

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

Carlos Gonçalves Tavares

SOBRE A DANÇA E OUTRAS MÍDIAS:
um estudo sobre a intermedialidade nos trabalhos da Cia Ormeo (MG)

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015

Carlos Gonçalves Tavares

SOBRE A DANÇA E OUTRAS MÍDIAS:

um estudo sobre a intermedialidade nos trabalhos da Cia Ormeo (MG)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração: Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Gabriela Borges Martins Caravela

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gonçalves Tavares, Carlos.
Sobre a dança e outras mídias: um estudo sobre a intermedialidade nos trabalhos da Cia Ormeo (MG) / Carlos Gonçalves Tavares. -- .
131 f. : il.

Orientadora: Gabriela Borges Martins Caravela
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, .

1. Intermedialidade. 2. Dança e tecnologia. 3. Cia Ormeo. 4. Arte contemporânea. 5. Dança contemporânea. I. Borges Martins Caravela, Gabriela, orient. II. Título.

Sobre a dança e outras mídias:
um estudo sobre a intermedialidade nos trabalhos da Cia Ormeo (MG)

Carlos Gonçalves Tavares

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Linha de pesquisa: Estética, Redes e Tecnocultura.

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Gabriela Borges Martins Caravela (UFJF).

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dr.^a Gabriela Borges Martins Caravela (UFJF) – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Daniella de Aguiar (UFJF) – convidada

Prof.^a Dr.^a Alba Pedreira Vieira (UFV) - convidada

Conceito obtido: _____.

Juiz de Fora, _____ de _____ de 20 _____.

*Aos meus pais, Vera e Nedy,
dedico este trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela excelente educação e apoio nos meus projetos acadêmicos e profissionais.

Aos meus amigos pelo apoio e atenção durante este período, principalmente aos queridos Mariana Martins, Márcio Ferreira, meus irmãos Ricardo e Flávia Gonçalves, Jorge Oliveira, David Peixoto, Deliana Domingues, Marcus Diego, Rayane Rodrigues, Isabela Bianque, Eva Rodrigues, Flávio Cabral, Miriam Gaspar, Adriana Valverde entre tantos outros.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Gabriela Borges, pela excelente orientação durante todo esse processo.

Aos professores que fizeram parte da minha caminhada e ajudaram a instigar o pensamento crítico de tudo, em especial as professoras e professores Marilda, Silvia, Matilde, Olga; os professores da graduação Samuel Gonçalves, Priscila Soares, Eliana Gomes, Cláudia Rocha, Mauro Mazini, Andrea Coelho, Waléria Furtado e os professores do mestrado Gabriela Borges, Nilson Alvarenga, Francisco Pimenta e Potiguara Mendes.

À Daniela Guimarães, minha eterna mestra em dança, que me ensinou os primeiros passos e me mostrou possibilidades de dançar e de viver a dança.

O artista do palco tem que exhibir movimentos que caracterizam a conduta e o crescimento de uma personalidade humana, numa variedade de situações em mudança.

Rudolf Laban, *Domínio do movimento* (1971)

RESUMO

Os diálogos empreendidos pelas diversas formas de expressões artísticas caracterizam toda a história da humanidade. No século XX é evidente a influência dos meios de comunicação e aparatos técnicos nas pesquisas e criações artísticas. De diferentes modos e estilos, a dança, que também passou por mudanças significativas, tanto no âmbito artístico, quanto nos âmbitos pedagógicos e sociais, utiliza de toda a evolução das mídias em suas criações, desde aqueles que já pertenciam à dança, historicamente, como a iluminação e a música, até o uso mais recente de câmeras, projetores de imagens e outros meios tecnológicos. Desta forma esta dissertação buscou analisar as relações intermediárias entre a dança, a imagem, o teatro e a música nos espetáculos da Cia Ormeo, companhia de dança que residia em Cataguases (MG) e, que colocava em diálogo a dança contemporânea, o teatro, a música e os meios audiovisuais, por meio da projeção de imagens. A companhia foi dirigida por Daniela Guimarães e esteve em atividade entre 2003 e 2013, sendo um dos poucos grupos artísticos da cidade de Cataguases e região, que obteve uma trajetória artística através de recursos públicos de fomento à cultura. Foram escolhidos os trabalhos *Barco* (2006), *Nha fala* (2005) e *Uma mulher vestida de sol* (2007) para a análise, tendo como base teórica o conceito da intermedialidade, através de vários autores e principalmente de Irina Rajewsky. Os espetáculos da Cia Ormeo possuem características intermediárias, uma vez que diversos elementos artísticos se interconectam através da dança. Nota-se que a dança tem uma forte componente comunicativa que incorpora as características das outras artes e as recria cenicamente. Sendo assim, as coreografias e montagens da Cia Ormeo potencializam as características estéticas do teatro, por meio de suas representações; da música, por meio do tratamento diferenciado da voz e dos sons e do audiovisual, por meio do diálogo imagem-corpo.

Palavras-chave: Intermedialidade. Dança e tecnologia. Cia Ormeo. Arte contemporânea. Dança contemporânea.

ABSTRACT

The dialogues undertaken by the various forms of artistic expression characterize the entire history of humanity. In the twentieth century it is clear the influence of the media and technical devices in research and artistic creations. In different ways and styles, the dance, which has also undergone significant changes, both in the artistic context, and in the educational and social, uses the whole evolution of media in their creations, from those who already belonged to the dance, historically, as lighting and music, to the more recent use of cameras, image projectors and other technological means. Thus this dissertation investigates the intermedial relations between dance, image, theater and music in spectacles Cia Ormeo, dance company residing in Cataguases (MG) and that placed in the contemporary dance dialogue, theater, music and audiovisual media, by means of the image projection. The company was run by Daniela Guimarães and was active between 2003 and 2013, one of the few artistic groups from the city of Cataguases and region, which obtained an artistic trajectory through public resources to promote culture. The works analyzed were *Barco* (2006), *Nha fala* (2005) and *Uma mulher vestida de sol* (2007) for the analysis, the theoretical ground the concept of intermediality, by various authors and especially Irina Rajewsky. The Cia Ormeo's gigs have intermedial characteristics, since many artistic elements are interconnected through dance. Note that the dance has a strong communicative component incorporating the features of the other arts and recreates scenically. Thus, the choreography and assemblies Cia Ormeo in enhancing the aesthetic characteristics of theater, through its representations; music, through the differential treatment of voice and sounds and audiovisual through the image-body dialogue.

Keywords: Intermediality. Dance and technology. Ormeo Company. Contemporary art. Contemporary dance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Cena 1 de <i>Barco</i>	55
FIGURA 2: Cena 1 de <i>Barco</i>	55
FIGURA 3: Cena 2 de <i>Barco</i>	57
FIGURA 4: Cena 2 de <i>Barco</i>	58
FIGURA 5: Cena 3 de <i>Barco</i>	59
FIGURA 6: Cena 1 de <i>Barco</i>	61
FIGURA 7: Cena 1 de <i>Nha fala</i>	65
FIGURA 8: Projeção na cena 1 de <i>Nha fala</i>	66
FIGURA 9: Cena 1 de <i>Nha fala</i>	67
FIGURA 10: Cena 1 de <i>Nha fala</i>	68
FIGURA 11: Cena 3 de <i>Nha fala</i>	70
FIGURA 12: Cena 3 de <i>Nha fala</i>	72
FIGURA 13: Cena 1 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	80
FIGURA 14: Cena 19 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	82
FIGURA 15: Cena 9 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	84
FIGURA 16: Cena 15 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	85
FIGURA 17: Cena 26 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	86
FIGURA 18: Cena 2 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	89
FIGURA 19: Cena 4 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	90
FIGURA 20: Cena 4 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	91
FIGURA 21: Cena 5 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	93
FIGURA 22: Cena 5 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	94
FIGURA 23: Cena 15 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	95
FIGURA 24: Cena 6 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	95

FIGURA 25: Cena 12 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	97
FIGURA 26: Cena 6 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	98
FIGURA 27: Cena 20 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	99
FIGURA 28: Cena 7 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	100
FIGURA 29: Cena 10 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	101
FIGURA 30: Cena 10 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	102
FIGURA 31: Cena 11 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	105
FIGURA 32: Cena 16 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	106
FIGURA 33: Cena 16 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	107
FIGURA 34: Cena 28 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	108
FIGURA 35: Cena 5 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	110
FIGURA 36: Cena 8 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	111
FIGURA 37: Cena 11 de <i>Uma mulher vestida de sol</i>	112

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 O CORPO TECNOLÓGICO – ARTE/MÍDIA/DANÇA EM CONFLUÊNCIA.....	17
2.1 As mídias na arte e a arte nas mídias.....	17
2.2 Um breve panorama sobre a evolução histórica da dança.....	22
2.3 Possibilidades no fazer artístico: a utilização das mídias nas criações em dança.....	25
3 INTERMIDIALIDADE: O LUGAR DO “ENTRE”	34
4 ENTRE AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS: A TRAJETÓRIA DA CIA ORMEO.....	44
4.1 ANÁLISE DAS OBRAS DA CIA ORMEO.....	51
4.2 <i>BARCO</i> (2006).....	53
4.2.1 Entre a dança e o audiovisual.....	60
4.3 <i>NHA FALA</i> (2005).....	64
4.3.1 Entre a dança e o audiovisual.....	72
4.4 <i>UMA MULHER VESTIDA DE SOL</i> (2007).....	77
4.4.1 A obra de Suassuna.....	77
4.4.2 Entre a dança e o teatro.....	79
4.4.2.1 Os personagens e as cenas.....	87
4.4.3 Entre a dança e a música.....	103
4.4.4 Entre a dança e o audiovisual.....	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS.....	122
APÊNDICE.....	129

1 INTRODUÇÃO

Por toda história da arte notamos que o artista cria sua obra estando atualizado com as mídias disponíveis à sua época. As pinturas rupestres existem graças à possibilidade dos nossos ancestrais pintarem as paredes de cavernas ou pedras, a partir de pigmentos disponíveis em seu tempo. O desenho bidimensional encontrado no Antigo Egito era a técnica de desenho encontrada por eles na época dos faraós, para contar momentos importantes da cultura egípcia.

Na Renascimento, os pintores revolucionaram o mundo das artes plásticas inserindo em suas obras a perspectiva, campo de estudo da geometria, que busca executar as posições corretas dos objetos a partir da visão humana, dando um ar tridimensional às obras. Neste ponto vemos um diálogo das artes com outra área de estudo: a matemática. Segundo Arantes (2005), as pesquisas entre as artes e as ciências não são novidades do século XX.

No século passado notamos que as pesquisas entre arte e campos da ciência, como a informática foram características marcantes de toda evolução artística. Podemos citar Nam June Paik, Jean Tinguely e Eduardo Kac como alguns nomes importantes do pensamento tecnológico em diálogo com as artes visuais.

Na dança, percebemos que o diálogo com as mídias eletrônicas também se consagraram com o tempo, pelo seu uso, contexto histórico e criação artística. Desta forma esta dissertação se divide em três capítulos: no primeiro capítulo utilizamos dados históricos importantes sobre essa interdisciplinaridade e a visão de autores da temática da arte e tecnologia.

Neste mesmo capítulo, continuamos com o pensamento tecnológico através da dança e suas manifestações no final do século XIX e século XX, além de um breve panorama da história da dança e suas modificações durante o século passado. Ilustramos ainda esta reflexão com a referência a artistas e grupos de dança contemporânea que utilizam a dança em diálogo com as mídias emergentes do século XX.

Merce Cunningham, coreógrafo e bailarino americano, um dos pioneiros do uso de softwares de notação de movimento para criação artística, também realizou durante a sua carreira a criação de videodanças, um híbrido audiovisual entre a dança e o vídeo, no decorrer de sua carreira.

Os ingleses do DV8 Physical Theatre foram responsáveis por criar um estilo único nos seus trabalhos audiovisuais entre a dança e o vídeo. Segundo Lloyd Newson, diretor e criador do grupo, seus trabalhos são chamados de vídeos para TV (e realmente são), portanto sua estética se aproxima mais da então chamada videodança.

E por último, citamos os trabalhos e métodos de pesquisa do grupo Cena 11, referência brasileira entre dança e tecnologia que utiliza em seus espetáculos aparatos técnicos, desde projeção de imagens até câmeras e softwares. A companhia catarinense reside em Florianópolis e é dirigida pelo coreógrafo Alejandro Ahmed.

No segundo capítulo foram apresentados os conceitos relativos ao fenômeno da intermedialidade a partir de Claus Clüver, Jurgen Müller, Walter Moser e Irina Rajewsky, sendo suas subdivisões utilizadas como embasamento teórico na análise dos espetáculos realizada no terceiro capítulo. Além desses autores, achamos pertinente utilizar o conceito de corpomídia, proposto por Helena Katz e Christine Greiner, por se tratar de um trabalho em que o corpo assume papel de destaque em relação à outras mídias e/ou linguagens artísticas.

No terceiro capítulo analisamos os trabalhos da Cia Ormeo, extinta companhia de dança contemporânea residente em Cataguases (MG) que possuía como objetos de pesquisa a dança, o teatro, a música, o cinema e a presença dos dispositivos técnicos, característica marcante em seus trabalhos, surgindo através da imagem projetada, edição de imagens em tempo real e câmeras capturando imagens e sendo usadas ao vivo nas montagens.

O objetivo deste trabalho foi analisar os diálogos existentes entre a dança e o audiovisual, o teatro e a música, estando o audiovisual aparecendo aqui através da imagem projetada, nos trabalhos da Cia Ormeo, Para a análise foram escolhidos três trabalhos: *Barco* (2006), *Nha fala* (2005) e *Uma mulher vestida de sol* (2007). Os trabalhos foram escolhidos devido ao uso de imagens projetadas e uma estrutura cênica marcada. Dentre os trabalhos do grupo encontramos outros em que a utilização dos dispositivos técnicos foi mais massiva, porém, por se tratarem de espetáculos de improvisação ou instalação performance, a análise poderia ficar comprometida no quesito dança e audiovisual, já que nas improvisações neste tipo de trabalho da Cia Ormeo, todos improvisam, desde o elenco até o iluminador e o operador de imagens.

A montagem *Barco* (2006) teve sua estreia no Festival CINEPORT, festival de cinema de países de língua portuguesa, na cidade de Lagos, em Portugal. A

montagem é uma releitura do filme *Ala Arriba*, do cineasta português Leitão de Barros, possui como trilha sonora a música de Bobby McFerrin, o uso de objetos cênicos (estrutura metálica e placas de acrílico) e a projeção de imagens.

A montagem *Nha fala* teve sua estreia em 2005 no mesmo festival de cinema, porém em Cataguases (MG). A coreografia é uma releitura do filme de mesmo nome, do diretor de Guiné Bissau Flora Gomes e possui como elementos artísticos a dança, a música e o uso de projeção de imagens. Ambos os trabalhos foram apresentados nas cerimônias de abertura e encerramento, respectivamente, deste festival de cinema e se enquadram nas homenagens aos importantes cineastas dos países de língua portuguesa. O festival compreende mais de uma semana de eventos, mostras infantis, shows e espetáculos de dança e teatro, além de uma programação extensa de filmes.

O espetáculo *Uma mulher vestida de sol*, de 2007, teve sua estreia no Teatro Santa Roza, em João Pessoa (PB). Trata-se de uma remontagem da peça homônima de Ariano Suassuna, apresentado na cerimônia de encerramento do CINEPORT, em homenagem aos 80 anos do escritor paraibano. Possui como elementos artísticos a dança, o teatro e a música, que aparece através da performance ao vivo do Quinteto da Paraíba e através de músicas cantadas pelo elenco da Cia Ormeo, além da projeção de imagens.

Este trabalho não possui considerações sobre a posição do espectador em relação à obra. O autor desta dissertação fez parte do elenco da companhia usada como objeto de análise, participando de dois dos três trabalhos artísticos e analisados e, levando em consideração, as percepções e observações acerca da dança em diálogo com outros meios ou linguagens artísticas, através da visão de um artista e pesquisador acadêmico.

O foco deste trabalho foi analisar os diálogos e os efeitos estéticos entre a dança e o audiovisual, nas montagens de dança da Cia Ormeo, guiado pelos conceitos da intermedialidade, além das relações da dança com o teatro e a música. Assim, a pesquisa possui como principal característica analisar as relações entre os meios tecnológicos e o corpo que dança. Neste sentido o aparato técnico passa a ser um elemento estético atuante e determinante na obra.

Porém, percebemos que a intermedialidade não se aplica somente ao uso de dispositivos técnicos nos trabalhos da Cia Ormeo. No espetáculo *Uma mulher vestida*

de sol, notamos que o corpo que dança dialoga também com o teatro e com a música. A dança possui um lugar de destaque no trabalho em que percebemos nuances e criações de personagens e situações, através da dança em diálogo com o teatro, a música e a imagem projetada.

Neste sentido, a análise foi dividida nos seguintes tópicos temáticos: entre a dança e o audiovisual, entre a dança e o teatro e entre a dança e a música. Desta forma, os três espetáculos foram divididos em um tópico nomeado “Entre a dança e o audiovisual”, momento em que serão explicitados as relações intermediáticas entre o corpo que dança e a imagem, e como se relacionam em cena, principal objetivo do trabalho.

Como percebemos que as relações intermediáticas presentes na Cia Ormeo não se limitavam à dança em relação ao audiovisual, o espetáculo *Uma mulher vestida de sol* foi dividido em outros dois tópicos, devido às suas relações entre a dança, o teatro e a música, presente no espetáculo através do Quinteto da Paraíba e das vozes do elenco da Cia Ormeo.

Temos, desta forma, a divisão do capítulo de análise em três tópicos principais: Entre a dança e o audiovisual, Entre a dança e o teatro, Entre a dança e a música. Além disso, dividimos os espetáculos em cenas. *Barco* e *Nha fala* foram divididos em três cenas. *Uma mulher vestida de sol* foi dividido em vinte e oito cenas, sendo utilizadas somente as cenas em que nota-se alguma relação intermediática entre as linguagens artísticas.

As possibilidades de diálogo da dança com outras linguagens artísticas se mostram presentes nos trabalhos da Cia Ormeo. A dança é capaz de corporificar e se recriar tendo outra linguagem artística (como a música ou a imagem projetada) como parceiro em cena, para mostrar suas possibilidades de comunicação presentes enquanto manifestação artística, se apresentando nesta análise como um corpo midiático, em que as informações são recebidas e também transformadas em corpo.

2 O CORPO TECNOLÓGICO - ARTE/MÍDIA/DANÇA EM CONFLUÊNCIA

*A arte contemporânea não é, assim,
mais do que uma imensa e formidável
bricolagem da história em interação sincrônica,
onde o novo aparece raramente,
mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir desta interação.*

Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica* (2003).

2.1 As mídias na arte e a arte nas mídias

Todo o pensamento sobre a influência da evolução das mídias nas artes já ganharam espaço desde o começo do século passado. Walter Benjamin, com seu texto clássico, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, iniciava o pensamento sobre como meios técnicos poderiam influenciar a arte e a cultura.

Este ensaio foi publicado em 1935, em francês, na *Zeitschrift für Sozialforschung* (Revista de Pesquisas Sociais), porém, houve mudanças editoriais. Em 1939, o autor fez várias modificações no texto, mas esta versão não foi publicada. Foi impressa em 1955, em *Schriften* (Escritos), mas seu destaque veio só em 1963, quando publicada com *Pequena história da fotografia* e *Eduardo Fuchs, colecionador e historiador* (SCHÖTTKER, 2012).

Trata-se de um dos primeiros ensaios acerca do papel das mídias nas artes, sendo Benjamin um dos mais importantes autores a tratar da modificação nas formas de arte em virtude da influência das mídias. Benjamin fala acerca do que denomina aura na obra de arte e como a mesma se destrói no decorrer do processo de reprodução técnica e das alterações provocadas na percepção e recepção técnica da obra de arte e, por último, das alterações provocadas na recepção e percepção da obra pelo consumidor.

Benjamin tinha usado o termo *meios de comunicação* em outros trabalhos para caracterizar particularidades da percepção e comunicação, porém não havia dado nenhum papel central ao conceito nas suas reflexões posteriores sobre as mídias das massas (SCHÖTTKER, 2012).

Todo o pensamento do autor aponta para duas questões centrais: primeiro para a questão do processo da escrita, que se ampliará até a problemática do impacto público dos textos e, em segundo lugar, para as mídias visuais de massa e sua consequente influência nas formas de manifestação da arte e sua experiência.

Segundo Benjamim, no início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a se tornar um objeto, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos.

Sobre as dimensões do global, as inovações tecnológicas de cada época contribuem por meio de modos, ferramentas e procedimentos para operar reestruturações que as expandem progressivamente. As modificações das concepções do espaço reformulam, conseqüentemente, a gramática da visão porque especificamente são os seus parâmetros que mudam (OLIVEIRA, 1997).

Sobre a arte e as mídias torna-se importante citar a definição de artemídia, proposto por Machado (2004):

A expressão inglesa *media art* e o seu correlato português *artemídia* são usados hoje para designar formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas. Essa designação genérica apresenta o inconveniente de restringir a discussão da artemídia apenas ao plano técnico (suportes, ferramentas, modos de produção, circuitos de difusão), sem atingir o cerne da questão, que é o entendimento da imbricação desses dois termos: arte e mídia (MACHADO, 2004, p. 1).

Refletindo sobre a arte, desde os desenhos paleolíticos até os dias de hoje, com a videoarte, a arte computacional entre tantas outras manifestações artísticas de nosso tempo, é pertinente a afirmação de Langer (1971) que neste contexto nosso pensamento provém do passado, mas não o continua no caminho previsto.

Sobre a arte, Oliveira (1997) nos diz que a mesma é formada por códigos, ferramentas e procedimentos, a arte se apresenta como uma manifestação discursiva, se assemelhando com a organização de um texto. A autora completa o pensamento dizendo que nas imagens da arte se inserem as relações que a mesma mantém com o sistema axiológico de seu tempo e também com o seu próprio sistema de valores, que articulados são oferecidos no sistema de trocas que também as obras de arte instauram desde sempre nas sociedades humanas.

Simultaneamente ao processo de aproximação entre arte e tecnologia, observa-se também desde o início do século XX, um novo elo entre a arte e os diversos ramos das ciências. Importante ressaltar que a relação das artes com o mundo das ciências não é recente e muito menos fruto do século XX. Já no Renascimento, os artistas utilizavam uma série de preceitos científicos (da geometria, da anatomia, da ótica, etc.) para desenvolver suas propostas estéticas (ARANTES, 2005).

O suporte instrumental parece resumir o aspecto mais simples do problema. A arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo. Bach compôs fugas para cravo porque este era o instrumento musical mais avançado de sua época em termos de engenharia e acústica. Já Stockhausen preferiu compor texturas sonoras para sintetizadores eletrônicos, pois em sua época já não fazia mais sentido conceber peças para cravo, a não ser em termos de citação histórica. Mas o desafio enfrentado pelos compositores foi exatamente o mesmo: extrair o máximo das possibilidades musicais de dois instrumentos recém-inventados e que davam forma à sensibilidade acústica de suas respectivas épocas. Edgar Degas, que nasceu quase simultaneamente com a invenção da fotografia, utilizou extensivamente essa tecnologia, não apenas para estudar o comportamento da luz, que ele traduzia em técnica impressionista, mas também em suas esculturas, para congelar corpos em movimento com o mesmo frescor com que o fazia o rapidíssimo obturador da câmera (MACHADO, 2004).

Os artistas futuristas, no começo do século passado, negando os valores do passado, fizeram uma apologia desenfreada dos avanços tecnológicos da sociedade industrial. No *Manifesto Futurista* reverenciaram a velocidade e o movimento, postulando um novo culto à beleza, em que se exalta a máquina. O *Manifesto Futurista* foi escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, e publicado no jornal francês *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909. Este manifesto marcou a fundação do Futurismo, um dos primeiros movimentos da arte moderna. Consistia em 11 itens que proclamavam a ruptura com o passado e a identificação do homem com a máquina, a velocidade e o dinamismo do novo século.

A colaboração em arte e tecnologia remonta à realização do Modulador Luz-Espaço, de Moholy-Nagy, em 1930. Ele trabalhou em seu projeto por vários anos antes de entrar em contato com o engenheiro Otto Ball e com o técnico Istvan Sebok. Antes de colaborações entre artistas e técnicos tornarem-se tão comuns, como nos dias de hoje, existiram outros antecedentes históricos significativos, como a colaboração

entre o brasileiro Waldemar Cordeiro e o físico Giorgio Moscati, para criar o primeiro trabalho de arte gerado por computador no Brasil, em 1969, sem contar a colaboração entre Nam June Paik e Shuya Abe, que investigou a manipulação de imagens de vídeo, iniciada em 1963 e as muitas colaborações do engenheiro Billy Kluver, dos Laboratórios Bell, através do EAT (Experimentos em Arte e Tecnologia) (BENNET, 1997).

Arantes (2005) nos lembra dos trabalhos do artista experimental suíço Jean Tinguely. Oriundo da tradição dadaísta, sua obra explorou e desafiou os limites da máquina e da tecnologia industrial. *Homenagem a Nova York* (1960), apresentada no jardim do Museu de Arte Moderna de Nova York, era uma escultura cinética que se autodestruía no decorrer de sua atuação performática. Tinguely foi inovador não somente na utilização de dispositivos tecnológicos no fazer artístico, mas também na importância que deu à participação do espectador na obra de arte. Em *Cyclograveur* (1960), o espectador era convidado a pedalar uma bicicleta para que um prego pudesse atingir um plano vertical; em *Rotozazas* (1967), o espectador jogava bola com uma máquina.

Percebemos neste momento histórico, através dos trabalhos do artista acima citado, o papel da interatividade na obra de arte. As tecnologias utilizadas por ele em suas obras, não apenas foram utilizadas como elementos artísticos na concepção da obra, mas também como elemento interator e criou conseqüentemente uma aproximação do espectador com a obra de arte.

Segundo Santaella (1997), os primeiros computadores ocupavam andares inteiros de grandes prédios e exigiam, para serem programados, a conexão de seus circuitos por meio de cabos, em um painel inspirado nos padrões telefônicos. Eram verdadeiros brutamontes, dinossauros mantidos em isolamentos do mundo dos leigos. Nos anos 1950, os cabos existiam mas já estavam recolhidos para dentro da máquina, cobertos por uma nova pele de programas e dispositivos de leitura. Mas foi só na década de 1970 que o uso das telas foi generalizado e desde então tela e teclado tornaram-se partes tão integrantes do computador ao ponto de confundirem-se com eles.

A utilização das tecnologias pela arte não tem outros objetivos senão o de realizar a função estética em novas criações, ou seja, a arte usa a tecnologia desinteressadamente e sem finalidades práticas – o que valida as características definidoras da arte nos moldes propostos por Kant. Legislando o mundo com seus

próprios princípios, ela reguarda a autonomia dos seus domínios, o que lhe garante liberdade de ação, assim como a definição dos parâmetros para as apreciações de suas criações (OLIVEIRA, 1997).

A apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria de bens de consumo. Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetadas para a produção de arte, pelo menos não no sentido secular deste termo, tal como ele se constitui no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV. Máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares, singelos e sublimes (MACHADO, 2004).

O autor completa, dizendo que existem diferentes maneiras de se lidar com as máquinas semióticas crescentemente disponíveis no mercado da eletrônica. A perspectiva artística é certamente a mais desviante de todas, uma vez que ela se afasta em tal intensidade do projeto tecnológico originalmente imprimindo às máquinas e programas que equivale a uma completa reinvenção dos meios.

Oliveira (1997) propõe uma divisão em três marcos importantes entre a arte e a tecnologia sendo o terceiro marco nas conquistas da aliança entre matemática e arte, dois campos em contínuas intersecções desde a Antiguidade:

(...)Das suas elaborações conjuntas sobre as teorias dos fractais, do caos e ainda servindo-se conjuntamente das novas tecnologias eletrônicas – agora utilizadas não mais como instrumentos ou um dos códigos da obra mas como o próprio meio de sua elaboração, *as imagens numéricas, as de síntese e as da interatividade* floresceram na arte. Desenvolvendo cada vez mais programas para os computadores, conjuntamente com especialistas em informática e engenheiros, a arte quer assumir-se imagem sem fim, sempre em expansão. As novas tecnologias em matéria de eletrônica resultam numa verdadeira explosão de concepções de máquinas cada vez mais potentes para fazer estar em todos os lugares, inclusive interplanetariamente (OLIVEIRA, 1997, p. 222).

Nesse contexto de inquietude insustentável, a arte com toda a parafernália das tecnologias, incorporada também como um de seus meios de expressão, convida os sujeitos a fazerem parte dela e reaprenderem a interagir. Encontrando outras formas de se voltar ao sujeito, chamar sua atenção de um modo diferente do que até então tinha feito, a arte contemporânea propôs modos de participação na obra inteiramente inusitados (OLIVEIRA, 1997).

Bennet (1997) ilustra a utilização de materiais técnicos nas artes através do trecho:

Um objeto físico que se move no espaço real, um pedaço de material fino que muda de translúcido para transparente, um corpo que se torna quente ou frio, um sentimento de força na mão de alguém que resulta da manipulação remota de um corpo que está distante por meio de uma alavanca (*joystick*), um som, uma imagem projetada, são exemplos de fenômenos físicos que podemos vivenciar quando estamos vendo um trabalho de arte ou interagindo com ele (BENNET, 1997, p. 167).

Fala-se tanto em arte e tecnologia como se entre esses dois campos se estabelecesse uma relação inaugural e característica da arte de hoje. Sem nos esquecer do fato de que na Antiguidade, arte e técnica significavam a mesma coisa, a questão é que a arte sempre esteve sintonizada às tecnologias de ponta de todas as épocas e delas se serviu como um dos elementos constitutivos de sua linguagem (OLIVEIRA, 1997).

2.2 Um breve panorama sobre a evolução histórica da dança

Sobre esta utilização de materiais de âmbito técnico nas artes, e em especial na dança, percebemos que na história da dança esta reapropriação nos remonta ao século XIX. Em Paris, no ano de 1892, a bailarina Loie Fuller apresenta pela primeira vez sua “A Dança da serpente”. A bailarina impressionou o público utilizando a iluminação como um das primeiras mídias usadas nas artes cênicas (SOUQUET, 2005).

Loie Fuller utilizou refletores disponíveis na França do final do século XIX, como ferramenta para criar suas coreografias e causar o efeito que queria no público, além dos tecidos que usava na sua “Dança da serpente”. Tratava-se basicamente de ilusão de ótica que a artista queria proporcionar ao público, dando possibilidades de leitura quando seu vestido e sua movimentação faziam os tecidos mudarem de cor.

Para Santana (2006), este foi um dos primeiros efeitos estéticos provenientes da relação entre dança e tecnologia. A iluminação aqui se apresenta como parte integrante da composição artística, não apenas como algum instrumento para iluminar o ambiente.

Apesar de singela, é significativa a reestruturação da iluminação teatral, que faz parte de todo o contexto e conceito das artes cênicas, possibilitando ao artista e ao público, respectivamente, novas formas de fazer e ver as artes, neste caso, a dança. Podemos dizer que isto se trata de uma interação tecnológica, com os meios técnicos

disponíveis no momento de sua pesquisa. Quando falamos sobre a tecnologia como ferramenta e parte de criação e composição em dança, devemos levar em consideração que aquilo que chamamos de arte tecnológica ou dança tecnológica são obras onde se utilizam de novas mídias.

Spanghero (2003) nos fala que as relações entre tecnologia e dança, podem ser datadas do início da década de 1960, onde os primeiros softwares de notação de movimento começaram a ser criados, potencializando as possibilidades do fazer artístico e dos efeitos da mídia na arte. A cenografia ocupa lugar de destaque como tecnologia do palco. O uso da iluminação, figurino e cenário podem alterar a percepção e recepção do público muito antes da invenção e popularização do computador.

Entremos na história da dança. A dança é uma linguagem que possui influência de outras linguagens artísticas (música, teatro, literatura e artes plásticas) que, dependendo do espetáculo apresentado, ou do tema encenado, apresenta uma linguagem específica. Seja o jazz, o moderno, o contemporâneo, o sapateado, as danças de salão, as danças folclóricas, todos os estilos possuem as suas peculiaridades que os tornam únicos (ALMEIDA, 2005).

Garaudy (1980) descreve a dança como a “expressão através dos movimentos do corpo organizado em sequências significativas de experiências que transcendem o poder das palavras e da mímica”. Para ele, à medida que o dançarino toma consciência das suas possibilidades através da dança, e se predispõe a praticá-la, ele transfere essa segurança para as suas atividades cognitivas de maneira que o seu desenvolvimento se torne harmonioso na comunicação e expressão, e nas características reais e integrais do corpo, ou das partes dele.

No Balé Clássico, as narrativas e ambientes ilusórios são os eixos condutores da obra. Devido às transformações sociais da idade moderna, percebeu-se determinados modos presentes no balé e o mesmo passou a ser questionado. Assim, variadas vertentes da chamada Dança Moderna começaram a surgir. É importante notar que, nesta época, o contexto social determinava fortemente as realizações artísticas, fazendo com que a Dança Moderna se tornasse bastante diferente da Dança Expressionista, movimento europeu, mesmo que tendo alguns elementos em comum.

Em 1811, nasceu François Delsarte, um músico que após fracassar na sua carreira, vai procurar discutir a relação da alma e corpo levando-a para a dança e, dessa forma, por volta de 1871 descobre os primeiros indícios daquilo que posteriormente

chamamos de dança moderna. Seu movimento, o *delsartismo* influenciou a dança moderna americana, dançarinos e criadores que influenciaram diretamente a dança contemporânea através de uma releitura da linguagem da dança (BOURCIER, 1987).

Na Europa, mais precisamente na Alemanha do início do século XX, Rudolf Laban iniciou a propagação da Dança Expressionista. O coreógrafo considerava que a ferramenta fundamental de expressão para a dança deveria ter a natureza como fonte, manifesto em uma dinâmica baseada no contrapeso e na fluência, e na consciência da tensão entre o corpo no espaço e no tempo (VIEIRA, 2009).

Rudolf Von Laban (1879-1958) foi mais um dos grandes estudiosos da dança. Ele estudou o movimento e criou um método, uma linguagem, uma técnica, uma dança. Ele criou uma nova forma de utilizar o movimento a favor da expressão e discutiu-a no mundo em que viveu. Laban foi inovador no sentido de criar um método de anotação da dança, o *Labanotation* (1926) (ARRUDA, 1988).

Ruth Saint-Denis (1878-1968) marca definitivamente o nascimento da dança moderna a partir da idéia mestra de Isadora Duncan: a dança como expressão da vida interior. Ruth elaborou uma técnica corporal precisa e metódica, formando muitos alunos, entre eles Ted Shawn, que posteriormente tornou-se seu parceiro na criação dessa nova dança. Por volta de 1915, os dois parceiros criam a *Denishawn School*, escola de dança que tem como um dos métodos de ensino, aulas de dança acadêmica com os pés descalços. Pela primeira vez as sapatilhas de pontas são deixadas de lado e o contato do pé com o solo aparece como um novo signo da dança que se estabelece como método, como técnica, que mais tarde veremos como um dos elementos característicos da linguagem da dança contemporânea (BOURCIER, 1978).

Outro nome bastante considerado na dança moderna é o da americana Martha Graham. A bailarina começou a dançar na *Denishawn School*, escola onde ela teve o grande contato com a dança, como bailarina e assistente de Ted Shaw. Para ela, a dança relacionada aos temas divinos e rituais de outras culturas não era mais interessante. Ela procurou novas formas de execução de movimentos já existentes na dança clássica, realizando a ressignificação de um texto. Não é somente a técnica que marcou o nome Martha Graham na história da dança, mas a sua preocupação com a emoção de um gesto (HOROSKO, 1991).

No campo das artes cênicas, o advento de novas técnicas nos séculos XIX e XX possibilitou a materialização de novas formas representacionais que correspondiam

a formulações estéticas nascentes no seio das vanguardas europeias. A revolução tecnológica do final do século XIX encurtou a distância entre países, facilitando as *tournées* de espetáculos e o conseqüente intercâmbio das ideias que emergiam em torno do fazer teatral. Trata-se de um fenômeno de difusão que não seria correto considerar restrito aos produtos, às obras. Ele é, na verdade, uma consequência de uma divulgação análoga de teorias, pesquisas e práticas (ROUBINE, 1998).

Na segunda metade do século XX, a dança contemporânea surge como uma nova manifestação artística, passando por influências tanto de todos os movimentos passados, como das novas possibilidades tecnológicas. Também é fortemente influenciada pelas novas condições sociais: urbanização, individualismo crescente, propagação das novas mídias, proporcionando novas propostas artísticas, provocando também fusões com outras áreas artísticas, como o teatro, por exemplo.

Temos como um grande nome da dança contemporânea, a alemã Pina Bausch. Seu trabalho, fortemente influenciado pelo teatro-dança criado por Pina, transita entre a dança moderna e a dança contemporânea. As possibilidades comunicacionais dos trabalhos da Wuppertal Tanz-Theater, companhia que foi dirigida por Pina até 2009, ano de sua morte, transitam entre várias vertentes e estilos da dança, proporcionando ao espectador novas formas de fruição estética, em que se percebe várias linguagens interagindo. A coreógrafa alemã utilizava em seus processos de criação a dança contemporânea, o teatro, objetos cênicos (mesas, gravetos de árvores, cadeiras entre outros) e imagens projetadas em alguns espetáculos.

Por toda a evolução da dança, acompanhando seus períodos históricos, percebemos a preocupação dos coreógrafos e bailarinos com a interação de várias áreas das artes cênicas e conseqüentemente com o período histórico vigente. Toda a evolução socioeconômica teve influência positiva, tanto na propagação de ideias e conceitos, como na realização de apresentações e turnês em vários lugares do mundo.

2.3 Possibilidades no fazer artístico: a utilização das mídias nas criações em dança

Sobre a utilização das mídias nas criações em dança observamos três referências artísticas que utilizam das novas mídias em diferentes contextos e em

variados locais do planeta: Merce Cunningham, dos Estados Unidos; DV8 Physical Theatre, da Inglaterra e o grupo Cena 11, de Santa Catarina, Brasil.

O coreógrafo e bailarino Merce Cunningham, interessado no diálogo entre dança e tecnologia, utiliza, a partir daí, *softwares* e aparelhos em suas criações artísticas. Desta forma, a Merce Cunningham Dance Company, passa a ser referência na dança, criando um novo significado entre corpo e máquina, aliando a estética e a tecnologia em suas obras. Além dos palcos, realizou também vários vídeodanças, um híbrido de coreografias feitas especialmente para o vídeo, com a estética voltada para uma obra em que se percebe o diálogo entre planos de filmagem, coreografias e danças, no sentido mais amplo da palavra.

A Merce Cunningham Dance Company (MCDC) foi criada em 1953, na Black Mountain College e incluiu bailarinos como Carolyn Brown, Viola Farber, Paul Taylor e Remy Charlip e os músicos John Cage e David Tudor. Em 1964, o grupo fazia sua primeira temporada internacional na Europa, vindo a ser uma modificação em sua trajetória, pois abriria as portas para sua repercussão internacional.

A utilização de *softwares* de notação de movimento na dança, se referem a meados do século passado. Em 1964, Jeanne Beamen e Paul Le Vasser realizam o primeiro experimento utilizando computadores como assistente coreográfico. O *software* Life Forms, desenvolvido pela Simon Fraser University, em 1989, foi apresentado ao coreógrafo Merce Cunningham para experimentação e foi utilizado pela sua companhia nas obras coreográficas e concepções artísticas (SANTANA, 2002).

A companhia também abriu espaço para a música experimental. Segundo o site oficial do grupo, foi responsável pela produção de trabalhos comissionados por compositores contemporâneos, tais como Christian Wolff, Gavin Bryers e Radiohead. John Cage, pela sua colaboração desde os primeiros passos da companhia foi nomeado Conselheiro Musical até o ano de sua morte, quando David Tudor o substituiu ¹.

Durante a sua carreira, Merce Cunningham coreografou mais de 150 danças e 800 eventos, sendo responsável por mudanças na dança moderna e desenvolvendo um estilo próprio. Entre os seus espetáculos estão, *Solo Suite in Space and Time*, *Dime Dance*, *Untitled Solo*, *Fragments*, *Galaxy*, *Summerspace*, *Biped* e *Variations V* (TORRES, 2011).

¹ Disponível em <http://www.mercecunningham.org/history/>. Acesso em janeiro de 2014.

Variations V (1965) é uma grande peça envolvendo uso de filme e também, quando possível, de imagens de vídeo distorcidas pelo artista visual Nam Jun Paik. Uma série de antenas foi colocada em torno do palco; quando um bailarino passava por um de seus receptores, um som era gerado através da bateria de instrumentos eletrônicos operados por músicos da companhia. Células fotoelétricas foram colocadas nas bases dessas antenas, também para gerarem som a partir do movimento dos dançarinos (SANTANA, 2006).

McLuhan (1964) nos dizia, já nos anos de 1960, que os meios de comunicação e os instrumentos fabricados pelas novas tecnologias, como a câmera, rádio, TV e vídeo, eram extensões do ser humano. As possibilidades de ver e chegar a lugares antes inalcançáveis é possível graças à tecnologia.

As mudanças ocorridas durante a segunda metade do século XX proporcionaram uma nova forma de olhar as relações entre corpo e máquina, favorecendo um contato mais íntimo entre essas duas mídias. Domingues (1997) nos faz um apontamento interessante a respeito das mídias no dia a dia e sua influência direta em todos os âmbitos da sociedade:

(...) a vida vem se transformando, com uma série de tecnologias que amplificam nossos sentidos e nossa capacidade de processar informações. (...) Hoje, tudo passa pelas tecnologias: a religião, a indústria, a ciência, a educação, entre outros campos da atividade humana, estão utilizando intensamente as redes de comunicação, as informações computadorizadas; e a humanidade está marcada pelos desafios políticos, econômicos e sociais decorrentes das tecnologias (DOMINGUES, 1997, p.15).

Neste cenário percebemos como as novas tecnologias possibilitaram a troca comunicacional com diversos membros da sociedade, desde o cidadão comum, passando pelos artistas e seu público.

Percebemos com isso uma grande gama de possibilidades, vendo a criação e o surgimento de áreas como a vídeo-arte, artes telemáticas, arte digital e realidade virtual. A reapropriação dos meios comunicacionais nas criações é uma constante. Toda criação artística neste viés possui um caráter híbrido.

Logo percebemos a relevância de se investigar as mídias audiovisuais nas suas relações com a dança enquanto produto cultural e nas suas conexões com a comunicação, ou seja, pensar na dança que é modificada pela incorporação de novas tecnologias, resultando na emergência de novos fazeres e pensamentos sobre esta arte (SILVA; GROTO, 2010).

Um novo tipo de linguagem entre vídeo e dança, se mostra como um dos pontos de convergência na cultura contemporânea e digital surge através da videodança. Spanghero (2003) discorre sobre a videodança como uma espécie de videoarte e mostra três tipos de práticas pertinentes: o registro em estúdio ou palco, a adaptação de coreografia existente para o meio audiovisual e as montagens ou coreografias pensadas especialmente para tela, chamada de *screen choreography*.

A possibilidade de gravar e assistir a reprodução dos movimentos realizados pelos bailarinos trouxe a inovação no estudo da dança enquanto criação artística, e a expansão e repetição do conhecimento dessa área. As experiências pioneiras no vídeo com a dança estão relacionadas à capacidade de se gravar.

Porém, para Cunningham, o vídeo deixa de ser somente um aparato de registro e reprodução e passa a ser parte integrante de uma criação. As primeiras experiências nessa direção são atribuídas principalmente ao coreógrafo Merce Cunningham. Sua primeira videodança foi *Westbeth*, produzida em estúdio pelo realizador Charles Atlas, no outono de 1974, e lançada em 1975. Estava inaugurada a parceria entre os dois artistas, que geraria muitas outras obras. *Westbeth* é uma colagem de seis partes e foi baseada na constatação de que a televisão muda o nosso modo de olhar e altera nossa sensação de tempo (SANTANA, 2006).

Das possibilidades de criar, vemos no vídeo e no corpo, linguagens ou mídias em que os campos de percepção e recepção pelo público são imensos, tornando-se uma questão de diálogo e discussão, como na colocação de Machado (1997):

O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua 'especificidade', se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. [...] A imagem eletrônica, por sua própria natureza, tende a se configurar sob a figura dos sinédoques, em que a parte, o detalhe e o fragmento são articulados para sugerir o todo, sem que esse todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez. [...] mas o vídeo é também um fenômeno de comunicação [...]. [...] um processo de trocas e de diálogo pouco comum em outros meios. [...] o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por consequência, bem menos realista do que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico. [...] a arte do vídeo tende a se configurar mais como processo do que como produto e essa contingência reclama um tratamento semiótico fundamentalmente descontínuo e fragmentário. [...] A convivência diária com a televisão e os meios eletrônicos em geral tem mudado substancialmente a maneira como o espectador se relaciona com as imagens (MACHADO, 1997, p. 209).

Na dança, teríamos o corpo como meio e a mensagem sendo produzida pelo próprio corpo que dança. Seria uma afirmação do tipo: o corpo é a mídia da dança. E realmente parece ser. A dança é feita pelo corpo, no corpo e para o corpo, e é por meio dele que os discursos poético-coreográficos são construídos e emitidos. Na criação da dança há mobilização voltada ao estudo do corpo que dança como principal agente significativo e construtor de sentido no discurso coreográfico (SILVA; GROTTTO, 2010).

Vemos na videodança a possibilidade de se enxergar coreografias em locais distintos dos tradicionalmente usados pela dança. O criador, com a videodança, consegue criar cenas em lugares como quartos de dormir, oficina mecânica e galpões, reutilizando-os, no seu contexto com o corpo. Ao mesmo tempo, possibilitou a capacidade de um grande número de pessoas assistirem em qualquer lugar e hora, mudando as relações entre emissor e receptor da mensagem. Falar de corpo no vídeo é falar de DV8 Physical Theatre. O grupo surge na Inglaterra no final dos anos 1980. Companhia de dança integrada, sediada em Artsadmim, trabalha com as linguagens da dança e do vídeo, a princípio, considerado um coletivo independente, realizando desde então dezessete espetáculos de palco e quatro filmes para televisão. O grupo é liderado por Lloyd Newson, e um dos seus objetivos é abordar a dança contemporânea de uma forma clara e diferente da maioria dos grupos e companhias de dança. Outra característica do grupo é a participação de deficientes físicos nas suas obras e a reflexão sobre o papel do homem e da mulher na sociedade atual. Newson, diretor artístico do DV8 Physical Theatre, é um artista contemporâneo, cujo trabalho, como a peça *Dead Dreams of Monochrome Men*, de 1988, pode ser nomeado dentro do contexto do expressionismo. Este espetáculo foi uma das primeiras peças de Lloyd Newson que teve sucesso internacional. Foi esta peça que, sem dúvida, mostrou o início do interesse de Newson em produzir um trabalho que abordasse a mente humana, bem como sua estética empregada na dança. Tais semelhanças podem ser percebidas entre características da arte expressionista. A peça passou por uma remontagem, migrando para o vídeo, e teve sua estreia em 1989. De mesmo nome, o vídeo trata das relações entre um grupo de homossexuais e toda a estética do vídeo é bastante sombria e inquietante, sendo sua iluminação bastante escura e todo o trabalho é apresentado em preto e branco.

Sendo o segundo trabalho em vídeo do grupo, *Dead Dreams of Monochrome Men* foi aquele que colocou o grupo em destaque mundial, tornando-se referência quando o assunto é dança e vídeo. Para o grupo, seus trabalhos em vídeos são chamados de “filmes para TV”. Devido sua divulgação e meio de contato com o público ser a televisão, percebe-se nas obras audiovisuais do grupo uma preocupação estética, tanto da imagem, como da dança, sendo muitas vezes chamados também de videodanças, pelo público e estudiosos. Nas informações sobre o grupo, encontradas no site oficial, vemos que o trabalho do DV8, questiona a estética tradicional e as formas que permeiam a dança, e tenta ir além dos valores que refletem, permitindo a discussão de questões mais amplas e mais complexas ² (DV8).

Historicamente, se este tipo de trabalho artístico a ser pesquisado surgiu como um poder a ser reconhecido na década de 1970, o crescimento continuou em ritmo acelerado em termos de composição, desde então, em um certo momento no começo da década de 1990 com o surgimento de algo curiosamente chamado de "teatro físico", que surgiu para reposicionar a atenção no espetáculo.

O teatro físico nomeia o livre cruzamento de diversas linguagens artísticas que têm características comuns ou similares, principalmente a forte presença da fisicalidade na arte dramática, importada da Europa e conhecida no Brasil na década de 1990 (GALLETO, 2010).

O termo “teatro físico” surgiu academicamente nos anos 1990, depois de Lloyd Newson ter nomeado seu grupo de trabalho, em 1986. O nome foi escolhido como resultado da insatisfação sentida por Lloyd sobre o que estava acontecendo na dança contemporânea na época.

Outros trabalhos notáveis do grupo são *Enter Achilles* (1995) e *The cost of living* (2004). O primeiro tem como eixo central a relação de amigos em um bar, onde situações corriqueiras e tipicamente masculinas acontecem. Um viciado em bonecas infláveis, um cara sensível e outros personagens criam relações e dialogam entre si através da dança e das tomadas de planos. Além disso, os bailarinos interagem com copos de cerveja, cadeiras e balcões de bar. O vídeo *The cost of living* conta a história de dois artistas de rua (um deficiente físico sem as pernas e o outro sem deficiências) e suas relações numa cidade de veraneio no norte da Inglaterra.

² Disponível em <http://dv8.co.uk>. Acesso em janeiro de 2014.

Os três trabalhos audiovisuais foram referenciados aqui devido à sua estética transitória entre o vídeo e a dança. Características se fundem em todos os momentos e a presença de um modo de coreografar, tanto corpos quanto a câmera, mostra como o vídeo influenciou a obra desde grupo inglês, referência na área da videodança.

É forte o compromisso do grupo em criar, tanto no vídeo quanto na dança, e consequentemente, filmar. Isso reflete seu interesse contínuo na forma como dois meios de comunicação (DV8 - Dance and Video 8) podem potencializar um ao outro e chegar a um público que transita entre estas duas formas de linguagem.

Influenciada não só pelo vídeo, mas por toda a tecnologia nascente, a dança contemporânea também se encontra atrelada aos programas de manipulação digital e à implementação de sensores e tecnologias de ponta em suas criações.

Dentro deste contexto, uma das referências nacionais e internacionais é o grupo catarinense Cena 11. Residente em Florianópolis e dirigido por Alejandro Ahmed, o grupo utiliza nas suas criações o uso constante de mídias, além de pesquisa corporal voltada para quedas (em suas montagens, Ahmed pesquisa as potencialidades do corpo que se joga sobre o outro, pelo espaço ou sobre algum objeto cênico) e do elenco ser formado por bailarinos de várias idades e biotipos físicos.

O trabalho do Cena 11 está profundamente mergulhado no corpo enquanto identidade do grupo. Devido a este modo de pensar, todo integrante é fundamental na criação. Até então, todos os espetáculos coreografados por Ahmed podem ser considerados resultantes de um inventivo e provocador processo de pesquisa, influenciado pelas possibilidades do corpo dos bailarinos, que se torna, ao mesmo tempo, influência e resultado final. Durante o processo de pesquisa, os bailarinos são estimulados a incorporar características de trabalhos anteriores e a preparação física também é uma constante.

A introdução de elementos tecnológicos e intercessores demanda a criação de estratégias criativas, que usualmente vão se consolidar na cena como extensões dos corpos dos bailarinos. As pernas de pau e patins são exemplo de um primeiro nível de extensão, mas outros de ordem mais complexa podem ser citados, como a relação do corpo com a videoperformance na internet, caso do projeto *Propaganda* (2010) feito em parceria com a Cia Lia Rodrigues. Em *Embodied Voodoo Game* (2009) essas extensões se desdobram em ilustrações, vídeos, microfones, softwares interativos, consoles de

videogame e acelerômetro numa pesquisa sobre o corpo como controle remoto e/ou controlado remotamente (GARCEZ, 2010).

Estes corpos em extensão devem ser pensados desde a introdução de ferramentas tecnológicas estranhas à prática de dança, como sensores, micro-câmeras ou controles de Nintendo Wii, ou devido à introdução da tecnologia não tecnológica. Para Alejandro Ahmed uma pedra ou um cachorro podem ser considerados tecnologia na sua poética, assim como as mídias digitais. Para ele o importante é a relação intercessora que é estabelecida entre o corpo e o aparato tecnológico que é estranho ao corpo, levando-o além das fronteiras do até então conhecido (ABRÃO, 2007).

Segundo Abrão (2007), essa companhia assume publicamente ser parte de uma esfera específica da dança, na qual a tecnologia já está incorporada e é entendida como possibilidade para o universo artístico. Assume, portanto, a tecnologia como “marca registrada” de sua arte como também acompanha a própria ideia de arte para o grupo.

A capacidade artística do grupo entra em confronto com as potencialidades tecnológicas disponíveis nos dias de hoje criando, assim, uma estética única, colocando o corpo que dança em diálogo, em questionamento, com o seu papel na sociedade, em que somos influenciados diariamente pelos aparatos da informática e dos meios de comunicação e seus respectivos avanços.

Este diálogo é percebido por Abrão (2007):

Como ilustra a análise do *Espetáculo SKR – Procedimento 01*, o tratamento estético dado à tecnologia pelo grupo, em alguns momentos, parece ressaltar as tecnologias em si. No espetáculo em questão, do total de 25 cenas, apenas 12 não apresentam o uso de equipamentos tecnológicos, quatro são somente constituídas por equipamentos tecnológicos e nove consideram-se mistas, as quais compõem-se por dançarinos e equipamentos tecnológicos. Os indicadores mostram o número de 13 cenas, nas quais estão presentes equipamentos tecnológicos e um número menor, 12, sem a presença deles. Esses dados indicam uma possível analogia entre o universo tecnológico e o artístico, na arte do Cena 11 (ABRÃO, 2007, p. 224).

Não só a tecnologia é uma constante nas suas criações. O trabalho físico, em busca de um corpo capaz de realizar a técnica empregada pelo grupo, caminha lado a lado com as possibilidades de criação que as tecnologias proporcionam. O corpo aqui não é banalizado, mas sim potencializado. Explora-se o máximo destes dois meios de comunicação, que é a base de toda a pesquisa estética do Cena 11.

São pertinentes as considerações de Oliveira (1997, p. 224) sobre a arte e a tecnologia, em que a atenção está voltada para o corpo do sujeito. Os espaços virtuais

criados são como que cenários imateriais para levar o corpo do sujeito a experimentar diferentemente as sensações e as percepções dos sistemas de mudança e de transformações que estão instalados no corpo mesmo. As situações em que os sujeitos atuam são instaladas como meios para levá-los a se aperceberem dos modos como esses sistemas intervêm nos estados da existência de cada um, ao mesmo tempo em que os levam, pela vivência, a se darem conta do que esses geram nos outros que nos circundam.

Podemos dizer que a dança, como um campo artístico, reincorpora elementos não usuais (até então) na criação artística, mudando seu significado e recriando suas possibilidades de coreografar, dançar e utilizar o corpo como essência, que vai dialogar com outros meios em suas obras.

Os três grupos citados acima (Merce Cunningham, DV8 e Cena 11) são referências deste novo contexto artístico-cultural que se instaurou a partir da década de 1960. Merce Cunningham é importante por ser o primeiro coreógrafo a implementar na criação em dança, mais especificamente na dança moderna, *softwares* de notação de movimento, além de figura importante das tecnologias na dança nos Estados Unidos. O grupo inglês DV8 Physical Theatre se destaca no território europeu por ser um grupo interdisciplinar, transitando pelo palco e vídeo, desde sua criação, em 1986, unindo as essências do corpo dançante com as potencialidades estéticas possibilitadas pelo vídeo. O Grupo de dança Cena 11 é uma das mais importantes referências brasileiras no quesito dança e tecnologia, usando ambas na sua maior potência e possibilidades de criação.

Vemos então três regiões (Europa, América do Norte e América do Sul) que se destacam na forma de utilizar as tecnologias, sempre unindo a dança e percorrendo este caminho sinuoso, porém rico, entre arte e tecnologia. As possibilidades de criar, de coreografar e utilizar os aparatos técnicos são marcas registradas nas formas de se fazer arte neste novo contexto que vemos crescer, dialogando mais intimamente com o ator, com o bailarino e toda criação artística.

3 INTERMIDIALIDADE: O LUGAR DO “ENTRE”

É utilizada a expressão intermedialidade para se referir ao conjunto das interações possíveis entre as artes que a tradição ocidental percebe como distintas e diferenciadas, em especial pintura, música, dança, escultura, literatura e arquitetura. Essa interação pode se situar nos níveis da produção, do artefato em si mesmo (a obra) ou ainda dos processos de recepção e conhecimento (MOSER, 2006). Este termo também é empregado nas artes, quando várias linguagens, artísticas ou midiáticas dialogam em espetáculos de dança, teatro, performances, vídeo-instalações e com o próprio cinema.

No estudo desta área nas Américas, umas das principais referências é Claus Clüver, além de ser um dos principais pensadores da chamada inter-artes, área de estudo que se ocupa do estudo das múltiplas linguagens artísticas, geralmente em diálogo em uma obra, seja nas artes visuais, cênicas ou plásticas.

No Brasil, temos como referência os trabalhos de Claus Clüver, Walter Moser e trabalhos feitos pelo corpo docente e discente do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. Na Universidade Federal de Juiz de Fora, temos o grupo de Pesquisa Iconicity, criado pelo Prof^o. Dr. João Queiroz, do Instituto de Arte e Design e Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFJF.

Foi sobretudo na Alemanha e nos países europeus de língua alemã que a intermedialidade começou a ganhar ares de um campo de investigação autônomo, em um movimento fortemente acompanhado pelo CRI (Centre de Recherche sur l'Intermedialité) de Montreal e por investigadores de língua francesa e holandesa. Percebe-se, portanto, uma enorme deficiência de traduções dos originais em alemão para outras línguas, sobretudo para o inglês (MENDES, 2011).

A falta de instituições anglófonas (europeias ou norte-americanas) equivalentes ao CRI ainda se faz sentir, tanto mais que a diversidade das línguas europeias convida a que textos e discussões se desenvolvam numa língua veicular comum — o que contribuiria para a fixação de boa parte do vocabulário técnico característico da área. Mas esta dificuldade tem sido compensada pela forte mobilidade internacional da comunidade de investigadores, que tem funcionado em rede e demonstrando forte capacidade de articulação interna (MENDES, 2011).

Segundo Mendes (2011), a palavra intermedialidade, referindo-se etimologicamente ao que se situa *inter media*, surgiu na área de estudos aplicados de comunicação, designando práticas comunicacionais desenvolvidas simultaneamente em, ou para, diferentes *media*, ou usando meios e dispositivos comuns às diferentes mídias: imprensa, rádio, cinema, televisão e internet.

Segundo Bohn, Muller e Ruppert (1988, p. 10), a definição de intermedialidade pode ser entendida como aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espacial.

Na definição dos autores acima, percebemos a influência da semiótica e da tradução intersemiótica no seu discurso, sendo o termo signo base para toda pesquisa semiótica. É interessante notar também como os autores nomeiam diferentes linguagens ou mídias como signo, sendo que cada linguagem traz consigo características muito próprias, como no caso da dança, do teatro e da pintura, tornando pertinente o uso da palavra signo dentro dos estudos intermidiáticos.

Intermedialidade diz respeito não apenas àquilo que chamamos ainda abertamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais.

Clüver (2011, p.10) nos fala a respeito da metáfora da transmissão de mensagens ou signos por um emissor para um receptor, que também se aplica ao design de um outdoor ou de uma instalação, a coreografia de um balé ou a composição e performance de uma canção.

Pavis (2005) utiliza o conceito de intermedialidade acrescentando que a intermedialidade não significa nem uma adição de diferentes conceitos de mídia nem a ação de colocar entre as mídias obras isoladas, mas uma integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto. Müller (1990) completa o pensamento, dizendo que há relações midiáticas variáveis entre as mídias e que sua função provém, entre outras coisas, da evolução histórica dessas relações.

Descrevendo as relações dialógicas entre as linguagens distintas, o discurso teórico/crítico da contemporaneidade apropriou-se do conceito de intermedialidade, que substitui e inclui os termos adaptação e tradução intersemiótica (SISLEY, 2007, p. 37). A tradução intersemiótica participa de uma situação de comunicação complexa e em

várias direções que também se processa pela intermediação de práticas discursivas de diversos sistemas de significação. Pensando por esse caminho, relativo aos estudos aplicados da Comunicação, parece-nos mais adequado usar o termo mídia a produtos televisivos ou de rádio, porém o conceito de mídia vai além.

Clüver (2011), reflete sobre o papel da intermedialidade:

Nos vários campos de estudos interessados no assunto (ciências humanas, antropologia, sociologia, semiótica, estudos de comunicação) as discussões teóricas ainda começam com tentativas de construir a definição de “mídia” mais adequada e útil para esse discurso, e as soluções costumam variar nos diversos campos. A própria palavra é relativamente nova no português brasileiro, e no uso diário seu significado é normalmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e as mídias digitais (CLÜVER, 2011, p. 9).

Mas a nova abordagem, de acordo com Clüver (2011,p. 10) “implica exatamente a reconceituação da dança, da música e das artes plásticas como mídias”. O que importa constatar é que, enquanto a teoria trata das mídias como conceitos coletivos e abstratos, a nossa relação com a mídia “música”, por exemplo, se dá através do nosso contato com signos emitidos pela performance de uma peça musical — de um produto ou uma configuração da mídia “música” (CLÜVER, 2011).

Neste contexto, então, poderemos tratar das linguagens artísticas como mídia, fato que abrange as possibilidades de pensar a intermedialidade em obras artísticas, não restringindo o termo “mídia” à televisão e ao rádio, por exemplo. Como diz o autor acima referenciado, são as percepções sensoriais de materialidade e qualidade do texto (configuração midiática transmitida) que formam a base em determinação da mídia (CLÜVER, 2011, p. 10).

Na perspectiva dos Estudos de Mídias e outras disciplinas, e dependendo dos objetivos de tais estudos, a ênfase na construção do conceito de “mídia” e de mídias particulares abrange outros aspectos (RAJEWSKY, 2005). Segundo a autora, definir mídia depende de aspectos internos e externos do que se deseja nomear mídia.

Enquanto os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais elementos verbais, visuais, sonoros, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizessem justiça – até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O

fenômeno dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade” (CLÜVER, 2006).

Analisando os trechos citados acima de Rajewsky e Clüver, vemos como o termo “mídia” pode ser utilizado e entendido dependendo da situação em que se encontra o objeto que utilizaremos neste contexto. Segundo estes autores, fatores externos e a subjetividade do receptor influenciam diretamente na definição e no entendimento, sendo que para os pesquisadores, a tarefa muitas vezes é definir os elementos estéticos e técnico-expressivos nos objetos estudados, além da subjetividade.

Nas várias definições encontradas, vemos a palavra *intermedialidade* aparecer bastante, tanto nas traduções quanto nos artigos de origem portuguesa. Porém, para o uso de um único termo, sem pequenas variações, escolheu-se por utilizar a palavra intermedialidade, mais comumente usada no português brasileiro.

Parece soar mais aceitável dizer que a mídia “TV” transmite signos televisivos do que dizer que a mídia “dança” transmite um balé, simplesmente porque estamos acostumados a nos referirmos a TV como mídia com seus próprios transmissores, e não a dança (CLÜVER, 2011).

Essa conjugação de diferentes linguagens em uma obra pode ser identificada, também, pelo conceito de *Intermédias*, termo cunhado pelo artista Dick Higgins (*apud* ELWELL, 2008). Assim, segundo Clüver (2006), passou-se a utilizar os termos “Estudos sobre a Palavra e a Imagem” (Word and Image Studies) e “Estudos sobre a Palavra e a Música” (Word and Music Studies) para os nomes das associações já mencionadas.

Por se tratar de um termo novo, tanto no cotidiano brasileiro, quanto no campo das artes, e por se tratar de um conceito massivamente usado pela área da Comunicação, a apropriação do termo intermedialidade no campo das artes se torna tarefa fundamental para entender os processos de criação artística nos dias de hoje, sem contar que muitas vezes são utilizados conceitos da semiótica e tradução intersemiótica quando o assunto é analisar obras artísticas.

À aplicação dos conceitos de intermedialidade, Mendes (2011), nos fala que:

A expansão semântica do conceito permitiu compreender de forma alargada a sua gênese empírica e pragmática, apoiada em materialidades, e analisar os seus campos de aplicação através de estudos de casos. A intermedialidade tornou-se, como diz o CRI, num novo campo epistemológico, repleto de novos objetos em análise. É possível, por isso, como também diz o CRI, elaborar uma história da(s) intermedialidade(s), apoiada em estudos de casos, que remonta a

práticas comunicacionais mais ou menos complexas no sistema dos *media*, ganha relevo e significação nas artes plásticas e visuais — desde logo a partir dos “modernismos” e do “diálogo inter-vanguardas” de finais do séc. XIX e primeiros 30 anos do séc. XX (...) (MENDES, 2011, p. 7-8).

Müller (2006) propõe um deslizamento do intermedial para o intermediático, que o mesmo autor corrige mais tarde (Müller 2010), mas onde ecoa o enraizamento da ideia de intermedialidade nos *media studies* da segunda metade do século XX. Duvidando da possibilidade de construir um mega-sistema compreensivo capaz de dar conta da totalidade dos processos em causa na intermedialidade, Müller (2010) propõe “um trabalho histórico, descritivo e indutivo, que nos conduzirá progressivamente a uma arqueologia e a uma geografia dos processos intermediáticos *in progress*”, sem nunca perder de vista que “a intermedialidade se desenvolve em contextos sociais e históricos específicos”, interessando “não apenas práticas mediáticas e artísticas e suas influências nos processos de produção de sentido num público histórico, mas também práticas sociais e institucionais”. Müller espera que a intermedialidade assuma, apesar da sua vocação releitora e reescrevente, uma postura menos invasora, menos intrusiva e menos imperialista do que as adquiridas, nos anos 1970 do século XX, pela semiótica e pela teoria do texto (MENDES, 2011).

A descolagem da ideia de intermedialidade relativamente à intertextualidade representa precisamente a obtenção de práticas midiáticas para além do texto e da literatura — práticas que entretanto passaram a ser descritas como hibridações (ou hibridizações): colagens, fusões, misturas no mesmo suporte de materiais e de elementos heterogêneos, sobreposições de conteúdos oriundos de diferentes artes ou domínios técnicos (MENDES, 2011, p.7).

Quando refletimos sobre conceitos, definições e termos que pertencem ao universo semântico da intermedialidade ou dele estão próximos, como *transmedialidade*, vemos como o seu significado se refere à estratégia de concepção de produtos multi-suportes, alargando assim a área de aplicações da intermedialidade a um novo perímetro.

É possível multiplicar todos os projetos que se tornaram multi-suportes em todos os domínios da arte e do vídeo. Passando por um caminho inverso, teatro e cinema produziram obras de convergência, em que coabitavam (com o teatro ou o cinema) dança, música e performance.

O cinema *mainstream* procurou nos *comics* e em outros meios, personagens históricos, sagas e narrativas que posteriormente relançou. No seu modo, quer por exemplos como estes, quer por via das intertextualidades, contaminações e citações entre obras, as artes cênicas e as artes visuais, são, há muito, consideradas intermediáticas ou intermídiais (que é uma variação do termo encontrado em diversos trabalhos) e multi-suportes (MENDES, 2011).

Elwell (2006) *apud* Mendes (2011, p.17), tentando localizar os primeiros usos do termo intermídia, atribui-o a Dick Higgins nos anos 1960, mas outros atribuem a Coleridge, por um uso inicial e não retomado do termo *intermedium*, num escrito de 1812. No entanto, como já foi descrito:

Coleridge referia-se a um ponto específico entre dois tipos de sentido no uso de um *medium* artístico. *Intermedium* era para ele um singular, quase um adjetivo. Pelo contrário, a palavra *intermedia* de Higgins se refere a tendência, nas artes, para se ser ao mesmo tempo um tipo ou forma de arte e uma maneira de ver ou conceber as artes (FRIEDMAN, 1998, p.108).

Higgins acredita que o termo *intermedia* refere-se às obras como as de John Cage, Nam June Paik e do movimento Fluxus, bem como as ‘works of art that fall between media’, em tradução livre “obras de arte que situam-se entre as mídias” (*apud* MENDES, 2011, p.17).

Outro nome importante nos estudos de intermedialidade é Irina Rajewsky. Esta alemã foi responsável em um de seus artigos (RAJEWSKY, 2005), por propor uma definição e algumas categorias dentro desta área de pesquisa. Rajewsky (2005, p. 51-53) propôs três subcategorias de intermedialidade, para as quais forneceu uma base teórica: transposição intermediática, combinação de mídias e referências intermediáticas.

A transposição intermediática se refere à intermedialidade no sentido mais estreito da transposição midiática (como, por exemplo, adaptações para filmes, novelizações, e assim por diante): aqui a qualidade intermídia deve ser vista com a maneira em que um produto de mídia vem a ser, ou seja, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc) ou do seu substrato em outro meio (RAJEWSKY, 2005).

Esta categoria é uma produção orientada, a concepção "genética" de intermedialidade, o texto "original", filme, etc, é a "fonte" da recém-formada produto da

mídia, cuja formação é baseada em um processo de transformação intermediática específica e obrigatória (RAJEWSKY, 2005).

A combinação de mídias inclui fenômenos como a ópera, cinema, teatro, performances, manuscritos iluminados, computador ou instalações artísticas de som, quadrinhos, e assim por diante, ou, para usar outra terminologia, os chamados multimídia, meios mistos, e intermídia. A qualidade intermídia desta categoria é determinada pela constelação midiática constituindo uma mídia produto, o que é dizer que o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionais distintas ou formas midiáticas da articulação (RAJEWSKY, 2005).

Já as referências intermediáticas são referências, por exemplo, de um texto literário para um filme através de, por exemplo, a evocação ou imitação de certas técnicas cinematográficas, como cenas com zoom, efeitos de desaparecer e dissolver na montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, transposição da arte, referências no cinema à pintura, ou na pintura à fotografia, e assim por diante (RAJEWSKY, 2005).

Referências intermediáticas são, portanto, para serem entendidas como estratégias constitucionais que contribuem para a significação global do produto: o produto mídia utiliza os seus próprios meios específicos, ou para se referir a um trabalho específico, produzindo individualmente em qualquer outro suporte (ou seja, o que na tradição alemã é chamado Einzelreferenz, "Referência individual"), ou referir-se a um subsistema midiático específico (tal como um certo gênero de filme) ou para outro suporte do sistema (Systemreferenz ", referência do sistema") (RAJEWSKY, 2005).

As artes cênicas, o cinema e a televisão “remediam” conteúdos e formas, das literaturas “maiores” e “menores”, do mesmo modo que artes e culturas eruditas “remediam” artes e culturas populares, e vice-versa, e que jogos de computadores “remediam” sagas míticas ou arquetípicas e epopeias (MENDES, 2011). Sobre a remediação, uma nota de contracapa de uma das versões do livro “Remediation” (BOLTER; GRUSIN, 1998) diz o seguinte:

A crítica dos *media* continua cativa do mito modernista do novo: ela assume que as tecnologias digitais como a WWW, a realidade virtual e os *computer graphics* se devem divorciar dos *media* seus antecessores, usufruindo de um novo conjunto de princípios estéticos e culturais. Bolter e Grusin desafiam esta concepção, propondo uma teoria da mediação para a era digital: eles argumentam que os novos *media* visuais alcançam relevância cultural precisamente por homenagearem, rivalizando com eles e redesenhando-os, *media* como

a pintura perspectivista, a fotografia, o cinema e a televisão. Chamam a este processo ‘remediação’ e anotam que também os antigos *media* redesenharam os seus antecessores: a fotografia remediou a pintura, o cinema remediou as artes cênicas e a fotografia, como a televisão remediou o cinema, o *vaudeville* e a rádio. (apud MENDES, 2011, p. 16).

A ideia de híbrido em McLuhan torna-se central para a teoria das mídias contemporâneas, mas expande-se rapidamente para designar as relações homem-máquina, biológico-mecânico, real-virtual e, passando a ter uma significação excessiva, perde a sua especificidade, tornando-se excessivamente abrangente. Por esses motivos, que Müller usa a definição que o território da intermedialidade possa ser como “uma arqueologia intermediária das mídias nas redes das séries culturais e tecnológicas” (como ele faz na sua arqueologia da televisão, analisando as remediações, por esta última, da rádio, do cinema, do teatro, etc.), e que dê igualmente conta da emergência de novos fenômenos de recepção e da geração/sedimentação de novos públicos e sua mutação (por exemplo a substituição do *espectador* de teatro ou de cinema pelo *user* ou o *surfer* da internet e da interatividade).

Neste sentido, é importante a definição de “corpomídia”, proposto pelas professoras Christine Greiner e Helena Katz. O conceito de “mídia” do “corpomídia” é entendido como um processo sempre presente e contínuo de selecionar informações que passa a fazer parte deste corpo de forma bastante singular, ou seja, são transformadas em corpo (KATZ; GREINER, 2005). Nesse processo, as informações que correspondem ao motivo das mudanças desse “corpo” não são “processadas”, mas coligidas em um fluxo constante, e em via de mão dupla, entre o que vai do exterior ao corpo para o seu interior e vice-versa.

A ideia de “mídia”, no corpomídia, não emprega a ideia de corpo como suporte ou veículo, ultrapassando a ideia de haver somente uma ligação do que está dentro e fora dele, mas de um corpo que é “mídia”. Assim, o corpo não é tomado como um meio em que as informações chegam e são transmitidas, mas de um “todo” (entre o homem e o ambiente) em constante dinamismo coevolutivo, negando também a dicotomia “corpo e mente” (ARAÚJO, 2012).

Segundo Lepecki (2006) a dança é o resultado de uma complexa relação entre diferentes artes e sistemas de linguagem, exibida aos expectadores a linguagem corporal, sendo a princípio a primeira forma de comunicação ao público. Porém existem outros elementos que tradicionalmente já fazem parte do espetáculo de dança, como o

cenário, o figurino, a música, além de dispositivos eletrônicos e tecnológicos de interação.

Aguiar (2013) nos fala da relação multimidiática da dança, além de suas características interdisciplinares, completando que durante todo o processo de criação em dança, ao longo da história, percebemos suas relações com outros sistemas e meios, como por exemplo a música, a literatura, teatro e artes plásticas.

Falando desta relação da dança com outros meios, temos como exemplo o balé clássico. Criado nas cortes italianas da Renascença e desenvolvido pela aristocracia francesa, este estilo de dança já possuía desde o princípio de sua história um viés intermediário: um espetáculo de balé clássico é a junção da dança, música, pintura e poesia (AGUIAR; QUEIROZ, 2008).

Na história da dança, percebemos inúmeros exemplos de espetáculos criados a partir de obras literárias, movimentos literários e autores. Nos Ballets Russos de Diaghilev, importante companhia de dança, reconhecida em Paris na primeira metade do século XX, vemos dois exemplos: *O espectro da rosa* (*Le spectre de la rose*) (1911) realizado pelo coreógrafo Michel Fokine a partir de um poema de Théophile Gautier; e *A tarde de um fauno* (*L'après-midi d'un faune*) (1912), coreografado por Vaslav Nijinsky, é uma transposição do poema homônimo de Stéphane Mallarmé (AGUIAR; QUEIROZ, 2008).

Se uma obra intermediária contém essas características, pode-se considerar que o próprio espetáculo cênico possui características que o definem como uma obra em que se utilizam diferentes linguagens, como a arquitetura (cenário) e a música (trilha sonora). Para Clüver (2011) segundo os conceitos tratados acima, todas essas considerações têm primeiramente um valor teórico: um cruzamento de fronteiras midiáticas implica uma relação intermediária ao invés de um fenômeno intramediático, como por exemplo uma mistura de gêneros.

Interessante notação que Müller (1990) faz a respeito da intermedialidade, dizendo que esta não pode ser entendida como uma simples adição de diferentes conceitos de mídia nem ação de colocar entre as mídias obras isoladas, porém se trata de uma integração entre conceitos estéticos em um novo contexto. Completa o pensamento, dizendo que há relações midiáticas variáveis entre as mídias e que sua função provém, entre outras coisas, da evolução histórica dessas relações.

Essas definições e conceitos tratados acima nos fazem perceber o quanto as artes e os meios comunicacionais estão em profunda sinergia, desde o século passado, seja no cinema, teatro, dança e performance. O uso de linguagens artísticas (no diálogo então nomeado de interartes), aparelhos e objetos computacionais nos faz refletir sobre o momento de convergência em que vivemos. Isto nos ajuda a compreender algumas relações intermediáticas presentes em obras audiovisuais ou nas artes cênicas acerca do uso de mídias, abrindo-nos a visão a respeito do papel do diálogo intermediático presente nessas áreas de estudo.

4 ENTRE AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS: A TRAJETÓRIA DA CIA ORMEO

Abordaremos neste capítulo as relações intermediáticas entre dança, imagem em movimento, teatro e música, presente nos espetáculos da Cia Ormeo. O grupo esteve em atividade entre os anos de 2003 e 2013. Surgiu no projeto social Café com Pão Arte ConFusão, em Cataguases, também patrocinado pela empresa de energia elétrica da região Energisa, a partir do interesse de Daniela Guimarães, até então diretora e professora de dança contemporânea do projeto, por criar um grupo profissionalizante em múltiplas linguagens artísticas, compreendendo todo o universo da dança contemporânea, teatro, música, percussão e artes plásticas. As seleções foram feitas pela diretora do projeto e todo o corpo docente, tendo como objetivo perceber possíveis potências artísticas numa população de 900 adolescentes, número total dos alunos do projeto. No começo o grupo contava com 33 integrantes.

No ano de 2003, a todo vapor, com aulas regulares de teatro, dança, capoeira, percussão e artes plásticas, a companhia teve como primeira montagem o espetáculo *Parafernália*, em que a cidade de Cataguases foi o tema. Vemos neste espetáculo imagens da cidade, além de trechos coreográficos, desenhos e pinturas dos integrantes, sobre a cidade e na cidade de Cataguases. Percebe-se neste momento o primeiro contato com uma mídia, que neste caso é um projetor de imagens, aparelho óptico-mecânico utilizado para apresentação de slides, filmes ou vídeos, na Cia Ormeo, usado como linguagem estética em seus espetáculos.

O interesse de Daniela Guimarães pelas linguagens artísticas se interagindo através da dança já fazia parte de sua vida artística. A bailarina nascida em Araxá (MG), foi convidada para lecionar dança contemporânea no projeto Café com Pão, devido seu trabalho como diretora e bailarina da Cia Cos'é?, residente em Juiz de Fora (MG).

A Cia Cos'é? Teatro-Dança iniciou suas atividades em 1998, desenvolvendo um trabalho de pesquisa utilizando-se da Dança Contemporânea, do Contato-Improvisação e do Teatro-Físico, mostrado em seu primeiro trabalho *Um Jantar pra Quatro Estações*.

O processo é dirigido por Daniela Guimarães que estimula, indaga, seleciona e organiza todas as experiências vivenciadas. Os resultados artísticos da companhia Cos'é? apareciam em forma de textos, cenas completas, sequências

coreográficas, pequenos gestos, palavras e músicas. E devido ao seu interesse pela improvisação, todo o processo artístico do grupo se pautava nas experiências e seções de improvisação.

A Cia Cos'ê?, a partir de 2001, através da parceria com o diretor de fotografia Mauro Pianta, a pesquisa ampliou-se buscando uma interlocução entre o teatro e o cinema, que resultou no espetáculo *A Chuva Secou ao Sol*. Os espetáculos que vieram a seguir: *Hipocampelefantocamelo e Brazilianas – 2 Estudos Sobre Humberto Mauro* (2002/2003) e *Voarovoovoado-Zapeando 1-2-3* (2004) trouxeram uma incessante investigação destas linguagens cinema-dança: uma busca de diferentes planos espaciais, diferentes focos e cortes corporais, servindo-se de um raciocínio do “movimento” de câmera e daquilo que o “olho/câmera” quer que seja revelado. A Cia Ormeo já contava com a experiência de uma artista, além de diretora que já possuía uma longa carreira artística através dos anos, com muitos cursos, trabalhos e oportunidades no teatro, dança e televisão.

Em 2003, o grupo teve workshops com os profissionais das artes cênicas Ricardo Martins, ator de teatro do Rio de Janeiro e o mímico Jiddu Saldanha. Em 2004 foi a vez do bailarino e coreógrafo de Belo Horizonte (MG) Mário Nascimento mostrar suas relações com a dança para o grupo através de um workshop de três dias. No mesmo ano, o grupo estreia *Verdes atos Verdes*, inspirado na Revista Verde, movimento literário da década de 1920, em Cataguases, abordando temas modernistas e novas formas de se expressar através de versos e prosas.

O CINEPORT, Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa, realizado pela Energisa, que no ano de 2005, possuía o nome de Companhia Força e Luz Cataguases Leopoldina, teve sua primeira edição neste ano. E a Cia. Ormeo foi convidada para criar um espetáculo, regido por Daniela Guimarães, acerca do espaço urbano de Cataguases. O espetáculo aconteceu na Praça Santa Rita, local da matriz de mesmo nome e importante ponto turístico e histórico da cidade. *Encha o diafragma, olhe pelo olho da câmera* foi o nome da montagem. A praça foi compreendida com um enorme palco onde os bailarinos seguiam um roteiro de indicações corporais, tendo como referência a música. Todos os espaços da praça foram utilizados: bancos, jardins, piscina, e inclusive toda a estrutura da Igreja Santa Rita. Neste espetáculo, a Cia Ormeo Teatro-Dança possuía 18 atores-bailarinos ¹, com idades que variavam de 12 a 18 anos, em seu elenco, além da participação das bailarinas da Cia Cos'ê?.

Também no CINEPORT, o grupo foi o responsável por participar da cerimônia de encerramento e homenagem aos diretores Flora Gomes, Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos, entre outros. A Cia Cos'ê? apresentou trechos de sua obra *Brasilianas*, além da participação da Cia Ormeo na coreografia *Nha Fala* e outras em coreografias durante a cerimônia.

No final de 2005, o grupo apresenta seu espetáculo de dança improvisacional *Palato*, com a participação do violinista Nicolas Krassik e sua banda. A apresentação teve 50 minutos de duração e todo o enredo do trabalho era baseado nos diálogos dos músicos com os bailarinos e dos bailarinos com os músicos.

Já no próximo ano foi a vez da Cia Ormeo levar seu trabalho para a Europa. A edição do ano de 2006 do CINEPORT ocorreu na cidade de Lagos, no Algarve, Portugal. O grupo foi convidado para apresentar coreografias para a cerimônia de encerramento, como no ano anterior, sendo Leitão de Barros, importante cineasta português, um dos homenageados na cerimônia e seu trabalho sendo retratado pelo elenco da companhia.

No mesmo ano, a companhia ³ começa suas pesquisas sobre anatomia humana, enquanto as pesquisas improvisacionais sobre o livro *Grande sertão, veredas*, de Guimarães Rosa também começavam. O trabalho *Pedaços de Rosa* estreia em dezembro de 2006, embasado nos estudos sobre ossos e o sistema locomotor em diálogo com trechos da obra de Guimarães Rosa. Neste trabalho tudo foi improvisado: os textos, a movimentação, as cenas, a iluminação e a música. Além do elenco, para a realização deste trabalho os profissionais Miriam Gaspar, professora de teatro e assistente do grupo, e o músico Rogério Tumati Mendonça, também colaborador do grupo em funções como iluminação, contra-regra, entre outras, participaram a como improvisadores. Miriam atuando na trilha sonora pré gravada, com músicas de Bob McFerrin, Balanescu, Win Martens entre outros, e Rogério Tumati na iluminação.

Este trabalho acompanhou a Cia. Ormeo durante vários anos, sendo *Pedaços de Rosa* o trabalho de maior circulação da companhia, apresentado nas cidades de Juiz de Fora (MG), Belo Horizonte (MG), Salvador (BA), João Pessoa (PB) e São

³ Todo o processo artístico do grupo lidou com as manifestações artísticas, principalmente as cênicas, como objeto de pesquisa e criação, apesar da dança ser seu elemento de maior destaque. Por esse motivo, quando houver neste trabalho referências aos integrantes da Cia Ormeo, perceberá que os termos “bailarinos”, “atores”, “artistas” e “atores-bailarinos” apareceram, devido o caráter interdisciplinar dado por Daniela Guimarães, sem contar que em várias obras, percebemos os mesmos atuando e cantando, além de dançarem.

Paulo (SP). Além desses eventos, 2006 foi marcado por ser o ano em que aconteceu a Mostra ZAP 123, encontro artístico e cultural realizado por Daniela Guimarães em que profissionais da dança e do teatro reuniram-se e durante uma semana realizaram atividades gratuitas e abertas ao público, como espetáculos de dança e teatro, palestras entre outras atividades artísticas.

Neste evento a Cia. Ormeo estreiou *4/4 – Nos quatro cantos*, remontagem do espetáculo de mesmo nome realizado pela Cia Cos'ê? no ano de 2005, com apresentação na edição do mesmo ano do FID, Festival Internacional de Dança, na cidade de Belo Horizonte (MG). O espetáculo mostra possibilidades de recodificar o número 4 através da dança, do teatro e de imagens projetadas.

Em 2007 foi a vez da companhia montar a peça *Uma mulher vestida de sol*, de Ariano Suassuna, em homenagem aos 80 anos do escritor paraibano, na cerimônia de encerramento do 3º CINEPORT, em João Pessoa, na Paraíba. Em dezembro do mesmo ano, *Margem – contorno dos espaços cheios*, estreia no Centro Cultural Humberto Mauro, sede e local de trabalho da Cia. Ormeo, em Cataguases (MG). O espetáculo totalmente improvisado com duração de 50 minutos trabalha nas pesquisas improvisacionais a respeito do corpo que interage com as imagens. A pesquisa possui como colaboradores e improvisadores além do elenco do grupo, os parceiros e professores, Miriam Gaspar e Rogério “Tumati”.

Este trabalho trata-se da primeira parte da pesquisa entre corpo, imagem e dança, tendo como seguintes espetáculos, *Retina* (2008) e *Retina – trilogia final* (2011).

Os três espetáculos (*Margem*, *Retina* e *Retina Trilogia*) trabalham com a improvisação como método de estudo e concepção, porém somente *Margem* é totalmente improvisado. *Retina* possui como característica principal o uso de estações dispostas de diferentes modos, tendo como objeto de pesquisa e objetos cênicos, placas de acrílico penduradas, e um projetor com imagens pré-gravadas ou ao vivo. Todos os bailarinos possuíam um roteiro de qual estação seguir e quando. O percussionista paraibano Pablo Przna, integrante da banda Cabruera, foi quem concebeu a trilha sonora, que era totalmente improvisada. As únicas ordens do espetáculo-instalação eram as seguintes: o músico teria que, a cada 10 minutos (até completar 50 minutos de espetáculo), realizar um som comum, combinado com toda a equipe anteriormente, pois este seria o sinal para os bailarinos trocarem de estação, que por sua vez, só tinham esta

informação. As corporeidades e coreografias que pudessem surgir dependeriam dos outros bailarinos envolvidos, além da percepção do espaço e de escuta sobre o ambiente e todas as suas influências sobre o improvisador, características indispensáveis aos artistas que trabalham com a improvisação como método de pesquisa.

Em 2010 a Cia. Ormeo apresenta *Com amor e...* no CINEAMOR, festival de cinema realizado em Nova Friburgo (RJ), tendo como temática o amor. O festival foi realizado pela empresa Energisa, além de parceiras, como a Prefeitura Municipal de Nova Friburgo. A montagem de 15 minutos tinha como referência as relações afetivas através de cenas coreografadas e improvisadas, sob as projeções das obras do pintor austríaco Gustav Klimt.

E fechando a trilogia dos diálogos entre corpo e imagem, estreia no Cine Theatro Central em Juiz de Fora (MG), em 2011, o espetáculo *Retina – trilogia final*. O cotidiano, nossas relações intra(inter)pessoais, além da cidade em que vivemos foram abordados e trabalhados em cenas improvisadas e coreografadas sob a direção de Daniela Guimarães.

No mesmo ano, o grupo monta a peça *Luz Clara Luz*, inspirada na Comédia Dell'arte, tão trabalhada nas aulas de teatro da Cia Ormeo, e toda a estrutura dramática que compõe esse movimento teatral popular do século XV, na Itália. Os atores deste movimento moravam em carroças e viajavam de cidade em cidade, passando por castelos e mansões mostrando seu trabalho, em muitas ocasiões a troco de comida e um lugar para dormir.

Basicamente, este tipo de trabalho é improvisado com personagens pré-definidos que atuam com todas as caracterizações, variando apenas de situações, sendo desta forma o texto improvisado, dependendo da localidade onde eles estavam e outras questões, como política, assuntos populares comuns, entre outros temas que poderiam servir como assunto em cena.

Com *Luz Clara Luz*, a Cia Ormeo passa por várias cidades da região da Zona da Mata mineira, acompanhando o Projeto Nossa Energia, realizado pela Energisa, evento que realiza atividades sócio-educativas nas cidades por onde seu caminhão, palco do evento e escritório do projeto, passa.

O cinema sempre teve influência sobre seus processos criativos, com participação e workshops com cinegrafistas e cineastas da região, como Marcos Pimentel e Mauro Pianta, ambos de Juiz de Fora (MG), com conhecimento e prática no

audiovisual. Assim, em 2012 foi a vez do grupo realizar seu primeiro contato com a sétima arte: criar um curta metragem.

A Cia Ormeo foi uma das três equipes participantes do Festival Ver e Fazer Filmes, realizado em Guimarães, Portugal. A cidade histórica importante para a cultura portuguesa recebeu este festival de cinema, que possui entre seus vários eventos, a realização de um curta metragem filmado na cidade, além de mostras de filmes e curta metragens portugueses e brasileiros. O tema dado às equipes foi “Lendas de Guimarães”. Além da Cia. Ormeo, o evento contou com a participação dos alunos do curso de Comunicação Social, da Universidade do Minho, em Braga, cidade vizinha e os alunos do curso de Cinema da Universidade Católica Portuguesa, na cidade do Porto.

Todas as equipes receberam um prazo antes do festival para a concepção do roteiro e divisão da equipe, pois uma das regras da gincana era que cada integrante de cada equipe devia possuir uma função dentro do cinema e realizá-la da melhor forma possível, se tornando um grande aprendizado de como a indústria cinematográfica funciona.

O Festival possui outras edições, realizadas na cidade de Cataguases (MG), tendo também como principal atividade a criação de um curta metragem. Na concepção do roteiro, o grupo contou com a tutoria do diretor baiano João Mattos. Todos os integrantes da Cia. Ormeo ajudaram a escrever o roteiro que possui como trama a aceitação da Mulher Invisível com sua condição através da decadência dos seus “amigos” da fantasia, como um vampiro e um lobisomem. O curta foi dirigido pelo integrante do grupo Carlos Gonçalves e contou com a assistência técnica o diretor de cinema português Fernando Vendrell. Cada equipe do festival possuía um diretor com anos de experiência para prestar ajuda e dar conselhos e sugestões durante as filmagens. *Mi(n)to* foi exibido no Festival Ver e Fazer Filmes, em Guimarães e na cidade de Cataguases, em um evento realizado pela Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, setor cultural da Energisa, e a Fábrica do Futuro, residência criativa do audiovisual e cinema na região de Cataguases.

Em 2013 o cinema continuou fazendo parte do grupo. O filme, com título *vaga-LUMES*, mostra a união de 7 pessoas que possuem características em comum, resolvem construir um barco e fazer uma viagem, em que questões pessoais vêm à tona, mesclando elementos ficcionais, como a criação de personagens para cada integrante do

elenco, além de algumas características pessoais, como depoimentos do elenco sobre saúde, família, trabalho e sonhos.

Foi filmado em cachoeiras da Serra da Canastra (MG), praias da cidade de Sagres (Portugal), e um estúdio em Cataguases (MG), onde ocorrem as cenas internas do barco e sonhos de cada personagem. Como característica de filmagem, foram utilizados planos-sequências em algumas cenas. O filme é ficcional, porém algumas características dos integrantes se fundem com os personagens. Cada integrante possui um solo em cachoeira, um solo de cotidiano e um solo de sonho (gravados no estúdio em Cataguases).

O longa metragem foi idealizado por Daniela Guimarães com assistência do cineasta Marcos Pimentel na criação do roteiro da obra de comemoração dos 10 anos da Cia. Ormeo. O material aguarda para ser montado e ser realizada sua estreia.

O grupo teve o ano de 2013 como seu último ano de atividade, se dissolvendo em outros projetos culturais e acadêmicos na região de Cataguases.

4.1 ANÁLISE DAS OBRAS DA CIA ORMEO

As obras escolhidas para análise são *Barco* (2006), *Uma mulher vestida de sol* (2007) e *Nha fala* (2005). Os trabalhos *Barco* e *Nha fala* são trechos retirados das cerimônias de abertura e de encerramento, respectivamente, do 2º e do 1º CINEPORT. As obras foram escolhidas pelas suas relações entre a dança, a imagem em movimento, o teatro e a música.

Todo o trabalho da Cia Ormeo foi pautado nos possíveis diálogos entre a dança e outras linguagens artísticas, como o teatro, a literatura, o cinema, além dos diálogos existentes com a tecnologia, que percorreu todo o caminho do grupo através de suas pesquisas e espetáculos. O uso das mídias, principalmente a imagem projetada em movimento é uma característica que remonta aos primórdios da extinta Cia Cos'ê?. A projeção e edição de imagens ao vivo sempre fizeram parte dos espetáculos e pesquisas artísticas da companhia dirigida por Daniela Guimarães.

A escolha destes trabalhos da Cia Ormeo se dá pelo fato de se tratarem de espetáculos em que percebemos que as relações intermediáticas não acontecem apenas através da mídia “imagem”, projetada e usada de diversas formas em vários espetáculos. Os trabalhos *Barco* e *Nha fala* utilizam o cinema como elemento de pesquisa e objeto cênico e *Uma Mulher Vestida de Sol* é uma remontagem de uma peça de teatro em um espetáculo-musical de dança contemporânea, em que percebemos a incorporação do mídia imagem em todo o espetáculo.

Se considerarmos as linguagens cinema e teatro como outras relações intermediáticas, perceberemos que a intermedialidade presente nos trabalhos da Cia Ormeo está além do uso de aparatos técnicos, utilizando outras linguagens artísticas como objeto de pesquisa em diálogo com o corpo que dança.

A análise dos espetáculos foi embasada nas subdivisões do conceito de intermedialidade proposto por Irina Rajewski. Utilizou-se como critério a escolha de cenas e momentos importantes das obras relacionadas em que se percebe relações intermediáticas entre o corpo, a dança e o audiovisual.

Todos os trabalhos foram analisados em um tópico relacionado à dança e a imagem, além de mais dois tópicos, em que foram analisadas as relações entre dança e teatro e as relações entre dança e música, sendo esses dois últimos tópicos utilizados exclusivamente no espetáculo *Uma mulher vestida de sol*.

Além destes tópicos temáticos, os trabalhos foram divididos em cenas. *Barco* e *Nha fala* foram divididos em três cenas e *Uma mulher vestida de sol* foi dividido em 28 cenas, sendo analisadas e referenciadas neste trabalho 20 cenas, por suas relações entre a dança, o teatro, a música e o audiovisual.

4.2 *BARCO* (2006)

Barco trata-se de um trecho coreográfico concebido para o 2º CINEPORT, no ano de 2006, em Lagos, Portugal. Como em outras montagens encomendadas para o CINEPORT, o trabalho foi criado para homenagear os cineastas dos países de língua portuguesa, sendo Leitão de Barros, cineasta português, o homenageado através desta montagem. A apresentação aconteceu na cerimônia de abertura do festival.

A montagem de 7 minutos teve como referência direta o filme *Ala Arriba*, de Leitão de Barros, sendo que durante todo o trabalho são projetadas cenas do filme. Os elementos artísticos deste trabalho são a dança e a projeção de imagens, além de uma estrutura metálica de aproximadamente 3 metros de comprimento e quatro placas de acrílico translúcidas, utilizadas como objeto cênico e possui 8 bailarinos na execução desta coreografia. A trilha sonora é de Bobby McFerrin.

O filme, que transita entre o documentário e a ficção, narra o romance de um jovem pescador e sua amada. As diferenças sociais também são tratadas nesse filme assim como o drama pela falta de peixe. O filme é ambientado em Povoia de Varzim, cidade da região norte de Portugal e mostra seus costumes locais. O mar é protagonista nesta obra.

O trabalho foi dividido em três cenas que serão explicitadas abaixo. Todas as cenas possuem como característica de movimentação a improvisação e ações marcadas em grupo ou individualmente em relação à estrutura metálica e às placas de acrílico. Sobre as ações marcadas notamos que acontecem, no geral, em relação à estrutura metálica ou as placas, principalmente quando ambos os objetos cênicos são manuseados pelo elenco. Percebemos ainda nesta cena que a utilização e manipulação do objeto cênico são os fatores que reconfiguram e alteram a composição cênica.

Na primeira cena observamos a introdução dos bailarinos em cena e variadas possibilidades de utilização da estrutura metálica. Na segunda cena as placas de acrílico são utilizadas por quatro duplas, em que cada bailarino improvisa com a placa de acrílico e com o parceiro. E na terceira cena vemos a construção do barco cênico, criado com a estrutura metálica e com as placas de acrílico.

Durante todo o trecho coreográfico a presença da imagem projetada é constante e percebemos a ação de trabalhadores construindo um navio. As imagens alternam para a vista de um porto e um navio em suas extensões, por dentro e por fora.

Além dessas imagens, são projetadas imagens de ondas que também fazem parte do filme, que surge em determinado momento do trecho coreográfico. As imagens estão em preto e branco e possuem tempos parecidos na projeção.

Nesta coreografia foram utilizados elementos coreografados assim como improvisados. Nota-se que toda a movimentação possui uma estrutura em que os bailarinos tem determinada função, assim como realizam algum tipo de movimento, seja manusear os objetos cênicos ou realizar algum movimento de dança, como rolamentos, saltos ou piruetas, porém em vários trechos do trabalho percebe-se que a movimentação é improvisada.

Um ponto importante a ser tratado neste trabalho é o fato de toda a movimentação ser influenciada pelo uso dos objetos cênicos. Já no começo do trecho os bailarinos Marcus Diego, Joel Rocha e Elizabeth Scaldaferrri entram em cena carregando a estrutura metálica (FIGURA 1).

Os bailarinos interagem constantemente com a estrutura metálica, realizando passagens embaixo e sobre a estrutura. A mesma também é utilizada em várias posições e de várias formas possíveis. Nesta parte da coreografia nota-se que toda movimentação, além de possuir elementos improvisacionais, é basicamente circular e realizada no centro do palco.

Estabeleceu-se a estrutura metálica como ponto de referência em grande parte da coreografia. A estrutura se situa no meio do palco onde os bailarinos a utilizam em movimentos circulares. A utilização deste objeto cênico é revezada por todos os integrantes que participaram desta montagem.

Assim como na projeção, onde vários homens constroem um barco, no palco vemos algo parecido. Os bailarinos dançam e interagem com a estrutura metálica e a utilizam de várias formas possíveis, como na primeira cena, em que os bailarinos manuseiam a estrutura metálica em conjunto, movimentando-a em variadas posições sempre sincronizados e em grupo.

A organização dos trabalhadores e seu sincronismo nas suas ações também são percebidos através da movimentação e da composição que sempre se modifica em cena. Todos os bailarinos realizam suas ações, principalmente manuseando a estrutura, de forma coletiva e organizacional.

Assim como um texto literário pode evocar ou imitar elementos específicos ou estruturas de cinema, da música ou do teatro, desse modo, filmes, performances

teatrais ou outros produtos de mídia podem constituir-se de várias formas complexas em relação a outra mídia (RAJEWSKY, 2005).

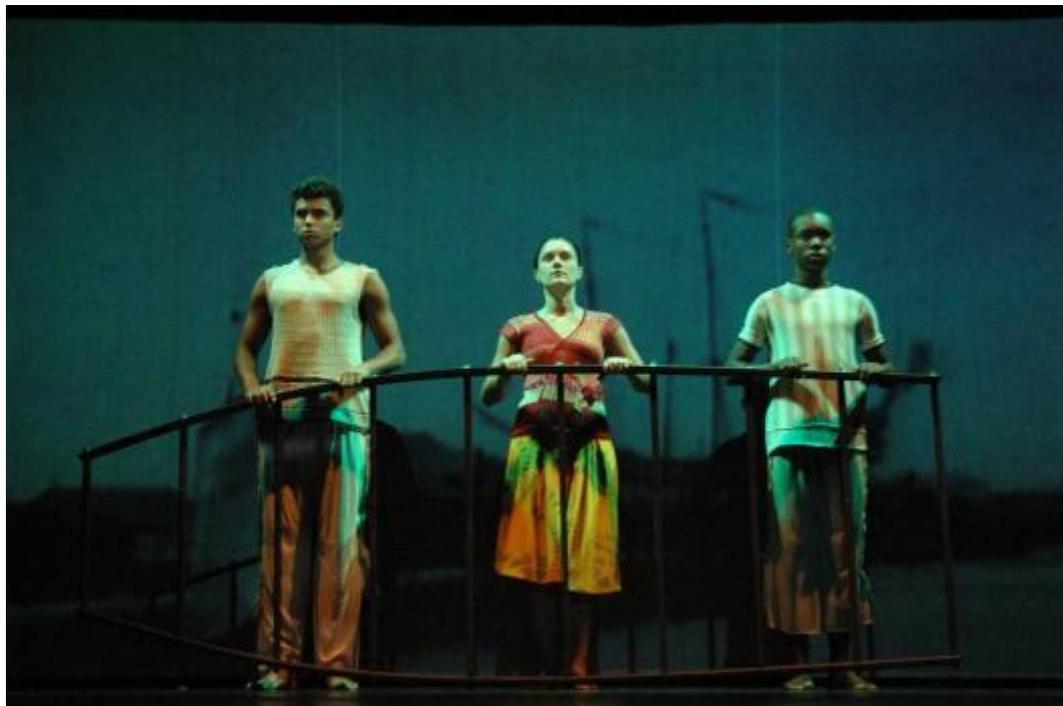


FIGURA 1: os bailarinos Marcus, Elizabeth e Joel iniciam a coreografia.

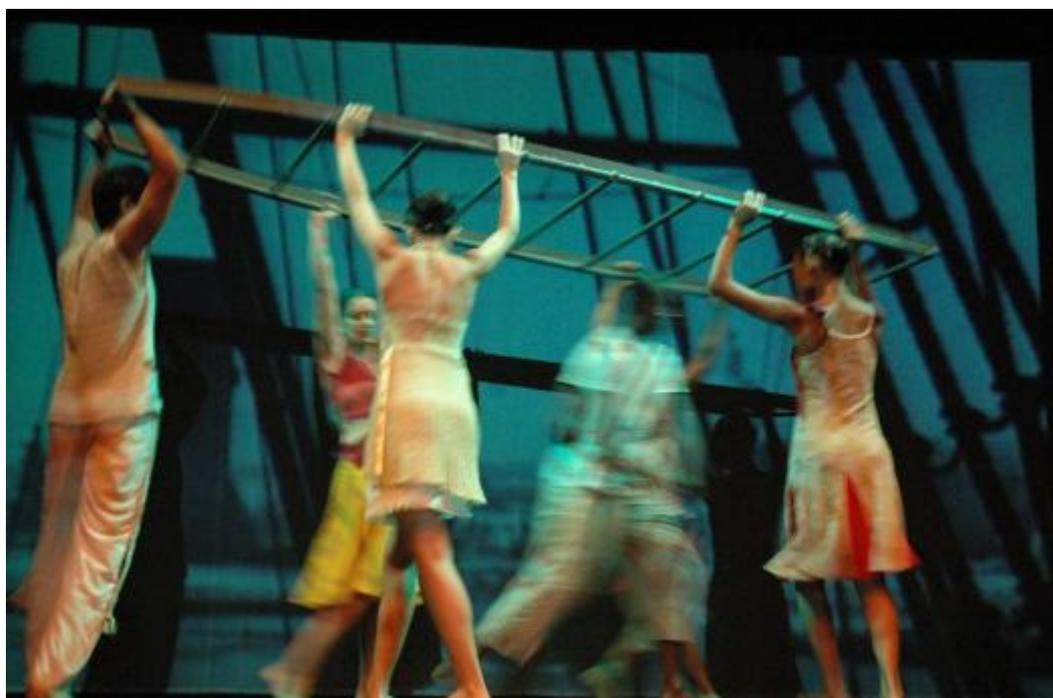


Figura 2 mostra os bailarinos utilizando a estrutura metálica de forma circular no centro do palco.

Além de toda coreografia ser realizada em relação à estrutura metálica, nota-se também que existe um gráfico de utilização da mesma. Para falarmos sobre este aspecto, este trecho coreográfico pode ser dividido em três cenas. Assim como a coreografia, a utilização das imagens também pode ser dividida da mesma forma, porém neste tópico analisaremos os aspectos relativos à coreografia e sua execução em cena.

A primeira cena é caracterizada pela entrada dos bailarinos em cena, sendo que oito bailarinos participaram desta montagem. Aos poucos cada integrante desta montagem entra em cena e interage com a estrutura metálica (FIGURA 2). A coreografia se inicia com três bailarinos e a cada entrada, se reestabelece a composição cênica, assim como a utilização do objeto.

Neste primeiro trecho percebemos que é o momento em que os bailarinos utilizam a estrutura metálica de várias formas e posições. A estrutura é utilizada na vertical, na horizontal, realizando movimentos circulares, além de ser utilizada como chão, quando duas bailarinas sobem e se movimentam sobre a estrutura.

A movimentação dos bailarinos na primeira cena remete à construção de um barco. Durante o manuseio deste objeto nota-se que os bailarinos se organizam e movem o mesmo de forma orgânica e sincronizada, mesmo com todos os bailarinos estando em contato com o objeto.

Outra característica que percebemos neste trecho é o balanço da estrutura metálica. Por vezes o elenco da Cia Ormeo realiza movimentos de balanços e pêndulos segurando a estrutura, remetendo-nos ao balanço característico de qualquer embarcação que esteja em alto mar (FIGURA 2).



Figura 3: a segunda cena é caracterizada pelo uso das placas de acrílico.

A segunda cena da montagem tem como característica principal de movimentação a improvisação através do uso dos acrílicos. Neste trecho deixa-se no fundo do palco a estrutura metálica e os bailarinos entram em cena manuseando placas de acrílicos. São estabelecidos duos em que cada bailarino interage com seu parceiro e com a placa de acrílico (FIGURA 3).

Em seguida, os bailarinos ficam dispostos próximos à rotunda, em pausa, enquanto uma cortina recortada de papel manteiga desce no procênio. Enquanto a cortina está abaixada, o elenco do grupo faz passagens na frente da mesma, realizando rolamentos, pequenos saltos, sempre improvisados, indo da direita para esquerda do palco (FIGURA 4).

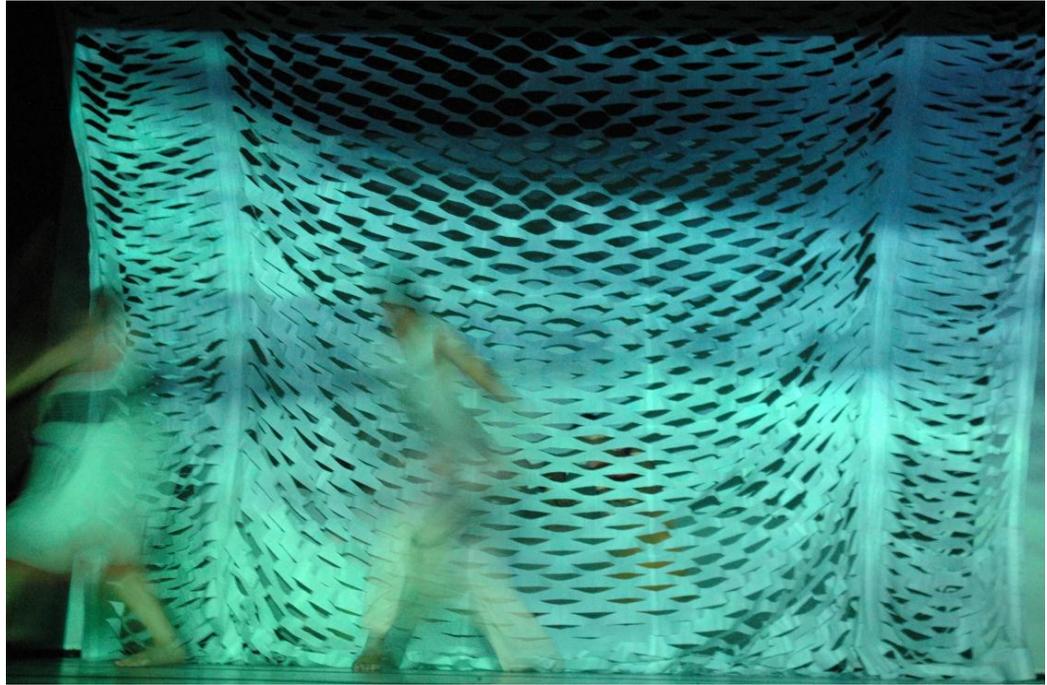


FIGURA 4: utilização do procênio a frente da cortina de papel.

A terceira cena começa com a cortina subindo e como em um quadro, os bailarinos se encontram dentro do “barco”. As placas de acrílico foram utilizadas na montagem deste barco cênico, encaixadas em frestas da estrutura. (FIGURA 5). Este terceiro bloco é caracterizado pela utilização do barco enquanto produto construído ao longo da montagem. Neste trecho, toda a movimentação dos bailarinos é improvisada, porém os mesmos realizam mudanças na composição e na dinâmica da movimentação.

Os bailarinos possuem movimentação fluída e circular, marcada pelo uso dos braços. A composição desta cena é caracterizada pelo uso do acrílico, realizando movimentações atrás do acrílico e abaixado, como também em pé, interagindo com a estrutura metálica e com o resto do elenco. O balanço das ondas do mar e sua fluidez são transmitidos ao público através da movimentação improvisada que o elenco executa neste momento. A luz se apaga e as cortinas se fecham enquanto o elenco continua a realizar suas movimentações e diálogos com os objetos cênicos e com os outros integrantes do elenco. Na projeção se fixa a imagem lateral de um navio, com sua proa.

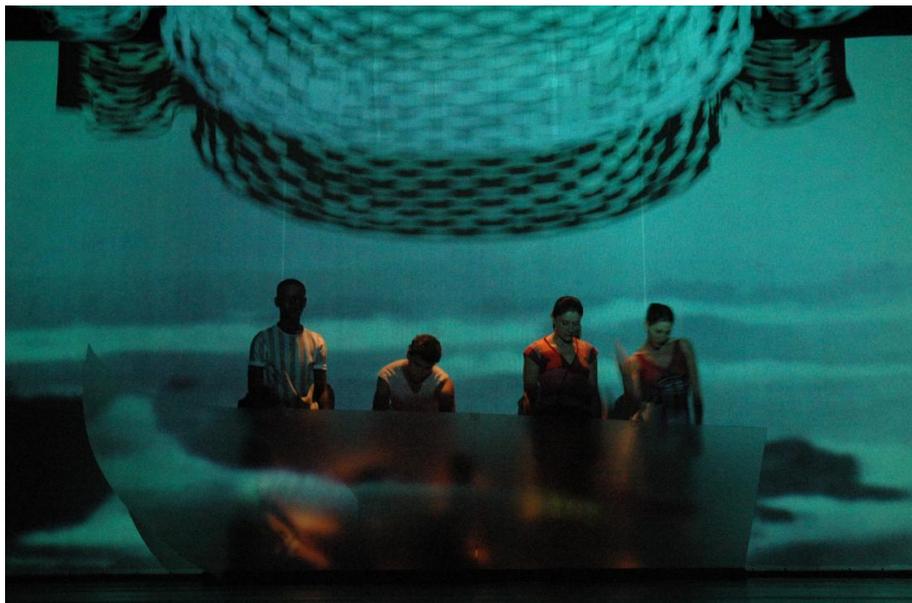


FIGURA 5: na terceira cena os bailarinos interagem com o barco cênico.

Algumas características são marcantes na dança presente neste trecho coreográfico. Em grande parte da montagem a movimentação é improvisada. Apesar de existir uma estrutura em que os bailarinos utilizam os objetos cênicos e suas respectivas ações com os mesmos, nota-se que a movimentação é improvisada. Percebe-se como outra característica na movimentação a fluidez, o uso marcante dos braços e movimentos circulares. O mar e suas características são traduzidos na movimentação dos bailarinos: o balanço contínuo das águas e seu movimento ondulatório, além de suas ondas quebrando e a calmaria que também existe no mar.

Os meios e instrumentos da dança e do teatro (corpos, costumes, movimentos, iluminação) são empregados e formados em um modo em que corresponde e assemelha-se aos elementos, estruturas e práticas de pintura, criando assim uma ilusão de qualidades pictóricas (RAJEWSKY, 2005).

De uma forma geral, a movimentação é fluida, sendo que em determinado momento, em que a cortina de papel está abaixada, os bailarinos executam suas movimentações de forma rápida e precisa, mesmo sendo fluída e circular. Neste ponto também percebemos uma sincronia com a trilha sonora. A música de Bobby McFerrin utilizada no *Barco* possui vários momentos e variações na utilização dos elementos musicais, característica que também foi utilizada através da movimentação dos bailarinos.

Outro ponto importante neste trecho é o uso dos objetos cênicos. Todas as ações dos bailarinos, exceto na rápida passagem dos mesmos pela frente da cortina de papel, teve como guia de cena o uso da estrutura metálica e das placas de acrílico. O uso dos objetos é marcante no *Barco* assim como suas variações nas três cenas deste trecho, divididas anteriormente.

A construção do barco cênico permeia o trecho coreográfico e percebemos que todas as ações e movimentações dos bailarinos tinham como objetivo em comum a construção do barco. O elenco apresentou ao público seus objetos cênicos (estrutura e placas de acrílico) e em cada uma das três cenas utilizou cada objeto cênico de uma forma específica.

Na primeira cena, a estrutura metálica foi inserida em cena, assim como sua utilização foi bastante significativa, possibilitando ao espectador assistir variadas posições e formas de se mover dialogando com esta estrutura. Na segunda cena foi a vez das placas de acrílico serem inseridas em cena. Apesar da curta duração deste trecho, notou-se que os bailarinos as utilizaram de variadas formas e posições. E na última cena vemos o barco ser finalizado, montado com a estrutura metálica e as placas de acrílico.

O papel da dança na confecção do *Barco* foi fundamental para a criação do ambiente náutico, característica importante na cultura e história de Portugal, além de ser uma característica recorrente nos trabalhos do cineasta Leitão de Barros. Neste trecho percebemos que a utilização dos objetos cênicos através da dança possibilitou uma experiência diferenciada, em relação à dança e aos objetos, criando soluções estéticas na utilização dos objetos, colaborando na construção do ambiente náutico criado a partir da dança, dos objetos cênicos e da projeção.

4.2.1 Entre a dança e o audiovisual

A divisão da projeção de imagens também pode ser feita em três partes, como foi dividido o bloco coreográfico, sendo assim a divisão também acompanha a entrada e a utilização dos objetos cênicos. Percebemos que toda a projeção possui como características a coloração em preto e branco, uso de imagens de construção de barcos e ondas quebrando, porém com poucas mudanças. A velocidade das imagens e de suas transições é contínua e sempre acontece na mesma proporção de tempo.

No primeiro trecho de projeção do *Barco*, vemos que as imagens possuem dois momentos. No começo da coreografia, as imagens que permeiam a montagem até todos os integrantes entrarem em cena e utilizarem a estrutura são cenas do filme em que um navio está sendo construído e vemos planos variados de um navio, em seu interior e exterior.

Neste primeiro trecho, ocorre uma transição das imagens de navios para as imagens de ondas quando as bailarinas Mariana Martins e Tatiane Dias sobem na estrutura e se movimentam, enquanto os outros integrantes giram a estrutura e a movimentam (FIGURA 6). Quando as mesmas descem da estrutura, retomam-se as imagens de navios e suas construções.

Na segunda cena da montagem, as projeções se mantêm iguais até a cortina de papel descer. A partir deste momento vemos imagens de ondas quebrando, sendo que estas são utilizadas até o final do terceiro trecho da montagem, quando surge em transição a imagem de um navio em sua lateral esquerda, ficando em cena até as cortinas se fecharem.

Tanto o bloco coreográfico como o bloco audiovisual foram divididos em três cenas nesta análise a partir do uso dos objetos cênicos, porém o uso das imagens projetadas não obteve uma relação estética com a dança quanto ao uso dos objetos cênicos. Relativo a uma montagem coreográfica de dança contemporânea, percebemos que tanto os objetos cênicos (a estrutura metálica e as placas) quanto a projeção de imagens, deveriam se relacionar de forma direta com o corpo que dança.



FIGURA 6: as imagens de ondas entram em cena quando duas bailarinas dançam sobre a estrutura metálica.

Porém, percebemos que a forma de uso e sua função no *Barco* não foram tão eficientes em relação ao corpo que dança. Apesar de sabermos que cada linguagem artística possui suas especificidades que não podem e não devem ser comparadas, nota-se que quando se insere alguma linguagem diferente daquela que possui o foco do trabalho, no caso a dança, todos os elementos devem dialogar e potencializar um ao outro, além de favorecer uma experiência estética diferenciada ao espectador.

Se analisarmos o trabalho a partir do ponto de vista do contexto, veremos que os elementos dialogam: imagens projetadas de barco, estrutura metálica fazendo referência a uma embarcação e a construção do barco cênico. Como um dos objetivos deste trabalho é analisar as relações intermediárias entre dança e imagem, percebemos uma ligação, porém o corpo não está em contato com a imagem em grande parte da obra, assim como a imagem também não está ligada ao corpo que dança. A dança neste trecho coreográfico possui nuances e mudanças de dinâmica que acontecem durante todo o tempo, porém a imagem se mantém com as mesmas características durante o *Barco*, já que as imagens projetadas possuem os mesmos tempos de planos, as mesmas transições e as imagens se repetem no decorrer da coreografia.

Sebeok (1991) define contexto como o reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens. Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação.

As imagens utilizadas durante todo o trabalho possuem a mesma dinâmica e tempos parecidos dos planos e de suas respectivas transições. No começo do trabalho, vemos uma ligação mais direta com a imagem, já que as imagens do começo da montagem são de construções de um navio. Essa característica potencializa o corpo no sentido em que o elenco utiliza a estrutura metálica de variadas formas e todas as suas mudanças de posição ou uso de uma forma específica é feita em grupo e bastante sincronizado e eficiente.

Porém o corpo passa por mudanças no decorrer do trabalho e as formas de utilização da estrutura, assim como a própria movimentação percorrem outros caminhos e a característica de construção se dilui de forma diferenciada pelo corpo. Como foi

dividido em três cenas este trabalho, vemos que a dança se manifesta de forma diferenciada em cada bloco, assim como suas relações com os objetos cênicos.

Outro ponto que mostra pouco diálogo das imagens com o corpo é o fato das imagens projetadas se repetirem. Por vezes as imagens do começo do trabalho se repetem, tanto no primeiro bloco, assim como as ondas, que também possuem as mesmas características enquanto imagem projetada: tempo dos planos parecidos, transições parecidas e mudanças sempre proporcionais.

Assim concluímos que no trabalho *Barco*, a projeção de imagens não obteve seu diálogo com a dança de uma forma intermediática e estética que viesse a contribuir ainda mais para a obra como um todo. As imagens serviram para ajudar a criar uma ambiência de lugares e situações, no caso o universo náutico, porém as questões de embarcação, construção e uso efetivo de um barco, se deu através da coreografia e do uso dos objetos cênicos.

4.3 NHA FALA (2005)

A montagem *Nha fala* foi apresentada na cerimônia de encerramento do 1º CINEPORT, realizado em junho de 2005, na cidade de Cataguases (MG). Nas cerimônias de encerramento do festival acontecem algumas premiações, como melhor filme e melhor diretor, entre outras categorias, além de homenagear diretores importantes dos países de língua portuguesa. E um dos diretores homenageados nesta edição do CINEPORT, foi o diretor de Guiné Bissau, Flora Gomes.

Flora é um dos mais importantes cineastas africanos e é conhecido pelo seu modo de retratar histórias africanas, usando mitos e elementos da história atual do seu país, sempre de uma forma poética. Seu filme de grande sucesso, *Nha fala*, foi utilizado como inspiração para falar deste cineasta africano.

O filme é uma comédia musical que conta a história de Vita, uma linda mestiça de Guiné Bissau que decide estudar em Paris. Devido a uma maldição que assombra sua família, prometendo morte aos que cantarem, antes de partir Vita promete à sua mãe que não irá cantar. Em Paris, Vita se apaixona por Pierre, um músico francês. Pierre insiste para que Vita cante em seu estúdio, até que a moça aceita, deixando Pierre impressionado com sua voz e logo em seguida lança Vita em uma carreira musical de sucesso. Com medo das consequências do seu ato, Vita retorna à Guiné Bissau para organizar seu próprio funeral. O filme critica valores e posturas da sociedade atual, como o racismo, e trata a vida como um ciclo, sendo a morte o retorno ao princípio.

O trecho coreográfico, dirigido e coreografado por Daniela Guimarães, possui 4 minutos e 40 segundos de duração e utiliza elementos comuns nas montagens da Cia Ormeo: dança contemporânea e interação audiovisual, sendo utilizadas as imagens do próprio filme. Nesta montagem, a Cia Ormeo trabalhou em parceria com as bailarinas da Cia Cos'ê?, sendo 23 bailarinos que compuseram o elenco de *Nha fala* e toda a cerimônia de encerramento do CINEPORT.

Todo o filme é alegre e em cores vivas, como o amarelo e o vermelho, que fazem parte da direção de arte do filme. Essa alegria e vivacidade de cores são transpostas para o figurino da Cia Ormeo nesta montagem. A figurinista Beatriz Simões utilizou cores vivas, *animal prints* e figuras geométricas nos vestidos usados pelas bailarinas e nas camisas que compunham o figurino dos bailarinos da equipe, sendo que algumas peças do figurino possuíam características e temas africanos.

A trilha sonora é composta por trechos de canções do próprio filme, além de uma música do compositor Marcelinho da Lua e sons de batimento cardíaco. As linguagens artísticas utilizadas nessa obra são a dança, a música e a imagem, neste caso, projetada sobre a rotunda do teatro.

Toda a composição coreográfica de *Nha fala* possui nuances e mudanças de dinâmica. Percebemos que o trabalho se divide em três cenas. Todas elas possuem características próprias, assim como cada uma delas possui sua própria trilha musical.



FIGURA 7: o elenco da Cia Ormeo inicia a coreografia *Nha fala* na parte esquerda do palco.

No começo do trabalho notamos que todos os bailarinos estão entrando no palco batendo palmas ritmadas ao batimento cardíaco pertencente à trilha sonora. Os bailarinos se organizam em forma de grupo, na parte esquerda do palco, todos virados para o lado direito e começam uma coreografia enquanto o som de batimento continua (FIGURA 7).

No início do trecho percebemos que o primeiro elemento artístico a entrar em cena é a imagem projetada. Na projeção nota-se que a personagem Vita, está abrindo um portão vermelho (FIGURA 8). Ao mesmo tempo em que Vita abre este portão, o elenco da Cia Ormeo entra em cena com palmas ritmadas aos batimentos cardíacos pertencentes à trilha sonora. Assim estabeleceu-se um diálogo entre o corpo e a imagem.



FIGURA 8: o primeiro elemento artístico de *Nha fala* é a projeção de imagens, retirado do filme.

Simbolicamente Vita convida o público a entrar no “universo” de *Nha fala*. Enquanto adentra um imenso terreno, o elenco do grupo ajuda a contar o filme através da dança. Em termos relacionais de elementos estéticos percebemos que acontece um grande momento de diálogo entre o corpo que dança e a imagem projetada. E a relação fica mais profunda por se tratar de uma releitura do filme em dança, utilizando assim, o filme enquanto elemento artístico da montagem além de suas próprias cenas que são reconfiguradas e projetadas ajudando a criar uma relação estética entre filme e a dança.

A movimentação possui uma característica rítmica muito presente e durante este trecho cada movimento leva à criação de algum som pelo corpo, seja batendo palmas, pisando forte no chão ou batendo as mãos nas pernas e glúteos. Esta é uma obra coreográfica e não há momentos de improvisação na montagem, exceto quando os bailarinos precisam se deslocar pelo palco para executar determinada ação coreografada, porém isto não influencia na totalidade do trabalho, sendo assim desprezada nesta análise.

O grupo se divide em dois, ambos voltados para a tela de projeção e executam a mesma coreografia (FIGURA 9) terminando com todos saindo de cena levantando do chão e batendo palmas. Durante este momento, os dois grupos deixam um espaço no centro do palco revelando e deixando visível à plateia grande parte da tela com sua imagem projetada.



FIGURA 9: cena 1 de *Nha fala*.

A entrada da personagem principal do filme, no começo da projeção e a entrada dos bailarinos reforçam o convite do trecho coreográfico (incluindo a dança, a projeção e a trilha), para se entrar no universo de *Nha fala*. Assim, esta primeira cena funciona com uma espécie de introdução da obra. O corpo que dança dialoga com a projeção do filme, então se percebe que houve uma relação intermediária entre corpo e imagem, sendo a combinação de mídias sua principal característica, através dos estudos de Rajewsky (2005). Combinou-se essas duas mídias distintas (corpo e imagem) para a concepção da montagem, neste caso, a imagem está potencializando o papel comunicador do corpo e da dança.

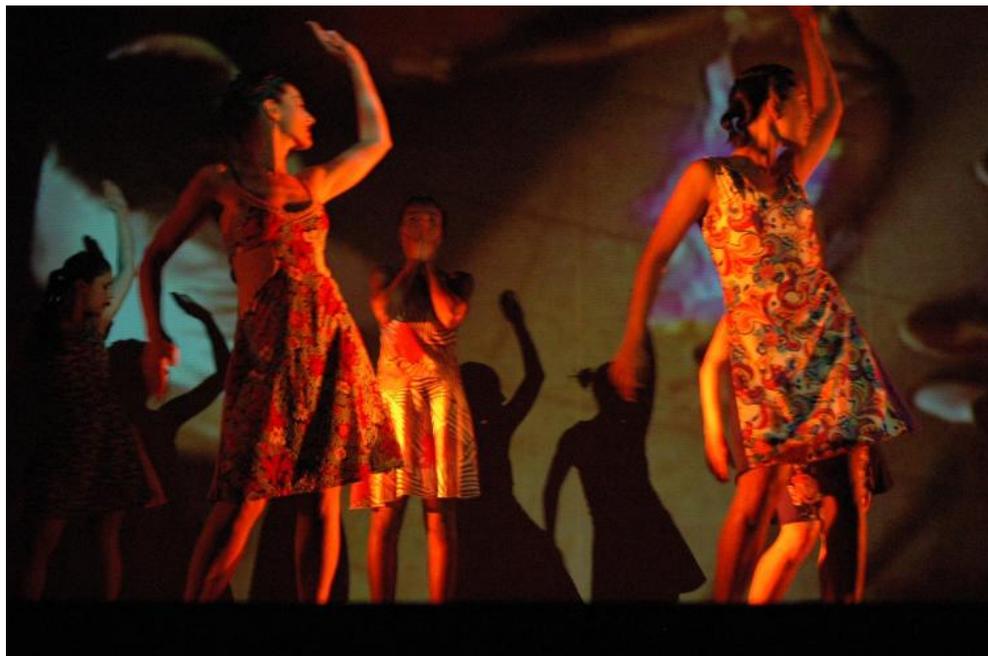


FIGURA 10 : as quatro bailarinas fecham o segundo bloco de *Nha fala*.

A segunda cena de *Nha fala* surge com a projeção de uma cena do filme e as bailarinas Rita Viana e Carolina Resende entrando em cena e realizando um duo, que logo dá lugar a um trio, que é estabelecido por Rita Viana, Elizabeth Scaldaferrri e Tatiane Dias. As três saem e dão lugar a um pequeno solo executado por Carolina Rezende que se transforma em um duo com Daniela Guimarães (FIGURA 10).

O trecho termina com as bailarinas no lado esquerdo do palco, dispostas em duas filas. Todo este trecho possui a música *Sem bla bla bla*, de Marcelinho da Lua como trilha. A movimentação das quatro bailarinas é bastante forte e todas se deslocam pelo palco durante todo o tempo. Notamos também a presença de rolamentos e saltos.

Assim como a primeira cena, a segunda possui ligação direta com a projeção de imagens. Grande parte do elenco do filme é composta por mulheres e especialmente nesta cena que está sendo projetada neste segundo trecho são elas que comandam e realizam quase toda a cena, apesar de haver homens no elenco e na cena relacionada. Além desta característica a personagem principal do filme é uma mulher, assim, percebemos que o papel da mulher nesta obra é de grande importância.

Nesta cena de *Nha fala*, somente quatro mulheres executam a coreografia, relacionando diretamente com a imagem projetada: no filme, as mulheres possuem papel de destaque na cena utilizada como projeção; e no palco, a montagem também possui a presença feminina como característica marcante, assim, vemos uma ligação

entre dança e imagem. Percebe-se neste momento uma releitura desta característica importante do filme em dança. O papel de destaque da mulher é evidenciado através de imagens do próprio filme e da presença unicamente feminina em palco.

A terceira cena de *Nha fala* começa com a bailarina Tatiane Dias sendo carregada por outras bailarinas acima de suas cabeças, deitada e com os braços abertos, na posição de um crucifixo. A bailarina Deliana Domingues também entra no palco na mesma posição, carregada por mais cinco bailarinos do elenco (FIGURA 11). Ambos os grupos se desfazem e no ritmo da música (retirada do filme *Nha fala*, em uma parte em que os personagens cantam e interagem) formam três grupos de pessoas, um grupo voltado para o público no fundo do palco e dois grupos voltados de frente um para o outro, dispostos em forma côncava, virados para o público, enquanto executam um pequeno trecho coreográfico, que se desdobra em outras movimentações e coreografias, ocorrendo outras mudanças na composição cênica (trechos coreografados realizados em várias posições, assim como a formação de duos).

Temos a música como outra linguagem da obra. A música é uma linguagem artístico presente em toda a história da dança, desde seus primórdios. Nas tribos ancestrais, a dança para louvar ou pedir algo aos deuses era acompanhada de sons ritmados; a música clássica é a trilha sonora por excelência do ballet clássico; e nas novas formas de se dançar a trilha sonora pode variar entre sons cotidianos, músicas ritmadas ou simplesmente a ausência de sons.

A trilha sonora, independente da forma em que ela se manifesta, é uma parceira da dança desde sempre. Nesta montagem a música também possui forte ligação com o corpo que dança. Na primeira cena, o som de batimentos cardíacos influencia fortemente na movimentação dos bailarinos, momento em que possuem como característica coreográfica a execução marcada e sonora.

Todo o grupo executa a primeira cena em um grande bloco de pessoas realizando a mesma ação, enquanto o som marcado e ritmado da trilha também influencia na criação de sons que os bailarinos realizam neste trecho, através de pisadas fortes, palmas e batidas em regiões do corpo. A música é presente e sua influência na movimentação é maciça, dando ritmo à coreografia e criando um grupo homogêneo em sua movimentação.

A segunda cena possui trilha de Marcelinho da Lua, com a música *Sem bla bla bla*, que é animada e com vários elementos musicais que variam durante seu tempo.

Essas características também estão presentes na coreografia e na projeção de imagens; e na última cena a trilha utilizada foi retirada de determinado momento do filme, fazendo referência direta da obra-fonte e recodificando o uso da trilha pertencente ao filme, agora em diálogo direto com o corpo que dança.



FIGURA 11: a bailarina Tatiane Dias se encontra em posição deitada com os braços abertos na transição para o terceiro trecho de *Nha fala*.

Dessa forma, notamos que a música possui relação direta com a dança neste trabalho, criando nuances e estando em parceria com a dança durante todo o tempo em que esteve presente.

Na transição da segunda para a terceira cena percebemos outra característica do filme representada através da dança. A maldição que mataria Vita, caso ela cantasse, é desmistificada quando se percebe tratar apenas de uma tradição. A morte é apenas simbólica e surge no filme como um processo de transformação, finalizando em uma grande festa. Duas bailarinas ficam alguns segundos na posição deitada com os braços abertos, representando a morte, enquanto na projeção de imagens notamos Vita cantando pela primeira vez.

Assim, vemos que a morte, temida pela personagem principal, é representada através da dança sendo transformada em uma grande coreografia em que todos dançam no ritmo e felizes, aproveitando o momento, como em uma festa. Esta informação está presente no filme e é transposto para a dança na continuação da cena.

Bailarinos se cruzam e saem de cena, deixando o palco livre para as duplas, Leonel Messias e Heloisa Ribeiro, Marcus Diego e Daniela Guimarães, Joel Rocha e Elizabeth Scaldaferrri e Claudinei Mendonça e Michele Marinho executarem suas

movimentações, sendo que as duplas Marcus e Daniela, e Joel e Elizabeth executam o mesmo trecho coreográfico.

Todos os bailarinos entram e executam movimentações comuns de deslocamento pelo palco, sempre em filas, até que as bailarinas da Rita Viana, Daniela Guimarães, Carolina Rezende e Elizabeth Scaldaferrri estabelecem no procênio, parte da frente do palco, uma coreografia em que todas executam os mesmos movimentos, enquanto a outra parte do elenco está abaixada no fundo do palco (FIGURA 12).

A composição novamente muda para quatro duos realizarem suas coreografias. Até que todos os bailarinos se aglomeram e saem dançando no ritmo da música. Podemos dividir esta montagem, em termos coreográficos em três momentos distintos que dialogam e se interconectam. Na primeira cena (batida de coração) vemos que toda movimentação é firme e ritmada, tudo é marcado, assim como a coreografia e a posição dos bailarinos. Percebemos uma massa uniforme que executa a coreografia seguida e influenciada pelo som de batimentos cardíacos.

A segunda cena (música *Sem bla bla bla*) possui um clima de festa e animação. Toda a coreografia é contínua e acontece por todos os lugares do palco. Sem falar na animosidade e expressão de felicidade que as bailarinas da Cia Cos'ê? explicitam neste momento.

A terceira e última cena pode ser compreendida como um ritual, uma espécie de festa purificadora com ares de mudança. O trecho começa com duas bailarinas em posição de crucifixo, sendo carregados por outros quatro bailarinos, acima de suas cabeças, sustentada pelas mãos dos mesmos, fazendo alusão à morte iminente da personagem Vita, que aconteceria caso ela cantasse. Porém, não passa de folclore e tradição, a morte é considerada como momento de passagem, retorno ao início.



FIGURA 12: terceira cena do trecho coreográfico

Daniela Guimarães faz essa tradução intersemiótica da passagem da morte em ritual de renovação, através dos “caixões” feitos por suas bailarinas na festa em que todos dançam e se divertem. No decorrer do filme, a música começa com uma característica de proibição, como aquilo que causa o mal, no caso a morte, dando lugar aos poucos àquela ferramenta de libertação, fato que fica explícito no filme. A morte neste caso é simbólica e a música transmite medo e reverência ao mesmo tempo.

Dessa forma *Nha fala* faz referência direta à obra-fonte e a recodifica através do uso da trilha pertencente ao filme, agora em diálogo direto com o corpo que dança. Sendo assim, notamos que a música possui relação direta com a dança neste trabalho, criando nuances e estando em parceria com a dança durante todo o tempo em que esteve presente.

4.3.1 Entre a dança e o audiovisual

Como dito anteriormente, as imagens projetadas fazem parte de toda a montagem *Nha fala*, inclusive as imagens projetadas foram retiradas do próprio filme. Percebemos que a personagem Vita simbolicamente abre e fecha a montagem. A cena começa tendo como único elemento artístico, a imagem projetada de Vita abrindo um

portão de metal. A projeção continua até que os bailarinos do grupo começam a entrar em cena e os refletores laterais se acendem.

A imagem surge e é exibida em *slow motion*. No filme, esta cena é um plano sequência em que a câmera começa com a imagem de Vita centralizada. A cena mostra Vita se aproximando de um portão de metal vermelho, abrindo-o, entrando e encontrando com sua mãe e ambas seguem pelo quintal adentro. Durante esta *mise-en-scène* a câmera sobe pelo muro e acompanha mãe e filha se deslocando em perspectiva alta pela tela (FIGURA 8). Porém no filme, a imagem possui velocidade real.

Se acima dividimos *Nha fala* em três trechos coreográficos, a presença da imagem projetada também pode ser dividida do mesmo modo. Esta curta cena retirada do filme acontece durante todo o primeiro bloco coreográfico, iniciando o trabalho e fechando esta primeira cena da dança. O vídeo termina em *fade out*, dando espaço para a próxima cena.

A próxima cena, com trilha sonora de Marcelinho da Lua, teve como trecho escolhido do filme uma cena em que acontece uma discussão e uma exposição de ideias dentro de uma igreja, formando uma grande cena musical do filme. Os trechos escolhidos desta cena foram reproduzidos em velocidade normal e algumas cenas foram projetadas em *slow motion*.

No último bloco de *Nha fala*, as imagens projetadas são de uma grande festa que ocorre no filme, quando acontece o “funeral” de Vita e a cena se desenvolve em uma música, todos os atores dançam e cantam. A projeção continua até os bailarinos saírem de cena, momento em que Vita reaparece na projeção, agora saindo de um portão, fechando-o e olhando para a câmera.

A primeira relação intermediática em *Nha fala* acontece no processo de tradução do filme em trecho coreográfico. Como o filme é a fonte inspiradora para a criação, uma das características predominantes nesta montagem é a narrativa do filme utilizada para criar uma narrativa cênica, em que todos os elementos (dança, música e imagem) dialogam e contam a história de *Nha fala*.

Segundo Rajewsky (2005) as referências intermediáticas, podem ser diferenciadas das intertextuais, pelo fato de que um determinado produto de mídia não pode usar ou genuinamente reproduzir elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos seus próprios meios específicos de comunicação.

O trecho coreográfico foi dividido em três cenas nos quesitos coreografia e aparato técnico, sendo a trilha sonora também dividida em três blocos, uma música para cada bloco coreográfico. Assim, *Nha fala* se divide em três cenas, em que cada elemento estético (dança, música e imagem) possui suas características e dialoga com os outros.

A ordem das imagens projetadas é cronológica ao filme e acompanha momentos importantes do mesmo e da personagem. Neste trecho do trabalho aparecem com as seguintes características: 1ª cena - relação personagem-família (Vita se encontrando com a mãe); 2ª cena - debate de ideias (cena musical em que todos os personagens envolvidos cantam e interagem sobre determinado tema) e 3ª cena - cerimônia final (ápice e fim do filme, momento em que Vita realiza seu funeral, “renovando” seu ciclo vital, e tendo a música como seu instrumento de libertação).

Se relação personagem-família também pode ser entendida como tradição e costumes, valores que herdamos dos nossos pais, a tradição no filme aparece como uma falsa maldição que assombra a família da personagem principal. O debate de ideias também é um momento importante no filme, em que os personagens discutem sobre questões de vida e morte e a música influencia todo o processo, questão de interesse da personagem Vita, sendo que em vários momentos do filme, todas essas questões tomam a atenção e concentração da mesma.

A cerimônia final, momento em que os tabus são quebrados e o funeral é retratado através de uma grande festa, regado a muita música e comida, simboliza a morte como processo de renovação. Os três momentos acima citados funcionam como uma espécie de resumo dos assuntos principais do filme.

Os bailarinos estão em contato direto com a imagem projetada e com todo o universo que compreende a história do filme. Uma das características que percebemos em relação à fonte é a concepção do figurino. Todas as bailarinas do elenco possuem vestidos livremente inspirados nos vestidos que as personagens do filme utilizam, além de incrementar elementos visuais africanos aos vestidos. Os bailarinos também possuem figurinos inspirados nos personagens do filme. Sua vestimenta é composta de uma camisa social, bastante usada pelos personagens, e uma calça social, outra característica que também percebemos no filme.

Com esses dois pontos de análise da obra *Nha fala* podemos classificá-la, de acordo com a proposta de Rajewsky, em duas subcategorias acerca do conceito de intermedialidade: transposição intermediática e combinação de mídias.

“A transformação de um determinado produto de mídia em outra mídia” (RAJEWSKY, 2005, p. 51) ocorre desde o momento em que o filme foi concebido como fonte para a criação de mesmo nome. Recria-se o *Nha fala*, através da linguagem artística dança e se utiliza dos elementos estéticos explorados pela Cia Ormeo, como a imagem, para ajudar na criação e concepção da obra.

Neste contexto, esta montagem possui uma característica duplamente intermediática com sua fonte. Além de o filme ser retratado através da coreografia o mesmo participa da montagem, inclusive em cena, através das cenas escolhidas e editadas do próprio filme, tendo sido escolhidos momentos específicos e de importância narrativa.

O filme além de ser objeto de pesquisa e inspiração se torna uma linguagem estética da Cia Ormeo neste trabalho. Por se tratar de um espetáculo de dança, a linguagem artística que mais se destaca é a dança, independente do número de linguagens ou mídias que podem ser utilizadas. Apesar de fazerem parte do filme, não é o filme *Nha fala* que está sendo projetado sob a rotunda e dialogando com o trabalho corporal dos bailarinos. Ou seja, o elemento artístico *imagem projetada* também pode ser classificado como um elemento artístico que passou por uma transposição intermediática: a obra-fonte é o filme em que todas as imagens projetadas foram retiradas. Neste caso, o aparato técnico se torna um elemento estético e colaborador da obra, sendo tão importante quanto o corpo para comunicar ao público a mensagem proposta.

Assim, as imagens projetadas dialogam com todos os elementos estéticos de um espetáculo de dança perdendo seu objetivo inicial (obra cinematográfica) e dando lugar a uma nova função (elemento estético interator de um espetáculo de dança). Percebemos que a transposição intermediática ocorre em duas fases na montagem *Nha fala*: da tradução do filme para uma obra coreográfica, e do filme como elemento estético, reconfigurado e editado para ser utilizado como imagem projetada e consequente interator na montagem.

A combinação de mídias aparece no momento em que a mídia corpo, se relaciona com a imagem. Em *Nha fala* a Cia Ormeo utiliza como objeto de

comunicação os elementos corpo e imagem, combinando essas duas mídias distintas para assim conceber este trecho coreográfico.

Segundo Katz (2003), no conceito “corpomídia”, a instância comunicativa é estabelecida quando o corpo se movimenta, evidenciando suas relações com o ambiente, ou seja, considerando as interações do corpo com o “outro”. Esse “outro”, por sua vez, extrapola a dimensão física do humano, possibilitando o diálogo do corpo na forma de um circuito em comunicação com o mundo, traduzindo-o.

Assim, o corpo passa a ser um objeto artístico que se relaciona com outras formas de comunicação, sejam aparatos técnicos, como a imagem projetada no caso desta análise, ou qualquer outro tipo de elemento visual e/ou técnico que possa estar interagindo com este corpo que se movimenta.

Em relação à imagem vemos que possui lugar de destaque entre os elementos artísticos. As imagens são utilizadas durante todo o trecho coreográfico e possuem ligação direta com a obra-fonte, o filme *Nha fala*. As imagens utilizadas são do próprio filme e foram recriadas de acordo com cada cena. Sendo assim, o filme está presente em *Nha fala* também através da imagem projetada.

As imagens projetadas ressaltaram momentos importantes do filme e suas temáticas mais relevantes, que também estiveram em cena através das coreografias. Assim, os diálogos entre corpo e imagem ajudaram a comunicar a releitura do filme em trecho coreográfico.

Desta forma, podemos dizer que o uso do audiovisual, em *Nha fala*, colaborou de forma significativa para a criação do universo coreográfico. Tanto o filme como suas características foram utilizadas em cena, através da dança e da imagem projetada. As relações intermediáticas presentes neste trabalho foram constantes e colaboraram em sua concepção de uma forma geral, estando corpo e imagem em diálogo durante todo o trabalho.

4.4 UMA MULHER VESTIDA DE SOL (2007)

O espetáculo *Uma mulher vestida de sol* teve sua estreia em 2007, na cerimônia de encerramento do 2º CINEPORT, Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa, na cidade de João Pessoa, Paraíba. Trata-se de uma adaptação da obra de mesmo nome do escritor paraibano Ariano Suassuna. A obra é uma tragédia nordestina, em que questões como violência, terra e amor se fundem. Partindo de uma passagem do livro de Apocalipse, a história tem como cronologia o período compreendido entre um pôr do sol e o nascer do sol.

Possui trilha sonora do grupo Quinteto da Paraíba e algumas músicas originais, com composição da maestra Profª. Ms. Maria Aida Barroso, da Universidade Federal de Pernambuco. Com direção de Daniela Guimarães, o espetáculo foi apresentado no Teatro Santa Roza, João Pessoa (PB) em homenagem aos 80 anos do escritor paraibano.

O espetáculo de 45 minutos conta com uma estrutura metálica, montada em formato de concha acústica, em que os integrantes do Quinteto da Paraíba ficaram dispostos, de frente para o público. A estrutura também é constantemente utilizada pelos bailarinos, sendo que momentos importantes da trama ocorrem sobre ou sob esta estrutura metálica. O espetáculo possui como principal linguagem artística o teatro.

Além deste elemento cênico, o espetáculo conta com uma cortina branca semi-transparente utilizada como painel de projeção e a própria rotunda do teatro, que também é utilizada como superfície de projeção. Todo o enredo da trama centra-se em questões territoriais que permeiam o amor quase impossível dos personagens principais, Francisco e Rosa. Filhos de pais inimigos, ambos nutrem um amor difícil de ser concebido.

4.4.1 A obra de Suassuna

Uma mulher vestida de sol foi a primeira grande tragédia produzida no Nordeste. Escrita para um concurso promovido pelo Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1947 e classificada em primeiro lugar deu início também à carreira de autor teatral de Ariano Suassuna.

Em 1957, após sua conversão ao catolicismo, Suassuna reescreveu a peça na versão atualmente conhecida. A obra é repleta de referências às figuras do cristianismo e, de modo especial, da Igreja Católica. Além disso, Suassuna aliou a tragédia ao drama do sertão, à vida sofrida de grande parte do povo nordestino. Ele pintou o retrato de uma terra carregada de tanta dor que, nela, crer em Deus chegava a ser uma questão de necessidade e sobrevivência, pois só a fé seria capaz de conceder alívio e esperança. Assim, o espírito cristão fatalmente se atrela ao drama da terra árida (MORETTI; PASCOLATI, 2010).

A peça é uma das referências do Movimento Armorial, iniciativa artística tendo como um dos fundadores o próprio Ariano Suassuna, seu objetivo foi o de valorizar a cultura popular do Nordeste brasileiro, pretendendo realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura do país. Segundo Suassuna, sendo "armorial" o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, a heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer coisa. Desse modo, o nome adotado significou o desejo de ligação com essas heráldicas raízes culturais brasileiras. O Movimento tem interesse pela pintura, música, literatura, cerâmica, dança, escultura, tapeçaria, arquitetura, teatro, gravura e cinema (GASPAR, 2009).

Produto do amálgama de várias tradições teatrais, *Uma mulher vestida de sol* narra a história proibida do amor de Rosa e Francisco, dois jovens sertanejos que, apesar de primos, não podem se amar, pois os seus pais são inimigos mortais devido a uma disputa ligada a questões de terra. Joaquim Maranhão, pai de Rosa, é um personagem cuja representação estaria vinculada ao mal: frio, cruel e violento, matou a própria esposa, mãe de sua única filha, por um suposto adultério que esta teria cometido. Além disso, Joaquim Maranhão apresenta tendências incestuosas, fato pelo qual, Donana, avó materna de Rosa, não abandona a casa do genro após a morte da filha, transformando-se numa espécie de guardião da neta. Do outro lado do conflito, Antônio Rodrigues e Inocência, pais de Francisco. Antônio Rodrigues, ao contrário de Joaquim Maranhão, é concebido como um personagem mais justo e sensato, cuja figura estaria ligada à representação do bem. A imagem da cerca que materializa o conflito pela posse das terras, representa também o estabelecimento das várias oposições dialógicas que vão aparecer no desenrolar da peça como a luta do bem contra o mal, do amor contra o ódio, da vida contra a morte. Oposições que têm o seu sentido ampliado em duas outras duplas: Martim e Gavião e Caetano e Manuel. Os dois primeiros,

“cabras” de Joaquim Maranhão, são parentes pobres deste que, devido à miséria causada pela seca, vendem seus serviços e seu sangue ao parente rico. Já os dois últimos capangas, Caetano e Manuel, além de defenderem os interesses de Antônio Rodrigues, representam também a voz dos cantadores sertanejos, um papel que será visceral para a análise que propomos. Costurando quase todas as cenas, está Cícero, o beato messiânico que traduz a voz forte da religiosidade nordestina (OLIVEIRA, 2009).

4.4.2 Entre a dança e o teatro

Uma mulher vestida de sol possui como linguagens artísticas a dança, o teatro, a música (cantada pelo elenco e como trilha sonora das cenas) e as imagens projetadas, além do cenário, composto de uma estrutura metálica em forma côncava, remetendo às conchas acústicas comuns em praças, em que o Quinteto da Paraíba se posicionou, sendo também utilizado por todo o elenco.

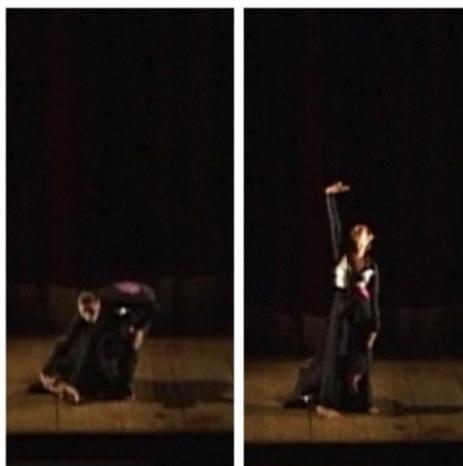
Sobre este espetáculo explicitaremos as linguagens artísticas teatro, a dança e a música e suas relações com o texto de origem e o audiovisual, sendo a intermedialidade aqui tratada nos quesitos dança – imagem e dança – teatro. Optou-se por utilizar o texto em grande parte da montagem, o qual aparece por meio diálogos dos personagens, de trechos da obra projetada, além de cenas são transformadas em músicas cantadas pelos integrantes da Cia Ormeo.

Este espetáculo foi dividido em cenas, utilizadas nesta análise aquelas em que observamos relações intermediáticas entre a dança, o teatro, a música e o audiovisual. As cenas foram numeradas de acordo com a sua cronologia e aparecem nos tópicos sobre a dança e o teatro, a dança e a música e a dança e o audiovisual. As cenas que serão analisadas são: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 26 e 28. Optou-se por enumerar as cenas por esta ser uma forma funcional e prática para referenciá-las.

A primeira relação intermediática que percebemos nesta obra é a transposição intermediática do texto original para este espetáculo-musical. Por se tratar de uma peça teatral, a maioria dos diálogos foi mantida na montagem. O texto aparece em todas as cenas, através dos diálogos dos personagens e de trechos específicos da peça, projetados na tela de projeção. Segundo Rajewsky (2005), em quase todos os

casos, o produto resultante de uma determinada transposição intermediária pode apresentar para além do processo de transformação midiática obrigatória em si, referências da obra original.

O espetáculo começa com os personagens juiz e delegado realizando uma espécie de prólogo (cena 1, FIGURA 13). Ambos surgem da plateia enquanto as luzes estão apagadas até chegarem ao palco em que começam seus respectivos textos. Nesta cena, os artistas dançam enquanto interpretam seus personagens.



Na figura 13, personagem Juiz (Daniela Guimarães) mimitiza o chão e o sol com uma pequena coreografia.

A dança neste momento possui um caráter mimético, já que a dança quando aparece nesta cena vem para enfatizar algum trecho da fala dos personagens, como na figura 1, em que o personagem Juiz se refere ao sertão nordestino com a frase: “... com o sol por cima e a terra parda embaixo...”, em que executa uma espécie de coreografia, sendo o sol representado pela mão direita da bailarina levantada em diagonal alta, e a terra pelo seu pé, quando a bailarina executa o movimento de abaixar o tronco, levantar o pé e apontar a sola do pé com a mão direita.

Este tipo de utilização da dança como ferramenta teatral e dramática é bastante comum nos processos de criação em dança de companhias que utilizam a dança contemporânea como linguagem e objeto de estudo. Como uma das premissas da dança contemporânea é fazer de qualquer tipo de movimento dança, entende-se a partir desta ideia que qualquer ação física, por mais comum ao cotidiano humano, como uma simples caminhada ou coçar o nariz, seja considerado dança.

Os dois personagens têm como característica uma postura firme e direta na forma de falar seus textos, com todas as formas e bordões técnicos utilizados por juízes e delegados, que é transposto para suas respectivas corporeidades, além de reverberar nas pequenas coreografias que executam durante o texto. Percebemos também a presença de saltos, pegadas e voos em dança, situações em que um(a) bailarino(a) base carrega outro bailarino, passando por várias posições, geralmente utilizando seu próprio corpo como lugar de contato e caminho para o corpo do outro bailarino percorrer. Notamos que desde o começo de *Uma mulher vestida de sol*, a dança está presente entrando em contato com o teatro, sendo neste trabalho, a linguagem artística que mais de destaca.

Durante o espetáculo percebemos que o teatro permanece em todos os momentos importantes e decisivos da peça dialogando intimamente com a dança, linguagem artística de domínio do elenco da Cia Ormeo. Recria, assim, possibilidades metafóricas dentro do contexto em que se passa a história, como na cena 19, em que o personagem Joaquim decide propor uma trégua entre seus rivais Antonio e seu filho Francisco (FIGURA 14).

O palco neste momento se divide em duas partes iguais. Enquanto o personagem Joaquim propõe uma trégua na guerra que se instaurou entre eles, sugerindo que o inimigo respeitasse o território alheio, o personagem Francisco traça uma linha imaginária, em que cruza exatamente o meio do palco enquanto anda se equilibrando, como em uma corda bamba.

Cenicamente se dividem os dois territórios em que seus respectivos capatazes, vigiam a cerca do seu patrão. As bailarinas que interpretam os capatazes estão dispostas sobre a armação vigiando o entorno, enquanto se movimentam pela armação, realizando torções no corpo, tendo a cabeça como guia, sempre à procura de algo.



FIGURA 14: momento de trégua entre as famílias
e divisão do palco em 2 territórios.

Se analisarmos esta cena somente pelo seu conteúdo na trama da peça, perceberemos que a mesma torna-se ampla em relação ao processo criativo e à sua concepção, abrindo o leque de possibilidades para a criação artística. Ao conceber a cena foram utilizadas características corporais da dança como ferramenta cênica (passagens dos capatazes pela estrutura, qualidade corporais dos capatazes através da movimentação sobre a estrutura), o que colaborou para recriar o momento em que se obteve o acordo sobre a divisão de terras.

A dança, por trabalhar com o corpo, principal meio de comunicação com o espectador, se utiliza de vias representacionais metafóricas tendo como principal ferramenta o movimento corporal aumentando sensivelmente o âmbito da criatividade no processo de criação artística. Dessa forma, a criação em dança tem como uma de suas ferramentas de pesquisa, assim como o teatro, trabalhar com a esfera do simbólico. O teatro que possui a linguagem oral como uma das principais características e ferramentas de uso em cena, também utiliza o gestual, por ser outra ferramenta importante na interpretação dos personagens. Mesmo sendo duas linguagens artísticas distintas, percebemos nesta cena que o teatro obteve características corporais pertinentes à dança na concepção e execução da mesma.

O palco foi dividido em dois territórios inimigos, em que todos os personagens estão em alerta, nas suas marcas e posições e curiosamente essa divisão é

feita quando o personagem Francisco cruza o palco, acusado pelo seu tio Joaquim de ter começado esta guerra em família, devido ao amor que nutre por Rosa.

Francisco, além de dividir o espaço, anda se equilibrando, como se estivesse numa espécie de corda bamba. O clima é de instabilidade e ele sabe bem que todo cuidado é pouco, já que conhece bem o histórico de sua família e de sua terra, sabendo que questões territoriais costumam ser resolvidas com o uso das armas.

Toda essa subjetividade é colocada em cena, através da linha imaginária traçada por Francisco se equilibrando e a movimentação rápida e atenta dos capatazes, contribuindo para o diálogo entre os três personagens. Como dito anteriormente, a partir de toda a subjetividade da dança e da dança contemporânea consideraremos esta cena como uma cena teatral em que a dança atuou potencializando o contexto da mesma, abrindo as potencialidades artísticas que podem existir entre a dança e o teatro.

Segundo Katz e Greiner (2005), ao comunicar algo, há sempre deslocamentos: de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação e assim por diante. A sistematicidade que nos permite entender um aspecto de um conceito em termos de outro (a chave da metáfora) vai necessariamente esconder outros aspectos do conceito e da experiência. Ideias e expressões linguísticas são objetos e a comunicação identifica-se com a ação do envio das informações.

O audiovisual também atua em parceria com o texto e o teatro neste espetáculo. Em um momento importante da trama (cena 9) em que Inocência resolve conversar com seu irmão Joaquim, percebe-se que o texto foi inserido no espetáculo através do audiovisual.

Enquanto o palco foi dividido em dois focos laterais, em que se encontram Joaquim e Cícero dançando no foco da direita baixa, e Inocência e Antonio no foco da esquerda baixa, uma cortina branca desce na frente da estrutura metálica em que se encontra projetada a fala da personagem Inocência (FIGURA 15).

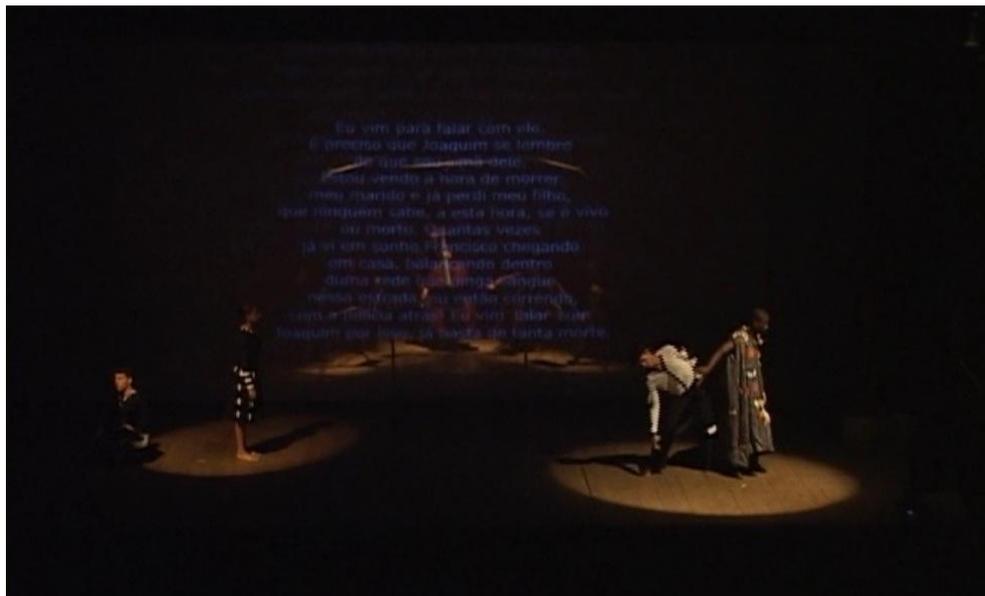


FIGURA 15: o texto de Inocência aparece na projeção.

Nesta cena a personagem Inocência apenas olha para seu irmão enquanto o texto surge e o Quinteto da Paraíba toca um trecho de uma música. Após o trecho musical, Cícero retoma o diálogo, e o personagem Joaquim continua o texto a partir da fala de Inocência, projetada na cortina branca.

Percebemos que além do audiovisual possuir influências nos trabalhos da Cia Orneo, este aparece em *Uma mulher vestida de sol* abrindo possibilidades de comunicação com o público. O texto não surge na sua função original, que é ser falado pela personagem, mas através do elemento estético audiovisual presente em toda obra.

Neste contexto, esta diferença midiática dá origem, ou pelo menos pode dar origem, ao chamado "como se"- , característica de referências intermediáticas, bem como a uma específica formação de ilusão de qualidade, que são inerentes à cena e seus elementos estéticos (com a exceção de "mera tematização" em outra forma). Esta característica do "como se" e a qualidade de formação de ilusão podem ser ilustrados através do exemplo de referências literárias para o cinema: "O autor literário escreve", como Heinz B. Heller explica, "como se ele tivesse os instrumentos de filme à sua disposição, o que, realidade, não é" (RAJEWSKY, 2005 – tradução nossa).

A projeção potencializa o texto favorecendo assim uma nova forma de uso das imagens projetadas. A dramaticidade da cena aparece através das corporeidades dos personagens, enquanto o público tem a possibilidade de ler o texto de Inocência. Assim, o audiovisual atua de uma forma ativa e eficiente, possibilitando uma nova forma no uso da imagem projetada e do texto.

Na cena 15 percebemos o uso da dança em relação ao texto no momento em que os capatazes de Antônio começam a cavar a cacimba. Caetano e Manuel cavam a cacimba enquanto Cícero entra em cena com Francisco. O mesmo vai até a cacimba e continua a cavar, enquanto conversa com Rosa (FIGURA 16).



FIGURA 16: os personagens na cacimba.

A ação de cavar a cacimba é colocada em cena através de movimentos circulares com os braços e pernas e através do levantar e abaixar do tronco. O personagem Francisco entra em cena dançando e assume o lugar de Manuel e Caetano. Percebemos ainda nesta cena que existe uma foto projetada na rotunda do teatro, porém a relação intermediária da cena acontece através dos textos e corporeidades dos personagens com o corpo que dança comunicando ao público que os personagens estão cavando a cacimba.

Foi utilizada, assim, a corporeidade do ato de cavar um buraco enquanto os respectivos textos eram falados. A dança possibilitou uma nova forma de reconfiguração de uma ação mecânica (cavar um buraco), levando as características desta ação para a cena, através da movimentação dos personagens. O ato de cavar um buraco poderia facilmente ser representado pelo elenco do grupo, porém optou-se por realizar movimentos inspirados na ação de cavar. Além de ser uma alternativa estética interessante, os artistas envolvidos na cena puderam utilizar a dança, em movimentos

improvisados, para representar a ação dos personagens. Dessa forma percebe-se que a dança atua em parceria com o teatro em vários momentos da montagem.

Outro momento interessante na trama é quando Joaquim Maranhão morre. A cena 26 se divide em dois níveis. Estão dispostos sobre a estrutura metálica todas as Rosas e o personagem Antonio. Na trama, Joaquim está furioso com Rosa e diz a Antonio que ele não cumpriu com sua palavra. Todas as Rosas estão viradas para o fundo do palco. Cícero entra em cena realizando movimentos circulares no nível baixo e executa círculos ao redor de Joaquim enquanto o retirante diz que quem invadiu as terras de Joaquim Maranhão tinha sido ele (FIGURA 17).



A figura 17 mostra momentos antes da morte de Joaquim.

Os círculos que Cícero faz ao redor de Joaquim o deixa tonto, sendo que ele também começa a girar no seu próprio eixo, até o retirante dizer : “... porque vai morrer!!” desfalecendo em seguida até cair no chão. Cícero está à direita do palco com o braço esquerdo para cima, abaixando o braço assim que Joaquim cai no chão.

O personagem místico da peça, Cícero, realiza uma espécie de *looping* preparatório para a morte de Joaquim Maranhão. Sua movimentação circular é bastante comum em dança, sendo ela utilizada mais uma vez potencializando a cena. A morte de Joaquim é personificada com a ajuda de Cícero, que prepara a morte iminente através de movimentação circular ao redor de Joaquim.

Como em vários momentos do espetáculo, percebemos que a dança atua em parceria com os textos dos personagens. Nesses momentos vemos que a dança potencializa a cena através do ponto de vista artístico, possibilitando uma nova leitura

da peça, originalmente escrita para o teatro. As relações intermediárias em que o teatro aparece em *Uma mulher vestida de sol* possuem na maioria de suas cenas a dança como outro elemento artístico de contato e diálogo.

As projeções utilizadas em *Uma mulher vestida de sol* pouco influenciam nas cenas de textos ou nos diálogos existentes durante a peça, sendo assim, considerada apenas mais um elemento estético utilizado na montagem. Exceto no momento em que o texto de Inocência é projetado, em que percebemos uma resignificação do texto enquanto elemento artístico, porém este é o único momento da peça em que o audiovisual obteve relação direta e fundamental na peça em relação ao teatro e seus elementos, no caso o texto.

Em suma, todas as características cênicas do teatro, como a interpretação do personagem através da fala e do corpo, aparecem em todas as cenas do espetáculo *Uma mulher vestida de sol*, mesmo tendo a dança como grande colaborador da cena. Ela, por sua vez, participa de todos os momentos da montagem, sempre permeando cenas musicais e de diálogos dos personagens. Desta forma, mesmo o teatro tendo o foco do espetáculo, por se tratar de uma adaptação de uma peça teatral e optarem por manter os textos em grande parte do trabalho, a dança se torna a linguagem artística de grande importância para o espetáculo, pois possui cenas específicas e momentos propriamente coreográficos, permeia todo o espetáculo e incorpora características e elementos de criação do teatro na representação dos personagens.

4.4.2.1 Os personagens e as cenas

Os personagens da obra são: o juiz, o delegado, Antônio Rodrigues, Francisco, os capatazes Martin, Caetano, Gavião e Manuel, Joaquim Maranhão, Rosa, Donana, Cícero, Inocência e os retirantes Inácio e Joana. Mesmo tendo sido escrita originalmente para os palcos, a obra precisou passar por algumas modificações e adaptações. Primeiramente por se tratar de um grupo em que a principal linguagem e objeto de pesquisa é a dança, e por ser um texto teatral extenso e com o número de personagens maior que o número de integrantes da Cia Ormeo.

Em 2007, o grupo possuía 10 bailarinos: Daniela Guimarães (coreógrafa e diretora do grupo), Elizabeth Scaldaferrri, Carlos Gonçalves, Marcus Diego, Joel Rocha,

Claudinei Mendonça, Mariana Martins, Heloísa Ribeiro, Tatiane Dias e Deliana Domingues. Ou seja, o elenco era menor que o número dos personagens da peça.

Na distribuição dos personagens, a divisão foi feita da seguinte forma. Os personagens de Rosa e Francisco foram representados pelos artistas Daniela Guimarães e Carlos Gonçalves. Os personagens Joaquim Maranhão e Delegado foram encenados por Marcus Diego. Antonio Rodrigues foi interpretado por Claudinei Mendonça e Inocência por Bianca Clarimundo. Os capatazes Martim, Gavião, Manuel e Caetano foram interpretados por Heloisa Ribeiro, Mariana Martins, Elizabeth Scaldaferrri e Tatiane Dias. Cícero e Donana foram interpretados por Joel Rocha e Tatiane Dias. E o casal de retirantes foi interpretado por Elizabeth Scaldaferrri e Daniela Guimarães.

Uma das primeiras modificações foi a distribuição e adaptação dos personagens. O texto original possui inúmeros personagens masculinos, e no caso da companhia, percebemos um grande número de mulheres. As atrizes e bailarinas Elizabeth Scaldaferrri, Heloisa Ribeiro, Mariana Martins e Tatiane Dias fizeram os personagens dos funcionários das duas famílias rivais.

Neste espetáculo a dança está presente em grande parte das cenas, em graus maiores (coreografia da personagem Rosa) e menores (capatazes cavando a cacimba, enquanto ocorre o diálogo), ganhando o foco da montagem em determinados momentos ou potencializando as possibilidades de comunicação da cena, atuando intimamente com o teatro e a música. No tópico anterior explicitamos as relações do teatro com a dança, ficando evidente o papel da dança em diálogo com o teatro.

Além de participar de cenas que possuem textos, a dança também participa de cenas musicais, em que os bailarinos-atores cantam, vemos que existem cenas exclusivamente de dança, em que o artista apenas executa sua função de bailarino. Percebemos aqui que apesar de se tratar de um espetáculo teatral, os artistas do grupo atuam neste espetáculo como bailarinos e cantores, além de atores e atrizes.

No começo de *Uma mulher vestida de sol* já percebemos, na cena 1, a dança em diálogo com o teatro, em que os personagens Juiz e Delegado dialogam sobre a peça, realizando uma espécie de prólogo, tendo a dança papel significativo potencializando ou dialogando com os textos dos personagens. Conclui-se que nesta cena a dança atua como ferramenta estética, abrindo as possibilidades de interpretação e formas de se criar personagens, além de enfatizar trechos ou momentos do diálogo desses personagens.

A cena 2 inicia-se com as cortinas se abrindo e uma sequência de imagens é projetada sobre uma cortina branca, os personagens Martim, Gavião, Manuel e Caetano entram em cena e executam uma coreografia sobre a estrutura metálica, utilizando-se delas como passagem, chão e local para se movimentar (FIGURA 18).



FIGURA 18: as bailarinas realizam uma coreografia por toda a estrutura metálica da montagem.

As bailarinas Mariana Martins, Elizabeth Scaldaferrri, Tatiane Dias e Heloisa Ribeiro executam uma coreografia por todo o espaço cênico com grande movimentação sobre a estrutura metálica, além de movimentos de passar por entre os espaços da estrutura, como também as ações de escalar e utilizar a estrutura como chão.

Seus respectivos personagens são os capatazes dos personagens Joaquim Maranhão e Antônio Rodrigues. Uma das funções de cada dupla de capatazes é proteger a propriedade de seu patrão, contra qualquer empecilho ou problema contra a propriedade. Assim toda a movimentação é rápida, sendo que as bailarinas estão sempre atentas olhando ao redor e se locomovendo de forma rápida e sutil, características que um capataz da história também deveria ter.

Ao final desta cena, todas as bailarinas terminam lado a lado, no procênio, em que cada uma delas fala uma frase, até seus respectivos “patrões” entrarem em cena. A cena 4 começa com Antônio Rodrigues entrando pela coxa esquerda e Joaquim Maranhão entrando em cena pela coxa direita (FIGURA 19).



FIGURA 19: os personagens Antonio e Joaquim entram em cena da esquerda e direita altas, respectivamente para encontrar com a dupla de capatazes.

Ambos chegam até seus dois criados, e ao mesmo tempo descolam-se em cena ao fundo, utilizando o corpo do outro personagem como caminho, realizando algumas pegadas e pequenos voos, até ambos os trios chegarem até a estrutura metálica e realizarem uma pequena improvisação, continuando a característica de usar o corpo do outro bailarino e ator como chão e local de se movimentar, como mostra a figura 20.

Os bailarinos seguem sua movimentação improvisada utilizando também a estrutura metálica para realizar passagens, torções e deslocamentos, além de usar o corpo dos outros bailarinos como caminho. Percebemos também que toda a movimentação é cuidadosa com o parceiro em dança. Ao mesmo tempo em que cada bailarino utiliza o corpo do outro bailarino como passagem, também oferece seu corpo para ser utilizado como caminho. A troca de generosidade e ajuda entre os personagens é outra característica que notamos nesta movimentação.



Na figura 20, notamos que os bailarinos utilizam da estrutura metálica como local de passagem e possibilidades de caminho.

Nessas duas cenas percebemos que a dança possui o papel principal, sendo a linguagem artística utilizado pelo elenco, e o teatro aparece apenas entre as duas coreografias, em um momento em que os personagens conversam sobre um barulho que escutaram na cerca das duas propriedades inimigas, momento em que os personagens Joaquim e Antônio são apresentados ao público.

Dois características da obra são retratadas através da dança nestas duas cenas coreográficas. Por se tratar de um drama nordestino em que a terra é um dos temas, tornando-se local de vigilância e cuidado, o clima de insegurança e o perigo iminente em ambos os territórios, faz com que todos fiquem em alerta.

Na história as duplas de capatazes são os responsáveis por vigiar a cerca e a propriedade de seus senhores. Na primeira coreografia percebemos que esses personagens estão atentos e seus movimentos são rápidos. As bailarinas passam por cima da estrutura metálica, se torcem sobre ela e se deslocam, sempre olhando ao redor e atentos ao que possa acontecer.

Na segunda coreografia, os personagens se movimentam improvisadamente debaixo e sobre a estrutura metálica, tendo o outro personagem como caminho e segurança. Os dois trios de empregados e patrão se movimentam por entre seus companheiros e os ajudam a se deslocarem por seus corpos e pela estrutura metálica. Os personagens Antonio e Joaquim, por vezes, se tornam bases para os seus funcionários se deslocarem e chegarem até a estrutura.

A cerca, nesta cena, está caracterizada pela estrutura metálica em que os personagens estão executando suas coreografias. Os patrões ajudam seus funcionários a chegarem à cerca assim como os mesmos também ajudam seus patrões a se movimentar e estar em alerta. A cumplicidade entre patrão e empregado é retratada nesta cena improvisada a partir destas características de movimentação.

A dança presente nestas duas cenas é usada como instrumento para contar características da história. Utilizou-se de características dos personagens para criar ambas as coreografias, fazendo com que a dança também seja um elemento que comunique elementos e subjetividades do enredo. Mesmo se tratando de um espetáculo teatral, a dança possui posição de destaque neste espetáculo.

Em relação à personagem Rosa, por ser figura importante na trama e possuir características simbólicas muito fortes na peça (amor impossível por questões familiares, suposto abuso por parte do pai, menina arredia, devido o tratamento do pai e aos acontecimentos do passado, como a morte da mãe), optou-se por fazer outras releituras da personagem, sendo interpretadas pelas bailarinas da Cia Mariana Martins, Daniela Guimarães, Rayane Rodrigues, Bianca Clarimundo, Deliana Domingues e Elizabeth Scaldaferrri. No decorrer do espetáculo, a personagem Rosa assume várias identidades, e em algumas cenas todas as bailarinas aparecem ou a maioria delas.

Para a identificação desta personagem, todas as bailarinas tiveram como figurino um vestido longo, com detalhes costurados sobre o mesmo, contendo também anáguas e tules. Todos os vestidos possuem as mesmas características estéticas, além da distribuição e composição dos elementos, porém cada um dos vestidos possuía uma cor diferente.

A dança neste espetáculo também é utilizada como elemento que informa ao público as corporeidades dos personagens. A movimentação das personagens, assim como sua forma de se locomover e se relacionar com os outros personagens, aparece através da dança. As características pessoais de cada personagem aparecem na movimentação e em vários momentos da peça como uma forma específica de se locomover, como os capatazes dos dois patrões, cuja movimentação geralmente é rasteira, com as pernas dobradas e usando também os braços e as mãos para se locomoverem.

A introdução da personagem Rosa também se dá através da dança, na cena 5. As bailarinas Deliana Domingues e Bianca Clarimundo escalam a estrutura metálica

enquanto a bailarina Rayane Rodrigues entra em cena dançando até se posicionar na esquerda baixa do palco (FIGURA 21). Enquanto as três Rosas se movimentam e cantam a música *Mulher rendeira*, do cancionário popular, o personagem Martin entra e dança com um vestido verde. Este personagem é apaixonado por Rosa.



A figura 21 mostra a personagem Rosa sendo apresentada ao público com as bailarinas Deliana Domingues, Bianca Clarimundo e Rayane Rodrigues, cantando a música *Mulher rendeira*.

O real e o imaginário se fundem nesta cena. Martin dança com o vestido verde representando sua amada Rosa, sendo esta personagem nesta cena, Deliana Domingues, Bianca Clarimundo e Rayane Rodrigues. Enquanto Martin se perde em devaneios por Rosa, a personagem dança improvisadamente ao seu lado enquanto as outras duas “Rosas” cantam sobre a estrutura metálica (FIGURA 22).

O personagem Martin dança livremente imaginando sua amada Rosa, e em seguida é advertido por Rosa (Deliana Domingues), pois o personagem a estava observando enquanto se deleitava imaginando Rosa cantando. Em seguida, o rapaz chama a atenção da moça sobre seu interesse em Francisco, já que ele é filho do inimigo de seu pai.

Na cena seguinte, a personagem Rosa ganha o foco da montagem, em uma coreografia realizada por todas as bailarinas que interpretam Rosa. Ela, além de

personagem importante da peça, possui outras características nesta montagem da Cia. Ormeo.



FIGURA 22: o personagem Martim, improvisa com um vestido representando sua amada Rosa.

Cada uma das bailarinas presente nesta cena que interpreta Rosa possui como característica corporal algum adjetivo da Rosa personificado por aquela bailarina. Na decisão de fazer o personagem Rosa por grande parte do elenco feminino do grupo, Daniela Guimarães, em suas pesquisas sobre cada personagem, decidiu dividir a personagem em situações que eram corriqueiras à sua vida. Assim, Daniela dividiu em núcleos as situações relativas à vida de Rosa, e deu a cada bailarina, cenas importantes da personagem, e conseqüentemente recebendo como principal alimento de pesquisa do personagem e de atuação, o sentimento relativo àquela cena.

A bailarina Daniela recebeu como núcleo de pesquisa, o amor. Em todas as cenas em que o amado Francisco aparecia ou quando o assunto era sobre relacionamento e amor, principalmente relativo à sua vida, a personagem Rosa era interpretada por Daniela Guimarães (FIGURA 23).

A bailarina Mariana Martins foi a única bailarina a interpretar Rosa que não possuía texto. A criação de sua personagem foi realizada através dos trechos da obra em que percebe-se que o pai de Rosa, Joaquim Maranhão, maltrata a filha e possivelmente a abusa sexualmente, uma vez que em determinados trechos da peça este assunto é tratado pelos personagens. Uma de suas características corporais é dançar sempre com as mãos em direção à boca ou tampando-a.



FIGURA 23: a personagem Rosa interpretada por Daniela Guimarães em uma de suas cenas em que a temática é o amor.



A figura 24 mostra as cinco Rosas, da esquerda para direita, Mariana Martins com a corporeidade de sua personagem com a mão sobre a boca; Rayane Rodrigues, Daniela Guimarães, Bianca Clarimundo e Deliana Domingues.

Sua movimentação é fluída e bastante circular, porém seu tronco é um pouco curvado assim como sua cabeça. O medo sentido por Rosa, em relação ao seu pai, foi traduzido para a dança em características corporais da personagem através de movimentos pequenos, às vezes fechando o corpo, sempre com a cabeça baixa e com um dos seus braços e mãos tampando sua boca (FIGURA 24).

No texto original percebemos que Ariano Suassuna, além de sugerir um possível abuso sexual da parte de Joaquim Maranhão, também deixa uma interrogação do que este homem é capaz de fazer com sua filha. Sendo assim as possibilidades de adaptação desta característica da relação entre filha e pai se tornam enormes. Ao criar a personagem Rosa para a bailarina Mariana, traduziram-se em corporeidades e movimentos todas essas questões de dúvida e medo que percebemos entre Rosa e seu pai.

A bailarina Rayane Rodrigues recebeu como núcleo da personagem a culpa e o perdão. Um casal de retirantes passa pelas propriedades até que seu filho cruza a cerca da propriedade de Joaquim Maranhão. Devido ao clima de tensão entre as famílias vizinhas, Joaquim não hesita em atirar na criança, causando sua morte. Rosa para consolar a mãe do menino, clama por piedade e pede perdão pela morte, já que a culpa não foi dela.

A mãe da criança sente a morte do filho ao olhar para Rosa, já que ela é filha do assassino. Rosa pede perdão, tentando convencer a moça de que apenas seu pai é um assassino, dizendo que ele também matou sua mãe (FIGURA 25). Essas ações acontecem na cena 12.



FIGURA 25: a bailarina Rayane Rodrigues (esquerda) como a Rosa que pede pelo perdão de uma vida inocente que seu pai matou.

A movimentação de Rayane é bastante ampla com movimentos de tronco, braços e pernas, com pequenos saltos, sendo que todas essas características estão também presente nas movimentações das outras bailarinas. Porém a bailarina Rayane, durante toda sua movimentação para em determinados movimentos e começa a desenvolver uma pesquisa em que suas mãos pressionam seu peito, curvando seu corpo, e a partir daí realiza movimentações com suas mãos e seus braços, executando movimentos leves, sempre voltando a fechá-las no peito.

A bailarina Deliana Domingues recebeu como núcleo a família (FIGURA 26). Nas cenas em que a personagem Rosa interage ou conversa com sua avó Donana, a mesma é interpretada por Deliana Domingues. A bailarina possui algumas falas e se mostra presente em várias cenas, tanto coreográficas, quanto as cenas em que ocorre diálogos dos personagens.



FIGURA 26: a bailarina Deliana Domingues(em pé à esquerda) interage com a avó materna Donana (Tatiane Dias), em pé à direita.

O núcleo “família” também foi utilizado por Daniela Guimarães. Enquanto as cenas de Rosa com sua avó são interpretadas por Deliana Domingues no papel de Rosa, quando a personagem conversa com seu pai Joaquim Maranhão, a bailarina Daniela Guimarães era quem interpretava Rosa, como na cena 18, em que ambos os personagens discutem sobre um punhal que Rosa ganhou de Francisco, porém a moça esconde isso de seu pai.

A movimentação de Deliana Domingues possui as mesmas características das outras bailarinas que interpretam o papel (movimentação fluída, com tronco, braços e pernas saltos,), sem conseqüente característica específica de sua Rosa com relação a sua família, diferente de Rayane e Mariana, que possuem utilização das mãos e braços, cada uma em seu sentimento, realizando modificações e conseqüentemente criando sua personagem Rosa.

A bailarina Bianca Clarimundo também possui como núcleo de atuação o amor. Bianca também participou de algumas cenas com Francisco. Com medo da relação de ambos não ser consagrada e eles não conseguirem se casar, o personagem Cícero (Joel Rocha) realiza um casamento improvisado. Na cena 20, Rosa é interpretada por Bianca Clarimundo (FIGURA 27).

Assim notamos que a personagem Rosa possuía como características de movimentação comuns o uso do tronco, braços e pernas, além de movimentos fluidos e suaves, e somente as bailarinas Mariana Martins e Rayane Rodrigues incorporaram à sua personagem um tipo específico de movimentação, criando dois personagens a partir de Rosa.



FIGURA 27: os personagens Rosa e Francisco se casam sob as bênçãos de Cícero.

Ao falar sobre a personagem Rosa percebemos o quanto a dança é influenciadora neste trabalho. As caracterizações de cada Rosa são subjetividades que não estão escritas em rubricas ou notas do texto original, mesmo assim foram inseridas em cena, conseqüentemente dando a cada bailarina adjetivos especiais, criando assim várias personificações da mesma personagem. A dança neste contexto também possui grande importância nas cenas, já que é responsável por criar essas corporeidades e características de Rosa.

Outro personagem icônico na montagem que também é apresentado através de uma cena coreográfica (cena 7) é Cícero (FIGURA 28), que possui conhecimentos sobre assuntos espirituais e durante a peça age como uma espécie de curandeiro. Conhecedor de assuntos sobrenaturais e religiosos, Cícero está sempre atento ao clima de tensão instaurado na região, desde o retorno do personagem Francisco. O bailarino Joel Rocha interpretou o personagem místico da trama.

O personagem é inserido em cena quando a personagem Rosa decide ir para cacimba, buraco que se cava a procura de água. No começo da cena se instaura uma movimentação circular ao redor da estrutura metálica, enquanto as bailarinas que interpretam Rosa cantam uma das músicas que existe no texto original. A melodia foi criada pela Prof.^a Ms. Maria Aida Barroso, assim como de outras músicas da peça.



A figura 28 mostra Cícero em diálogo com a personagem Donana.

Enquanto as bailarinas circulam a estrutura metálica, Cícero executa um duo coreográfico com Donana, personagem com o qual possui uma estreita relação de amizade e parceria. Após Cícero também cantar um trecho da música se estabelece em cena um diálogo entre ele e Donana. Os dois personagens executam uma coreografia enquanto falam os seus respectivos textos. Percebemos que o texto e a dança neste trecho da obra potencializam tanto as características do personagem Cícero, quanto da personagem Donana.

As características corporais de Cícero e Donana se encontram em determinados aspectos. A movimentação de ambos é usualmente lenta, com uso frequente do tronco se movendo em variadas posições e as mãos se apoiam por vezes nas costas e na cintura, em sinal de sustentação e cansaço.

Além dessas características, predominantemente percebidas na população idosa, vemos que Cícero também utiliza seus braços e mãos na concepção e interpretação do personagem. Simbolicamente, por se tratar de um personagem que tem

ligação com a espiritualidade, suas mãos estão na maior parte do tempo em relação com o céu e suas palmas viradas para frente, em sinal de bênção e cura (FIGURA 29).



FIGURA 29: o personagem Cícero em uma de suas posições e características corporais usuais (mão levantada para o alto).

Este é um dos personagens da trama, assim como as Rosas Mariana Martins e Rayane Rodrigues, que possui características corporais muito próximas da dança, e quando acontece alguma cena em que seja propriamente coreográfica as características corporais dos personagens se destacam através da dança.

Outro ponto a ser tratado em relação à dança neste espetáculo também se encontra na introdução dos dois retirantes (cena 10) Daniela Guimarães e Elizabeth Scaldaferrri que interpretam o pai e a mãe do menino morto na cerca, respectivamente. Após um breve diálogo em que os personagens conversam sobre o medo de acontecer algo com seu filho Neco, uma coreografia é executada pelas bailarinas que interpretam o casal de retirantes. Inácio se movimenta dando suporte para Joana enquanto esta se move.

Percebemos outras duas características na movimentação das bailarinas. As bailarinas se deslocam para o chão, como se estivessem desfalecendo, deitando com a barriga virada para cima descendo lentamente os braços até estes se encontrarem alongados ao longo do corpo.

Após este trecho, as bailarinas se levantam e executam uma coreografia com saltos e quedas, em que a presença de mãos e braços é constante. No final desta coreografia percebemos que ambas movimentam os braços e mãos em direção à boca e terminam com os seus braços direitos paralelos ao chão, estendidos na lateral e com as mãos abertas (FIGURA 30)



FIGURA 30: os personagens Joana e Inácio (da esquerda para a direita) terminam a coreografia com os braços alongados paralelos ao chão.

Percebemos assim que algumas características desses personagens são transpostas para a dança. As quedas executadas pelas bailarinas e seu consequente desfalecimento é percebido na cena seguinte, em que Joana simplesmente aceita o fato de seu filho estar morto. Outro ponto que percebemos nesta coreografia é o fato de parte da coreografia ser movida pelos braços e mãos, além deles estarem em direção à boca e esticados com a palma da mão para cima na lateral. O movimento pode ser entendido como um pedido de comida, pois a fome faz parte do seu dia a dia, já que sabemos que a vida do retirante na Região Nordeste do Brasil é castigada devido à pobreza e à carência de infraestrutura.

A dança modifica o corpo que posteriormente cria os personagens. Mesmo com características próximas ou até as mesmas, no caso da divisão da personagem Rosa entre o elenco feminino da companhia, percebemos que a criação dos personagens se

deu através do corpo. As informações dadas para a criação foram transformadas nas corporeidades dos personagens.

“Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo” (KATZ; GREINER, 2005, p. 7). Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente.

Uma característica que se repete nesta montagem é o fato da maioria dos personagens serem introduzidos em cena através da dança. Assim, apesar de se tratar de um espetáculo musical, a linguagem artística responsável por introduzir os personagens em cena é sempre a dança.

E é em relação à dança que percebemos sutilezas e subjetividades dos personagens que não estão presentes nos seus respectivos textos. Dessa forma, percebemos que a dança possui posição de destaque em *Uma mulher vestida de sol*, atuando intimamente com o teatro e possibilitando ao espectador compreender características importantes de cada personagem. Além de ser também uma ferramenta em cena para a contextualização da ação que está sendo encenada.

4.4.3 Entre a dança e a música

A presença da música nesta obra é marcada pela participação do Quinteto da Paraíba, quinteto de cordas paraibano, e através das músicas cantadas pelo elenco da Cia. Ormeo. A trilha sonora se compõe de músicas do repertório do Quinteto, além de algumas releituras de músicas da peça e da tradição nordestina, que a maestra Maria Aida Barroso, professora de teoria e canto da Cia Ormeo, fez especialmente para o espetáculo.

De todas as músicas que fazem parte de *Uma mulher vestida de sol*, o elenco do grupo cantou cinco músicas. A primeira música que o elenco cantou foi *Mulher rendeira* na cena 5 em que a personagem Rosa é apresentada ao público (FIGURA 22). Nesta cena nota-se que a música interage com a dança.

Enquanto três das bailarinas que interpretam Rosa cantam a música, sobre a estrutura metálica, Martin dança livremente com um vestido verde, assim como a Rosa Rayane também dança livremente ao lado esquerdo do palco. Esta música não faz parte da peça. Nesta montagem foi introduzida com uma forma de contextualizar a personagem Rosa como uma moça pura e confiante no amor, mesmo com o histórico de mortes e guerras por territórios, que tanto é comum na sua região.

A segunda cena em que o elenco canta (cena 7) é quando Cícero entra em cena. As bailarinas realizam um grande círculo ao redor de toda a extensão do palco enquanto cantam determinada música da peça, até o personagem Cícero começar a cantar a música *Minervina*, também encontrada no texto original de *Uma mulher vestida de sol*:

Ó de Casa! /Ó de fora! /Minervina, o que me guardou?/ Eu não lhe guardei mais nada: nosso amor já se acabou./ Na primeira punhalada Minervina estremeceu/ Na segunda, o sangue veio/ Na terceira, ela morreu./ Eita, que sol! (SUASSUNA, 2005, p. 57).

Mais uma vez a música recebe como companheira de cena a dança. Todas as Rosas realizam esta espécie de procissão enquanto o místico Cícero dança improvisadamente com todas as suas respectivas corporeidades. O personagem também realiza um duo de contato-improvisação com a personagem Donana.

Cícero, além de místico e de ter dons espirituais, pronuncia uma espécie de profecia cantando esta música. A música fala de um caso de amor e morte, sendo o amor a causa da morte, situação que se repetirá mais tarde na peça quando os personagens principais morrem. Sem contar o lado histórico e cultural desta música, que é tradicional na região do Nordeste, principalmente no sertão paraibano, de onde o autor da peça sempre buscou referências da cultura popular, contextualizando-as em suas peças.

Outra cena que a música surge através das vozes do elenco é a procissão para o enterro do corpo de Neco (cena 11). Esta é uma cena da montagem que possui pouca iluminação, ficando iluminada pela projeção em que nota-se um rosto de um menino, que se mantém por toda a cena (FIGURA 31).



FIGURA 31: procissão de enterro do personagem Neco

Nesta cena percebemos que a música e a dança são os elementos estéticos responsáveis por explicitar os sentimentos inerentes à situação. Todos os personagens estão em cena e executam uma procissão ao redor do palco, circulando-o e enquanto caminham, os personagens cantam determinada música da peça. A procissão circula a estrutura metálica e as personagens Rosa e Joana realizam um jogo cênico em que a mãe de Neco aperta o peito com as duas mãos, anda pelo palco e desfalece, enquanto Rosa segue no seu encaixo, preocupada com a mãe que acabou de enterrar o filho. Joana desfalece em alguns lugares do palco até a procissão sair e ambas as personagens começarem um diálogo.

Nenhum texto foi dito e nenhuma palavra foi projetada, porém toda a intenção de tristeza e perda foi transmitida através da música sobre despedida que os personagens cantam. A mãe da criança não aguenta o fato de ter perdido seu filho e desfalece pelo espaço, desconsolada. Assim, a música cantada, a projeção de um rosto de menino e a cena entre Rosa e Joana atuam conjuntamente possibilitando a criação de uma cena rica em seus detalhes. Comunicou-se ao público a dor dos pais, principalmente a mãe, através de sua *mise-en-scene* dividindo a cena com a música e a projeção. Todos os elementos estéticos encontrados aqui contribuíram de forma igualitária e pontuaram de forma eficiente seus outros elementos estéticos, e conseqüentemente, transmitindo ao espectador o contexto da cena.

A subsequente cena em que a música aparece cantada pela Cia Ormeo é a cena 16 que possui como características estéticas a utilização da dança e do teatro,

criando uma dramaturgia na cena, em que se percebe várias situações que começam, a princípio de forma distinta, porém se interconectam e possuem um gráfico de ação dos personagens que cresce e os prepara para a cena seguinte.

A cena anterior a esta música é quando os personagens Rosa e Francisco juram amor eterno ao se darem de presente um punhal, como forma de lembrança do amor que existe entre os dois. Cícero entra em cena, fala seu texto e começa a festa da cacimba. A música tem como seus primeiros versos os seguintes: “*E abriu-se a cacimba nova, e um anjo acordou no céu, com flores em seu redor...*”. A melodia da música foi escrita por Maria Aida Barroso, para esta versão recriada pela Cia Ormeo, que também aparece no texto da peça, através das falas do personagem Manuel.

Estão em cena Francisco, Cícero, Rosa, Inocência, e os quatro capatazes. Todos os personagens estão cantando a musica e em cena dividiu-se o palco em duas partes (FIGURA 32).



FIGURA 32: música e dança criando uma dramaturgia na cena

Na parte de trás, nas laterais da estrutura metálica se encontram as duas duplas de capatazes, uma em cada lateral. E na parte da frente estão duas duplas, Rosa e Cícero e Francisco e Inocência. Aos poucos as relações entre os dois personagens começam a aparecer através de sua movimentação improvisada.

As características de cuidado de mãe e aconchego aparecem em cena quando Inocência dança com seu filho Francisco de uma forma carinhosa e cuidadosa, características encontradas em mães. Rosa interage com Cícero e o mesmo por possuir dons espirituais, dança com essas características e as usam em Rosa, como as palmas

das mãos viradas para frente em sentido de bênção ou os braços e mãos elevados para o alto, como em contato com alguma energia superior.

Os capatazes acompanham da estrutura metálica, a cena ser criada e aos poucos vão se aproximando dos quatro personagens até interagirem com eles, porém suas características (sempre alerta, se locomovendo e prestando atenção em tudo, vigiando...) aparecem mesmo que sutilmente. Dessa forma se estabeleceu a festa da cacimba nova. A água em muitas culturas é sinônimo de renovação e bênção. Assim os personagens enquanto cantam e dançam se organizam para a bênção que Cícero realizará na cena seguinte (FIGURA 33).



FIGURA 33: Cícero realiza uma bênção às mulheres

Nesta cena, percebemos assim que a música foi o principal meio para promover uma ação entre os personagens, ficando explícitas a ação e as características de alguns deles (Inocência sendo carinhosa com Francisco, Martin rondando Rosa e querendo sempre se aproximar). A princípio, percebemos pouca relação entre os personagens e com o decorrer da música as relações se intensificam até os personagens modificarem a composição, preparando-a para a próxima cena.

As mesmas características vistas na cena musical anterior são percebidas nesta cena, já que o teatro, a dança e a música interagiram de forma a criar uma dramaturgia própria desta cena. Portanto a presença da dança e do teatro se mostrou mais visível, contribuindo fortemente com a música para contar a história e modificar a composição cênica.

Vemos também uma discreta, porém pontual participação da imagem na construção desta cena musical e na sua transição para a cena seguinte. Quando a música se inicia e se estabelece a cena, nota-se que a projeção de um grande lago surge, fazendo referência direta à cacimba, local utilizado como fonte.

O último texto falado é de Rosa, momentos antes dela se matar. Nesta montagem de *Uma mulher vestida de sol*, todas as seis bailarinas que interpretaram Rosa estão espalhadas pelo palco enquanto Rosa diz suas últimas palavras. Em cada trecho deste texto, uma bailarina cai no chão se desfalecendo, até Daniela terminar o texto e também desfalecer, apagando as luzes.

Em seguida, começa a última cena do espetáculo (cena 28). O Quinteto da Paraíba inicia uma música enquanto o elenco se prepara em cena. Acende-se a iluminação, fortemente azul e percebem-se todos os personagens dispostos sobre e em frente a estrutura metálica (FIGURA 34).



FIGURA 34: o fim do espetáculo

Sobre a estrutura estão Caetano, Antônio, Francisco, Cícero e Joaquim. À sua frente estão as cinco bailarinas que interpretaram Rosa além de Donana, no centro do palco. A música que os personagens cantam, é a última fala do texto original. Cícero finaliza *Uma mulher vestida de sol*, com o seguinte texto:

E viu-se um grande sinal no céu, uma mulher vestida de sol, que tinha a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça: e,

estando prenhada, clamava com dores de parto, e sofria tormentos por parir (SUASSUNA, 2005, p. 194).

Este trecho foi musicalizado por Maria Aida, e enquanto o elenco canta nesta cena, não há nenhuma interação de luz ou projeção. Os bailarinos se destacam pelas suas silhuetas porém a iluminação não possibilita visualizar suas faces.

Na maioria das cenas cantadas nesta montagem, notamos ser presente a relação da música com a dança. Além da dança interagir com as músicas cantadas, o teatro também possui forte presença nestas cenas, aparecendo mais através das corporeidades de cada personagem do que propriamente pelos textos e diálogos.

Nota-se também na parceria entre a dança e a música a criação de uma dramaturgia para cada cena. Dessa forma podemos dizer que em *Uma mulher vestida de sol*, a música cantada obteve forte relação com a dança e com o teatro, porém as relações entre a dança e a música ficaram mais explícitas, mostrando que a dança enquanto objeto de pesquisa do grupo, se encontra em uma posição de diálogo, encontrando-se aberta a interagir com outros elementos artísticos, adaptando-se à situação e sempre pontuando a cena e contribuindo fortemente para a dramaturgia e narrativa.

4.4.4 Entre a dança e o audiovisual

A projeção de imagens neste trabalho é utilizada de forma modesta, porém permeia todo o trabalho. Todas as imagens utilizadas estão em preto e branco. Logo após a introdução realizada pelos personagens Juiz e Delegado, abrem-se as cortinas do palco e iniciam-se as projeções em uma tela feita com um tecido branco transparente, colocada a frente da estrutura metálica.

As primeiras imagens são de Ariano Suassuna em variadas situações (cena 2). As imagens se repetem até se fixar a imagem de uma flor entalhada na madeira. A cortina transparente sobe e inicia-se uma coreografia executada pelos capatazes da trama. As imagens projetadas neste primeiro momento da montagem funcionam como uma espécie de homenagem ao autor, porém não possuem ligação direta com a cena ou provocam algum tipo de mudança na dramaturgia ou na composição cênica.

Enquanto os capatazes dançam pela estrutura metálica fixa-se uma imagem de um grande terreno com uma árvore frondosa que fica em cena até o fim da coreografia, momento em que os personagens falam seus respectivos textos. A maioria das imagens projetadas é de terrenos e sítios do interior do estado da Paraíba.

Em apenas um momento da montagem as projeções possuem cores. Na cena 5, em que vemos Rosa cantar *Mulher Rendeira* sobre a estrutura metálica percebe-se a projeção de flores rosadas (FIGURA 35). A imagem fixa-se até o fim da coreografia executada por todas as bailarinas que interpretaram Rosa.

Neste momento nota-se um diálogo entre a imagem e a cena. A personagem Rosa é introduzida no espetáculo enquanto a projeção de flores se mantém. Relembrando o contexto em que a peça se passa, percebemos que toda a região está em clima de tensão e de medo. Porém, a personagem principal da trama consegue manter sua pureza e bondade. Se todas as imagens projetadas estão em preto e branco e no momento em que Rosa entra em cena, a cor da projeção muda, podemos concluir que a personagem possui características doces e delicadas, mesmo estando dentro deste contexto.



FIGURA 35: momento de cor na projeção de imagens.

Dessa forma, podemos dizer que a personagem foi apresentada ao público tendo as imagens projetadas como colaboradoras da cena e elementos de diálogo.

Outro momento em que vemos uma participação efetiva da imagem é na cena 8, quando Donana e Cícero conversam pela primeira vez em cena (FIGURA 36).

Neste diálogo inicial a imagem que está sendo projetada é de um busto de uma senhora com uma roupa de bolinhas brancas com um cordão de metal, tendo como pingente um crucifixo.



FIGURA 36: imagem de uma senhora sendo projetada.

A idade e a religião estão em cena através dos dois personagens e da projeção. Cícero e Donana além de terem idade avançada, possuem ligação com o lado espiritual do ser humano. Nesta cena a projeção enfatiza essas características dos personagens, além de criar uma espécie de universo particular dentro desses temas para os personagens. Outro fato que mostra a criação deste universo religioso é quando Joaquim Maranhão entra em cena. A imagem deste busto com um crucifixo é gradativamente retirada através de um *fade out* lento.

O uso das imagens projetadas é reconfigurada na cena 9, em que Inocência conversa com seu irmão Joaquim. Todo o texto inicial de Inocência aparece na montagem através da projeção de imagens sobre a cortina branca transparente. A imagem neste momento foi utilizada como meio de comunicação com o público possibilitando que este leia o que Inocência tem para falar com seu irmão.

A imagem nesta montagem também é utilizada para representar um personagem oculto na trama. Neco, filho dos retirantes, morre ao cruzar a cerca de Joaquim Maranhão e na procissão para o seu enterro a imagem que vemos projetada é de um rosto de menino (FIGURA 37). A projeção segue até o começo do diálogo entre Rosa e Joana, mãe de Neco.



FIGURA 37: procissão com o corpo de Neco.

Outra cena em que percebemos que houve uma relação entre a cena e a imagem é a festa na cacimba (cena 16). Os personagens se divertem na nova fonte cavada enquanto a projeção de um lago fica em cena até o fim da benção que Cícero realiza em todas as mulheres. A água esteve em cena na ação de procurar, na festa em comemoração da cacimba nova, na benção e está presente também na projeção, dialogando com o contexto da cena.

De uma forma geral, a participação das imagens projetadas em *Uma mulher vestida de sol* foi bastante singela, porém enfatizou momentos específicos da montagem. Neste espetáculo temos a imagem projetada como mais um elemento estético, porém suas relações são mais fortemente presentes com as situações ou contextos da peça. Não se percebeu neste trabalho uma relação direta da imagem com o corpo que dança, e conseqüentemente, não influenciou na sua movimentação e na composição do espaço cênico.

O uso do audiovisual neste trabalho pode ser caracterizado como um cenário virtual, já que suas relações intermediáticas apareceram mais fortemente com a obra como um todo. Não se notou relação da imagem exclusivamente com o corpo em nenhum momento da montagem. Sua participação serviu para pontuar ou dividir a cena com a dança, com o teatro e com a música, sendo assim um colaborador nas cenas e contribuindo para o espetáculo enquanto produto final.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente acredita-se importante salientar o papel modificador da arte. A arte, como estética e enquanto ferramenta pedagógica usa meios e métodos adaptáveis que contribuem na formação do indivíduo e se aproximam do mesmo de uma forma renovadora. As artes cênicas gozam desta posição por utilizar o artista como objeto de pesquisa e obra de arte. Na dança e no teatro o artista se faz presente através do drama, termo derivado do grego que significa ação. O ator-bailarino concebe sua obra de arte através do seu drama, da sua ação. A ação deste artista tem recebido bastante influência de todo o pensamento tecnológico em relação às artes, modificando, conseqüentemente, sua forma de pensar e de fazer arte.

Nas últimas décadas do século XX e começo do século XXI nota-se cada vez mais a presença de outras linguagens relacionadas à dança, enquanto pesquisa e espetáculo. Inúmeros são os autores que falam das novas possibilidades de criação artística entre a dança, o corpo e outras mídias, e até mesmo outras linguagens artísticas como o teatro, a música, o cinema e o audiovisual (SANTANA, 2006; ABRÃO, 2007; GORINI, 2012; PAVIS, 2005).

Por ser considerada linguagem artística multimidiática por natureza, que segundo Lepecki (2006) fazem parte da dança, pelo menos tradicionalmente a música, o figurino e o cenário e em vários casos, o uso de dispositivos eletrônicos e interação tecnológica, a dança sempre esteve em contato com outras linguagens ou mídias durante toda a sua evolução histórica.

Acredita-se ter levantado, através deste trabalho, considerações importantes sobre a dança na zona da mata mineira e suas relações entre dança e tecnologia. Os espetáculos da Cia Ormeo possuíam como elemento artístico, além da dança e do teatro, o uso de projeções de imagens, câmeras ao vivo e edição das projeções em tempo real.

Este trabalho teve por objetivo analisar as relações intermediáticas entre dança, imagem, teatro e música, objetos de estudo do grupo e percebeu-se que nesta companhia de dança a imagem projetada possui lugar de destaque em suas obras, mas nem sempre possui ligação direta com o corpo que dança, ficando seu diálogo em alguns momentos com o espetáculo como um todo.

Este trabalho também teve como referência estudos sobre a intermedialidade e as reflexões sobre o pensamento midiático e tecnológico nas artes, notamos que as

relações intermediárias existentes nos trabalhos da Cia Ormeo não se prendem somente à imagem projetada ou à utilização de outro aparato audiovisual. A dança se relaciona, desta forma, com outras linguagens artísticas, como o teatro e a música.

Sobre o espetáculo *Uma mulher vestida de sol* (2007) pode-se dizer que se trata de uma montagem intermediária por natureza. A peça escrita por Ariano Suassuna foi recriada através da dança, do teatro, da música ao vivo e das projeções de imagens, sem contar na participação da Cia Ormeo nas músicas cantadas da montagem. Por se tratar de um espetáculo teatral vemos que o teatro se destaca das outras linguagens artísticas, porém possui íntima relação com a dança.

A dança nesta montagem esteve presente em grande parte das cenas e contribuiu para a criação dos personagens. Em vários momentos da peça, notamos a presença da dança atuando intimamente com o teatro criando ambiências e fortalecendo características de cada personagem através da dança, como os personagens Rosa, Cícero e os capatazes Martim, Manuel, Caetano e Gavião.

Todos esses personagens possuem uma cena coreográfica em que se notam características importantes dos mesmos. Rosa, personagem principal da trama, foi interpretada por seis das bailarinas do elenco da Cia Ormeo, sendo que duas delas possuíam como características de movimentação, relação direta com a situação e subjetividades do personagem.

A Rosa interpretada por Mariana Martins dançava de forma retraída e mantinha suas mãos perto do rosto ou cobrindo a boca. O medo que se percebe entre Rosa e seu pai Joaquim foi colocado em cena através das corporeidades criadas para esta personagem, interpretada por esta bailarina.

A bailarina Rayane Rodrigues tinha como suas características de movimentação os braços fechados e apertava o peito, causando uma movimentação fechada que reflete sua relação de culpa com a morte de Neco, filho dos retirantes. O teatro e a dança atuaram de forma conjunta criando uma ambiência em que o texto se fundia com o corpo e o corpo se fundia no texto, deixando clara a influência da dança nesta companhia e criando assim, novas formas de dançar e atuar.

A música foi outro parceiro nesta montagem. Além de a mesma estar presente através dos acordes tocados ao vivo pelo Quinteto da Paraíba, todo o elenco da Cia Ormeo participou de algumas músicas cantadas. Em todas as músicas em que a Cia Ormeo cantou percebeu-se que a dança também esteve em diálogo com a música. Mais

uma vez percebeu-se que a dança atuou com outra linguagem artística e a potencializou, criando dramaturgias. Na presença da música cantada nota-se também que o teatro atuou em parceria com a música e a dança.

Outro elemento utilizado neste espetáculo foi a imagem projetada. Apesar das imagens possuírem as mesmas características (mesmo tempo de projeção, coloração em preto e branco, imagens do sertão paraibano), elas pontuaram determinados momentos da peça (procissão do enterro de Neco, coreografia da personagem Rosa).

Porém as relações da imagem com o corpo que dança não estiveram muito presentes. A imagem utilizada neste trabalho possuía semelhanças com a situação e tema das cenas, atuando desta forma como uma espécie de cenário. As imagens ajudaram a criar as ambiências da peça e seus respectivos temas tratados em cada cena em que houve projeção de imagens.

Assim, podemos concluir que a imagem neste trabalho foi ferramenta significativa para a estrutura narrativa da peça, com pouco diálogo entre o corpo que dança e pontuando momentos importantes da narrativa. Por se tratar de uma peça teatral que foi transformada em um musical contemporâneo, talvez a imagem projetada não foi pensada exclusivamente ou em determinados momentos da peça, para atuar em parceria com o corpo que dança. Suas relações ficaram entre todos os elementos artísticos: a dança, de uma forma geral, o teatro e a narrativa.

Desta forma pode-se dizer que *Uma mulher vestida de sol* é um espetáculo intermediário por encontrarmos, o teatro relacionado com a dança e com a música, sendo que a projeção de imagens é um elemento da trama que foi utilizado para pontuar determinados momentos da história. Assim é difícil nomear esta montagem especificamente como espetáculo teatral, ou espetáculo musical, ou musical contemporâneo, pois seus elementos se interconectam criando algo além da dança e do teatro.

Neste ponto cabe salientar a teoria corpomídia, proposta por Helena Katz e Christine Greiner. O conceito de mídia do corpomídia é entendido como um processo sempre presente e contínuo de selecionar informações que passam a fazer parte deste corpo de forma bastante singular, ou seja, são transformadas em corpo (KATZ; GREINER, 2005).

Notamos então que todos os elementos de *Uma mulher vestida de sol* dialogam e criam uma corporeidade para este espetáculo. Se na teoria corpomídia o

corpo seleciona informações de outros elementos para fazer parte do mesmo, o corpo neste espetáculo é intermediático.

A dança e as características corporais dos personagens incorporaram elementos do teatro, da música instrumental e cantada e da projeção para a criação deste corpo que dança. Não vemos mais apenas a dança, mas uma dança que corporifica elementos e características de todas as linguagens artísticas em que esteve em contato durante a peça. A dança é um recorte de mídias que cria, conseqüentemente, esse corpo intermediático. O sentido de mídia aparece através do próprio corpo, que é mídia, em contato com outras mídias, tais como o teatro, a música e as imagens projetadas.

A montagem *Nha fala* (2005), inspirada no filme de mesmo nome, dirigido por Flora Gomes foi dividida em três cenas nesta análise. Cada cena possui características próprias, na questão coreográfica e na projeção de imagens. As imagens utilizadas nesta montagem são do próprio filme e foram utilizados alguns momentos importantes da trama na projeção, como a festa do funeral de Vita, personagem central.

O fenômeno da intermedialidade ocorreu nesta montagem em dois aspectos: a adaptação do filme para a coreografia (transposição intermediática) e o uso de imagens projetadas (combinação de imagens). Percebemos também que a imagem projetada passou por uma transposição intermediática, sendo editadas cenas específicas para serem utilizadas nesta montagem.

As instâncias comunicativas deste trabalho cênico tiveram como eixo central as coreografias especialmente criadas e a projeção de imagens. Nas imagens projetadas percebemos que a personagem Vita abre e fecha a montagem, além de conterem cenas importantes da trama. O filme possui como características estéticas figurinos coloridos e a presença massiva de músicas cantadas pelos personagens, além de cenas com danças e festas.

Em relação à coreografia notamos que cada um dos três blocos possui características próprias. Na primeira cena a movimentação dos bailarinos é ritmada ao som de batimentos cardíacos. O uso desta sonoridade como trilha neste primeiro trecho faz alusão à situação de Vita: uma maldição assombra sua família dizendo que quem cantasse morreria. No palco, a vida pulsa nos bailarinos sendo que eles se movimentam ao som de batimentos cardíacos e no filme, a música é uma constante e precisa ser encarada pela personagem Vita. O ritmo vital do coração é utilizado como música

enquanto Vita adentra um portão vermelho e a Cia Ormeo executa uma coreografia ritmada e marcada.

Na segunda cena quatro bailarinas executam uma coreografia por todo o palco, com saltos e rolamentos. A expressão das bailarinas é de ânimo e felicidade, como na cena projetada, em que os personagens do filme estão em uma cena musical que acontece dentro de uma igreja. Nota-se outra referência ao filme nesta cena: no palco, a cena é comandada por quatro mulheres e no filme percebemos que além da trama girar ao redor de Vita, a presença das mulheres nesta obra cinematográfica é marcante.

E na terceira cena a participação é de todos os bailarinos do elenco, realizando duplas, trios e variados tipos de movimentação, característica que também aparece na imagem projetada, quando acontece a festa do funeral de Vita, comprovando a maldição ser apenas uma tradição passada de geração em geração, não ocorrendo a possível morte da personagem.

Neste trabalho percebemos que a dança possui ligação direta com a imagem projetada, sendo que esta potencializa a movimentação e as coreografias executadas pelos bailarinos da Cia Ormeo. Aqui as relações intermediáticas aconteceram de forma efetiva e nota-se que todos os processos de intermedialidade presentes nesta montagem tiveram como referência o filme *Nha fala*, desde a concepção coreográfica até a edição de imagem, passando também pela concepção dos figurinos e a escolha da trilha sonora.

O recurso audiovisual também obteve lugar na narrativa. As imagens projetadas foram colocadas cronologicamente ao filme, criando uma narrativa do filme *Nha fala* através da dança, da música e de suas próprias imagens reconfiguradas e utilizadas como elementos estéticos e não apenas fonte de inspiração para pesquisa e concepção da obra.

Concluimos que *Nha fala* possui relações intermediáticas com sua obra-fonte (o filme) e em outra perspectiva notamos através de Souza (2001) que o recurso audiovisual possibilita contextualizar e facilitar ao espectador a compreensão dos sentidos coreográficos estabelecidos no jogo intersemiótico.

Na montagem *Barco* (2006) notamos que a coreografia possui como principal elemento de movimentação a improvisação. A maioria das coreografias possui marcações em que cada bailarino tem determinada função - em relação ao outro ou em relação aos objetos cênicos - porém sua movimentação é livre. Outro aspecto importante

nesta montagem é o uso da estrutura metálica e placas de acrílicos como objetos cênicos.

Apesar de toda a movimentação dos bailarinos ser improvisada em grande parte deste trabalho, nota-se que as mudanças de dinâmica e na composição tiveram como principal influência os objetos cênicos. Todos os bailarinos utilizaram a estrutura metálica realizando movimentações e trechos sobre a estrutura e em variadas posições da mesma.

O que ditava as mudanças em cena era a utilização dos objetos, assim como sua preparação para uma ação seguinte. Outra característica na movimentação dos bailarinos é a fluidez e continuidade dos movimentos. O balanço das ondas do mar e dos navios foi retratado pelos integrantes da Cia Ormeo através de movimentos circulares, fluidos e com presença de braços e mãos.

Esta montagem foi dividida em três cenas em que percebemos a criação e construção de um barco cênico. Na primeira cena do trabalho, os bailarinos manuseiam e utilizam a estrutura metálica de variadas formas, sendo que toda ação cênica aconteceu no centro do palco tendo como referência a estrutura metálica. Na segunda parte nota-se a presença de duplas sendo que cada uma delas possuía uma placa de acrílico como objeto a ser pesquisado. Neste trecho as movimentações também são improvisadas. E na terceira parte notamos que o barco cênico foi “construído” a partir das placas de acrílico e da estrutura metálica. Os bailarinos executam variadas posições, em movimentações fluidas em que interagem com os outros e com o barco que foi construído.

A imagem neste trabalho foi utilizada de forma discreta e suas características estéticas são: coloração em preto e branco, tempo de duração dos planos parecidos e cenas cotidianas do universo náutico. As imagens projetadas foram retiradas do filme *Ala Riba*, de Leitão de Barros, em que se notam homens trabalhando na construção de um navio, imagens de ondas e de um navio em sua extensão.

As imagens se repetem em alguns momentos e o único momento em que percebemos uma ligação direta da imagem com o corpo que dança é quando duas bailarinas sobem na estrutura metálica sendo segurada pelo restante do elenco. Assim que as duas bailarinas sobem na estrutura, as imagens de construção de navios dão lugar às imagens de ondas batendo e quebrando, voltando em seguida às imagens de construção quando as bailarinas retornam ao chão.

De uma forma geral, as imagens projetadas ajudaram a construir um ambiente náutico, porém não se notou outra relação direta entre corpo e imagem como na cena descrita acima. A imagem funcionou como um elemento estético que ajudou a comunicar ao público a temática da montagem, não havendo diálogos diretos e relações entre o corpo que dança e a imagem.

O que mais se destaca neste trabalho é o uso dos objetos cênicos para a criação deste ambiente e para a construção do barco cênico. Toda a utilização dos objetos cênicos foi pontuada durante seu uso, caminhando conseqüentemente para a criação do barco cênico. Assim, o uso dos objetos cênicos se tornou mais efetivo, esteticamente, que o uso das imagens projetadas. Portanto, em relação ao trabalho inteiro percebe-se que a imagem potencializou a cena na criação do ambiente náutico, tão presente nos filmes de Leitão de Barros e tão importante na cultura portuguesa.

Sobre esta montagem, concluímos que assim como em *Nha fala* e em *Uma mulher vestida de sol*, os processos intermediáticos estão presentes desde a sua concepção estando atrelados ao filme *Ala Riba*. As informações e características presentes na obra cinematográfica foram traduzidas em espetáculo cênico através da dança, da utilização dos objetos cênicos e da imagem projetada em movimento, criando conseqüentemente uma transposição intermediática do filme em obra coreográfica.

Concluímos este trabalho destacando o uso do audiovisual nas montagens da extinta Cia Ormeo. A utilização da imagem é uma constante durante toda a sua trajetória e percebemos que as relações intermediáticas não se prendem apenas ao uso do audiovisual. A Cia Ormeo pode ser vista como um grupo intermediático de dança, pois suas influências e diálogos com outras mídias aparecem no uso da imagem projetada em movimento, assim como na inspiração e adaptação de outras linguagens artísticas na criação de seus espetáculos.

Em dois dos espetáculos analisados neste trabalho notamos que o cinema possui relação direta com a estética empregada pelo grupo. Além de *Nha fala* e *Barco* serem livremente inspirados em dois filmes, notamos que a influência do cinema vai além da concepção, sendo também utilizadas cenas dos respectivos filmes em seus trabalhos, porém o que se obteve como imagem projetada em movimento, não é o filme, mas uma transposição intermediática do filme em elemento estético de cena.

Se a Cia Ormeo foi caracterizada como um grupo intermediático, retornamos ao conceito do corpomídia, notando que o corpo é o resultado desses cruzamentos, e não

um lugar em que as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como meio de transmissão. A mídia à qual este corpo se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (KATZ; GREINER, 2005).

Com essas informações, torna-se pertinente voltar a atenção à produção artística e cultural, que vem sendo desenvolvida na cidade de Cataguases e região. A cidade, que no século passado foi grandemente utilizada como locação nos filmes do cineasta Humberto Mauro, volta a sua atenção para o audiovisual. A realização de projetos culturais, desenvolvidos através de órgãos públicos e privados está possibilitando uma vivência diferenciada em arte e cultura.

A região de Cataguases possui destaques em várias linguagens artísticas, desde o samba até o cinema. A dança e o teatro também fazem parte das pesquisas artísticas desenvolvidas na cidade. A arte permanece presente no dia a dia do cataguasense, mas nem sempre é notada ou não chega ao grande público, portanto, independente da forma em que são realizadas todas as manifestações artísticas em Cataguases, mesmo com focos variados, passando pela educação, pela performance ou estudos acadêmicos, torna-se presente o papel da arte enquanto manifestação cultural.

E outra característica importante no panorama artístico de Cataguases é a incorporação e a troca de experiência entre as linguagens artísticas e suas reverberações. Esse fato nos mostra que as características intermediáticas analisadas nos trabalhos da Cia Ormeo, também aparece no cotidiano artístico da cidade, em variadas situações e de variadas formas. A grande parte desses artistas da região possui idade entre 16 e 35 anos, mostrando uma população jovem.

O panorama artístico da região possui características que podem ser analisadas através da história, da arte e da própria cultura. Os artistas de hoje estão realizando um trabalho artístico atrelado ao seu tempo, onde a internet tem um grande poder de propagação de ideias e divulgação de conteúdos.

Sugere-se que uma posterior análise do trabalho artístico que vem sendo desenvolvido na região de Cataguases possa responder possíveis perguntas de como a arte está sendo feita no século XXI, momento histórico onde as “facilidades tecnológicas” não param de evoluir. Contudo, o artista tem o seu presente e o lugar onde vive como uma importante referência na criação, incorpora as informações e evoluções

que ocorre na sociedade e as transforma em arte, seja na dança, no cinema, na música e no teatro, linguagens artísticas presentes em Cataguases.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, E. **As relações entre arte e tecnologia: a dança híbrida do Cena 11.** Pensar a Prática 10/2, jul./dez. 2007. P. 221-236.

AGUIAR, Daniella de. **Da literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica.** Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2013. 216 p.

_____. QUEIROZ, João. **Sobre tradução intersemiótica e aplicações em dança.** Monografia apresentada ao Apoio à Pesquisa e Projetos Artístico-Educativos em Dança. FUNCEB. Salvador. 2008. 73 p.

ALMEIDA, Cleuza Maria de. **Um olhar sobre a prática da dança de salão.** Movimento e percepção. Espírito Santo do Pinhal, São Paulo. V. 5, nº 6. 2005. P.129-133.

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 190 p.

ARAÚJO, Siane Paula de. **Tradução intersemiótica e dança.** Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista. Disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/u/57>. Acesso em janeiro de 2014. P. 1-18.

ARRUDA, Solange. **Arte do movimento: as descobertas de Rudolf Laban na dança e ação humana.** São Paulo: PW Gráficos; Editores Associados, 1988. Disponível em: http://www.artelaban.blogspot.com.br/2009/04/arte-do-movimento_29.html. Acesso em agosto de 2014.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** In:_____. Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 165 –196.

BENNET, Ed. **Colaborações entre artistas e técnicos**. In: A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Org.: Diana Domingues. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. P. 166-173.

BIANCHETTI, L. **Da chave de fenda ao laptop, tecnologia digital e novas qualificações: desafios à educação**. Petrópolis: Vozes, 2001. 250 p.

BLAND, Alexander. **A History of Ballet and Dance in the Western World**. New York: Praeger Publishers, 1976. 224 p.

BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard. **Remediation — Understanding New Media**. MIT Press. 1998. 295 p.

BOHN, Rainer; MULLER, Eggo; RUPPERT, Rainer. **Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit**. P 68-78. Introdução a BOHN; MULLER;. 1988. Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin: Sigma Bohn, 1988. 285 p.

BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente**. (Tradução: Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 1987. 340 p.

CIA ORMEO. **Uma mulher vestida de sol**. (material audiovisual). 2007.

_____. **Barco**. (material audiovisual). 2006.

_____. **Nha fala**. (material audiovisual). 2005.

CLÜVER, Claus. **Inter textus/ inter artes/ inter media**. Aletria, jul/dez. .2006. P. 11-41.

_____. **Intermedialidade**. Belo Horizonte: Pós, v.1, n. 2. 2011. P. 8-23.

DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 376 p.

ELWELL, J. **Intermedia: forty years on and beyond**. 2006. 25 p.

FRIEDMAN, Ken, **Friedman's contribution to "Fluxlist and Silence Celebrate Dick Higgins"**. Umbrella, Vol. 21, No. 3/4. Disponível em: <http://www.fluxus.org/higgins/ken.htm>. 1998. P. 106-109.

GALLETO, Patricia Baptista. **Corpo, comunicação e teatro físico**. Monografia de Pós-Graduação em Mídia, Informação e Cultura. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo. 2010. 14 p.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 192 p.

GARCEZ, R. **Estratégias tecnológicas na composição coreográfica do grupo Cena 11**. Portal ABRACE. 2010. Disponível em: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31043985/texto_estrategias-tecnologicas-na-composicao-coreografica-do-grupo-cena-11-corrigido_2011_04_11_15_23_09.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&xpires=1392134923&Signature=helcDXbuS2VaPhGAtgjhi1dWccQ%3D&response-content-disposition=inline. Acesso em fevereiro de 2014.

GASPAR, Lúcia. *Movimento Armorial*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em julho de 2014.

GORINI, Paula O.. **A Rede da Dança: uma cartografia em movimento**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2012. 150 p.

HOROSKO, M. **Martha Graham: The evolution of her Dance Theory and training 1926-1991**. A Capella books, 1991. 274 p.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. Cuenca, UCLM: **Archivo Virtual de Artes Escénicas**.

Disponível em: http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos /237. Acesso em novembro de 2014. 12 p.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Summus Editorial. 1971. 268 p.

LANGER, Suzanne. **A filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 1971. 304 p.

LEPECKI, André. **Exhausting dance: performance and the politics of the movement**.

New York: Routledge, 2006. 160 p.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia: aproximações e distinções**. E-compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Edição 1, 2004. P. 1-15

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997. 307 p.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do ser humano**. Cultrix. 1964. 407 p.

MENDES, João Maria. **Generalidades sobre palcos transitários, elogio do novo ludus mundus**. In: Introdução às intermedialidades. MENDES, João Maria. Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Universidade do Algarve: Faro. 2011. 66 p.

MORETTI, Tacyana Muniz Caldonazzo; PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. **Uma mulher vestida de sol: a tragédia sob a ótica cristã**. Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas. (8 : 2010 : Londrina, PR . Anais do VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas - SEPECH / organizado por Raquel Kritsch e Mirian Donat. – Londrina : Eduel, 2010. P. 1949-1960.

MOSER, Walter. **As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade**. Aletria, jul/dez. 2006 P. 42-65.

MÜLLER Jürgen E.. **Intermediality and Media Historiography in the Digital Era.** In Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, n° 2. 2010. P. 15–38.

_____. **Vers l'intermédialité — Histoires, positions et options d'un axe de pertinence.** In Médiamorphoses n° 16. 2006. INA, Bry-sur-Marne. Disponível em: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf?sequence=1. Acesso em dezembro de 2013. P. 99-110.

_____. **L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques { l'exemple de la vision de la télévision , in Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 10, n° 2-3.2000.** Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>. Acesso em dezembro de 2013. P. 105-134.

_____. **Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft.** Eikon, n. 4. 1992. P. 13-21

_____. **Le labyrinthe médiatique du film.** Mots/Images/Sons. Colloque International de Rouen. 1990. 145 p.

OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de. **Arte e tecnologia, uma nova relação?** In: A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Org.: Diana Domingues. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. P. 16-25.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.** São Paulo: Perspectiva. 2005. 362 p.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987. 217 p.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermediality, intertextuality, and remediation. A literary perspective on intermediality.** Intermédialités, n. 6. 2005. P. 43-64.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 202 p.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005. 431 p.

_____. **O homem e as máquinas**. In: A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Org.: Diana Domingues. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. P. 33-44.

SANTANA, Ivani. **A Dança na Cultura Digital**. Salvador: EDUFBA. 2006. 204 p.

_____. **Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias**. São Paulo: Educ. 2002. 220 p.

SEBEEK, Thomas. **The sign is Just a sign**, Bloomington: Indiana University Press, 1991. P. 119-122.

SCHÖTTKER, Detlev. **Comentários sobre Benjamin e a obra de arte**. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. (organização de autores). Contraponto. 2012. P. 41-107.

SILVA, Diego da. GROTTTO, Valdair. **Vídeo, Dança e Comunicação e suas ligações com mídia**. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste. Goiânia Intercom Centro-Oeste. 2010. 12 p.

SISLEY, J. **Writing, the body and cinema: Peter Greenaway's The pillow book**. In: PUNZI, M. P. (Ed.). *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. New York: Peter Lang. 2007. P. 27-42.

SOUZA, Aguinaldo Moreira. **Body word. language confluence in night journey**. Revista Trans-Form-Ação. Marília, vol.24, no 1, 2001. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100012.

Acesso em novembro de 2014.

SOUQUET, Annie. **O corpo dançante: um laboratório da percepção**. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. História do corpo 3. As mutações do olhar: o século XX. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. P. 509-540.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural. 2003. 141 p.

SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher vestida de sol**. Editora José Olympio. 2013. 196 p.

TORRES, Marta. **Merce Cunningham**. Blog Arte e Multimídia. Disponível em: <http://digartdigmedia.wordpress.com/2011/12/24/merce-cunningham/>. Acesso em janeiro de 2014.

VIEIRA, Alba Pedreira. **Dançando nos espaços das rupturas: olhares sobre influências das danças moderna e expressionista no Brasil**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 6, ano VI, n.3. 2009. 18 p.

APÊNDICE

FICHA TÉCNICA DA CIA ORMEO:

Direção: Daniela Guimarães

Assistente de direção: Elizabeth Scaldaferrri / Miriam Gaspar

Teatro: Miriam Gaspar / Nicaulis Conserva / Marco Andrade

Canto e teoria: Maria Aida Barroso

Capoeira: Tico Preto/ Maycon Chinês

Dança contemporânea e contato-improvisação: Daniela Guimarães

Assistente de palco: Etiene Trevizano

Iluminação: Rogério Tumati

Bailarinos *:

Amanda Faulhaber

Ataís Almeida

Bianca Clarimundo

Carlos Gonçalves

Claudinei Mendonça

David Peixoto

Deliana Domingues

Daniela Guimarães

Elizabeth Scaldaferrri

Heloisa Ribeiro

Joel Rocha

Leandro Bento

Leonel Messias

Marcus Diego

Maria Teily

Mariana Martins

Michele Marinho

Rayane Rodrigues

Tatiane Dias

Roselaine Lopes

TRABALHOS:

Parafernália (2003) – espetáculo coreográfico.

Verdes Atos Verdes (2004) – espetáculo coreográfico.

Participação na cerimônia de encerramento do 1º CINEPORT – Festival de Países de Língua Portuguesa – Cataguases (MG) (2005).

Encha o diafragma, olhe pelo olho da câmera (2005) – espetáculo improvisado e performático.

Palato (2005) – espetáculo improvisado.

Habitante (2005) - improvisação.

Participação no 2º CINEPORT – Lagos, Portugal (2006).

4/4 nos quatro cantos (2006) – espetáculo coreográfico.

Pedaços de Rosa (2006) – espetáculo improvisado.

Participação no 3º CINEPORT – João Pessoa (PB) (2007).

Uma mulher vestida de sol (2007) – espetáculo teatral.

Margem – contorno dos espaços cheios (2007) espetáculo improvisado.

Retina (2008) – espetáculo instalação improvisado.

Com amor e... (2010) – espetáculo coreográfico.

Retina – trilogia final (2011) – espetáculo coreográfico.

Luz Clara Luz (2011) – espetáculo teatral.

Mi(n)to – Festival Ver e Fazer Filmes – Guimarães, Portugal (2012) – curta metragem.

vaga-LUMES (2013) – longa metragem.

*Devido à falta de materiais informativos, não foram relatados todos os bailarinos que passaram pela Cia Ormeo.