

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Transcrição em pandemia:
o processo de criação da obra
autoral “Amanheci Minha Aurora”¹

*Transcreazione in pandemia:
il processo di creazione dell’opera
autoriale “Amanheci Minha Aurora”*

Alice Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais/GTT/CNPq
E-mail: alicemesquita95@gmail.com

Resumo

Este é um breve relato de caráter teórico-experiencial que propõe um olhar artístico acerca do ‘conceito’ intitulado *transcrição*, termo cunhado pelo poeta e tradutor brasileiro, Haroldo de Campos.² O foco prático foi transcriar a Odisseia de Homero para o gênero artístico que nomeamos como “poema cinésico”. No texto aqui proposto, por meio de análise pontual da obra de minha autoria, *Amanheci Minha Aurora*, apresentamos os critérios gerais mais práticos para efetivarmos a *transcrição* haroldiana com vistas à reapropriação de Homero. Propõe-se, portanto, a *transcrição* como ferramenta criativa *intersemiótica* útil à pesquisa teatral, ou seja, um processo criativo de negociação entre linguagens (e não somente interlinguístico), que resultou em obra contemporânea fundada no poema épico do século VII a.C., transcriada em dramaturgia cinematográfica de modo a preservar os elementos constituintes do gênero épico como conflito interior. Por fim, resta informar que a obra gerada surgiu em decorrência da pandemia da COVID-19; mudou-se o Homero em teatro e, em seguida (pela inviabilidade do teatro físico) mudou-se o teatro em um *poema cinésico*, isto é, em obra poética de curta-metragem. *Amanheci Minha Aurora* é tecido por fragmentos literários, pinturas e afrescos de Pompeia, acontecimentos cotidianos e fictícios de uma mulher, arquétipo de ‘Penélope’, que vive na sombra de um abandono de 20 anos e que reflete a solidão, a angústia e a esperança aparentemente irracionais.

Palavras-chave: Transcrição, Intersemiótica, Teatro, Cinema, Literatura.

1 Disponível em: <https://vimeo.com/trupersa/amanheciminhaaurora>

2 Poeta, tradutor e crítico literário Haroldo Eurico Browne de Campos (*1929 - † 2003).

Sintesi

Si tratta di una breve relazione di carattere teorico-esperienziale che propone uno sguardo artistico sul “concetto” chiamato transcreazione, termine coniato dal poeta e traduttore brasiliano Haroldo de Campos. L’obiettivo pratico è stato quello di transcriare l’Odissea di Omero nel genere artistico che chiamiamo “poema cinesico”. Nel testo qui proposto, attraverso la breve analisi dell’opera di mia creazione Amanheci Minha Aurora, presentiamo i criteri generali più pratici per effettuare la transcreazione haroldiana finalizzata alla riappropriazione di Omero. Proponiamo, quindi, la transcreazione come strumento creativo intersemiotico utile per la ricerca teatrale, cioè un processo creativo di negoziazione tra lingue (e non solo interlinguistico), che ha dato luogo a un’opera contemporanea fondata sul poema epico del VII secolo a.C., transcreata in drammaturgia cinematografica in modo da conservare gli elementi costitutivi del genere epico come conflitto interiore. Infine, è necessario informare che il lavoro generato è dovuto alla pandemia COVID-19; e Omero è stato trasformato in teatro e poi (a causa dell’irrealizzabilità del teatro fisico) il teatro è stato trasformato in un poema cinesico, cioè in un lavoro poetico in un cortometraggio. Amanheci Minha Aurora è intessuta di frammenti letterari, dipinti e affreschi di Pompei, vicende quotidiane e fittizie di una donna, archetipo di ‘Penelope’, che vive all’ombra di un abbandono ventennale e che riflette su solitudine, un’angoscia e una speranza apparentemente irrazionali.

Parole chiave: Transcreazione, Intersemiotica, Teatro, Cinema, Letteratura.

Memória curta de um processo criativo

Com o objetivo de compartilhar e discutir o percurso criativo teórico-experencial que resultou na aquisição de um bacharelado em teatro pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), focalizo a minha formação artística e acadêmica como atriz e autora do *poema cinésico* em pauta, *Amanheci Minha Aurora*. Irei do momento de opção pelo tema do abandono na literatura clássica até o presente. O resultado que apresento se deu, sobretudo, pela força da necessidade e pela vontade de materializar e corporificar a dor de uma perda recente, em Setembro de 2017, de um amigo e familiar muito próximo do meu meio afetivo. Neste caso, a arte foi requisitada por *ananké*, para cumprir sua função catártica.

Em 2018, menos de um ano depois do luto, (ainda em processo de TCC) fui convidada para participar da montagem da tragédia *Orestes* de Eurípides, sob a direção de Anita Mosca³ e sob a direção de tradução [do texto grego original para o português cênico] de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa⁴. O processo criativo da tragédia *Orestes* representou, na ocasião, o meu primeiro contato com a Trupersa (Trupe de Tradução e Encenação de Teatro Antigo).

Como primeiro exercício acadêmico, o grupo de teatro e pesquisa⁵ demandou a prática e o aprofundamento, como atriz, na investigação do teatro antigo

3 Nome artístico de Anna Mosca. Atriz, dramaturga, diretora, tradutora, mestra e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG. Site: <https://anitamosca.com/>

4 Professora titular de Língua e Literatura Grega da FALE/UFMG. Coordenadora e Diretora de Tradução da Trupersa. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9710472636673874>

5 O grupo que mencionamos é vinculado ao CNPq e nomeado como Grupo de Tradução de Teatro (GTT).

e na metodologia Trupersa de tradução em desenvolvimento, pautada por saberes transversais e traduções coletivas. Integrar a Trupersa, portanto, me possibilitou o primeiro passo para revisitar Homero — a partir da história dos filhos de Agamêmnon, Orestes e Electra — e, por outros caminhos, a enfrentar também os *páthe* violentos recalcados internamente (nas personagens e nos pesquisadores da Trupe) a partir dos textos antigos. Escolher formas de expressão e linguagens para dialogar com eles e com anseios pessoais, a serem trabalhados no grupo, foi o desafio proposto para este trabalho naquela ocasião.



Figura 1 - Em cena: Alice Mesquita como Electra em “Orestes, Meu Malvado Preferido”.

Foto: Ronaldo Alves. Dezembro de 2018.

A partir desse contato, deu-se início aos estudos introdutórios sobre a literatura mais antiga do sistema literário ocidental, a grega. As leituras das tragédias e da épica ocorreram de modo a interferir ativamente na análise e tradução dos textos segundo a performática da Trupersa, o que significa observar cuidadosamente que a encenação de textos antigos tem por trás de si um universo mítico complexo, regido por textos sofisticados e distantes de nossa era e cultura, tanto no tempo quanto no espaço.

Além de esforço linguístico e textual significativo, a encenação de tragédias antigas, como se sabe, exige pleno domínio da prática de palco⁶, e tudo isso

6 Com a Trupersa foram realizados espetáculos em Belo Horizonte (MG), Juiz de Fora (MG), Rio de Janeiro (RJ) e Niterói (RJ). Simultaneamente foram cumpridos por três anos projetos integrais de Iniciação Científica sob auspício do Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), conquistando menção honrosa no trabalho com a tradução linguística e cênica de trechos dos poemas épicos de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*.

pode ser relatado em poucas palavras, foram três anos de trabalho intenso e pesquisa aprofundada.

Assim, resumidamente, posso assumir que do texto para o palco, da palavra dramática para a cena, em *brainstorming*, a Trupersa coletivamente transcria o universo da tragédia antiga com as etapas necessárias para se erigir tanto um espetáculo quanto uma tradução cênica palatável, atual e áulica a um só tempo. O elenco se ocupava de ambos, atuava na função cênica e na função tradutória⁷ das tragédias encenadas e dos espetáculos concebidos pelo grupo.

Ora, avançando na pesquisa de tradução, experimentei reproduzir o mesmo processo na produção do *poema cinésico*. Em *Amanheci Minha Aurora*, o exercício “atoral” pois, como atriz, me pus a criticar a viabilidade cênica das traduções de Homero produzidas pelos helenistas do grupo, foi a primeira etapa. Após avaliar a exequibilidade cênica das traduções e de como a cooperação entre as diversas línguas e linguagens e os gêneros literários e/ou teatrais podem suprir a carência de textos remotos diacronicamente (carregados de preconceitos descabidos de algumas escolas e grupos de teatro), parti para a segunda etapa, o processo criativo textual (no seu aspecto de ‘dramaturgia da tradução’, conceito investigado no grupo). Vê-se assim que o processo de formação, seja da obra discutida, seja do grupo de teatro mencionado se forem pensados, *ab ovo* e pela regência da função cênica da linguagem, atualiza e consolida, na prática, o conceito haroldiano de “trans (trânsito) + criação”. E a partir do conceito haroldiano e o processo de formação que proponho para a obra, pode-se experimentar a prática dramatúrgica transcriativa e o exercício das práticas transcriativas entre as muitas linguagens artísticas em textos datados do século V a.C. até o século XXI d.C.

Ponto de mutação: a transcrição de Haroldo de Campos

Natural da cidade de São Paulo, Haroldo Eurico Browne de Campos foi o poeta das *Galáxias*, o crítico literário de *Meu tio o Iauaretê*, o ensaísta de *O Sequestro do Barroco* e o tradutor da *Ilíada* entre muitas e tantas outras coisas, além de ser professor na Universidade de São Paulo (USP). Brasileiro, Haroldo de Campos cunhou o conceito difundido mundialmente que utilizarei como ferramenta. O termo, transcrição, fez a sua primeira aparição no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no ano de 1962.

Transcrição é, em palavras de Thelma Médici Nóbrega, no ensaio “Transcrição e hiperfidelidade”:

7 A metodologia Trupersa propõe as categorias ‘atores de cena’ e ‘atores de tradução’ para cada produção realizada.

Um conceito de difícil definição. O próprio Haroldo de Campos, ao longo do tempo, usou-o em diferentes acepções, para não falar dos muitos outros neologismos que cunhou para se referir às suas traduções de obras magnas da literatura mundial – como transparadização, no caso de Dante, *transluciferação*, no de Goethe. (NÓBREGA 2006: 249)

Desse modo, juntamente com Nóbrega e acatando o termo como sendo de difícil definição para um artigo introdutório sobre a apresentação do que se chamou poema cinésico e, ademais, entendendo que o próprio Campos, ao utilizá-lo em diversos contextos e para diferentes exemplos, sugere em sua essência a movência e abertura de uso e sentido, vou assumi-lo como marcador e balizador de nosso processo. De fato, Beatriz Amaral pontua:

Para Haroldo de Campos, só é possível a tradução com a recriação, daí a opção pelo vocábulo *transcriação*. Ao recriar o tradutor se investe na função de autor e, embora tenha em mãos uma partitura e a ela deva ser fiel, interpreta-a como um novo criador. (AMARAL 2013: 265)

Transcriar é praticar uma forma de trabalho delicado e complexo de destrichar palavra por palavra, sentido por sentido, frase por frase, transformando/*transcriando* o texto original em um novo texto e, às vezes, mudando o gênero. É usando essa “[...] tática de aproximação e afastamento, de chegar à raiz da palavra para depois desenraizá-la, de buscar o centro para depois deslocá-lo” (NÓBREGA 2006: 252-253) que, creio, percorreremos poemas diversos e conjugar-mos à moda dos que praticavam o centão,⁸ para transcriá-los gerando um novo produto, ou seja, um produto criativo alimentado e gestado por outros textos poéticos. Entendo e fortaleço o sentido do termo transcriação, ou seja, processo que elabora o trânsito da informação estética:

A tradução de uma obra de arte verbal [...] visa a surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada. Para isso, procura desvelar o percurso da função poética no poema [...] e, de posse da “metalinguagem” que essa desvelação propicia, reconfigurar esse percurso no poema traduzido (melhor dizendo, “transcriado”), com os recursos da língua do tradutor ampliados ao influxo violento da língua estranha. (TÁPIA; NÓBREGA 2015: 155)

8 Do *Priberam Digital*: cen-tão (latim cento, -onis), substantivo masculino. 1. Manta de retalhos ou remendos. 2. Cobertura grosseira da artilharia. 3. Composição poética ou musical formada de versos de diferentes autores que ficam com sentido diverso do primitivo. 4. Obra recheada de pensamentos. alheios. “centão”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/cent%C3%A3o> [consultado em 15-09-2022].

E, aqui, Haroldo de Campos nos atende plenamente. Ele, como nós, discorre sobre uma operação bem contextualizada no campo da tradução literária com rigor gramatical e análise linguística do som e sentido e ultrapassa-a.

Contudo, vale realçar que a *transcrição* pode igualmente ser enxergada como uma ferramenta/técnica criativa entre linguagens e isto é o que convidamos vocês a conjecturamos aqui. Trata-se de utilizar e “surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo” (TÁPIA; NÓBREGA 2015:155) no *poema cinésico* de chegada.

Estou consciente de que alarguei o escopo do conceito haroldiano, ultrapassando os limites do literário, afinal, sabemos que Haroldo de Campos — poeta do grupo concretista — nunca desprezou a imagem aliada ao som e ao movimento. Assim, se *transcrição* é terminologia utilizada para realizar o trânsito de uma obra textual entre línguas, para este processo do *Amanheci Minha Aurora*, vamos pensá-la como o trânsito (*translation, traductio*) de elementos de uma linguagem para outra, e vice-versa: do teatro para o audiovisual e, em sequência, do audiovisual para o *poema cinésico*, analisando os elementos compositivos de cada passagem. Pode-se dizer, neste caso, que a *transcrição* para o *Amanheci Minha Aurora* é uma ferramenta/técnica criativa atuando no intersemiótico, ou seja, como exemplifica Thaís Flores:

A tradução *intersemiótica*, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre sistemas os mais variados (DINIZ 1993: 313).

Portanto, o que temos no produto *Amanheci minha Aurora*, não se restringe à tradução intralinguística (embora tenha realizado, inicialmente, a tradução do grego para o português), mas sim de operação criativa intersemiótica. Foram eleitos os elementos compositivos da narrativa épica da *Odisseia* de Homero (o léxico traduzido de forma física e material, os símiles e as fórmulas)⁹ em prol da criação de uma dramaturgia e mais tarde de um roteiro cinematográfico. Também foram transpostos os elementos compositivos de caráter e arquétipo da personagem Penélope.

Entretanto, de que modo a peça pôde trabalhar o viés narrativo e afinal como na percepção do cinema, a fim de configurar o mesmo espírito imaginado, os elementos precisaram ser transcritos?

9 Símiles são ‘comparações ampliadas’, metáforas alargadas. O símile de base do poema cinésico é: vencer a solidão = despontar do dia, amanhecer-se em aurora deslumbrante. A expressão “amanheci minha aurora é de João Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas* (1956). Já as fórmulas são grupos de palavras que se repetem, por exemplo, “Mal raiou Aurora, deusa de dedos de rosa...”.

A Transcrição de uma aurora: da dramaturgia ao roteiro e ao set cinematográfico

Como afirmei, a base da transcrição foi a *Odisseia* de Homero, de onde foram retirados, ressignificados e remoldados os elementos para compor uma outra versão da perspicaz Penélope, ou melhor, o seu arquétipo em trânsito com uma outra perspectiva.

Rainha de Ítaca, Penélope é retratada por alguns como uma mulher de atitude honrosa, fiel, obstinada ao permanecer à espera do seu marido, Ulisses-Odisseu, durante vinte anos após a sua partida para a Guerra de Troia.

Modernamente, Penélope é citada como uma mulher que vive na tecitura de uma solidão sem fim, de uma espera incerta, angustiada e em prantos. Mas, para além de sua figura poético-histórica e ficcional, construí-la como arquétipo de mulher só, confinada em sua casa e esperançosa; suas reações são medidas pela relação com o seu lugar social e histórico, o que prediz a expressão dessa solidão e dessa espera.

De uma protagonista assim, espera-se que ela derrame pranto, permaneça em casa no resguardo, mantenha-se fiel e execute as tarefas que lhe cabem: tecer a mortalha para o pai do marido ausente. Por isso, como “essência” da caracterização dessa personagem, considero fulcral o despojamento daquelas relações sócio-históricas-ficcionais, que são a partir de onde se enxerga a expressão do seu estado de espírito.

Nas duas traduções da *Odisseia* consultadas, duas características importantes dessa figura são colocadas em evidência por cada tradutor. Na tradução de Carlos Alberto Nunes, a figura épica é retratada como “muito sensata” (que traduz o termo *περίφρων*), o que pode revelar a perspicácia e sabedoria das escolhas da rainha de Ítaca:

Disse-lhe, então, em resposta, Penélope *muito sensata*: “Caro estrangeiro, quisesses ficar ao meu lado na sala, a deleitar-me, jamais baixaria a meus olhos o sono. Mas é impossível aos homens ficar desse modo, acordados por muito tempo, que os deuses eternos aos homens terrenos ordem puseram em tudo, na terra de solo fecundo. Ora já estou resolvida a voltar para o quarto de cima, e no meu leito deitar-me, que tantos suspiros ouviu-me e que umedeço, contínuo, com lágrimas, dêis que Odisseu foi para Troia infeliz, cujo nome dizer não consigo [...]. (HOMERO, Trad. Carlos Alberto Nunes 2015: Canto XIX, v. 588 a 598, Grifo nosso)

Já na tradução de Christian Werner, a descrição bem-ajuizada da figura de Penélope parece pôr em evidência a observância às regras sociais:

E a ele replicou Penélope *bem-ajuizada*: “Se quisesses a mim, estranho, sentado no palácio, deleitar, doce sono não cairia sobre minhas pálpebras. Mas não é possível que fiquem sempre sem sono os ho-

mens: a cada coisa atribuíram um quinhão os imortais para os mortais sobre o solo fértil. Mas, quanto a mim, após subir aos aposentos, repousarei na cama que me foi feita rica em gemidos, sempre úmida com minhas lágrimas, desde que Odisseu partiu para vivenciar a inominável Ruinosa-Ílion [...]. (HOMERO, Trad. Christian Werner 2014: Canto XIX v. 588 a 598, Grifo nosso)

Em ambas as traduções está presente a solidão, elemento essencial que decido submeter à transcrição para a construção da personagem. Porém a primeira tradução citada, e por isso a elegi como referência geral (apesar de modificá-la em algumas passagens e de traduzi-la diferentemente em outras), me pareceu mais capaz de expressar as possibilidades da subjetividade da memória, a solidão, a saudade e a angústia por meio dos suspiros do que dos gemidos.

Com a intenção de trabalhar o subjetivo e a memória afetiva, pus-me a explorar a vida interior dessa mulher, uma vez que o objetivo não é “traduzir” a Penélope, mas evidenciar o íntimo essencial, com a finalidade de pensar uma mulher Penélope transcrita para nosso mundo moderno. Ou seja, transcriar essa essência e colocá-la em movimento do antigo para o contemporâneo. Resumindo: o ponto em questão foi, como essa mulher mítica em uma sociedade contemporânea lida com seus *páthe*, dilemas subjetivos e violentos, e o que ocorre quando ela é transcrita?

A essência por si só não seria presenciada sem alguns elementos que pudessem condicionar essa personagem a expressá-la na dramaturgia. Por isso, como pontapé inicial do enredo assumi outros elementos da narrativa para a transcrição, como símbolos ou “gatilhos” para imaginar um enredo adequado ao ‘mulherão’ feminino contemporâneo à espera de um companheiro ausente e para estimular o abandono, a espera e a solidão, o entorno que a confina (o mar e a aurora que se levanta das águas), assim como os pequenos trechos da narrativa homérica que se transformaram em cartas e partes do monólogo.

É verdade que a dramaturgia foi elaborada como um monólogo interior composto de inúmeros trechos narrativos e poéticos de outros poetas que, como o rapsodo antigo, marcam isolamento e abandono no texto literário. Eles foram a base para a transcrição a fim de captar e dialogar com a solidão de inúmeras mulheres contemporâneas que precisam lidar com as tarefas cotidianas enquanto aparentemente esperam a volta de um ansiado marinheiro vagamundo.

Nossa Penélope – minha e do espectador/leitor – é, portanto, uma mulher arquetípica e antiga atravessada por questões emocionais múltiplas presentes do mesmo modo na mulher moderna. No entanto, aquilo que a princípio se tratava de uma paciente espera, apesar do abandono, se desdobra, no tempo presente, em ansiedade, angústia, incerteza e loucura de ter que lidar com suas próprias tempestades. Vivenciar uma ausência tão longa, de vinte inesgotáveis anos, talvez não seja mais possível no século XXI no qual o fantasma do imediatismo impera. Pela responsabilidade de artista e pelo gosto e prazer

à vida, carece esquivar do tema do abandono que desemboca em morte. Essa mulher, então, tenta lidar com outras complexidades e inseguranças que a levem da solidão para um amanhecer iluminado. Neste ponto entra a transcrição do mar e o refazer das horas de agonia dirigidas para o imperioso acreditar de que, após o entardecer e a alta-noite (como elementos significativos do seu estado de espírito agonizante), há de surgir a Aurora inevitável.

A transcrição da aurora como elemento de revigoramento, renovação e plenitude é igualmente a transcrição catártica do arquétipo feminino de referência grega, pelo menos foi o que, na ocasião, pretendo sugerir.

Com o início da pandemia, foi preciso reelaborar o monólogo. Aquilo que fazia parte da linguagem dramática teve de ser intensamente retrabalhado porque o abandono se tornou vida vivida. Havia trechos narrativos pela minha própria voz, cenografia e iluminação pensadas para o palco, assim como também a sonoplastia e as rubricas para o espaço cênico. Contudo, a dramaturgia não chegou a ser dirigida sobre o palco, não chegou a ser de fato encenada. Como Penélope transcrita, confinada e abandonada, refiz minha trajetória.

Sendo duas linguagens e estruturas distintas, a dramaturgia e o roteiro para o cinema (ou como sugere-se, para o *poema cinésico*) apresentam, em seu aspecto textual, desafios e recursos diferentes para a mesma ideia. Na dramaturgia que escrevi prezei o monólogo, a narração por meio da palavra e o trajeto das ações sobre o palco. Na pandemia ficamos privados de, enquanto dramaturgos, diretores e atores, pô-la em prática e testar a sua materialidade. Mantive alguns recursos no roteiro. Notei que a narração era uma necessidade formal para a apresentação da imagem concebida para o texto idealizado, bem como eram um ganho a condução e o recorte do olhar do espectador por meio da câmera. Trechos textuais foram suprimidos para dar lugar à narração por meio da câmera. Toda a composição cênica precisou ser repensada na perspectiva de uma lente que grava e captura a imagem, a luz, o cenário, a ação dramática e uma edição para a tecelagem das cenas a partir da escrita de um roteiro de ferro. A dramaturgia a modo de centão:

Dramaturgia Amanheci Minha Aurora – Versão 1¹⁰

I.

(Som do mar no fundo e um metrônomo)

10 Os roteiros aqui apresentados são de autoria de Alice Mesquita e Guilherme Mello.

(Em cena estão presentes alguns caixotes, garrafas de vinho, jarra d'água, velas, redes de pesca, conchas, taças e um vazio. O mar invade aos poucos a morada, o peito e os pensamentos de uma mulher. Ela se sente só. Penumbra. Está em sua rede, cansada depois de uma incessante e longa busca na orla da praia. Mas uma tal inquietude às vezes a domina. Arruma o cenário uma, duas, três vezes ou mais, numa pendulação repetitiva entre arrumação e desarrumação. Espera um regresso. Para.)

(Som do mar, fragmento de melodia em compasso do hexâmetro dactílico, cantado em boca chiusa)

Bem abaixo das colinas de ondas verdes, onde o sol se refrata em agulhas frias¹¹. Moro na ensolarada Ítaca. Nela há um morro, Nérito, de verdestremeluz¹², sobressainte¹³! Em roda, muitas ilhas moram, pertinho, umas das outras: Dulíquio e Samos e mais a bosqueada Jacyntho. Q' tá lá, escuro escaleno¹⁴, jaz no chão raso terraplém¹⁵ mar avante — pras bandas da aurora e do sol, as outras — é bruta, mas repasto de moço forte! Só qu'eu, mais primores¹⁶, ver não posso noutra que minha terra.

(Pausa)

O texto citado é trecho de introdução da dramaturgia *Amanheci Minha Aurora*, e, na verdade, uma quase tradução literal de Homero que se serve de um vocabulário rosiano. A primeira fala da personagem é uma mescla. Trata-se da descrição de Ítaca em paralelo com um trecho do poema “A Iara” de João Guimarães Rosa. Recorri a essa descrição para situar a personagem em um contexto brasileiro, e ainda trabalhar o sensorial imaginário por meio da ambientação visual provocativa da rubrica. O excerto é uma declaração de vínculo com a narrativa original e com a morada da Penélope de Homero.

A rubrica pretende acolher ações e emoções do estado de espírito desta personagem com intenção de orientar a cenografia de forma panorâmica e dar

11 Trecho do poema “A Iara” de João Guimarães Rosa.

12 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) para traduzir Homero diretamente do grego.

13 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) para traduzir Homero diretamente do grego.

14 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) – escaleno, triângulo com ângulos desiguais para traduzir Homero diretamente do grego.

15 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) para traduzir Homero diretamente do grego.

16 Gonçalves Dias, “primores” traduz $\gamma\lambda\upsilon\kappa\epsilon\rho\acute{\omega}\tau\epsilon\rho\upsilon\nu$ = mais doce.

evidência para os elementos de cena conforme a ação da personagem. Deste modo, exprime-se, de antemão, solidão, exaustão, inquietude, ansiedade e espera. Ainda as considerações poéticas e metafóricas são chaves de entendimentos e orientação para a compreensão da personagem e dos símbolos que costuram a peça. Como foi mencionado anteriormente, o mar é um recurso importante *transcrito* da narrativa épica para a dramaturgia.

Roteiro Amanheci Minha Aurora – Versão 1¹⁷

1. EXT. ESTRELA VÉSPER (ABERTURA – CRÉDITOS INICIAIS)

Céu vésper. Mar de garrafas na piscina, detalhe de um passarinho que fica pousado e depois voa. Detalhe do salgueiro-chorão. Detalhe do olhar dela, plano amplo dela de costa olhando para a piscina (*La Flora*),¹⁸ descida dela na água. Som ambiente e trilha sonora. (Definir créditos iniciais).

2. INT. SALA DE ESTAR - CREPÚSCULO

Plano detalhe. Garrafas deitados de todos os tipos e tamanhos, cortina de garrafas, móveis antigos, velas, jarra d'água, cartas, lápis e canetas. Som do mar. Som de uma música estrangeira (Jesce Sole – 1858) que toca em um rádio. Uma mulher encharcada sentada em uma cadeira e com fios de cobre na mão. Cantarola a música.

MULHER (V.O)

Bem abaixo das colinas de ondas verdes, onde o sol se refrata em agulhas frias é onde moro. Ensolarada Ítaca.

3. INT. SALA DE ESTAR (ESPELHO) - CREPÚSCULO

A mulher levanta e caminha em direção a um espelho. Olha para o espelho. Com os dedos das mãos, ela toca em seu rosto. Plano fechado no reflexo do rosto: olhos, nariz, boca, queixo, bochecha e testa.

17 Os textos poéticos, a saber, dramaturgia e roteiro, não são de livre acesso. Contudo, o vídeo do poema cinésico está disponível no link: <https://vimeo.com/trupersa/amanheciminhaaurora> (minuto 00:29 a 03:44)

18 Afresco encontrado nas proximidades da cidade de Pompeia, Itália. Cf. [https://en.wikipedia.org/wiki/Flora_%28mythology%29#/media/File:Wall_painting_-_Flora_-_Stabiae_\(villa_di_Arianna\)_-_Napoli_MAN_8834.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Flora_%28mythology%29#/media/File:Wall_painting_-_Flora_-_Stabiae_(villa_di_Arianna)_-_Napoli_MAN_8834.jpg)

MULHER

(se observando e pensando, olhando para o reflexo)
Nela há um morro, Nérito, pedra rubra, de verdestremeluz,
sobressainte. Em roda, muitas ilhas moram, pertinho, umas
das outras. Dulíquio e Samos e mais a bosqueada Jacyntho.

Som do mar forte. A mão da mulher desce para o peito. Plano de-
talhe: pescoço, clavícula e peito.

MULHER

(gradativamente vai sussurrando, olhando para o reflexo)
Q' tá lá, escuro escaleno, no chão raso jaz terraplém mar
avante, lá pras bandas da aurora e do sol. É bruta, mas
repasto de moço forte!

Na abertura do roteiro, procurei fidelidade na transcrição dos elementos significativos e essenciais trabalhados na dramaturgia. No caso do teatro, existe um apelo para a atenção do espectador aos elementos cenográficos, que exigem do ator ações para revelar a sua importância na composição da peça, agenciando o interesse do espectador direto aos objetos. Pois pode existir um interesse do espectador em seguir o trajeto dessa personagem e acompanhar suas ações, técnica recorrente no cinema utilizada também no palco.

De fato recorreu-se ao cinema e ao trabalho com a sugestão por meio de imagem e condução da perspectiva do espectador por meio do jogo de planos (plano geral, plano médio, plano detalhe, etc.), ritmo da ação e da palavra, escolha da trilha sonora, iluminação e objetos cênicos. Na primeira cena, que neste projeto tomou o lugar da primeira rubrica, os símbolos do mar, da espera, da solidão e da memória materializaram através da busca de riqueza de sugestões por meio do enquadramento da câmera e da sequência de cenas.

A espera de alguém sobre o palco não é a que se pode construir em um curta. Neste último perde-se grande parte do intuitivo. Tecnicamente, utilizo o mesmo recurso empregado no monólogo teatral: redução de sua duração; cuidado na escolha e das imagens, subjetivação no trato de imagens. Era imprescindível inserir elementos e ações de espera como, por exemplo, a “tecelagem” do material rígido/maleável como fios de cobre, mensagens em garrafas e a imagem *La Flora*, tornando possível transcriar os elementos essenciais identificados no arquétipo por trás da Penélope em imagens gravadas. Na especificidade e condição técnica da linguagem, o cinema nos proporcionou dialogar com imagens distintas em tempo e espaço e trabalhar com a continuidade do

corde, sem causar, por isso, uma interrupção na ação. Ganha-se em narrativa pela imagem, para conjugá-la à ação e trajetória da personagem.

Ademais, na transcrição intersemiótica proposta, a dramaturgia precisou ganhar direção em sua forma textual ao se tornar roteiro cinematográfico constituído com palavras poéticas de muitos, ou seja, um poema em movimento, um *poema cinésico*. Evidentemente, o processo transformou a direção teatral, cujas cenas se criam e modificam conforme a dramaturgia no espaço cênico, ficando a cargo do diretor e do ator a materialização do texto dramático dirigido de maneira cinematográfica, a qual exige uma imaginação prévia da câmera e do ator, de modo a dar indicações de ações dramáticas, movimentação e dinâmica da câmera com mais precisão possível já no roteiro, evitando contratempos na filmagem, porque, afora as peculiaridades de cada linguagem, o tempo de execução era curto. No palco seria possível o refazimento e a direção da atuação e ações do monólogo junto com a sua visualização linear em tempo real para a verificação da sequência naquele instante. O cinema não usufrui dessa possibilidade, pois a continuidade da narrativa só pode ser visualizada através da edição e montagem, assim como também o trabalho do ator é outro, como exemplifica Roubine:

Primeiro, a temporalidade da ação escapa ao ator, já que as condições materiais da filmagem a fracionam de maneira artificial. Só o diretor, depois do trabalho de edição, tem condições de restituí-la, ou antes, de constituí-la. Neste aspecto, o ator está condenado a construir e a impor sua interpretação no próprio instante da tomada. E, ainda por cima, deve ser capaz de reconstituí-la “à risca” se, por acaso, os imprevistos da filmagem obrigam a voltar a um mesmo momento da ação com alguns dias ou algumas semanas de intervalo. (ROUBINE 2011: 99)

Como se vê, cada linguagem oferece limitações técnicas e liberdades criativas distintas que podem ser férteis à transcrição intersemiótica. No plano textual os elementos se comportam de maneira diferente e precisam ser aliados às condições técnicas de sua realização, seja no teatro ou no cinema. O trabalho do ator em cada etapa é fundamental. Ele também participa do manejo dos elementos textuais épicos para transferi-los da poesia para o teatro e do teatro para a tela pelo fabrico de sua própria e nova desenvoltura, aquela que se adequa à proposta da dinâmica cinematográfica. Na transcrição entre a dramaturgia, o roteiro cinematográfico e a cena, a cena modificou a matéria textual atravessando todo o processo criativo.

Amanhecer da Aurora

Ao presenciar cada passo do percurso pessoal e ficcional no processo de execução do poema cinésico, compartilhei com o grupo não só as possíveis emoções violentas da personagem como também seus prováveis conflitos, desapegos, bloqueios, avanços e retrocessos habituais.

Em razão disso, transcriei igualmente as primeiras concepções e soluções preparadas inicialmente para o palco. O processo moveu-se do conceitual para o real: lidei com as limitações de espaço e assistência técnica causadas pela pandemia, desenvolvi o trabalho em ambientes inusitados. Adotei um fundo preto, aprontei um cenário minimalista com móveis antigos e usei uma câmera em tripé para gravar o monólogo. À mercê duma ideia anuviada de “teatro gravado”, empregando a câmera como um mero instrumento de registro, sem qualquer objetivo cênico, teria me deixado guiar pelas Erínias¹⁹.

Contudo, assim como a infância desse projeto foi por essência sempre movimento e trânsito, combinando afeto e memória emocional gestados na dor do luto, cultivei o eterno trânsito e transmutação na extensa formação artística e cultural interartes (literatura e teatro) no seio da Trupersa, e arrisquei estender o movimento para além dos limites de um trabalho convencional dentro dos muros da academia, transmutando para uma proposta cinematográfica.

Ao fim e encerrando a narrativa e apropriação do conceito haroldiano, concluí que, para levar a cabo um projeto de experimentação prática e torná-lo mais objetivo, o rigor norteador da escritura teórica é meta incontornável.

Pela prática e material produzidos, porém, é de suma importância ressaltar que o desenvolvimento feliz desse processo só pôde acontecer graças ao Edital Emergencial Nº 23/2020 “Premiação Pesquisas Artístico-Culturais – Pessoa Física” da Lei Federal 14.017/2020, Lei Aldir Blanc, pela Secretaria de Estado de Cultura e Turismo (Secult) do Governo de Minas Gerais, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal. Com tal subsídio foi possível custear o mínimo de material técnico para propor uma obra cinematográfica madura que não esquivasse de sua origem literária.



Figura 2 - Captura de imagem do Poema Cinésico Amanheci Minha Aurora.

Foto: Alice Mesquita.

19 Erínias são divindades da mitologia grega que atuavam como vingadoras de crimes cometidos pelos mortais, atormentando-os e cobrando-lhes os crimes.

Referências

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições. *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística*, Recife, v. 11, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/252>>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Feita no Brasil: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim catrumano*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. “Dramaturgia e construção de memória: enfrentando traumas”. In: SILVA, M. F. S.; OLIVEIRA, F. de; BARBOSA, T. V. R. *Violência e transgressão: uma trajetória da humanidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. p. 101-124.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CINESIA. In: DICIONÁRIO Aulete. Disponível em: <<https://aulete.com.br/cinesia>>. Acesso em: 08 de março de 2021.

DIAS, Antônio Gonçalves Dias. *Canção do Exílio*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000100.pdf>>. Acesso em: 9 de março de 2021.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. *Cadernos de Tradução*, Santa Catarina, v. 1, n. 3, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390>>. Acesso em: 9 de março de 2021.

EURÍPIDES. *Electra de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2015.

EURÍPIDES. *Orestes de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2017.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. Ed. 25. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução Christian Werner. Ed. Especial. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

MESQUITA, Alice; MELLO, Guilherme. *Dramaturgia Amanheci Minha Aurora*. Belo Horizonte, 2019. Inédito.

MESQUITA, Alice; MELLO, Guilherme. *Roteiro Amanheci Minha Aurora*. Belo Horizonte, 2021. Inédito.

MOSCA, Anita. Site artístico. Disponível em: <<https://anitamosca.com/>>. 22 de fevereiro de 2021.

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura e Tradução*, São Paulo, p. 249-255, 2006. Disponível em: <<https://core.ac.uk/display/268347824>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Vol.1 [2009a], vol. 2 [2009b]. Eduardo F. Coutinho (org.) Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Tradução Yan Michalski, Rosyane Trotta. 2º Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

TRUPERSA. *Poema Cinésico Amanheci Minha Aurora*. Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <<https://vimeo.com/trupersa/amanheciminhaaurora>>. Acesso em: 14 de Agosto de 2022.