

## ALICE NO ARMAZÉM: ENTRE CORPOS, SIGNOS E SUBJÉTEIS

Luciana Maia Borges ([lu.maia.borges@gmail.com](mailto:lu.maia.borges@gmail.com))

(<http://lattes.cnpq.br/4589265505009693>)

Maria Clara Castellões de Oliveira ([ma.clara@terra.com](mailto:ma.clara@terra.com))

(<http://lattes.cnpq.br/7972015945274093>)

### INTRODUÇÃO

Este artigo tem por finalidade discutir a encenação do espetáculo **Alice através do espelho**, criado pelo grupo Armazém Companhia de Teatro e apresentado pela primeira vez em 1999, na Fundação Progresso, situado no Rio de Janeiro. Ele se apoia na dissertação de mestrado defendida em 2011 por Luciana Maia Borges e orientada por Maria Clara Castellões de Oliveira, **Alice através do armazém: tradução intersemiótica, paródia e antropofagia no teatro contemporâneo**, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Como discutido nessa dissertação, há várias possibilidades de se adentrar a encenação. Para fins deste artigo, escolhemos nos valer, principalmente, dos conceitos de “subjétil”, “corpo sem órgãos” e “entre-lugar”, tais como discutidos por Jacques Derrida, Gilles Deleuze, e Silviano Santiago nas seguintes e respectivas obras: **Enlouquecer o subjétil** (1998), **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (1995) e **O entre-lugar do discurso latino-americano** (1978). Nesse sentido, em seu primeiro momento, ele abordará questões como apropriação, o informe e o corpo subjétil. Em seguida, ele se dedicará às maneiras como a imbricação sujeito-objeto se traduziu no corpo da cena, através da leitura de signos proposta por Tadeusz Kowzan, em **Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo** (1988). Dessa maneira, o trabalho conclui propondo um novo corpo-entre, **Armalice**, formado através de seus múltiplos atravessamentos.

### 1. ALICE ENTRA NO ARMAZÉM

Apropriar-se de algo não é tarefa fácil: implica em reposicionamento de lugares e relocalizações da relação estabelecida entre sujeito e objeto. A peça teatral **Alice através do espelho** foi encenada pelo Armazém Companhia de Teatro a partir da imbricação de vários textos. Os livros de Lewis Carroll escritos sobre a personagem Alice foram a força-motriz para sua composição. Para que surgisse esse espelhotáculo, **Alice** teve que cruzar o Atlântico até chegar ao Armazém. Mas não foi só ela que teve que fazer a viagem. Também o grupo, que já tinha saído de Londrina para chegar ao Rio de Janeiro, teve de fazer mais uma jornada ao encontro de **Alice**. Deslocamento de ambos, talvez eles tenham se encontrado no meio, em um entre-lugar. Lugar nem só de **Alice** e nem só de Armazém, mas um que tornou os dois tão híbridos, tão mesclados, formando uma massa informe, na qual não se reconhece nem um e nem outro. Georges Bataille desenvolveu a noção de “informe”, a qual coloca:

[...] em jogo a noção de semelhança, pela reivindicação de semelhanças transgressivas ou dessemelhanças; semelhanças, em suma, cruéis, dilacerantes e dilaceradas, que propiciavam uma heurística do desastre, onde o corpo torna-se um organismo consagrado à desfiguração, ao suplício e à animalidade (TOFANI. 2009. p. 19).

Através das semelhanças dessemelhantes, o organismo desfigurado perde sua forma, torna-se informe, mas também não mais passível de ser separado; como o corpo sem órgãos de Antonin Artaud, que se destitui da separação cartesiana de seu organismo para buscar a unidade de si, “unidade de concentração do disperso e não de funcionalidade das partes corporais, um corpo metafísico e não empírico, fisiológico, no sentido da *physis*” (FELÍCIO. 1996. p. 13).

Desejando o informe, misturam-se sujeito e objeto, Armazém e **Alice**, alcançando um novo corpo, corpo-entre, corpo subjétil. Dessa maneira, não seria mais possível, pois, definir quem é sujeito e objeto das relações. Jacques Derrida retomou o termo “subjétil” no livro **Enlouquecer o subjétil** (1998) [**Forcener le subjectile** (1986)], apresentado a ele através dos escritos de Artaud. Segundo Derrida, “subjétil, a palavra ou a coisa, pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um nem o outro” (p. 23).

Renato Ferracini, em “O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar” (2010), explicitou os sentidos dados por Derrida para o que seria o subjétil:

Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo, e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e [...] também se auto atinge (FERRACINI. 2010. p. 1).

Ocupando um espaço “entre”, sujeito e objeto não mais se separam em interior e exterior, mas se encontram em um mesmo lugar, se afetando mutuamente.

Seria então em direção a esse corpo que almejaríamos chegar os livros, quaisquer que sejam eles, como apontam Gilles Deleuze e Felix Guattari, em **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (1995) [*Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* (1980)]:

Um livro não tem objeto nem sujeito [...]. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. [...] Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. (DELEUZE; GUATTARI. 1995. p. 11-12).

Um livro não tem objeto nem sujeito, faz-se necessário, então, ressaltar as multiplicidades, as desterritorializações, as linhas de fuga às quais o livro se submete. Daí ele estar direcionado a um corpo sem órgãos, que, a partir de agora, não poderá mais ser dilacerado pelas amarras aprisionadoras das significações. Abandonando o organismo positivista, o corpo sem órgãos encontrou sua unidade, conteúdo e forma também se fundiram, Alice encontra sua máquina de guerra. Fazemos parte de um movimento potencial, que agencia diversas máquinas: máquina do livro, máquina do teatro, máquina do Armazém, máquina de **Alice**. Conectados e violentados um pelo outro, metamorfoseamos e somos agora um e ao mesmo tempo vários: “Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (DELEUZE; GUATTARI. 1995. p. 11). O **eu**, assim, já não é mais um outro,

como disse Rimbaud, o eu agora é vários, multidões em constantes processos de afetações e agenciamentos.

## 2. A TRADUÇÃO DA PALAVRA ESCRITA: A INTERMEDIÇÃO DE TONS EM GESTOS

Para aproximar um pouco mais desse corpo subjétil – e tentar lhe conferir alguns contornos – faremos uma apropriação da sistematização dos elementos sígnicos teatrais feitas por Tadeusz Kowzan, no texto “Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo” (1988), publicado originalmente como “*Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle*” (1968). O autor propôs treze sistemas de signos como componentes do teatro: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído. A divisão estabelecida por Kowzan tem aqui o propósito de tornar mais evidentes alguns processos de apropriação dentro desse trabalho específico do Armazém – a transposição das palavras escritas nos textos de referência em signos diversos e as formas de tradições teatrais deglutidas no espetáculo.

Para Kowzan, o papel da palavra “com relação aos signos de outros sistemas, varia segundo os gêneros dramáticos, os modos literários ou teatrais, os estilos da *mise en scène*” (KOWZAN. 1988. p.103). No caso de **Alice**, as palavras de Carroll se fundiram a muitas outras e viraram outras falas, músicas, poesias, imbricadas ao meio dos outros signos. A construção de **Alice** por Maurício Arruda Mendonça inseriu outros textos aos produzidos por Carroll. Do texto **Para Maria da Graça**, escrito por Paulo Mendes Campos e lido pelo elenco durante a criação do projeto, foi incorporada a seguinte máxima:

Este livro é doido Maria. Isto é: o sentido dele está em ti. Escuta: se não descobrires um sentido na loucura acabarás louca. Aprende, pois, logo de saída para a grande vida, a ler este livro como um simples manual do sentido evidente de todas as coisas, inclusive as loucas.

Assim, o sentido da loucura foi um dos elementos amplamente abordado pelo grupo, que construiu, inclusive, um manicômio na cena. Por conta de tais reflexões, nesta leitura, procuramos não trabalhar com olhares que possam

fechar os sentidos dos pensamentos, o que não significa que isso também possa ocasionalmente ocorrer. No entanto, concordamos com Júlio Plaza, quando este disse: “A limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos” (PLAZA. 2001. p. 11). Buscamos, assim, a multiplicidade dos sentidos; ou os muitos sentidos que podem habitar dentro de cada um, como aconselhou Paulo Mendes Campos à Maria da Graça, ao presenteá-la com **Alice no país das maravilhas** em seu aniversário de 15 anos. Seria como Deleuze comentou, em **Lógica do sentido** (2009), publicado originalmente com o título **Logique du sens** (1969), sobre a questão do sentido, o qual guarda muitas relações com o *nonsense*:

[...] o sentido é uma entidade não existente, ele tem mesmo com o não-senso relações muito particulares. O lugar privilegiado de Lewis Carroll provém do fato de que ele faz a primeira grande conta, a primeira grande encenação dos paradoxos do sentido, recolhendo-os, ora renovando-os, ora inventando-os, ora preparando-os. [...] o conjunto das constelações-problema com os lances de dados correspondentes, as histórias e os lugares, um lugar complexo, uma “história embrulhada” – este livro é um ensaio de romance lógico (DELEUZE. 2009. s/p).

Se, como disse o Gato-que-ri, “todos aqui são loucos”, a loucura referida em Carroll e também debatida por Campos não poderia se instaurar somente através das palavras. O tom dado pelos personagens foi um elemento forte para escancarar a voz da loucura na cena. No caso do Armazém, Paulo de Moraes, diretor da companhia, deu uma ideia de como tais alterações de tonalidade na voz do ator, aliadas a seu trabalho corporal, são significantes para o grupo:

[...] a questão determinante para a companhia sempre foi a arte do ator. Buscávamos para o ator uma dinâmica de corpo, voz e pensamento que pudesse dar conta das questões que nos afetavam. É a encenação caminhava no mesmo sentido, já que é o corpo total do ator que a determinava. Tudo isso ligado por algo que chamamos de “fragmentação” [...]. E a definição mais clara que a gente encontrou para isso foi essa: a fragmentação, para nós, ganha sentido por ser o movimento do mundo ordenado segundo uma lógica interna. Essa lógica interna é a nossa voz. É aqui que a gente se sente, realmente, representado. Essa talvez seja a grande protagonista do mundo representacional da companhia (MORAES. 2008. p. 12).

Patrícia Selonk, atriz da companhia, falou sobre sua experiência pessoal no trabalho de pesquisa, realizado pelo grupo, feito especificamente para a busca do personagem em cada ator, chamado de “pulsção da personagem”. Atrvés de tal processo de experimentação, os atores acabaram por descobrir outras formas possíveis de modular a voz para aquele personagem específico, novas maneiras de usar o corpo, trejeitos diferentes que não aqueles já conhecidos pelo profissional:

Antes e depois de trabalhar a “pulsção do personagem” é infinitamente diferente para mim. Antes eu acho que agiria muito como eu mesma, depois acho que encontro outras possibilidades de gestos, de timbre de voz, de pensamento. É uma possibilidade de dar uma sacudida em mim mesma: “Espera aí, pára de agir como você! A sua personagem é muda. O que é que ela faz? Ela mexe muito o rosto? E se eu criar sinais? É preciso que a platéia entenda?” Tudo isso eu fico pensando. Então, é necessário um momento de solidão do ator, ele trabalhando sozinho, tentando se comunicar só consigo mesmo, tentando desvendar primeiro para ele quem é e como age esse personagem. As emoções que surgem daí, para mim, são o momento inicial da personagem (SELONK citada por MORAES. 2008. p. 108).

O Armazém concretizou a sua tradução intersemiótica – partindo dos textos, transformando-os em palavras, tons, gestos e sensações. A proposta do grupo foi a de que, no universo de **Alice**, todos estivessem loucos, assim, não só os personagens tiveram liberdade para explorarem a gestualidade, como também o público foi levado a se entregar a uma alicinante maneira de vivenciar a encenação. Toda a cena tornou-se um convite ao estímulo dos sentidos. Atrvés desses estímulos, os gestos se tornaram uma consequência do corpo, que a partir desse momento se aliou à loucura.

### **3. A ILUMINAÇÃO, O CENÁRIO, O MOVIMENTO CÊNICO DO ATOR E OS RUIDOS**

No processo de criação do espelhotáculo, o Armazém valeu-se de deglutições de tradições de universos teatrais que passaram por contextos como a busca por uma estética não-realista, a derrubada da quarta parede, a incitação a uma participação mais ativa do público e a quebra dos espaços convencionais da encenação.

A expressividade corporal foi importante para que o Armazém conseguisse estabelecer uma estética desviante dos padrões realistas na cena. Aliada à iluminação, ela colaborou para instaurar o universo alucinante do Armazém. Para Kowzan, a iluminação, “explorada principalmente para valorizar os outros meios de expressão, pode ter, não obstante, um papel semiológico autônomo” (KOWZAN. 1988. p. 112). No caso de **Alice**, a luz tem um papel fundamental para implementar o clima proposto para cada cena: os jogos de luzes têm muitas vezes efeito impactante e contribuem tanto como um recurso autônomo, quanto para dialogar com os elementos da cena, corroborando com suas escolhas plásticas. A opção de criar uma estética não realista é uma característica das montagens do Armazém, como foi salientado no livro sobre a trajetória do grupo, *Espirais: Armazém Companhia de Teatro 1987-2007* (2008):

[a] linguagem da companhia [sedimenta-se] através das montagens não realistas, que deixam claro ao espectador que aquilo que está sendo mostrado é teatro, é jogo, algo para refletir a respeito e não para anestesiá-lo com emoções prontas (MORAES. 2008. p. 111-112).

O tema da desconstrução da quarta parede pode ser evidente pelos cenários propostos. Kowzan disse que: “A tarefa principal do cenário, sistema de signo que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o lugar: lugar geográfico [...], lugar social [...], ou os dois ao mesmo tempo” (KOWZAN. 1988. p. 111). Como os cenários de **Alice** pertencem a uma outra realidade, eles se abrem para dispositivos dos mais diversos. Nesse espetáculo, inclusive, uma peça do cenário pode ser roubada e provocar grande confusão – caso quando some uma casa do tabuleiro de xadrez. Felizmente, o Chapeleiro Maluco assumiu a culpa e o cenário não foi mais danificado. Discutir a questão do cenário dentro do próprio espetáculo constitui uma forma de a cena contemporânea dialogar com o público e lembrar-lhe que, ao mesmo tempo em que está propondo uma experiência dentro de uma outra realidade, ainda resiste a representação, e é possível brincar o tempo todo com ela, saindo e entrando da esfera representativa. É um teatro que deglutiou Brecht, que escancara ao público a presença de uma quarta parede que separa público e plateia, para derrubá-la logo a seguir.

Na Fundação Progresso, em **Alice**, não havia palco e o deslocamento não era feito apenas por parte dos atores. Kowzan explicou que o movimento cênico do ator é um sistema de signo cinestésico que compreende:

[...] lugares sucessivos ocupados em relação aos outros atores, aos acessórios, aos elementos do cenário, aos espectadores; diferentes maneiras de se deslocar (andar lento, precipitado, vacilante, majestoso, deslocamento a pé, sobre um carro, uma carruagem, sobre uma padiola); entradas e saídas, movimentos coletivos (KOWZAN. 1988. p. 107).

Neste espetáculo, o fundamental é olhar para o último item salientado por Kowzan – os movimentos coletivos –, já que não é só o ator quem se desloca, mas também a plateia e até o próprio espaço cênico. Tais deslocamentos são feitos de formas variadas, nas quais todos estão envolvidos; vemos público e personagens andando, correndo, rastejando, escorregando, voando e pulando. Essa intensa locomoção do público é importante para que ele esteja a todo o tempo envolvido e ativo na peça. A partir do momento em que ele não está seguro em sua cadeira, há a sensação de que tudo pode acontecer no universo de Alice. Seu deslocamento no ambiente transforma a cena e forma novas configurações para um espetáculo em que todos precisam estar mobilizados para que ele aconteça. Além disso, há também a sensação de se estar mergulhando em um outro universo, a plateia não finge cair em um buraco ao atravessar o espelho – ela realmente cai, escorregando em um túnel sem volta, se disponibilizando física e mentalmente para o que está prestes a acontecer.

É possível aliar essa proposta como um desdobramento do teatro que começou a ser chamado de vanguardista, delineando-se em meados do século XX, momento em que se reivindicava a necessidade do teatro suscitar experiências reais no público, despertando sensações e inquietações. Esse foi, por exemplo, o caso do grupo estadunidense *The Living Theater*, que, entre as décadas de 50 e 70, ficou conhecido por apresentações nas quais o público era incitado a ocupar o espaço de encenação. Também no Teatro de Arena, formado em 1953, percebe-se a intenção de aproximar os atores do público, construindo um espaço físico com formato circular, de maneira a não distanciar a plateia do palco. Tais ideias foram e vêm sendo apropriadas por uma parcela do pensamento

cenográfico contemporâneo, o qual procura propor uma relação – em diferentes níveis – com a plateia e muitas vezes romper com o espaço de encenação convencional.

Em **Alice através do espelho**, é preciso ter cuidado para não se perder em um imenso labirinto; por isso a lagarta já aconselha a protagonista a ficar atenta e verificar se está passando pelo lado direito ou esquerdo do cogumelo, mesmo que ele seja redondo. Começamos em uma cama, atravessamos um espelho, onde escorregamos até chegar em um poço, no qual o teto sobe e desce – ou seria Alice que diminui e cresce? Há um manicômio, uma mesa de chá, o escritório de Dogdson, o mundo surreal de Galafoice, um jardim e um gigantesco tabuleiro de xadrez. São espaços cênicos amplos e variados, os quais já não delimitam o lugar do ator ou do espectador. Estão todos juntos, imersos no País das Maravilhas, igualmente suscetíveis a um campo aberto de experiências.

Deglutindo formas que vêm de tradições e lugares diversos, o Armazém exteriorizou sua própria estética, provocando o público de inúmeras formas. Por vezes, tal provocação acontece de maneira direta, intervindo de forma háptica no espectador, tocando-o, provocando incômodos, sensações corporais, ruídos. Os ruídos sempre estão presentes em uma peça. Kowzan os define como os efeitos sonoros do espetáculo que não pertencem nem à palavra nem à música (KOWZAN. 1988. p. 114). Ruídos muitas vezes incomodam, como o som, por exemplo, de um sino, de água escorrendo, ou assovios, grãos caindo, lata amassada, metal rangendo, tacos batendo, uma furadeira ligada, castanholas, pano batendo no chão, pé batendo no chão, tesoura abrindo e fechando, pandeiro tocando, barulho de chuva. São os ruídos de uma Alice que saiu de uma organização calma dos climas temperados para conhecer o caos pertencente aos trópicos.

Os signos de **Alice** não estão prontos e mudam continuamente. Eles se constroem sempre, com e sem a nossa ajuda, e, muitas vezes, simplesmente parecem não fazer sentido algum; como o mundo frequentemente também parece não fazer sentido. Ele é enigmático. E se pensamos que a linguagem existe para podermos decifrá-lo, é quando nos enganamos. A linguagem aí está para tornar o mundo mais enigmático ainda.

## CONCLUINDO

Entre signos, corpos e subjéteis, a **Alice** materializada pelo Armazém permanecerá no seu entre, entre esses lugares e assimilando todos ao mesmo tempo. O “entre-lugar” foi falado por Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), no qual mostra a necessidade de assimilação do estrangeiro para não se permanecer em silêncio:

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio [...]. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência (SANTIAGO. 1978. p. 18-19).

Nesse entre-lugar, o discurso latino-americano sai de uma posição de passividade, para alcançar sua resistência e diferença. Assumir esse lugar “entre” seria para nós, inclusive, mais fácil por termos desde muito tempo convivido com o confronto entre culturas e influências diversas – a sociedade dos mestiços, como diz Santiago, “cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone”; aqui, “o elemento híbrido reina” (p. 18). Nesse pano de fundo, sabemos bem fazer uso das pluralidades e temos grandes chances de encontrar novas singularidades dentro desses encontros. Não propomos aqui, entretanto, um “falar contra, escrever contra” (p. 18-19), como o faz Santiago, mas, neste momento, falar e escrever **com**. Dentro das relações nascem as diferenças. Nas relações entre **Alice** e o Armazém nasceu um novo universo de sonhos, fantasias, desejos, afetos e imaginações. Como o subjétil de Derrida, agora não há mais Armazém e **Alice**; poderíamos tentar assim também um neologismo, **Armalice** talvez. Nessa fusão, **Armalice** se tornou arma, projétil, lançando-se para fora, atingindo Armazém, **Alice** e a nós; juntos, viramos multidões.

## Referências bibliográficas:

CAMPOS, Paulo Mendes. **Para Maria da Graça**. Jornal do Comercio (online). Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/JC/\\_2000/0901/cc0901e.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_2000/0901/cc0901e.htm)>. Acesso em 06 dez. 2010.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Trad. Nicolau Sevckenko. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o subjétil**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: UNESP, 1998.

FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.

FERRACINI, Renato. **O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar**. Série Tempo e Performance, em Performance Corpo Política. 2010. Disponível em: <<http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textostempoperformance/renato%20ferracini.pdf>>. Acesso em 06 dez. 2010.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. Trad. Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.

MORAES, Paulo de; MENDONÇA, Maurício Arruda; LOSNAK, Marcos (Orgs.). **Espirais – Armazém Companhia de Teatro 1987-2007**. Rio de Janeiro: Kan Editora, 2008.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 11-28.

TOFANI, Wanda de Paula. Representação e apresentação: uma mútua subsunção. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angélica (orgs.). **Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas**. Belo Horizonte: C / Arte; Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de pós-graduação em Artes, 2009. p. 17-25.

## **SOBRE OS AUTORES:**

### **LUCIANA MAIA BORGES**

Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução - Inglês e Licenciada em Letras, Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Especializada em Teatro e Dança na Educação pela Faculdade Angel Vianna. cursou o Mestrado em Estudos Literários pela UFJF, bolsista da CAPES. Trabalha no encontro das linguagens entre literatura, teatro e artes do corpo.

### **MARIA CLARA CASTELLÕES DE OLIVEIRA**

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1977-1980); especialização em Inglês: Tradução pela Universidade de São Paulo (1983-1984); mestrado em Letras: Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1989-1993), e doutorado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996-2000). Realizou doutorado-sanduiche na University College London (1997). Entre setembro de 2010 e agosto de 2011 fez pós-doutoramento, orientada por Márcio Seligmann-Silva, da UNICAMP. Desde 1985 é professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Juiz de Fora, no qual, como professora associada 4, ministra disciplinas do Bacharelado em Letras - Ênfase em Tradução: Inglês, da Licenciatura em Língua Inglesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Seus interesses de pesquisa se dividem entre ética na/da tradução, historiografia da tradução, o pensamento tradutório judaico, tradução literária e teoria e crítica literárias.