

O jogo do texto no processo criativo em dança: ato de leitura e ato de criação em *Vícios e Virtude* – drama em dança

The game of the text in the creative process in dance: act of reading and act of creation in *Vícios e Virtudes* – drama em dança

Daniela Gatti¹
Jefferson de Oliveira Souza²

Resumo

A finalidade deste artigo é a reflexão sobre a abordagem de textos literários na criação em dança a partir do espetáculo *Vícios e Virtudes* – drama em dança, apresentado no ano de 2010. A sua intenção se encaminha por uma aproximação entre a teoria literária da Estética da Recepção e o processo criativo na dança. Em síntese, pretende-se construir um diálogo entre o texto literário nos seus efeitos estéticos e a sua recepção nas artes da cena.

Palavras-chave: Processo criativo. Ato de leitura. Recepção nas artes da cena.

Abstract

This article is meant as a reflection on the approach to literary texts in the creation of dance based on the 2010 show Vices and Virtue – Drama in dance. Its intent is achieved through an approximation between the literary theory of the Aesthetics of Reception and the creative process in dance. In summary, we intend to create a dialogue between the literary text in its aesthetic effects and its reception in the performing arts.

Keywords: Creative process. Act of Reading. Reception within performing arts.

1. Docente do Departamento de Artes Corporais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7937-9292> Contato: danigatti@iar.unicamp.br

2. Mestre em Filosofia e Metodologia da Ciência pela Universidade Federal de São Carlos.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8829-8320>.
Contato: socialanalise@yahoo.com.br

Submetido em: 19/03/2017

Aceito em: 16/01/2018

Este artigo faz parte de um estudo, iniciado em 2010, sobre abordagens da criação em dança com textos literários da tradição da retórica e poética do século XVIII.³ O presente trabalho pretende destacar questões passíveis de reflexão no campo da recepção de obras literárias no processo criativo em dança⁴.

Os pressupostos desta reflexão emergem da experiência da criação dramática de *Vícios e Virtudes* – drama em dança⁵, compreendidos no esforço da atualização das obras de Marquês de Sade nas artes da cena. Considera-se nas suas questões a experiência da criação em dança a partir das concepções da teoria literária da Estética da Recepção de Hans-Robert Jauss,⁶ Hans Ulrich Gumbrecht e Wolfgang Iser.

Suas proposições se alinham à determinação de algumas considerações para superação de certos obstáculos à constituição da recepção das obras de Marquês de Sade nas artes da cena. Primeiro, pode se falar da distância histórica do texto em relação aos parâmetros da sociedade atual, o sistema estético e histórico do período de surgimento da obra; e, segundo, a análise da história dos efeitos da recepção da obra à sua atualização no horizonte da cena.

Nesse sentido, o objetivo central desta reflexão passa por constituir o campo da recepção de uma obra literária, a história dos seus efeitos nos leitores de diferentes épocas, o papel do leitor na sua interação com a obra e, por fim, a possibilidade da compreensão desse percurso no processo criativo em dança. O ponto fundamental dessa discussão se articula com a organização de procedimentos para a abordagem da criação e a leitura das obras, encaminhada por um leitor no horizonte das artes da cena e sua interpretação à criação na dança.

Marquês de Sade e a recepção em Vícios e Virtudes – drama em dança: o romance como material no processo criativo

Em 2010, foi apresentada a peça *Vícios e Virtudes* – drama em dança⁷ com o objetivo orientar um projeto de pesquisa com o gênero romance nas artes da cena. Não se tratava somente do gênero romance, mas do trabalho com textos originados na tradição da retórica-poética do século XVIII e seus vínculos com a filosofia da época.

Especificamente, o trabalho de criação em *Vícios e Virtude* foi concebido por uma metodologia de redes de saberes, inspirada no conceito de complexidade de Edgard

3. A arte poética e a retórica de Aristóteles tornaram-se tradição de toda a arte e letras a partir da renascença até o século XVIII: as artes e a produção literária eram definidas principalmente nos termos da imitação (mímeses) e os gêneros. O período posterior ao século XVIII se assentou em novas exigências da sociedade na constituição da representação nas artes, encaminhada principalmente por novos conceitos sobre as artes e a presença de um novo público (LIMA, 1989).

4. A concepção da recepção deve supor a ideia de um espectador e público, definidos na sua interação com uma obra de arte, como aquele indivíduo que recebe um espetáculo ou uma obra de arte, no caso o espectador ou o destinatário; já o público se define nas suas exigências culturais, sociais e formação de um gosto em determinada sociedade ou de acordo com os parâmetros sociais de uma época. Com isso, pode se identificar o nascimento do público nas mudanças ocorridas no renascimento, com o surgimento pouco a pouco de uma camada social, aristocratas e burgueses, que sabia ler e escrever, e, assim, desenvolveu um gosto, como árbitro das artes e literatura (AUERBACH, s/d).

5. O espetáculo cênico *Vícios e Virtude* fez parte da tese de doutorado de Daniela Gatti defendida em 2010 no programa de Pós-Graduação em artes da cena UNICAMP orientado pela profa. Dra. Elizabeth Bauch Zimmermann e teve como título *Marquês de Sade na Dança: Um processo artístico em Redes de Saberes*. O espetáculo teve a participação da bailarina Daniela Gatti e dos músicos Patrícia Gatti e Gustavo Lemos com direção de Verônica Fabrini, dramaturgia de Jeferson de Oliveira Souza.

6. Hans Robert Jauss (1921-1997) foi escritor e crítico literário, aluno do filósofo alemão Hans-George Gadamer (1900-2002), expoente da hermenêutica. Hans Robert Jauss foi um dos maiores representantes da Estética da Recepção; sua maior obra de conhecimento público é *História da Literatura como Provocação à Ciência Literária*.

7. *Vícios e Virtude* alinhou-se a ideia de gênero, especificamente ao *drama*, por duas razões: primeiro como paralelo ao caráter do gênero romance do século XVIII com o drama burguês no tratamento dos personagens de uma classe social específica; e segundo como gênero que designaria a representação de cunho dramático (SOARES, 2004).

Morin⁸. Foi eleito o texto, ou o trabalho com o texto à criação dramática, como substrato da integração de saberes de diversas áreas à constituição do diálogo necessário ao processo criativo na valorização da criação do artista e a recepção das obras de Marquês de Sade na dança.

Vícios e Virtude foi o segundo trabalho de pesquisa coreográfica criada pela bailarina Daniela Gatti que procurou buscar cenicamente a relação entre corpo e texto no encontro com obras literárias e as artes da cena. O primeiro experimento coreográfico nessa linha foi Medeia⁹, em 2005, fruto de um projeto de pesquisa valorizando obras da antiguidade no processo criativo em dança de acordo com os parâmetros da matriz do gênero trágico.

Ao contrário de Medeia, a peça Vícios e Virtude não foi construída de obras produzidas para o teatro ou de origem dramática, necessitou da interpretação prévia para construção do contexto cênico que trouxesse o pensamento de Marquês de Sade e suas obras. Logo, o processo criativo se deu na valorização do gênero romance do século XVIII e a concepção dos heróis sadianos, exigindo a leitura de duas obras de Marquês de Sade, Justine, os infortúnios da virtude e História de Juliette.

Os romances em Marquês de Sade ultrapassam a concepção de heróis virtuosos, ou como foi exposto por Mikhail Bakhtin na sua classificação do gênero de romance de provação: uma obra que se caracteriza por uma arena de luta e provação da personagem na representação de suas qualidades (BAKHTIN, 2010). Ao contrário, a provação, nas suas obras, torna-se um conflito entre o herói virtuoso, passível de todos os infortúnios do mundo, e o herói libertino, vitorioso, perante as convenções morais.

O autor se dirige à crítica do romance sentimental e dos valores religiosos e morais (BORGES, 2009). É nesse propósito que o gênero ganha outra envergadura nas mãos do autor, principalmente como meio de expor a sua filosofia e interpretar o coração do homem. Marquês de Sade, na sua teoria sobre o romance, procura um novo papel que o gênero tem para a filosofia; e, portanto, propõe uma nova utilidade:

Sendo o romance, se é possível exprimir-se assim, o quadro dos costumes seculares, para o filósofo que quer conhecer o homem, ele é tão essencial quanto a história, pois o cinzel da história só grava o que o homem deixa ver, e, então, já não se trata mais dele (SADE, 2000, p. 46).

E continua: “O pincel do romance, ao contrário, capta-o no interior... pega-o quando ele retira a máscara, e o esboço, bem mais interessante, é também mais verdadeiro: eis a utilidade do romance”. (SADE, 2000, p. 46).

8.

A teoria da complexidade de Edgar Morin, em sentido geral, é uma visão interdisciplinar que nega os pressupostos lineares dos sistemas dinâmicos. Ele vê o mundo como um todo indissociável, e, portanto, propõe uma abordagem multidisciplinar do conhecimento. Por isso, a abordagem passou por se constituir por Redes de Saberes, como processo de criação multidisciplinar na realização do processo criativo em dança (ver GATTI, Daniela. Sade na dança: um processo artístico em redes de saberes. 2010. Tese Doutorado em Artes - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas).

9.

Medeia foi apresentado, em 2005, fruto de pesquisa de mestrado de Daniela Gatti com o título “Medeia: Um experimento coreográfico” no programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP.

Esse primeiro ponto – o homem sem a sua máscara – indica os traços mais profundos do lado obscuro das personagens na constituição da recepção das obras de Marquês de Sade e seu leitor. Entende-se que suas obras se dirigem a uma audiência à interpretação de suas ideias, e, portanto, ele procura seu público ou um leitor ideal¹⁰.

Mas, como chegar ao público, ou a recepção com personagens da envergadura pretendida por Marquês de Sade nas artes da cena? O próprio Marquês de Sade tem a resposta na sua teoria do romance; seus termos se filiam à retórica e poética de sua época, compreendida na noção de verossimilhança no tratamento das suas obras de acordo com a ideia de imitação (mímese) nas artes do século XVIII:

Mas ao aconselhar-te a embelezar, proíbo-te de te afastares da verossimilhança; o leitor tem o direito de zangar-se quando percebe que estão a exigir-lhe muito; percebe que querem torná-lo simplório; seu amor próprio sofre; e ele não crê em mais nada, a partir do momento em que suspeita de que querem enganá-lo (SADE, 2000, p. 48).

Para Marquês de Sade, a recepção deve ser balizada não por seres verdadeiros, mas apenas verossímil. “(...) não substitua o verdadeiro pelo impossível, e faça com que o que inventas soe bem; não te perdoarão se substituíres tua imaginação pela verdade, a não ser sob a expressa cláusula de enfeitar e deslumbrar” (SADE, 2000, p. 48).

Ao advertir da necessidade do respeito ao leitor e sua participação imaginativa, como coautor da sua obra, Marquês de Sade pode ser considerado um autor no campo da recepção, justificado por duas contextualizações: primeiro na tradição da retórica e poética, quanto ao verossímil, ou não enganar o leitor com o impossível ou o inverossímil; segundo, na condição de uma aliança com o leitor ou seu espectador ideal ao entregá-lo às suas fantasias promovidas na arena de conflitos das provações entre os personagens virtuosos e libertinos¹¹.

Nesse sentido, a condição primeira da recepção em Marquês de Sade não só se apresenta dirigida ao público de sua época, mas também deve ser observada na sua intenção em qualificar o seu texto por um espectador em outros horizontes temporais. Ele anuncia previamente a necessidade de um espectador em potencial, que pode se apresentar em ondas de recepção em diferentes épocas de acordo com a circulação de suas obras ou suas possibilidades de atualização.

Portanto, pode se dizer que quem qualifica uma obra é um leitor privilegiado que experimenta e reage aos seus efeitos unicamente por seu ato de leitura. Então, parte-se da posição da possibilidade desse processo atingir uma leitura crítica

10.

Este leitor ideal, este leitor “amigo”, evocado incansavelmente em sua obra, é definido justamente como aquele que tem condições de apreciar a multiplicidade dos prazeres do crime e, ainda mais, aquele capaz de preencher os espaços de devaneio que o autor lhe oferece. Quantas vezes Marquês de Sade não afirma que “deixa o leitor entregue às suas fantasias” ou que “prefere não revelar para favorecer a imaginação de quem lê?” (MORAES, 1994, p. 59)

11.

As questões colocadas por Marquês de Sade, nos conflitos entre virtudes e vícios nas fantasias do leitor, foram justamente a motivação desta reflexão. Pois, quando da apresentação do espetáculo, foi visível o conflito no público com a recepção das ideias libertinas de Marquês de Sade; por exemplo, em duas apresentações, algumas pessoas saíram do teatro ou se manifestaram contra as cenas (ou seja: tiveram motivações negativas, ou ataques verbais aos artistas).

sobre a obra, realizada por leitor que possa interpretar a crítica do passado e também fazer a sua crítica.

Por essa razão, se pode colocar a reflexão sobre as obras no campo de fraturas do sistema de referências à sua recepção em outro horizonte temporal e em novas coordenadas de comunicação nas artes da cena. Essa problematização requer dois movimentos de leitura das obras: primeiro a compreensão do discurso de Marquês de Sade na época de sua produção e sua recepção de acordo com a circulação de suas obras; segundo, a criação de um novo discurso de acordo com as intenções do autor à recepção de um novo espectador nas artes da cena e a dança.

Em outras palavras: a reflexão sobre a abordagem em Vícios e Virtude se constitui por contextualização do processo criativo como leitura, ou seja, a capacidade do artista se tornar o leitor crítico das obras literárias. E por sua vez, o processo criativo se destina a um espectador potencial na cena, revelado por um segundo nível de interação pela interpretação do artista e qualificada na reação do público.

O âmbito da leitura e o artista nas artes da cena: o lugar do leitor na obra literária e no processo criativo

Se uma obra literária pode ser atualizada na sua interação com um leitor, a discussão ultrapassa a mera ideia de sua exaustão histórica em favor de novas categorias ao entendimento da sua recepção e suas possibilidades nas artes da cena. Primeiro, pode-se fixar a distância do público atual da estrutura das obras e os parâmetros da sociedade do século XVIII; e, por extensão, conduzir as observações quanto aos códigos sociais, estéticos e culturais na recepção do público de uma obra no momento da sua produção¹². Segundo, sempre existirá uma interação não estática no entendimento de uma obra literária e a recepção do seu público, pautada por várias ondas de recepção a partir do momento do seu surgimento, que pode ser examinada no horizonte de expectativa do público de sua época¹³, a emancipação desse leitor¹⁴ e a atualização da sua circulação temporal¹⁵.

A Estética da Recepção da teoria literária permite a reconstrução do seu horizonte de expectativa na recepção negativa ou positiva de uma obra, de acordo com seu público e a emancipação do seu leitor, ou melhor, permite analisar o valor estético de uma obra quanto à sua capacidade de liberar o leitor do cotidiano e da dominação institucional. Jauss, nas suas concepções, tem a intenção de resgatar a natureza emancipatória de uma obra, oferecida por experiência estética,¹⁶ no contato intelectual e afetivo, perante os padrões de identificação e emancipação do leitor dos códigos vigentes de sua época (ZILBERMAN, 1989).

12.

[...] o receptor tem muita influência, pois sua imagem faz parte do código do emissor, ou seja, de um sistema de signos, tanto linguístico como sociais, estéticos, ideológicos etc. (ROTHER, 1980, p.17).

13.

[...] Jauss denomina o horizonte de questões de Gadamer de “horizonte de expectativa”, que é a soma de comportamentos, conhecimentos e idéias pré-concebidas que se depara uma obra no momento de sua aparição e segundo a qual ela é medida. Depende desse horizonte de expectativa do público que a recepção de um texto atinja uma confirmação ou, muitas vezes, uma **decepção**. A menor ou maior distância que se estabelece entre a expectativa do público e sua realização é denominada por Jauss de “distância estética” (ROTHER, 1980, p.10).

14.

[...] a distância estética permite a avaliação de um texto independente (mais ou menos) do ponto de vista pessoal do crítico. Considerando-se que a distância estética é capaz de provocar junto ao público uma irritação ou, melhor ainda, uma mudança de horizonte, o critério de avaliação estética, resulta, pois, em último lugar, da função emancipatória da obra de arte (ROTHER, 1980, pp.10-11).

15.

Fusão de horizontes: conceito emprestado de Gadamer, significa o processo mesmo de intercâmbio do leitor com a obra literária do passado; esta, integrada na origem a um horizonte, vai se apropriando dos horizontes dos novos contextos temporais onde circula. Portanto, não apenas cada leitor contribui com seu horizonte, como recebe da obra os horizontes a que ela já se amalgamou com o de correr da história (ZILBERMAN, 1989, p.113).

16.

Experiência estética: fruto do relacionamento da obra e o leitor, é o aspecto fundamental de uma teoria fundada na recepção. Compõem-se de três etapas, inter-relacionadas: a *poieses*, pois o receptor participa da produção do texto, *aisthesis*, quando este alarga o conhecimento que o destinatário tem do mundo; e a *katharsis*, durante a qual ocorre o processo de identificação (v.) que afeta as possibilidades existenciais do leitor (ZILBERMAN, 1989, p.113).

O problema de certa forma se reduz à relação do leitor com o texto e o valor estético da obra: a experiência estética do leitor e sua emancipação dos códigos de leitura de sua época. Esse pode ser identificado na relação entre o leitor e a possibilidade da atualização da obra unicamente pela experiência de sua leitura: existe a participação do leitor na produção do texto, alargamento do seu conhecimento do mundo na interação com a obra e a identificação ou possibilidade de afetar as suas possibilidades existenciais (JAUSS, 2002). Seguramente, a primeira tarefa é justamente problematizar esse campo da recepção da existência de um leitor e sua experiência estética na leitura da obra, tendo como motivação a atualização das obras de Marquês de Sade e a sua qualificação na interação com o público nas artes da cena.

O ponto central de discussão – na contextualização teórica da Estética da Recepção e a criação em dança – se organiza em torno da existência de um leitor e a interação da obra nos seus efeitos. O leitor, nesse sentido, não estaria numa condição passiva, ele faz parte das leituras em diferentes épocas, de acordo com a capacidade de uma “(...) obra se atualizar, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo.” (ZILBERMAN, 1989, p.33).

E como público socialmente ativo, o leitor seria capaz de interferir na obra. Mesmo que a reação seja individual, sua recepção é um fato social, com a reconstituição do horizonte da obra no momento de seu surgimento e sua atualização com outras leituras; e, por isso mesmo, as interpretações primeiras seriam medidas na história de seus efeitos nos seus diferentes públicos e segundo sua atualização com a mudança de horizontes estéticos.

Então, têm-se dois momentos distintos da existência de um leitor na recepção de uma obra: primeiro pode se dizer de um leitor de acordo com a definição teórica da Estética da Recepção¹⁷ e, segundo, a constituição do lugar de um novo leitor nas artes da cena. Esse leitor não é um receptor qualquer, ele é especializado, seu lugar se realiza na crítica literária, e, portanto, o novo leitor no processo criativo tem a tarefa de se comportar de forma crítica para reconstituição do diálogo do texto com seu público original e subsequente.

Mas, ao mesmo tempo, o novo leitor se distancia da crítica literária para manter-se na criação de um novo discurso. Não basta uma leitura voltada somente à recepção de uma obra da crítica literária, existe a leitura do artista, determinada no que o texto oferece na possibilidade de identificar novos mundos e sua produção na relação com a dança. Deste ponto, existe uma leitura com outras referências estéticas, além das condições somente da recepção, e, por isso, necessita de uma leitura da

17.

Leitor: segundo H. R. Jauss, consiste no foco a partir do qual cumpre examinar a literatura, a estética da recepção sendo resultado dessa virada. Ele distingue entre o leitor implícito, noção importante das ideias de W.Iser, discernindo a partir das estruturas objetivas do texto, e o leitor explícito, indivíduo histórico que acolhe positiva ou negativamente uma criação artística, sendo, pois, responsável pela recepção (v.) propriamente dita dessa (ZILBERMAN, 1989, p.114).

obra e a mudança de seus códigos à criação de um novo discurso para as artes da cena.

Em síntese: a intenção desta primeira reflexão é construir o campo de aproximação da Estética da Recepção e o processo criativo, como possibilidade, entre as muitas abordagens de textos literários nas artes da cena, de procedimentos no contexto da leitura e a valorização da experiência estética do artista. Mas, ao tratar da experiência estética, ou o processo de identificação do artista com a obra, ele pode se colocar na conduta de julgar e do prazer estético na interação com o texto do autor nas condições de um leitor que busca a recriação de uma obra de arte¹⁸.



Figura 1.
Espetáculo Vícios e Virtudes –
drama em dança,
Casa do Lago –
Unicamp, 2010.

18. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado (JAUSS, 2002, p. 103).

O Processo criativo e a Estética da Recepção: o ato de leitura e ato de criação em Vícios e Virtude

A Estética da Recepção nasceu com suas obrigações, ou melhor, o estudo da literatura na valorização da interação da obra literária com o leitor. Sua intenção, nos trabalhos de Hans Robert Jauss, tinha como crítica as teorias da literatura que consideravam a autonomia da obra em relação ao leitor.

Por outro lado, a sua concepção se aproxima dos termos da qualificação da obra de arte da poética aristotélica, a *catarse*: experiência vivida pelo espectador para qualificar uma obra da matriz do gênero trágico (ZILBERMAN, 1989). Conseqüentemente, a análise da qualificação de uma obra indica um campo de comunicação, conforme terminologia de Gumbrecht¹⁹; e, portanto, se justificaria na produção do autor e a reação do espectador.

O ponto de partida desta reflexão não pode se desvincular da compreensão da estrutura do texto, as intenções do autor e a reação dos espectadores na qualificação de uma obra de arte. Mas, ao contrário dos interesses ancorados somente na

19. Na terminologia de Gumbrecht, o próprio texto é concebido como puro projeto do autor, isto é, como ação comunicativa visando a uma reação junto aos leitores, enquanto que a produção concreta do texto é representada como ato comunicativo. A produção do texto, então, é subdividida em várias etapas comunicativas, considerando a realização do projeto do autor, isto é, para assegurar a reação desejada do receptor. Segue-se que a análise de um texto deve ser precedida do estabelecimento de uma hipótese referente ao efeito que o autor pretendeu produzir (ROTHE, 1980, p. 18).

recepção da teoria literária, o texto no processo criativo requer a abordagem dos seus efeitos e a qualificação do ato de criação do artista na interação com seu público.

Então, o texto poderia ser ancorado nos efeitos estéticos, analisado na relação dialética entre o texto, leitor e sua interação (ISER, 2002). Não se trata apenas da análise dos juízos históricos da recepção dos leitores de uma obra, apoiada no passado e atualizada nas ondas de recepção de sua circulação temporal. Mas, ao contrário, a leitura se encaminha pelo artista por uma mudança de postura para a apreensão dos efeitos estéticos do texto nas artes da cena.

Essa mudança de postura na leitura do texto pode ser estabelecida pela concepção do jogo do texto de Wolfgang Iser, à medida que o texto está submetido ao processo individual de transformação da leitura; e, se ele acentua esse processo, o texto representa o espaço do jogo, compreendido na sua interpretação e seus efeitos. Ou melhor:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem - e, daí, modificam - o mundo referencial contido no texto (ISER, 2002, p. 107).

O leitor se apropria do texto como um espaço vazio, e que o jogo o coloca em movimento para abrir espaço para transformação da noção tradicional da sua representação. W. Iser parte da noção de *significante fraturado*²⁰ para situar o movimento do jogo, e, assim, torná-lo uma matriz de duplo significado, como interpretação mútua de funções denotativa e figurativa.

O *significante* não é concebido por significado do texto de forma inerente, mas por movimentos do jogo, principalmente por considerar o leitor na experiência por meio do texto. Existe neste ponto da leitura das teses de W. Iser a visão de transformação, embalada pela ideia de jogar com o texto: “Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado pelo texto” (ISER, 2002, p. 115-116).

Nesse sentido, o processo criativo poderia se alinhar com a leitura em diferentes camadas do jogo do texto, por participação imaginativa exclusivamente do artista: a primeira

20.

O menor espaço de jogo é produzido pelo *significante fraturado*, que perde sua função designante de modo a poder ser usado figurativamente, por efeito de indicação ficcional do texto, segundo a qual o que é dito há de ser tomado *como se pretendesse* o que disse. O *significante*, portanto, denota algo mas, ao mesmo tempo, nega seu uso denotativo, sem que abandone o que designava na primeira instância (ISER, 2002, p. 110).

camada seria a recepção do jogo na leitura do texto pelo artista à criação dramática; e, a segunda camada, a convergência à recepção do novo discurso da criação do artista e seus efeitos no seu público.

Portanto, a leitura do artista não se estabelece nos limites das convenções por sua vontade ou por sua relação com a estrutura do texto: o seu ato de leitura está exposto a ser jogado pelo texto, e, por fim, a sua criação complementar da sua leitura. O processo se condiciona a um duplo sentido, entre regras que funcionam por convenções e as que liberam o texto das restrições das convenções (ISER, 2002).

A condução da leitura do artista só pode ocorrer no que o texto permite no seu jogo: de um lado, as convenções do texto, a sua estrutura objetiva e referências; e, de outro, a sua relação com algo que não está pré-datado pelo texto, mas apenas engendrado por ele. Segundo, pode-se situar o texto no campo da ação comunicativa, conforme a intenção do autor do texto e sua compreensão nas artes da cena.

A ideia do processo criativo, como ato de leitura, se estabelece na compreensão do sentido dos textos de Marquês de Sade, atento ao potencial de sentido virtual das suas obras e sua atualização nas diversas ondas de recepção por leitores históricos²¹. E por outro lado, a concepção do jogo com o texto, aplicado à criação dramática, abre-se à nova atenção, determinada particularmente por imaginação e interpretação do artista para identificação da possibilidade dos efeitos estéticos nas artes da cena.

Mas não se deve colocar a leitura do artista ao lado da explicação do texto, ou simplesmente obediente aos quadros de referências pré-estabelecidas do ato de leitura. Existe no horizonte a interação do ato de ler e a interpretação; e, portanto, o sentido deve ser apreendido por participação do artista na sua interpretação e sua criação complementar. E, assim, pode se falar do sentido, ou, como indica W.Iser: “(...) o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado” (ISER, 1996, p. 34).

Ao trazer o sentido ao processo criativo, pode-se falar em impacto da leitura prévia do texto no momento do surgimento das obras, a sua circulação em épocas posteriores e sua atualização nas artes da cena. O processo criativo, nesse contexto, se alinha ao ato de leitura para apreensão desse sentido do texto e a promoção do efeito a ser experimentado por ato da criação do artista.

Em consequência, a dança nasce da criação complementar como ato de leitura e da experimentação do corpo em movimento e sua relação com as intenções do texto do autor. A cada movimento, tem-se a relação necessária ao

21.

O “juízo dos séculos” acerca de uma obra literária é mais do que apenas “o juízo acumulado de outros leitores, críticos, espectadores e até mesmo professores”; ele é o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito, potencial este que se descortina ao juízo que compreende na medida em que, no encontro com a tradição, ele realize, a “fusão de horizontes” de forma controlada (JAUSS, 1994, p.38).

rompimento com a fratura do sistema de referência do texto e sua atualização no discurso do corpo, conduzida particularmente pela experiência estética da leitura ou a recepção do artista. O corpo na dança é justamente o ambiente de rompimento das convenções do texto para formulação do novo discurso, construído por outros códigos à representação dramática e realizada na perspectiva do entendimento da possibilidade dos seus efeitos ao público nas artes da cena.

O artista da dança como leitor-criador numa dinâmica em redes de saberes

A compreensão da recepção de uma obra literária nas artes da cena não só indica novas possibilidades de criação dramática, mas também delimita um campo de investigação sobre a interação do artista e o espectador. Nesta medida, os pressupostos centrais dessa reflexão se destacam por valorização da produção dos efeitos estéticos do texto do autor e suas possibilidades nas artes da cena.

Consequentemente, a abordagem do artista tem que assumir procedimentos perante a recepção da obra de determinado autor, por ato de leitura e ato de criação complementar da sua leitura: a leitura se conduz no campo do texto quanto ao potencial virtual e a criação na perspectiva da existência de um espectador em potencial. Logo, o ato de criação se apresenta nos procedimentos da valorização da interação entre o artista, a obra literária e os efeitos estéticos à qualificação do espectador na cena.

Ainda no campo da teoria literária, pode-se trazer a reflexão de W. Iser sobre a interação entre a estrutura da obra e seu receptor à composição de estratégias de abordagem no processo criativo dramático. Como indica W. Iser:

[...] a obra literária tem dois pólos que podem ser chamados pólos artístico e estético. O pólo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor (ISER, 1996, p. 50).

Mesmo que os pressupostos W. Iser não estejam atrelados às artes da cena, elas podem ser entendidas por dois polos de procedimentos, identificados por um polo artístico, a leitura da obra e a sua criação complementar, e um polo estético, interessado na produção estética por interação com o público. Logo, cabe destacar que a obra do artista se estabelece por convergência com a recepção, tendo como critério de atualização da obra o espectador nas artes da cena.

O processo criativo pode ser constituído por esses dois polos, em dois movimentos complementares: (1) por atribuição de procedimentos à concretização da criação complementar do ato de leitura do artista nas obras de Marquês de Sade; e (2) por convergência com os efeitos estéticos produzidos no espectador de acordo com um novo discurso às artes da cena.

O ato de criação do artista não se realiza por uma relação passiva com o projeto do autor; ele se situa ou se insere em etapas comunicativas dessa relação por interpretação para assegurar a reação desejada pelo autor da obra. Desse processo, destaca-se o novo discurso do artista sobre a obra literária, voltado unicamente aos efeitos estéticos entre sua criação e a interação com o espectador na cena.

Por razão, as coordenadas nas artes da cena se tornam um obstáculo à existência original do texto do autor, e, ao mesmo tempo, elas rearticulam os seus efeitos estéticos na possibilidade de novas convergências com o espectador. O ato de criação do artista, na análise do discurso entre o emissor e receptor, se mobiliza por modificação do discurso original para manifestação de um novo discurso e seus efeitos à audiência em outras coordenadas situacionais.

Em relação à obra e sua época de produção, a leitura do artista deve se voltar à recepção: a história da sua recepção. Pois, a obra deve ser considerada na sua capacidade de se desprender do seu tempo original e responder às demandas de novos leitores; e, na assimetria entre o escritor e a audiência, ela é provocadora de diálogo e controvérsias: “[...] mantém-se um intervalo, a ser preenchido por novos leitores que, mesmo em outras épocas e contextos, voltam à ficção para ali reconhecerem uma realidade a ser questionada ou a questioná-los” (ZILBERMAN, 1989, p. 100).

Esse processo só pode ser identificado pela crítica da época e a repercussão da recepção na circulação da obra em outros horizontes temporais; e, portanto, a crí-

tica documenta a história dos seus efeitos, como também assume o caráter formador na leitura da sua recepção, por sua influência na valorização do texto perante o público e a localização da circulação no fluxo cronológico do texto. Enfim, o artista deve se dedicar, primeiramente, à análise da recepção representada no que a crítica registrou do intercâmbio do relacionamento entre a obra e a sua realidade circundante (ZILBERMAN, 1989).

No segundo movimento ao texto, a interpretação do artista procura identificar os mundos da sua leitura nas obras do autor, determinado no “jogo do texto”, entre as convenções e o permitido no potencial virtual da obra. A abordagem do artista, nessa perspectiva, necessita de um segundo plano de leitura, ancorada no texto e não nos juízos históricos de leitores; e, por isso, requer um leitor submetido aos efeitos por atividades imaginativas e perceptivas, e não simplesmente dedicado à análise da recepção histórica do texto (ISER, 1996).

Então, a manifestação do novo discurso nas artes da cena segue a compreensão das referências da obra nas intenções do autor (o emissor do discurso original e a história da sua recepção) e a constituição das novas coordenadas nas artes da cena por ato de criação complementar ao ato de leitura (mudança na análise do texto do emissor, modificação dos códigos estabelecidos no discurso original).

Os procedimentos na reflexão do campo da recepção e os efeitos estéticos em *Vícios e Virtude* se realizaram em dois planos de abordagem:

Primeiro Plano: a leitura da crítica sobre as obras para compreensão da recepção histórica do texto no seu intercâmbio do autor com o leitor de sua época, representada por um sistema estético, o projeto do autor, sistema de signos ao entendimento dos códigos estéticos, sociais e ideológicos etc.;

Segundo Plano: o ato de leitura ancorado no texto para criação complementar da sua leitura, além das convenções da originalidade do texto, e articulado na interação com o texto na sua interpretação; posicionado nas coordenadas comunicativas nas artes da cena, promovida por identificação dos mundos possíveis no texto ao processo criativo e seus efeitos estéticos; motivado pelo texto e realizado por imaginação e percepção do artista como leitor.

Quadro 1: Etapas comunicativas e o processo de criação em *Vícios e Virtude* – drama em dança²²

Ação Comunicativa	Ato Comunicativo	Coordenadas comunicativas da cena	Ato de Leitura	Ato de Criação
Sistema histórico e estético da época de produção das obras (o gênero romance, a poética e retórica do século XVIII).	Recepção das obras de acordo com a teoria do romance de Marquês de Sade e sua crítica ao romance sentimental.	Seleção das obras à leitura e constituição das coordenadas da cena e a dança.	Leitura das obras de Marquês de Sade - Justine, infortúnios da virtude e História de Juliette.	Processo de criação conduzido por personagens inseridos no seu espaço próprio, suas relações sociais e institucionais de época.
Projeto do Autor (as obras e seus efeitos na recepção/reação junto aos leitores).	Concretização da sua produção e recepção das obras (leitura da reação da crítica da época do surgimento das obras).	Sentido Textual e as etapas comunicativas do texto na cena: constituição de possibilidades de um novo discurso às artes da cena.	Compreensão do valor estético das obras: capacidade das obras emancipar o leitor do romance sentimental em favor de uma obra de caráter libertino.	Estabelecimento de hipóteses sobre os efeitos estéticos pretendidos pelo autor para emancipação do espectador nas artes da cena e a representação libertina do autor contra a moral religiosa e institucional da época.
O discurso de Marquês de Sade e suas referências de época no contexto do romance libertino.	Confronto entre a virtude e os vícios, contra a moral e as instituições do século XVIII.	Cenário definido por uma atmosfera soturna de uma cripta e posicionamento dos atores nas coordenadas da cena: representação contra as instituições religiosas, a providência divina e o sentimentalismo do século XVIII.	Identificação dos mundos possíveis da leitura do artista, por situações limites de sofrimento da vítima e gozo do perverso das personagens na valorização de uma narrativa libertina.	O novo discurso e a coordenada da cena: <ul style="list-style-type: none"> - atores com hábitos monásticos, roupas suscitando o erótico-sádico e imagens religiosas na cena; - música com instrumento de época (cravo barroco) e sintetizador na cena para tradução do caráter das personagens por contraposição de timbres dos instrumentos.
Entendimento dos códigos e referências do projeto do autor no texto de acordo com a época de sua produção e a atualização das obras em outros horizontes de sua recepção.	Possibilidade de um novo discurso de acordo com a reação e emancipação do leitor (leitura da crítica sobre as obras de acordo com a sua circulação temporal e sua atualização).	- Redefinição do projeto do autor à cena e seleção da nova coordenada estética para a dança; <ul style="list-style-type: none"> - Reestruturação das coordenadas da cena através da ópera dos séculos XVII e XVIII (estruturação da dramaturgia). 	Leitura das obras para constituição da cena conforme o sistema estético da época: reestruturação do discurso de Marquês de Sade na valorização dramática da dança de acordo com o estilo da ópera francesa.	Criação de um novo discurso na cena de acordo com a ópera: <ul style="list-style-type: none"> - divisão da manifestação da dança em Arias da ópera; - constituição de uma relação sinestésica com o espectador através da música e imagens.
Contraste entre Vícios e Virtude de acordo com as personagens Justine e Juliette (efeitos estéticos nas obras de Marquês de Sade).	Concretização de Justine e Juliette no discurso de Marquês de Sade na produção dos efeitos entre o sublime e o grotesco.	Construção da interação da cena com a dança na representação de Justine e Juliette: <ul style="list-style-type: none"> - seleção de imagens e signos na cena para subsidiar o processo de improvisação em dança; - constituição da representação física e comportamental das personagens apontadas por Marquês de Sade nas suas obras na dança. 	Redefinição do discurso sobre as personagens de acordo com a narrativa de Marquês de Sade, personificadas na estrutura de Arias da ópera francesa do século XVII e XVIII num conflito entre o sublime e o grotesco.	- Aria da personificação de Justine (por ênfase melódica no cravo na manifestação de fluxo e movimentação sinuosa na consonância entre dança e música à representação da vítima e seu sofrimento); <ul style="list-style-type: none"> - Aria de Juliette com sons entrecortados, ora grave ora agudo, do sintetizador em movimentações explosivas na dança na tradução da vivacidade do libertino.

22.

O processo criativo, no quadro de referência e procedimentos, foi considerado por várias etapas comunicativas para assegurar as intenções das obras de Marquês de Sade, estabelecimento de hipótese referente ao efeito desejado pelo autor e a reação desejada junto ao público pelo ato de criação do artista. Então, tem-se a Ação Comunicativa (o projeto do autor ou sua intenção), o Ato Comunicativo (concretização da recepção, crítica no momento do surgimento da obra e em épocas subsequentes), a Coordenadas Comunicativas da Cena (hipóteses sobre a articulação da cena com a intenção do autor), o Ato de Leitura do artista (leitura do texto ou o jogo do texto) e o Ato de Criação complementar da leitura do artista na cena (a interpretação do artista, modificação do texto na identificação de mundos possíveis no processo criativo e criação de um novo discurso às artes da cena).

A concepção da existência de um polo do artista e estético pode assumir a dimensão dialógica entre o texto e o corpo, artista e o espectador, a criação e efeitos estéticos, prescritos no discurso da dança para estabilizar o significado do texto e as entonações dos movimentos da bailarina nas coordenadas situacionais da cena.

Os jogos de oposição — ora vício, ora virtude — foram fundamentais na representação de elementos de força retórica entre a cena na sua carga simbólica e o espectador, orientados pela persuasão presente nos textos de Marquês de Sade. Os movimentos da dança foram combinados nas cenas de humilhação da vítima virtuosa e a violência do perverso; a sensibilidade ingênua da vítima e apatia arrogante do perverso; a esperança da providência da justiça divina da vítima e o deboche do perverso.

A experiência de produção dos elementos dramáticos por redes de saberes foi certamente o ponto fundamental para o desenvolvimento dessa situação comunicativa e apreensão do discurso de Marquês de Sade. Essa abordagem trouxe várias camadas de leituras, conduzindo a situação comunicativa ou coordenada situacional do projeto do autor às artes da cena. Através da ideia de integração em rede de saberes, a metodologia de trabalho contou com vários profissionais para construção do polo artístico, definido por especialistas em música de época, direção de cena, a filosofia, profissionais de artes visuais e a produção das coordenadas da cena.

No caso específico de Vícios e Virtude, a representação das sensações e suas respostas no público recolocaram de certa forma o conflito do gosto entre o grotesco e o sublime como parte do debate da retórica-poética do século XVIII e a crise da estética da nossa época. Isto indica a importância dos textos não afeitos ao sublime e poético na condução da criação de uma obra, e, especificamente, sua possibilidade só poderia se encaminhar por um campo amplo de saberes na formulação de novas coordenadas situacionais à comunicação com o espectador ou público.

O corpo tornou-se o ambiente fundamental na apropriação dessas sensações pertinentes aos personagens e o novo espectador nas artes da cena. A dança foi, em Justine e Juliette, tratada no campo do corpo-texto, valorizando as intenções da dança e gestos secundários na posição dramática como ato complementar da criação da leitura do texto e sua relação com a retórica em Marquês de Sade.

Partiu-se das sensações, dada somente ao corpo e aos sentidos, e se estruturou na promoção de efeitos estéticos ao público; e, especificamente, a música e o caráter visual da peça estruturaram o campo cênico na apreensão sinestésica e sim-

bólica com a única intenção dialogar com a audiência no contexto da ideia “presentificação”²³ da arte poética de Horácio para conferir a ideia da verossimilhança da retórica-poética.

Considerações Finais

Em *Vícios e Virtude*, procurou-se desenvolver o drama em dança a partir da apropriação do texto na sua dimensão dramática e uso do gênero. A abordagem por redes de saberes possibilitou, como intenção metodológica e mudança de postura, ligar o universo íntimo do artista ao contexto coletivo à perspectiva da transformação da abordagem nas artes da cena e a apropriação da transversalidade com outros conhecimentos: ou seja, promoveu o diálogo entre o sensível e o intelectual na constituição de uma postura dialógica entre o fazer e o refletir com a finalidade a interação da obra com o público e a recepção dos seus efeitos estéticos.

23.

A representação através de personagens em ação cria o efeito de “presentificação”, pois o caráter “visual” dos fatos confere maior verossimilhança porque os situa mais próximas da realidade, exigindo assim do espectador uma participação mais efetiva: em resumo, a vista compromete mais com o presente do que o ouvido (...). (BRANDÃO, 2005, p.10)

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Retórica**, volume VIII, tomo I. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa & Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.
- BAKHTIN, Mikhael. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BORGES, Contador. A revolução da palavra libertina. In: Sade. **A filosofia na alcova**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da poética antiga. In: **A poética clássica** – Aristóteles, Horácio e Longino. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- COSTA LIMA, Luiz. **Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1989.
- FIORIN, Luiz Fiorin. A linguagem em uso. In: Fiorin, José, L.F. (org). **Introdução à linguística: I. Objetos teóricos**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- GATTI, Daniela. **Sade na dança: um processo artístico em redes de saberes**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GATTI, Daniela. **Corpo-Texto / Texto-Corpo: uma relação intertextual entre dança e texto**. in Anais: VII Reunião científica ABRACE, Belo horizonte – UFMG 2013 disponível em: http://portalabrace.org/viireuniao/processos/GATTI_Daniela.pdf
- GATTI, Daniela. **Medéia: Um experimento Coreográfico**. 2005. Dissertação (mestrado em artes) Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **As funções da retórica parlamentar na Revolução Francesa: estudos preliminares para uma pragmática histórica do texto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: Costa Lima, Luiz (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: Costa Lima, Luiz (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: Costa Lima, Luiz (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.
- MORAES, Eliane Robert. **Marquês de Sade**: a felicidade libertina. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.
- NOVAES, Aduino. **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- ROTHER, Arnold. **O papel do leitor na crítica alemã contemporânea**. Letras de Hoje, Porto Alegre, PUCRS, ano 13, nº 39, 1980.
- SADE, Marquês. **Historia de Juliette**, v. 1. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.
- SADE, Marquês. Nota sobre romances. In: Marquês de Sade. **Os crimes de amor e a arte de escrever ao gosto do público**. São Paulo: Editora L&PM, 2000.
- SADE, Marquês. **Os 120 dias de Sodoma**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.
- SADE, Marquês. **Os infortúnios da virtude**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.