos meus olhos

Formou esta monstruosa aparição.

Ela avança. És acaso um ser real?

És algum deus, um anjo, algum demônio

Que fazes o meu sangue congelar

E me eriças a ponta dos cabelos?

Fala comigo e diz o que tu és.

W. Shakespeare, *Júlio César* (Ato IV, Cena III, 325-334)

5.1 Modelos actanciais e encenação: o texto e seus fantasmas

Vimos até agora que o texto dramático se põe como uma estrutura fixa de jogos, cuja performance se mostra mediante a leitura. Na Antropologia Literária, Iser (2013) nomeia a encenação dos jogos textuais como atividade antropológica que liga os seres humanos à aparição, ao fantasma que se origina dessa estrutura fixa. As variações oferecidas no jogo soerguem a capacidade humana e sua inabilidade de assimilar todas as opções disponíveis. Esse paradigma teórico colocado por Iser, ao contrário de limitar os horizontes da experiência literária, na verdade, concebe “a extraordinária plasticidade dos seres humanos, pois, precisamente porque parecem não possuir uma natureza determinável, podem expandir-se no raio praticamente ilimitado de padrões culturais” (Iser, 2013, p. 402). Ao se ver, na vida empírica, entre o princípio e o fim, o homem vê necessidade de fazer-se “presente para si mesmo em suas manifestações cambiantes, sem com elas coincidir, o caráter infinito das encenações aparece com a eliminação do fim” (*Ibid.* p. 403). Eliminar o fim, a morte, é, em outras palavras, suspendê-lo, prolongá-lo, sucumbi-lo em meio à pletora que as ficções, a literatura em especial, trazem a nós.

Com o fim do mapeamento da experiência com o espetáculo, prosseguimos ao mapeamento com o texto dramático, retomando nesse sentido o que estamos chamando de esquema ler-representar dentro de uma lógica dos modelos actanciais de leitura. A aplicação dos modelos actanciais faz parte da descrição esquemática de uma heurística própria às demandas hermenêuticas de um texto ficcional, tendo origem na semiótica

textual de Greimas. Poderíamos certamente aplicar os modelos actanciais ao espetáculo, assim chegando ao resultado de quatro produtos desse trabalho (dois Mapeamentos e dois Esquemas). No entanto, a experiência com a encenação já é estimulante em si própria, que a redução ao contexto dos esquemas se tornaria quase irrelevante diante das semioses com as quais precisamos lidar ao longo do mapeamento. Sendo assim, preservarmos os modelos e sua aplicação apenas ao texto dramático.

A experiência com a encenação relatada no capítulo anterior demonstra a interação originada pelos muitos *stimuli* do teatro, mas ela é naturalmente distinta de uma encenação advinda da interação com a realidade textual do teatro, pois baseia suas inquições e eventos mentais em elementos não necessariamente dependentes da análise textual dos diálogos.

Na etapa anterior, foi exposto amplamente o enredo da peça, não sendo necessário a retomada de muitos pontos da história. Atentar-se-á, noutro sentido, as correlações das perspectivas textuais na constituição do esquema de tema e horizonte, aspectos esses que denotam a nossa ideia de um personagem como ponto de vista privilegiado. Por outro lado, esquematizaremos quando necessário o modelo actancial respectivo a depender da experiência com o texto.

Vale lembrar a perspectiva abordada por Ubersfeld (2013), por qual determinamos a abordagem com o *corpus* presente, em outras palavras, não baseada puramente na imanência textual, aplicando os modelos tão somente à identificação de padrões do enredo e da composição de personagens, mas partindo de nosso ponto de vista em movimento. Como, porém, adequar as associações entre um modelo heurístico e outro, contanto que se mantenha uma equivalência entre a primeira e a segunda?

Quando foi abordado anteriormente os modelos actanciais de Ubersfeld, viu-se que eles descreviam a situação dramática da unidade de ação na forma de uma estrutura oracional; em outras palavras, na transitividade do sujeito para com o objeto. Na tensão entre esses dois, nasce-se o conflito narrativo, cuja direção no plano dramático desenvolve-se mediante a participação de elementos adjuntos: destinador(es), destinatário(s), oponente(s) e adjuvante(s). Consequentemente, em vez de categorizar isoladamente as categorias narrativas, Ubersfeld (2013) denota a conjunção dos sujeitos dramáticos na constelação dentre tantos outros presentes no texto: “um actante não é uma substância ou um ser, é *um elemento de uma relação*” (Ubersfeld, 2013, p. 43). Como relação, ela não existe de maneira estática no texto; antes, é percebida no movimento de leitura, vacando as posições da estrutura oracional e suplementando-as.

As posições teóricas de Ubersfeld (2013), entretanto, solidificadas na esteira da semiologia teatral, cujos fundamentos se dão na imanência do texto literário e, noutras palavras, na leitura crítica e fechada do *corpus*, em muito pouco conseguem dar a dinamicidade necessária ao movimento de leitura que precisaremos no nosso mapeamento. É necessário trazermos as inferências de Ubersfeld com os modelos actanciais ao panorama das teorias da leitura. Nesse sentido, Vincent Jouve (2002) nos mostra a situação da crítica literária com o advento dos estudos pragmáticos na linguística, trazendo a atenção à recepção textual. Ao retomar a dialética entre protensão e retenção de Iser, Jouve subsidia a atividade leitora pela ótica da previsão e performance, nas quais o leitor assimila as sínteses textuais e simplifica-as; “o leitor constrói sua recepção decifrando um após o outro os diferentes níveis do texto” (Jouve, 2002, p. 77).

Ao trazê-las ao nível de sua performance, no trajeto global da leitura, o leitor adquire com as sucessivas simplificações uma compreensão profunda e complexa do texto; sua performance de leitura denota-se pela atualização, ao contrário da pura inferência pontual de um referencial externo ao texto. Para descrever o caminho dessa atualização na performance leitora, Jouve segue a ordem hierárquica de descomplicação do texto, propostas por Umberto Eco, a qual segue as estruturas discursivas, narrativas, actanciais e ideológicas. Assim, o teórico francês desenha a trajetória do leitor por níveis estruturais de compreensão, mesmo que o leitor não se aperceba disso.

Percebemos, portanto, a desverticalização da hermenêutica textual que compreende a crítica literária imanentista, que perpassa as estruturas citadas por Eco, passo a passo, destrinchando-se uma por uma. Ora, a leitura compreende os níveis textuais de maneira simultânea, permitida somente pela recursividade, confirmação e negação, ausência e suplementação, em cada etapa das sínteses passivas do leitor. A recursividade implícita no ato de leitura, que compele o leitor a reaver os elementos apreendidos na sua memória de curta duração e alojá-los numa estrutura da memória de longa duração (Iser, 1996b; Jouve, 2002), controla a interação do receptor com a mensagem escrita, permitindo a reiteração constante entre níveis discursivos, narrativos, actanciais e ideológicos.

Considerando nossa hipótese teórica e leitora, a lembrar, que a perspectiva da personagem na construção da estrutura de tema e horizonte acontece de maneira privilegiada no texto dramático, tratamos de estipular as sínteses passivas do texto, isto é, nosso movimento enquanto leitores, em correlação com a estrutura oracional dos

modelos actanciais. Sobre a estrutura actancial, Jouve (2002, p. 78), no entanto, subsume o papel dos actantes numa unidade macro quase imóvel:

Passando para um nível de abstração suplementar, o leitor integra, assim que pode, as macroposições narrativas no esquema actancial. Sabe-se de fato que é possível encontrar em toda narrativa os seis papéis (*sic.*) actanciais descobertos por Greimas: sujeito/objeto, emissor/destinatário, oponente/adjuvante. Assim, em *Os três mosqueteiros*, D'Artagnan (o sujeito) é mandado pelo seu pai (o emissor) até Tréville (o destinatário) para adquirir o título de mosqueteiro (o objeto), Conseguirá o que quer eliminando Rochefort, Milady e Richelieu (os oponentes), com a ajuda de Athos, Porthos e Aramis (os adjuvantes).

Notemos como a articulação de Jouve dá um aspecto estático ao esquema de actantes da narrativa de Alexandre Dumas. Elas, as actantes, já estão definidas em suas posições fixas; a mera inversão ou substituição de qualquer uma delas transformariam completamente o referencial direto com o romance do qual foi depreendido. Em outras palavras, deixariam de ser um esquema actancial de *Os três mosqueteiros* e virariam uma figura da imaginação. Estamos falando, no entanto, da leitura, e essa deve ser vista como um processo e não como produto. O esquema actancial de Jouve, longe de estar incorreto, refere-se a uma compreensão completa da narrativa, isto é, um esquema resultante de uma leitura finalizada.

Por outro lado, durante a leitura, esse esquema muda com frequência, pois o leitor não abrange de maneira total o texto, mas o contempla por etapas por meio das sínteses passivas. Assim, a formulação de um esquema actancial se dá processualmente. Aos poucos, com o decorrer de um texto dramático, o leitor se apercebe do sujeito e do seu objeto de desejo, e dos demais elementos que compõem a frase oracional, reiterando-a progressivamente por meio de *feedbacks*:

A função-receptor do público é bem mais complexa. Primeiro porque o espectador faz triagem das informações, seleciona-as, rejeita-as, empurra o ator em um sentido, por meio de signos fracos, mais muito claramente perceptíveis com *feedback* pelo emissor. E depois, não há um espectador, mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros. Raramente vamos sós ao teatro e, além do mais, no teatro *não estamos sós*. Assim, toda mensagem recebida é refratada (sobre os vizinhos), repercutida, retomada e devolvida em um intercâmbio complexo. (Ubersfeld, 2013, p. 20, grifos da autora).

Aplicado aos esquemas mentais e actanciais, enquanto suas posições não são ocupadas, os integrantes do esquema podem ser vistos como lugares vazios na experiência do leitor, que deverá suplementar as posições a partir do seu repertório em confronto com o repertório do texto. Haveria de se argumentar que a função-receptor de Ubersfeld

aplicar-se-ia somente à representação teatral, cujos *stimuli* que são passados ao público são distintos daquele do texto, não havendo a refração das reações, posto que estamos sozinhos quando lemos. Falemos então de fantasmas.

Para Iser (2013), a performance do jogo do texto resulta numa figuração (*Gestaltung*), que assume a descrição husserliana de um fantasma, isto é, uma aparição que torna o ausente em presente. Por meio do fantasma é que o leitor se apercebe da encenação, da sua maneira própria de figurar os elementos ficcionais:

O fantasma não tem substância mas possui forma, o que o torna o representante daquilo que ele mesmo não pode ser. Por isso, o fantasma não é cópia, tampouco alucinação, mesmo se parece ser a superação das duplicações realizadas no jogo. No entanto, se entendermos a apresentação como a reunião dos elementos que a diferença tinha separado, devemos perguntar se é realmente possível eliminar a diferença. A apresentação surge de fato a partir da eliminação da diferença, que ocorre apenas mediante possibilidades lúdicas; a apresentação “supera” o que por sua própria natureza não está fundado ‘em nenhuma forma existente’. A apresentação não pode ocultar esse fato, mas, ao contrário, o incorpora. Esta é a razão pela qual a figuração produzida pela apresentação é um fantasma. O fantasma é caracterizado pela dualidade de, simultaneamente, estar presente e não ser tomado por presente; o fantasma é alguma coisa, mas não é em si mesmo; o fantasma torna-se meio para aparição daquilo que não é. (Iser, 2013, p. 400)

Na dinâmica lúdica do texto, temos acesso à encenação do texto dramático que, adequada a sua especificidade de texto-representação, suscita no leitor o ímpeto de encená-lo ele mesmo. Em outras palavras, ler um texto é conviver com fantasmas, é uma provocação do que não deveria ser, é levar a realidade uma situação-limite que só a arte proporciona. Sobre isso, Iser confere a encenação um caráter antropológico, uma necessidade humana de mundos possíveis, que vão muito além deste, mas podem nos dizer algo sobre ele e sobre nós. Dito isso, como a aparição fantasmática se relaciona com o esquema que queremos propor?

Ao começarmos a ler um texto dramático, ou de qualquer outro gênero, pouco sabemos sobre as personagens ou o enredo, e muita coisa ainda não se faz compreender. Vejamos *Hamlet* como exemplo, visto que o enredo é amplamente conhecido e que, segundo T.S. Eliot, é a *Monalisa* da literatura. Prestemos atenção à primeira cena: os dois guardas, Francisco e Bernardo, a postos, e a chegada de Horácio e Marcelo nas ameias de Elsinore, seguido do testemunho das personagens de um fantasma que surge à noite, mas que nada diz. Leitores de múltiplas viagens sabem que os diálogos dessa cena já revelam bastante da trama a seguir, mas a cena é contextual, ela põe em jogo a situação do reino

da Dinamarca: o rei recém-morto, a ascensão de Cláudio ao trono, o retorno súbito de Hamlet, os exércitos do reino prontos para a guerra *etc.*

Essas informações, algumas implícitas, outras explícitas, conferem ao leitor os elementos para situar sua experiência estética, mas em nada ainda revelam o sujeito, o objeto, quem são os adjuvantes e os oponentes. Isso ocorre na cena seguinte e reimplementa-se ao longo da peça, até que se tenha uma compreensão completa do esquema actancial. Na cena seguinte, outros personagens são colocados em perspectiva (Cláudio, Gertrudes e o próprio Hamlet) e a cena anterior, em termos iserianos, torna-se horizonte. O leitor não deixa de considerar as informações prévias, ele retém-nas e reorganiza mentalmente as *Gestalten* de sua experiência. Assim, os sujeitos revelam aos poucos seus objetos, seus destinadores e destinatários, seus adjuvantes e oponentes; e o leitor, que perscruta as perspectivas, toma ciência dos esquemas, mesmo que isso não seja feito de maneira elaborada como em um estudo semiológico, acadêmico e crítico, isto é, autorizado e chancelado por instâncias legitimadoras. Exemplo de que o esquema actancial da peça não é preenchido de imediato é o de que o papel do destinador (o fantasma do pai de Hamlet) só ocuparia esse espaço na quinta cena do primeiro ato, quando o objeto (vingar o pai) é revelado.

Seguindo esse movimento recursivo que reitera o esquema actancial, a perspectiva-em-tema ocupa o espaço do sujeito na síntese de um momento da peça. Tal síntese, na fórmula oracional dos modelos actanciais, possui dois vetores, cuja direção num plano linear, apontam para outras sínteses, sendo à direita, para as sínteses protensas e à esquerda, para as retidas. Temos assim a estrutura elementar de tema e horizonte sob o vetor horizontal, posto que linear e subsequente, numa ordem sintagmática de leitura. Ao mesmo tempo, os vetores verticais seguem a ordem paradigmaticamente e, em termos da Teoria do Efeito Estético, da *Gestalt* (*gestaltlich*).

Sob essa nova orientação, o jogo próprio do texto dramático orienta seus fenômenos na suplementação dos possíveis lugares vazios na estrutura oracional e, para os casos de quebras da *good continuation* e *loopings*, na correlação *gestaltlich* entre as sínteses dos modelos prévios. Sabe-se, no entanto, que a postulação das sínteses ocorre de maneira passiva e, em outras palavras, automaticamente. Não se espera, portanto, que o leitor tenha ciência total, em cada etapa e movimento de leitura, dos elementos oracionais dos modelos realizados, mas que ele ou ela se situa na transitividade do sujeito para o objeto, sob a orientação do verbo essencial da ação dramática: o desejo. Veja-se exemplos icônicos: Édipo deseja achar o culpado; Hamlet deseja vingar o pai; Julieta

deseja Romeu, e vice-versa; Bruto deseja salvar Roma; Estragon e Vladimir desejam Godot. Hamilton deseja... o que?

Dadas essas explicações, assumimos a categoria iseriana da encenação como resultado da interação do leitor com o texto ficcional, e a qual, no texto dramático, baliza a encenação da peça em si devido ao caráter projetivo e espetacular que antecipa a natureza dramática. O mapeamento a seguir, ao contrário de exaurir a peça novamente, pontua pequenos eventos que contribuíram na constituição de um esquema actancial que nos ajudou a entender melhor o texto. Tal esquema, portanto, reitera-se ao longo do drama e reorganiza-se baseado na minha experiência e associação com os conceitos da Teoria do Efeito Estético. O *corpus* usado foi o livro da peça, incluído na obra *Hamilton: the Revolution* (2016), escrito por Lin-Manuel Miranda em colaboração com o crítico de arte e jornalista Jeremy McCarter.

5.2 Hamilton, uma segunda vez: um mapeamento da composição do esquema actancial

Ao contrário do exemplo de *Hamlet*, cuja primeira cena pouco nos dava o necessário para compormos um esquema actancial próprio, *Hamilton* se põe a apresentar com clareza as intenções e desejos não apenas de Hamilton, o protagonista, mas de uma série de personagens como Eliza, John Laurens, Washington e Burr. No início deste meu pequeno mapeamento do *libretto*⁶⁵ da peça, partindo do meu repertório pessoal com peças de teatro, isso inclui a própria expectativa de *Hamilton*, me chamou a atenção o fato de o sujeito e o objeto do esquema actancial aparecerem de maneira imediata.

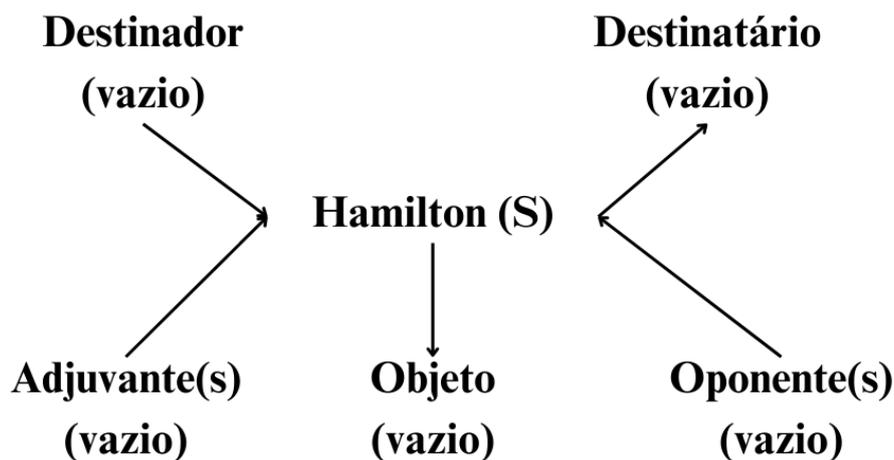
Exemplifico isso por meio de menções à obra de William Shakespeare. Em *Romeu e Julieta*, as personagens principais não são apresentadas devidamente até a terceira cena, posto que o conflito entre os Capuletos e Montéquios ocupa a cena inicial. O papel dos dois amantes na trama é introduzido mais tarde e ganha força na festa de Capuleto, onde se conhecem e se apaixonam. Outrossim, temos *Júlio César* cujo título não nomeia o protagonista, que é Marco Bruto, portanto, o sujeito actante. Na peça sobre o assassinato do regente romano, Shakespeare introduz na primeira cena Marulo, Flávio, um sapateiro

⁶⁵ *Libretto*, ou livreto, é o termo usado para se referir ao texto escrito de uma obra musical longa como uma ópera, um oratório ou uma peça musical, mas também pode se referir ao texto de ritos litúrgicos como a missa e o réquiem. Via de regra, o livreto reúne os diálogos, as letras das músicas, didascálicas, direções de palco e enredo da peça.

e alguns plebeus, estes últimos sendo figuras constantes na peça inteira. A peça não introduz imediatamente o sujeito actante, mas tenta consolidar o contexto político e a efervescência dos agentes romanos sobre a ascensão de César à coroa de Roma.

Esses exemplos do meu repertório me fizeram experienciar uma negação uma vez que a ação dramática e contextualização se dá de maneira mais despuorada, mostrando explicitamente todos os elementos narrativos. A negação, por sua vez, é um vazio paradigmático no eixo da leitura: ela marcou para mim um evento de redimensionar minhas expectativas de leituras a partir do momento em que precisei abranger uma nova visão do teatro. Alexander, o protagonista, possui uma cena especialmente feita para apresentá-lo, a qual se enuncia pela voz de outras personagens, o que me fez saltar de perspectiva em perspectiva, para finalmente chegar ao protagonista. Sendo assim, a primeira cena, que leva o nome da protagonista, gerou o seguinte esquema, onde Hamilton ocupa a posição de sujeito e, na minha experiência, é a perspectiva-em-tema:

Figura 1 – Esquema da situação inicial



Fonte: Elaboração própria

A primeira reiteração do esquema ocorre na cena seguinte, em que Hamilton e Burr conversam pela primeira vez na rua. Aí Alexander revela seu primeiro desejo:

HAMILTON: You're an orphan?
 Of Course! I'm an orphan.
 God, I wish there was a war!
*Then we could prove that we're worth more than anyone bargained for...*⁶⁶ (Miranda; McCarthy, 2016, p. 23, grifo nosso)

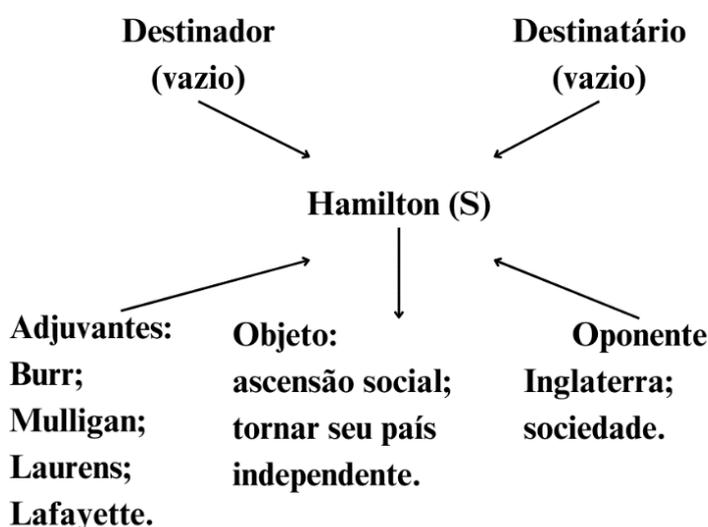
Na minha leitura, isso aponta para como Hamilton, muito menos interessado nos demais na situação, vê a oportunidade de ascender socialmente por meio da ocasião da guerra. Pelo meu repertório, como citado no capítulo anterior, acabei confirmando como

⁶⁶ Tradução nossa: "HAMILTON: Você é órfão? / É claro! Também sou um órfão. / Deus, queria que houvesse uma guerra! / Então poderíamos provar que somos mais do que as pessoas imaginam..."

a personagem de Alexander reverbera as aspirações napoleônicas de Julien Sorel, de *O vermelho e o negro*, o qual se torna padre com o intuito de ganhar status social, simulando o fato de que muitos jovens de classes baixas, durante o período de Napoleão Bonaparte, conseguiram postos notáveis uma vez que a nobreza não ocupava os altos ranques do exército francês.

Os desejos de Hamilton se tornam ainda mais claros quando, na cena seguinte, ele encontra seus companheiros, Lafayette, Mulligan e Laurens, e pronuncia seu monólogo “My Shot”. O que percebo são os conceitos de vazio e negatividade, os quais podem ambos serem associados nessa dinâmica de suplementação das posições de um esquema actancial. Como vimos em Iser (1996b), a *Gestalt* diz respeito a uma estrutura mental de signos que organiza os elementos simbólicos assimilados pelo leitor. Essa estrutura retém, como vimos em Jouve (2002), a memória ao longo prazo, o que, para Iser, seria um apanhado global da reconstrução do texto na mente do leitor. Quando o texto não provê o necessário para constituição da *Gestalt*, isto é, surge um lugar vazio (*Leerstellen*) na estrutura, a interposição entre um espaço de ausência forma uma negatividade. Em outras palavras, o vazio compele o leitor a suplementá-lo com os conhecimentos do seu próprio repertório, ou com os quais ele veja fazerem sentido a partir da *Gestalt* até então construída. Em “My Shot”, Alexander acaba por explicitar suas intenções como personagem; isso me fez considerar que o objeto de desejo, assim como os adjuvantes recém apresentados comporiam os elementos do esquema actancial prévio. Porém, vale notar que o esquema não se apresenta completo, pois resta ainda as posições de destinador e destinatário.

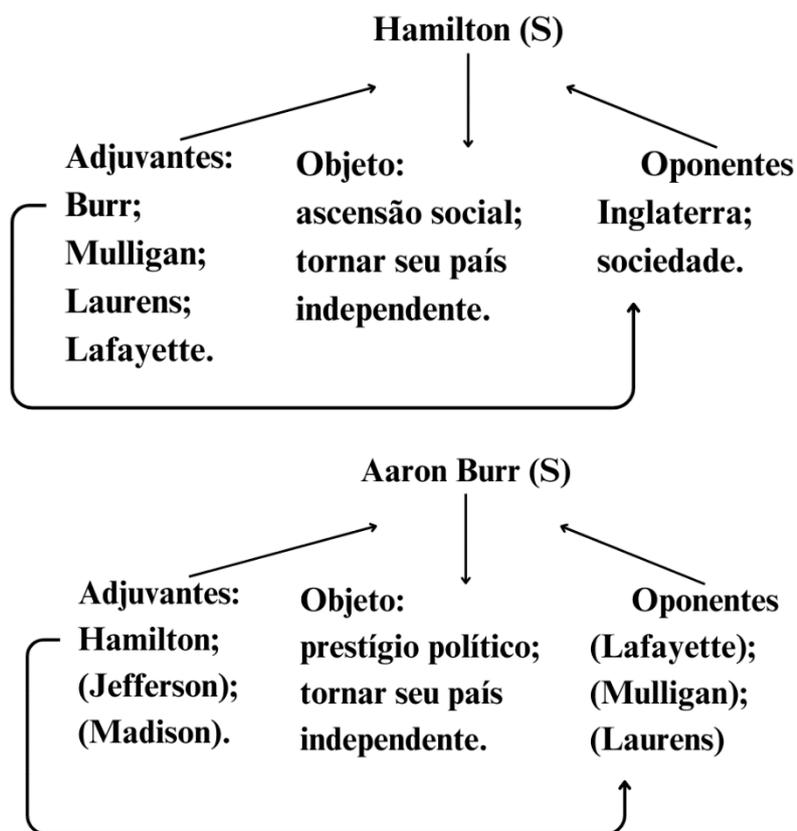
Figura 2 – Primeira reiteração



Fonte: Elaboração própria

Ao longo do primeiro ato, percebi como a estrutura abaixo do sujeito, ou seja, os elementos que ajudam e se opõem ao sujeito na sua transitividade permanecem razoavelmente explícitos, com a exceção de Aaron Burr, cuja inimizade com Hamilton permaneceu protensa na minha experiência, por conta da primeira cena, onde ele revela ser o assassino de Alexander. Essa transição de Burr, como adjuvante no primeiro ato, e a virada súbita que se dá no meio do segundo ato, quando ele se alia a Madison e Jefferson como oponentes de Hamilton, podem ser explicadas pela maneira como as perspectivas mudam entre as personagens, fazendo com que a estrutura de tema e horizonte emule o contraste entre um possível esquema actancial de Burr. No esquema 3 abaixo, vemos como Burr acaba por transitar de uma posição para outra. Por outro lado, espelha-se o esquema actancial de Burr com o de Hamilton e podemos ver as oposições e o movimento simultâneo que ocorre em ambos.

Figuras 3 e 4 – Movimentação de Burr e Hamilton para a posição de oponente



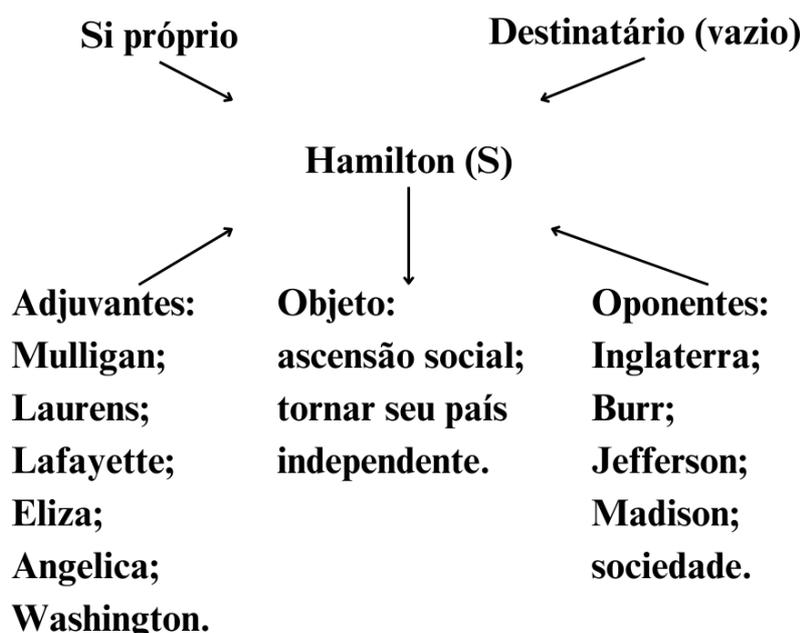
Fonte: Elaboração própria

Considerando a movimentação inversa dos actantes dentro do esquema, notei como na minha experiência os esquemas actanciais organizam-se à maneira da estrutura de tema e horizonte, ora colocando um elemento em destaque e ocultando um outro.

Porém, é válido notar que tema e horizonte guiam a minha percepção e, também, meu movimento enquanto leitor durante o ato, mas não os signos assimilados pela leitura; esse é o papel da *Gestalt*. Dessa forma, deduzi que a recombinação dos actantes dentro do esquema se dão pela emulação de outros modelos actanciais. Em suma, não é apenas o modelo actancial de *uma* personagem que é construído ao longo do texto, mas o leitor subsome uma quantidade considerável de modelos que interagem entre si.

Continuando o mapeamento, me achei perdido em tentar suprir as últimas lacunas do esquema, a saber: o destinador e o destinatário. Assim como se faz na análise sintática, quando queremos saber o papel de um sintagma dentro da oração, perguntei-me: “*a quem e para quem* Hamilton quer alcançar prestígio político e tornar seu país independente?” Diferentemente de *Hamlet*, peça na qual o pai do protagonista é o destinador, Alexander não adereça explicitamente por quem ele faz as coisas que faz. Ora, na peça de Shakespeare, nada mais explícito do que o fantasma de seu pai aparecer e mandar vingá-lo. Hamilton, por outro lado, encontra-se sozinho. Encontrei-me ponderando que parte de suas ações surgem sem que nada ou ninguém o propulsione para isso. Vê-se em “Aaron Burr, Sir”, segunda cena do espetáculo, como ele surge nas ruas de Nova York inquirindo sobre como ele pode conseguir aquilo que quer. Em outras palavras, Hamilton *já sabe* o que ele quer, ninguém disse a ele isso. Seu destinador, em outras palavras, é ele mesmo. Vê-se assim no esquema 5.

Figura 5 – Suplementação do papel de Destinador



Fonte: Elaboração própria

Num contexto generalizado, isto é, da peça como um todo, essa minha suplementação do papel do destinador tratava-se de uma síntese necessária para o momento da peça. Ela só viria se confirmar com a cena “Hurricane”, que marca a decisão de Hamilton em escrever, como disse no capítulo anterior, o Panfleto Reynolds, em que confessa seu relacionamento com Maria Reynolds e negocia o silêncio do marido dela por dinheiro. Com a descoberta do relacionamento adúltero de Alexander, ele acaba encurralado por seus oponentes, que no segundo ato da peça, foram suplementados por mim com as personagens de Burr, Mulligan e Jefferson. Na minha experiência, a cena também mostra a determinação solitária que propulsiona a personagem de Hamilton:

HAMILTON: I wrote my way out of hell.
 I wrote my way to revolution.
 I was louder than the crack in the bell.
 I wrote Eliza love letters until she fell.
 I wrote about the Constitution and defended it
 well.
 And in the face of ignorance and resistance,
 I wrote financial systems into existence,
 And when my prayers to God were met with
 Indifference,
 I picked up a pen, I wrote my own deliverance.⁶⁷ (Miranda; McCarty,
 2016, p. 232)

Nesse trecho, percebi como o uso do pronome ‘eu’ não apenas confirmou em mim a ideia de Hamilton como destinador de seu desejo, mas também a percepção da própria personagem quanto a si mesmo. Em outras cenas, é notável a opinião que outros personagens fazem do ímpeto impulsivo de Alexander ao lidar com a política, a atividade intelectual e suas relações amorosas. Mas, em “Hurricane”, observei um autorretrato da personagem, pondo-se no próprio lugar e percebendo-se como dono de seu próprio destino.

Ao mesmo tempo, pressupus que a posição do destinatário, até o momento vazia, poderia ser associada ao próprio Hamilton também. Isso faria com que as ambições de Hamilton fossem egoístas, visto que seus atos almejam tão somente suprir suas demandas. Vi-me conflituoso, pois as articulações até então estavam razoavelmente implícitas e combinavam até certo ponto com as associações feitas com o espetáculo. Isso me fez retomar um momento da peça, no qual Hamilton e Burr são confrontados no sentido dizer

⁶⁷ Tradução nossa: "HAMILTON: Eu escrevi minha saída do inferno. / Eu escrevi meu caminho à revolução. / Eu falei mais alto que o dobrar do sino. / Escrevi à Eliza cartas de amor até ela se apaixonar. / Escrevi sobre a Constituição e a defendi bem. / E em face à ignorância e resistência, / Escrevi sistemas financeiros e os criei, / E quando minhas preces à Deus foram vistas com / Indiferença, / Eu peguei uma caneta, eu escrevi minha própria libertação."

a quem eles fazem o que fazem. Na cena “Dear Theodosia”, Hamilton e Burr cantam a cada um dos seus recém-nascidos filhos, Philip e Theodosia, respectivamente.

HAMILTON: My father wasn't around.
 BURR: My father wasn't around.
 HAMILTON [and BURR]: I swear that
 I'll be around for you.
 HAMILTON: I'll do whatever it takes.
 BURR: I'll make a million mistakes.
 BURR, HAMILTON: I'll make the world safe and sound for you...
 [You] Will come of age with our young nation.
 We'll bleed and fight for you, we'll make it right for you.⁶⁸ (Miranda;
 McCarthy, 2016, p. 129)

A cena acontece pouco antes do fim do primeiro ato e mostra um ponto de virada na narrativa. Associei que as múltiplas recorrências do tema de pais e filhos estabeleçam agora um laço forte entre o agora e o histórico, ou pelo menos a noção das personagens disso. Tanto é caso que Washington, este com quem Hamilton acaba desenvolvendo uma relação de pai e filho, contribuindo ainda mais nesse sentido em “One Last Time”, cena que marca a renúncia de Washington a eleição que o reelegeria. O fato de a peça não deixar claro pelo que o protagonista faz o que faz me levou a incorrer no seguinte raciocínio.

O legado, a quem Hamilton declara suas últimas palavras em “The World Was Wide Enough”, acaba por amarrar essa questão:

HAMILTON: I imagine death so much it feels more like a memory.
 Is this is where it gets me, on my feet, several feet ahead of me?
 I see it coming, do I run or fire my gun or let it be?
 There is no beat, no melody.
 Burr, my first friend, my enemy,
 May be the last face I ever see?
 If I throw away my shot, is this how you remember me?
 What if this bullet is my legacy?
 Legacy. What is a legacy?
 It's planting seed in a garden you never get to see.
 I wrote some notes at the beginning of a song
 someone will sing for me.⁶⁹ (Miranda; McCarthy, 2016, p. 273)

⁶⁸ Tradução nossa: HAMILTON: Meu pai não estava por perto. / BURR: Meu pai não estava por perto. / HAMILTON [e BURR]: Eu prometo que / Eu estarei perto de você. / HAMILTON: Farei o que for preciso. / BURR: Cometerei um milhão de erros. / BURR, HAMILTON: Farei do mundo um lugar são e salvo para você... / [Você] chegará a maioria com a nossa jovem nação. / Sangraremos e lutaremos por você, faremos o certo, para você.

⁶⁹ Tradução nossa: HAMILTON: Eu imagino tanto a morte que ela me parece mais uma memória. / É aqui onde ela me leva, aos meus pés, alguns metros a minha frente? / Vejo-a vir. Eu corro, disparo ou deixo estar? / Não há batida, ou melodia. / Burr, meu primeiro amigo, meu inimigo, / Talvez o último rosto que eu veja? / Se eu desperdiçar minha chance, é assim que vocês se lembraram de mim? / E se essa bala for o meu legado? / Legado. O que é um legado? / É plantar sementes num jardim que jamais veremos? / Eu escrevi algumas notas no início de uma canção / que alguém cantará por mim.

O monólogo de Hamilton me fez retomar outros momentos da peça, mas essa foi a primeira vez em que a palavra legado ganha uma relevância explícita. Isso me fez notar como o direcionamento de Alexander, entre outras palavras, a pessoa a quem ele destina seus atos não está presente na peça. Vejamos outros trechos, respectivamente localizados nas cenas “My Shot” e “The Battle of Yorktown”:

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?
See, I never thought I'd live past twenty
Where I come from some get half as many.*⁷⁰ (Miranda; McCarthy, 2016, p. 28, grifo nosso)

Ele encerra o discurso em “My Shot”, não pensando em si mesmo, mas no amanhã:

[...] *I'm past patiently waitin'. I'm passionately
smashin' every expectation,
Every action's an act of creation!
I'm laughin' in the face of casualties and sorrow,
For the first time, I'm thinkin' past tomorrow.*⁷¹ (Miranda; McCarthy, 2016, p. 29, grifo nosso)

Em “The Battle of Yorktown”, os mesmos versos aparecem mas diferentes.

HAMILTON: *I imagine death so much it feels
more like a memory.
This is where it gets me:
On my feet,
The enemy ahead of me.
If this is the end of me, at least I have a friend with me.
Weapon in my hand, a command, and my men with me.* (Miranda; McCarthy, 2016, p. 121, grifo nosso)

Em suma, a diferenciação que ocorre, para mim, diz respeito à condição de Hamilton em cada momento de sua vida. Na primeira aparição dos versos, a qual marca a primeira iteração do *looping*, Alexander não tem nada a perder – seu impulso parte de querer alcançar seus objetivos a qualquer custo –, mas revela a visão pueril com que ele lida com a sua visão de mundo. Vemos, por outro lado, como profeticamente Hamilton

⁷⁰ Tradução nossa: HAMILTON: Eu imagino tanto a morte que ela me parece mais uma memória. / Quando ela me levará? / Enquanto durmo? Dois metros a minha frente? / Se eu a vir chegando, eu corro ou deixo estar? / Ela é como uma batida sem uma melodia? / Veja, eu nunca imaginei que viveria depois dos vinte. / De onde eu venho, muitos não vivem nem a metade disso.

⁷¹ [...] já largue de esperar pacientemente. Eu esmago / apaixonadamente toda expectativa, / Toda ação é um ato de criação! / Eu rio na face de todas as baixas e sofrimento, / Pela primeira vez, eu penso no depois do amanhã.

parece compreender o momento de sua morte, questionando-se se no momento haverá alguma batida ou melodia. Na segunda iteração dos versos no mapeamento, ele mostra-se determinado e certo da morte. Ele não mais questiona quando ou como morrerá, ele afirma: aqui, agora, com o inimigo à frente. Vemos, portanto, o amadurecimento da personagem e ao mesmo tempo o seu direcionamento actante em respeito ao seu legado.

Na composição desses versos, percebi como eles conversam entre si. Como ele chega a dizer em Yorktown, ele morrerá com o inimigo à sua frente, com uma arma na mão, descrevendo exatamente o duelo dele com Burr. Na terceira iteração, percebi como esses prenúncios se concretizaram, mesmo sem notar a atenção com a estrutura composicional dos versos demonstrava um planejamento do dramaturgo ao longo prazo.

Foi por meio dessa construção que o legado se revelou como a significação maior da peça para mim. O legado, mesmo sem ser mencionado, é uma personagem presente a todo momento. As personagens, determinadas a conseguir o que querem, lutam por algo distinto – pelo amanhã. Isso se mostra simbolicamente em Burr, que luta por Theodosia, e Hamilton, por Philip. Também é por isso que morte de Philip acaba por me comover tanto. Muito mais do que a tragédia que acaba por unir Hamilton e Eliza após os conflitos no seu relacionamento, a morte do filho, na constelação de signos da *Gestalt*, reflete no tema do legado. Pois, o que é a morte do filho senão a morte do legado?

*

Para concluir o mapeamento, cheguei ao seguinte esquema actancial:

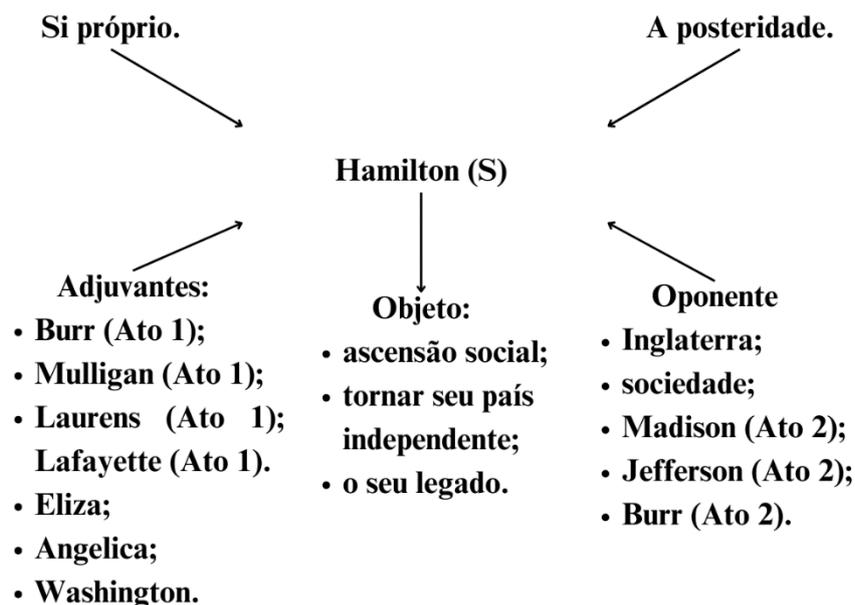


Figura 6 – Último esquema actancial

Fonte: Elaboração própria

Isso não significa que qualquer outro leitor não elaboraria um esquema diferente. A constituição do esquema está atrelada à experiência do próprio leitor da peça dramática e em como ele suplementará os vazios, deparando-se com a negação e, conseqüentemente, a negatividade. Esse movimento subsidia o suprimento das actantes, seu movimento pela narrativa e o que as compele. Aloja-se na *Gestalt*, a formação simbólica desses esquemas, que por sua vez reiteram-se com os eventos associados pelo leitor no seu mapeamento, a saber, quebras da *good continuation*, *loopings* e os lugares vazios.

O fim da história eu já conheço. Vimos no capítulo anterior: Hamilton recusa-se atirar em Burr e deixa-se morrer. Burr, atônito com seu feito, considera as conseqüências do seu ato e a percepção da banalidade com que matou seu oponente. A cena leva o título “The World Was Wide Enough” [O mundo era grande o suficiente] que referencia a famosa passagem do romance *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, no qual Toby, tio do narrador-personagem, captura uma mosca com a mão; mas, ao ponderar se deve matá-la, decide soltá-la pela janela. Ao libertá-la, o narrador denota a seguinte frase do tio para a mosca: “This world surely is wide enough to hold both thee and me⁷²”. A situação de Burr é dilacerante, pois nos coloca em face daquilo que Hamilton ponderou momentos antes da morte: será essa bala o meu legado?

De fato, Aaron Burr como figura histórica é conhecido infamemente como “aquele que matou Alexander Hamilton”. Nem mesmo o fato de Burr ter se tornado vice-presidente durante o mandato de Thomas Jefferson consegue limpar a mancha que essa “bala” causou. O reflexo disso está na própria metáfora de Burr:

BURR: [...] Death doesn't discriminate
Between the sinners and the saints,
It takes and it takes and it takes.
History obliterates.
In every picture it paints,
It paints me and all my mistakes⁷³. (Miranda; McCarthy, 2016, p. 274)

A retomada que a personagem faz quando fala nos seus erros, lembrou-me de “Dear Theodosia”, onde Burr e Hamilton juraram cometer os erros necessários para garantir um mundo seguro para seus filhos. Vejo que Burr cometeu o erro entre os erros para a lógica que se espera da perspectiva da ficção do leitor, isto é, manchar o próprio

⁷² Tradução nossa: Este mundo certamente é grande o suficiente para abrigar tanto você quanto eu.

⁷³ Tradução nossa: BURR: [...] A morte não faz distinção / entre os pecadores e os santos, / Ela leva e leva e leva. / A história oblitera. / Em cada quadro que pinta, / Ela pinta a mim e a todos os meus erros.

legado. A morte de Hamilton foi desnecessária e prematura, o que agravou meu relacionamento com a trama da própria peça. Ao sermos avisados, ainda na primeira cena de que Hamilton morreria pelas mãos de Burr, o *spoiler* da narrativa em nada afetou minha experiência estética, posto que o desenvolvimento de como se dá a morte, traz um outro contexto para tanto.

Encerra-se com a última cena, “Who Lives, Who Dies, Who Tells Your History”, na qual Eliza ganha protagonismo ao dedicar o resto de sua vida pela memória de seu marido. O legado, esse tema tão profundo da peça, conversou comigo de uma maneira diferente e a significação da qual tirei dela certamente mudou minha percepção de mundo. O legado que deixamos vai além das coisas que fazemos. Ele preserva-se naqueles que repassam a história para frente.

5.3 Hamilton Três: diferenciações na experiência com o teatro

Chamamos aqui de “Hamilton três” a síntese dos dois mapeamentos. Ademais, coloco aqui as conclusões sobre os dois mapeamentos descritos. A diferença mais notável, a extensão do primeiro, bem maior e detalhado que o segundo, explica-se pela própria abordagem do texto dramático, o qual se deu de forma mais pontual, sem querer exaurir muitos caminhos explorados no primeiro mapeamento. Também reservamos essa parte do trabalho para elucidar algumas considerações a respeito do uso dos modelos actanciais e seus possíveis usos futuros com o Mapeamento da Experiência Estética.

Nosso objetivo é ponderar os conceitos sucedidos ao longo da experiência descrita, assim determinando momentos relevantes e identificando padrões nos efeitos. Num outro sentido, faremos agora também uma articulação entre o arcabouço teórico da dramaturgia, especialmente dos modelos actanciais de Ubersfeld, pois vimos necessário o apoio em repertórios bibliográficos especializados no drama.

Como deixamos claro nos primeiros capítulos, a separação ou a querela entre espetáculo e texto no teatro funda-se principalmente na imantação de linguagens e códigos estéticos à produção teatral e aos artifícios literários do dramaturgo. De um ponto de vista recepcional, essas duas vias de abertura à narrativa fariam o espectador/leitor terem de lidar com repertórios texto-visuais adequados às especificidades da ficção dramática. No entanto, partimos do pressuposto que a arte do teatro, mesmo com seu caráter duplo, privilegia-se de uma suplementação de ambas as partes. Isso se daria na medida que o texto antecipa sua encenação e o espetáculo contém o texto

simultaneamente. Em suma, o teatro, quando parte de um texto, possui uma estrutura esquemática herdada ou projetada de/para outra mídia.

As menções ao contexto da época por meio de documentos eminentes do período histórico estabelecem a perspectiva de uma ficção do leitor, categoria estabelecida por Iser. Observo, porém, a particularidade como essas menções aparecem no texto cênico, isto é, pela fala das personagens. Assim, encontra-se a ficção do leitor subsumida à perspectiva da personagem. Enquanto espectador, percebi a síntese ser elaborada não de maneira direta, como se o meu ponto de vista se atrelasse ao elemento mencionado (a Declaração de Independência, o panfleto *Common Sense* etc.), mas auxiliado pela perspectiva da personagem, subordinado a ela.

O simbolismo constantemente reforçado de “My Shot” encontra-se tanto no texto como na encenação. Nessa última, tem-se a pantomima do ator a erguer a mão no formato de uma arma, referindo-se à ambiguidade das palavras “shot” no inglês. Com o auxílio visual, conseguimos ver melhor a analogia que se forma e ganha força por meio de múltiplos *loopings*, chegando até mesmo a derradeira cena do protagonista. A mesma analogia repete-se e combina-se com a coreografia, composição rítmica e visual dos duelos, recorrentes numa regra de três impecável. Adiciona-se ao monte a “personagem” da bala interpretada pela figurante, como se o assombrasse com a morte. Todos esses eventos que compuseram parte essencial da nossa constituição dos sentidos da narrativa ao longo dos mapeamentos conseguem ser encontrados tanto em um como no outro. Porém, no texto encenado, nota-se a presença de um terceiro elemento que não pode ser dispensado da conta: a produção.

Chamamos de produção todo o constituinte do trabalho em palco: os atores, músicos, produtores, figurinistas, cenografistas *etc.* Se compararmos o texto dramático, geralmente produto de uma pessoa só, o espetáculo trata-se da união de esforços para fazê-lo funcionar. Nesse esforço, a peça escrita é traduzida em imagens, composições, iluminação, códigos de cores e, o mais importante, em palavra falada. Essa tradução, no entanto, não busca destruir ou negar o texto tão somente, mas tenta por meio dele apresentar uma experiência particular, preservando os elementos de encenação no texto em valor de produção no palco.

Esse foi o primeiro momento que percebi as articulações da construção da estrutura de tema e horizonte estarem sujeitos a um procedimento indireto de construção do sentido. Minha hipótese momentânea é a de que a construção da estrutura de tema e horizonte no teatro não necessariamente possui um entrave com a sujeição das demais

perspectivas à personagem. Num outro viés, ela ocorre auxiliada pelo ator. O espetáculo ocorre na imediatez de duas articulações de estruturas simultâneas: a do ator e a do espectador, numa ação de transferência do texto.

Os vazios experienciados até o instante não foram tantos, muitos deles dizem respeito aos artificios do teatro como a composição de cena (*blocking*), a justaposição de temas por meio da música (Hamilton e Burr), as recorrências dos refrões em momentos tematicamente similares *etc.* A perspectiva das personagens conduziu na maioria das vezes a minha atenção pelas outras perspectivas. Nas vezes em que Burr surgia como narrador da ação, identifiquei que ali jogava um papel duplo enquanto narrador e personagem. Sua consciência da ação como narrador não impedem a inevitabilidade da sua participação no desenrolar da história. Muito pelo contrário, elas lhe dão um novo ponto de vista privilegiado, o que permite frequentemente que ele compartilhe suas impressões e anseios sobre os fatos.

É certo que a teoria iseriana propõe o objeto estético como produto da interação entre texto e leitor. Esse mesmo objeto, devemos lembrar, não está contido nem no primeiro ou no segundo, mas é constituído durante a dinâmica de atos de apreensão do leitor e suas sínteses no decurso do ato de leitura. Com isso em mente, seria natural que a experiência com a encenação e a experiência com o texto dramático produzissem objetos estéticos distintos. Eu, como leitor-pesquisador, certamente obtive um saldo diferente de ambos os mapeamentos e acabo por produzir e associar ideias distintas quanto aos sentidos e as significações.

Falando de maneira estrita, é natural que o contato com textualidades distintas ocasionasse a produção de obras diferentes, particulares no sentido de terem suscitado, por meio de estratégias específicas ao seu gênero, um *n* número de sínteses, vazios e suplementações que não se relacionam. No que tange o espetáculo, vejo o papel da coreografia, a iluminação e até o figurino como elementos importantes da experiência. Como bem colocou Roland Barthes (1965), a peça teatral pode ser vista como uma máquina de produção de sentidos, a qual dispara e articula diferentes semioses no seu decorrer. Quando colocamos isso no contexto do teatro musical, vi que o “Hamilton Um” baseia-se muito na música, nos refrões e como os ritmos marcam a estrutura da peça: a entrada do narrador; a anunciação de um novo capítulo; e até mesmo as viradas dramáticas.

No “Hamilton Dois” em quase nada menciono a presença de palco, isso porque a encenação se dá de maneira interna e, em outras palavras, fantasmática. Os diálogos são

ricamente compostos para indicar as posições dos atores. Porém, o que notei de diferente com outras peças teatrais é que o *libretto* de um musical quase não possui didascálicas ou rubricas que mencionam as roupas, o cenário ou a época. Boa parte disso é feito dentro do próprio diálogo. Vejo isso como uma característica do musical, que depende demais da sua realização enquanto representação teatral, cujo texto serve tão somente a delinear a narrativa. Assim, em vez de indicar as particularidades da encenação, acabam por omitir e deixar que muitas coisas sejam desenvolvidas durante a produção.

Entre o primeiro e o segundo mapeamento, há uma distância marcada pela produção teatral, que acaba por intervir como uma espécie de segundo leitor. Quando vemos um espetáculo, o texto dramático de origem, mesmo quando muito conhecido nosso, passa por outras leituras, a dos atores, do diretor e do conjunto de pessoas que executam a produção. No decorrer da produção, o texto dramático passa por um processo de tradução, adequação aos meios necessários para contar a história, com o intuito de dar-lhe uma unidade própria e apresentá-lo de maneira a ainda manter suas características: a personagem, o tempo, o espaço, o enredo, entre outras. O que muda essencialmente é a forma como a interação será dada. O espetáculo proporciona uma leitura pronta, situada na visão dos atores e em como interpretam e dão vida às personagens.

Com o texto dramático, me vi na necessidade de ater-me às palavras e exercitar a minha capacidade imaginativa de recompor as personagens. Obviamente que não parti do zero, pois o espetáculo permanecia latente na minha memória e muitas das cenas estavam atreladas a uma imagem visual que guardei delas. Mas outras ganhavam uma nova roupagem, removidas de coreografia e simplificadas de maneira a convergir aos aspectos narrativos.

É nesse sentido que os esquemas actanciais desempenharam um papel importante na minha interpretação. Ao conciliar o método de trabalho de associar os conceitos da teoria iseriana à minha experiência com os esquemas actanciais, conclui que as orientações oferecidas pelo repertório semiótico me auxiliaram na percepção da *Gestalt* e da estrutura de tema e horizonte. Como postula da Teoria do Efeito Estético, o leitor só consegue manter sua atenção em apenas uma perspectiva determinada. Na progressão da leitura, essas perspectivas são alternadas e deixadas de lado, subsumindo no horizonte retido e projetando-se para o horizonte protenso.

A articulação entre essas duas me possibilitou comprovar como a perspectiva da personagem ganha uma posição privilegiada no texto dramático. Sendo a personagem quem expõe, conta, conversa, canta e narra a história, as outras perspectivas (narrador,

ficção do leitor, enredo) se integram à perspectiva da personagem de forma secundária. A exemplo disso, temos Burr, que em muitos momentos assume o papel de narrador. Porém, sua participação enquanto personagem, longe de ser suspensa, continua em perspectiva, principalmente quando consideramos o espetáculo, onde cenas como “The World Was Wide Enough” acaba por trazer uma simultaneidade para esses papéis.

Compreender como essas perspectivas estão imbuídas no discurso teatral se torna dificultoso se não pensarmos na personagem como relé dos pontos de vistas. Nesse sentido, existe uma condição de controle na assimilação das sínteses do texto e do espetáculo, amparados pela figura da personagem, que se mostra mais tangente ao leitor/espectador. Essa centralidade não se confirma tão somente pela minha experiência, mas por outros teóricos que o confirmam.

A exemplo disso, o pensamento aristotélico tende a priorizar a ação dramática (o enredo), isto é, o deslocamento interno do teatro na condução do páthos. Por outro lado, a personagem, lembra Pallotini (2015, p. 24), “é uma determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma com que se apresenta”. A autora confronta a ideia de Aristóteles admitindo a ideia de uma peça sem enredo, ou mesmo, sem um dramaturgo, baseada somente no ator, no improviso e na incerteza. É nesse sentido que o ator “carrega” a personagem e torna-se portadora, mas em si não leva o enredo. Esse está para ser revelado.

Dito isso, o esquema 7 articula os conceitos da Teoria do Efeito Estético na composição de um esquema actancial. Nele, estão implícitas as perguntas da sintaxe do modelo actante de uma peça:

- *Quem quer o que?* (Sujeito e objeto);
- *Por quem ou pelo que o sujeito faz isso?* (Destinador);
- *Para quem ou para o que o sujeito faz isso?* (Destinatário);
- *Quem ou o que ajuda o sujeito a conseguir isso?* (Adjuvante);
- *Quem ou o que impedem o sujeito de conseguir isso?* (Oponente).

Essas perguntas compõem essencialmente um esquema de actantes convencional, a ser aplicado em diversas obras ficcionais. Porém, articuladas no contexto do Mapeamento da Experiência Estética, integram os momentos de sínteses do leitor, continuamente suplementando essas perguntas com respostas. O esquema actancial permanece como um lugar vazio, porém latente na *Gestalt* do leitor/espectador. Ele

consegue vislumbrá-lo acompanhando o movimento da estrutura de tema e horizonte, que elucidam a personagem como sujeito.

Figura 7 – Esquema do movimento do leitor na estrutura de tema e horizonte



Fonte: Elaboração própria

Passando de personagem em personagem, o leitor consegue articular diversos esquemas das personagens e determinar seu papel na constelação de outros actantes. No entanto, isso não se dá de maneira consciente, mas intuitiva. O que traz lume à dinamicidade com que isso ocorre foi o MAPEE, que me permitiu separar os momentos da experiência e, de certa forma, compreender esse esquema. O leitor como ponto de vista em movimento segue a direção da narrativa, mas articula os sintagmas associados a cada perspectiva, que permanecem no horizonte como vazios não suplementados, tais negações são suplementadas no decorrer da leitura/expectação e possibilitam, ao fim da experiência a constituição da obra e a produção de uma significação.

Sobre isso, Santos (2007) mostra a formação de um sistema de equivalências constituído no processo de leitura. Como dito anteriormente (Cf. Capítulo 3), Santos articula os conceitos teóricos da Teoria do Efeito Estético e a Teoria Histórico-Cultural, de Lev Vygotsky; segundo a autora, o sistema de equivalências nasce do reconhecimento do leitor real de repertórios textuais, históricos e sociais externos à imanência do texto ficcional. Essa percepção é balizada pelos conhecimentos prévios do leitor e que o assistem na tarefa de constituir o sistema. Iser (2013) vê nisso o papel dos atos de fingir, nos quais o texto seleciona, combina e autodeclaração⁷⁴ da natureza ficcional.

⁷⁴ A tradução corrente no Brasil de *O fictício e o imaginário* recorre ao termo “autodesnudamento” para se referir ao ato de fingir com o qual o texto ficcional confessa sua competência fictícia. O termo no original, *Selbtsdeklaration* [autodeclaração], longe de ser um neologismo, tem uma implicação conceitual direta, que

Reconhecendo os repertórios reduzidos do texto, o leitor é capaz de constituir sua própria *Gestalt* por meio desse procedimento. Essencial para isso é a leitura de Santos do papel das estratégias textual e do foco do leitor nas perspectivas:

O modelo da Gestalt implica que a figura se modifica em comparação ao horizonte e vice-versa: o horizonte quando é focalizado torna-se a figura, para a qual o anteriormente focalizado como figura passa a ser o fundo. Mudando-se o foco de ênfase de observação do objeto, muda-se o objeto. Quando, entretanto, pensamos nas estratégias funcionando como mediadoras, o que ocorre é uma implicação não apenas na mudança do objeto focalizado no caso aqui, a construção do sentido — mas também no sujeito, o leitor, uma vez que o enfoque está ora nas informações do texto, ora em suas próprias estruturas cognitivas que trabalham na efetivação de um re-arranjo para a seleção de informações apresentadas num contexto atual. (Santos, 2007, p.131)

As contribuições de Santos (2007) dão suporte à proposta aqui apresentada, que se deslinda com o esquema actancial articulado à constituição da *Gestalt*, sendo essa última balizada e assimilada mediante a estrutura de tema e horizonte. Nesse sentido, as estratégias textuais como mediadoras impedem que essa transferência entre texto e leitor aconteça de maneira direta. Elas são os marcadores de posição que balizam o movimento do leitor e permitem-no retornar ao ponto marcado por meio de um *looping*, que transfere a atenção ao horizonte retido e o leva novamente ao ponto da figura em questão.

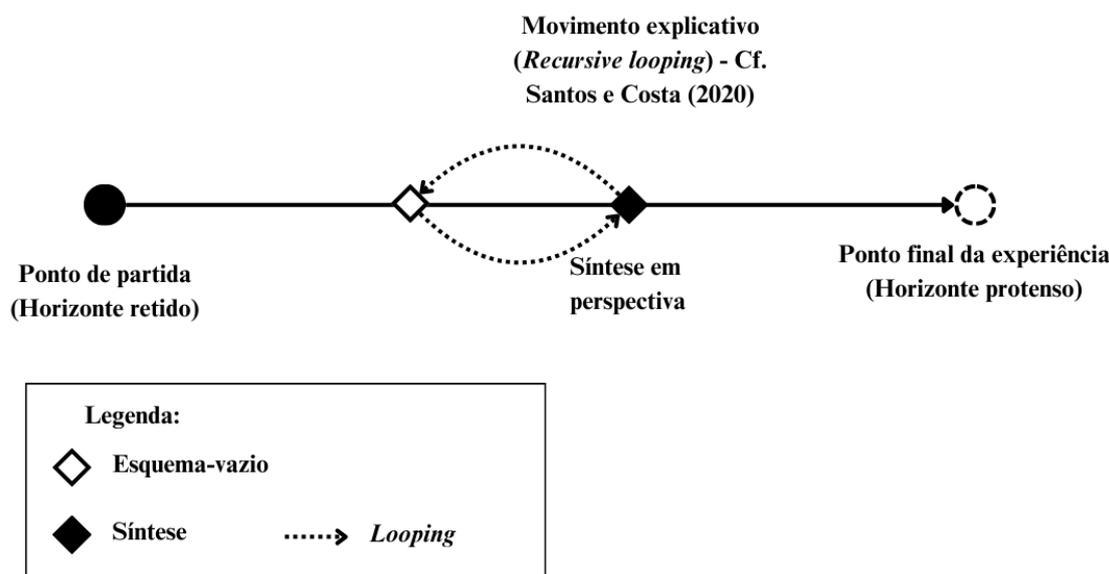
Aplica-se isso à figura 7 que foi proposto em articulação com os esquemas actanciais. Os esquemas actanciais vão se reiterando com a mediação das estratégias de leitura até sua forma final, com a conclusão do ato de ler. Ao fim da experiência, o leitor deve ter uma noção razoável dos actantes que comporiam o esquema actancial, mesmo que ele não esteja consciente disso, muito porque essa atividade mental ocorre de maneira assimiladora, sem declarar-se enfaticamente.

Dessa forma, o esquema só se conclui ao final da experiência, quando uma visão global pode ser estipulada. Até lá, o movimento explicativo que recorre às cenas anteriores baliza a reiteração dos esquemas, possibilitando que o leitor retome cenas passadas e reorganize, descarte, suplemente de maneira distinta. No esquema 8, vemos como a obra (a leitura, em termos iserianos) percorre temporalmente uma linha sintagmática das perspectivas e as sínteses. Porém, os *loopings* ocasionam eventos

é referir-se ao conteúdo do texto que “evita” a transformação do mundo simulado em mito ou verdade factual. Autodesnudamento acaba por ofuscar um conceito em uma proposição semântica radical de revelar, mas um revelar que é despir-se. No rigor do conceito, deve-se considerar que o texto ficcional não se desnuda dos artificios que engendram e põem o leitor numa ficcionalização, ele apenas os autodeclara.

singulares de recorrência, o que nos mostra que a leitura não é um processo linear, mas espiralado, quase convoluto.

Figura 8 – Esquema de reiteração dos esquemas actanciais por meio de *loopings*



Fonte: Elaboração própria

A figura 8 acima desenha transversalmente o movimento dos *loopings* em uma determinada obra, isto é, na interação entre texto e leitor. É difícil representar graficamente um evento que é essencialmente movimento. A síntese em perspectiva representa o ponto da leitura em que o leitor se encontra. A linha horizontal representa o percurso sintagmático pela obra, enquanto as setas tracejadas incluem o movimento explicativo de retorno aos esquemas prévios que permaneceram vazios. Ao adquirir uma nova informação, o leitor retoma uma síntese anterior e suplementa-a com a novo elemento assimilado e atualiza o esquema no ponto atual. Seu fim, assim como sua totalidade, não pode ser representado de maneira fechada, pois uma vez finalizada a experiência, ela torna-se intangível senão como repertório do leitor. Numa metodologia como o mapeamento, vemos como isso nos possibilita acessar os eventos mentais que irão compor a obra em nossa mente, sistematizar, a partir de novos quadros teóricos, outros níveis textuais, como actancial.

As articulações possíveis são inúmeras e adentram o território do estudo da recepção de peças teatrais, muito do qual é dominado pela pesquisa do registro escrito, documental e histórico, que demonstraria os efeitos de sentido de um determinado

público. Exemplo disso é o ensaio de Rancière que vimos no capítulo 2, o qual é fundamentado em jornais e diários de proletários franceses do século XX, sem aprofundar-se nos meandros da interpretação individual desses trabalhadores. É nesse sentido que os esquemas actanciais podem suprir o trabalho de leitura literária com peças teatrais, pois daria sustento atividades de leitura propícias a entender a ação dramática e o papel da personagem.

Noutro sentido, os esquemas actanciais auxiliam na percepção do leitor da estrutura oracional do querer na peça (*e.g.* quem faz o que, para quem, onde, quando, com a ajuda de quem?). Também se torna possível o uso do texto dramático qualquer no estímulo da imaginação, que com o texto, requer a encenação própria do leitor, que irá constituir as cenas e colocá-las no seu presente tangível.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E assim nós, que somos sabidos e jeitosos,
Com rodeios precisos, lances e desvios,
Encontramos o norte com bons desnor-teios.*

William Shakespeare, *Hamlet* (Ato II, Cena I)

Por trás deste trabalho, houve a intenção de construir um esquema próprio que possibilitasse a leitura de uma peça de teatro considerando o drama na sua dupla realização: o texto e a representação. A questão em si abarca uma discussão teórica longa e histórica, a qual divide em seu debate acadêmico duas áreas de estudo do teatro. Foi o caso desta pesquisa ter de percorrer os meandros dessa controvérsia, contribuindo com novas proposições teóricas e modelos heurísticos de abordar o problema.

A leitura, nesse sentido convoluto que falamos, dobra-se sobre si mesma enquanto acontecimento. Se olharmos para as instâncias legitimadoras, tão ávidas em procurar a erudição na leitura, ou erudir o ato interpretativo, uma visão como essa não seria possível. No capítulo anterior, falamos como MAPEE coloca em questão esse tipo de leitura, cheio de uma carga interpretativa forte, cujo objetivo por vezes mostra-se hedonista. Um outro caminho se torna possível quando olhamos Susan Sontag e sua tese sobre uma “erótica da arte”, que removeria os limites hermenêuticos do contato com a literatura, a fim de podermos apreciar (in)genuinamente nossas experiências estéticas.

Os esquemas actanciais é, como muitas coisas da atividade humana, um padrão reconhecido da linguagem. Ele representa a narrativa numa linguagem estruturada e visual, com o objetivo de auxiliar o leitor. O MAPEE, por outro lado, além de ser uma metodologia e uma ferramenta teórica, também se dispõe a essa função, embora o mapeamento seja recorrentemente utilizado de maneira autoetnográfica, possibilitando ao leitor denotar a sua experiência, compartilhá-la e analisá-la.

Como a maior parte das metodologias de análise, seja literária ou dramatúrgica, baseavam-se numa lógica imanentista, ou seja, a noção que toma o objeto em si mesmo como produtor dos muitos sentidos possíveis, partimos de um ponto de vista diferente, com o qual a leitura se torna o ato criativo de dar realidade ao texto como obra. Nesse sentido, a leitura é o processo no qual os sentidos são construídos na interação entre texto e leitor, assim constituindo a totalidade da obra, não já dada, mas reiterada nos diversos momentos da sua interpretação.

As perguntas de pesquisas foram respondidas, uma vez que a complexidade inerente ao espetáculo teatral, que abarca múltiplas linguagens, mostrou-se um desafio maior do que o escopo da pesquisa conseguiria abarcar. Ademais, mostramos que a hipótese de um esquema de análise teatral, combinado a uma metodologia do MAPEE, foi suficiente em suscitar a emancipação do leitor-pesquisador. Também comprovamos a efetividade de uma abordagem múltipla do teatro, conseguindo articular teoricamente os modelos actanciais ao panorama teórico de Wolfgang Iser e seus desdobramentos contemporâneos sobre a pesquisa de leitura literária.

Para articular um esquema devidamente hábil a considerar ambas as realidades do teatro, desenhamos um panorama por meio do cotejo de manuais de literatura, a fim de estabelecermos o ponto de vista corrente dos estudos literários sobre a pesquisa de textos dramáticos. Percebendo-se a insuficiência teórica de viés imanentista, baseamos o referencial teórico da pesquisa na Teoria do Efeito Estético e na Antropologia Literária, duas teorias centradas no ato de leitura, visto como processo de produção de sentidos, em vez de uma arqueologia das interpretações imanentes ao texto. Recorremos ao estudo de Jacques Rancière quanto à ideia de emancipação do espectador, que nos auxiliou a compreender o papel do público e os efeitos possíveis da arte dramática nos sujeitos políticos. Conseguimos, ao fim, completar todos os objetivos da pesquisa, a relembrar: a) propor um modelo de análise teatral para a realização da heurística da experiência com o texto dramático e cênico; b) implementar o modelo proposto no *corpus* de estudo; c) mapear a experiência estética do leitor/pesquisador com o texto dramático escolhido como *corpus* da pesquisa. Deve ser dito que muitos dos objetivos sofreram modificações e foram sendo adequados à medida que a pesquisa elucidou muitas das questões envolvidas. Por exemplo, o modelo de análise teatral foi deixado de lado e, no seu lugar, utilizamos os modelos actanciais, que não são um método de análise, mas uma estrutura simbólica de representação da narrativa.

O MAPEE se mostrou uma ferramenta eficaz no trabalho com o texto dramático e o espetáculo. A dispêndio de sua flexibilidade, os mapeamentos podem se tornar longos e, muitas vezes, difíceis de lidar. Entendemos que um panorama teórico e hipóteses de leitura prévias, como a do personagem como ponto de vista privilegiado, podem auxiliar futuras pesquisas que desejem utilizar-se da metodologia em seus trabalhos. O texto dramático trata-se de uma fronteira ainda recém explorada pela metodologia, mas mostrou grandes frutos teóricos e metodológicos ao longo deste trabalho.

Por fim, compreende-se que uma separação drástica entre o texto e a representação teatral devam permanecer no passado. O MAPEE, como advindo da Antropologia Literária, lida com a encenação e os elementos tornados presentes pela leitura. Nesse sentido, recomenda-se que pesquisas futuras sobre o teatro não ignorem uma articulação própria entre essas duas realidades e, acrescentamos, busquem tratar dos diferentes níveis textuais e simbólicos oferecidos pela riqueza do drama.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.
- ARISTÓTELES. Poetics. In.: BARNES, Jonathan (ed.), ARISTOTLE. **The Complete Works of Aristotle**: the revised Oxford translation. New Jersey: Princeton University Press, 1995, p. 2316-2340, vol. 2.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução George Bernard Sperber. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- BALL, D. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BARTHES, R. Literatura e Significação. In: _____. **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1965, p. 166-184.
- BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- COSTA LIMA, L. A autonomia da arte e o mercado. **ARS (São Paulo)**, [s. l.], v. 2, n. 3, p. 102–116, 2004. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ars/a/KBnJ6JcrQmgLLqkJtNpwMzq/?lang=pt> Acesso em 02 de nov. de 2023.
- DALY, Timothy. **21st Century Playwriting**: A Manual of Contemporary Techniques. New Hampshire: Smith & Kraus, 2019.
- HÄMBURGER, K. São Paulo, **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ISER, W. São Paulo, **O ato da leitura vol. 1**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1996a.
- _____. São Paulo, **O ato da leitura vol. 2**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1996b.
- _____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- MIRANDA, L-M; McCARTER, J. **Hamilton**: the revolution. Nova York: Hachette Book Group, 2016.
- MOISÉS, M. São Paulo, **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia**: a construção da personagem. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PROUST, M. **À sombra das moças em flor**. Tradução Rosa Freire d’Aguilar. À procura do tempo perdido vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. *In*: _____. **O espectador emancipado**. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 7–26.

ROCHA, J. C. C. Entre a heurística e a hermenêutica: a reflexão de Wolfgang Iser como alternativa à história literária. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução de Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 9–15.

RYNGAERT, J.P. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface**. 1. ed. Recife: Bagaço, 2009. v. 1. 264p.

_____. et al. **Roteiro Didático Metaprocedimental (RDM)**. Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN-UFPB. João Pessoa, 2019.

_____; COSTA, F. F (org.). **Espiral de fingimentos: mapeamentos de experiência estética em literatura**. João Pessoa: Editora UFPB, 2020a. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/book/855>. Acesso em: 25 fev. de 2022.

_____; COSTA, F.F. **Mapeamentos de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora**. *In*: _____. Uma cartografia iseriana: teoria, literatura e cinema. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020b, p. 14-25. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/uma-cartografia-iseriana-de-experiencias-esteticas-teoria-literatura-e-cinema>. Acesso em: 25 fev. de 2022.

_____; COSTA, F. F.; SOUTO, R. A (org.). **Uma cartografia iseriana: teoria, literatura e cinema**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020c. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/uma-cartografia-iseriana-de-experiencias-esteticas-teoria-literatura-e-cinema>. Acesso em: 25 fev. de 2022.

SANTOS, L. B. **Experiência estética em looping: solidão e memória no desvelar dos sentidos**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2021, 202p.

STYAN, J. L. **The Elements of Drama**. Londres: Cambridge University Press, 1960.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WILLIAMS, R. **Drama in Performance**. Londres: CA Watts & Co. Publisher, 1954-1968.

WILSHIRE, B. **Role playing and identity: the Limits of Theatre as Metaphor**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.