

**ARAÚJO, Siane Paula de.** Imagem, percepção e tempo em *Nazareth*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens-CEFETMG; Mestranda, Bolsista do POSLING-CEFETMG. Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Olga Valeska. Bailarina.

### RESUMO

Este trabalho analisa, à luz da semiótica *peirceana*, as diferentes temporalidades percebidas na composição do espetáculo *Nazareth*, do Grupo Corpo Cia de Dança, em vídeo. A obra representa uma tradução da vida do compositor carioca Ernesto Nazareth e de algumas de suas obras — adaptadas por José Miguel Wisnik — junto às referências da literatura de Machado de Assis para a dança. Retrata um período histórico brasileiro republicano do início do século XX transposto em modernas tecnologias da contemporaneidade. A cada novo olhar, seu conteúdo audiovisual permite estabelecer interpretações e impactos diferenciados mesclando passado, presente e futuro e integrando corpos virtuais em imagens diversas e sons dentro de um único ambiente de informação digital.

**Palavras-chave:** *Nazareth*. Vídeo. Semiótica.

### ABSTRACT

This work seek a review in the light of semiotics *peirceana*, different temporalities perceived in the composition *Nazareth* of the Grupo Corpo Cia of Dança spectacle in video. The work represents a translation of the life of composer carioca Ernesto Nazareth and some of his works-adapted by José Miguel Wisnik – along with references from the literature of Machado de Assis for dancing. Depicts a Brazilian Republican history period of the early 20th century transposed into modern technologies of contemporaneity. Every new look, your audiovisual content allows you to establish interpretations and differentiated impacts by merging the past, present and future and integrating virtual bodies in various images and sounds within a single environment of digital information.

**Keywords:** Nazareth. Video. Semiotics.

Este trabalho busca analisar as diferentes temporalidades percebidas no espetáculo *Nazareth*, em vídeo, do Grupo Corpo Cia de Dança, interessando, principalmente, sobre como se deu o processo de construção coreográfica e do próprio espetáculo, em correspondência a apropriação de distintas linguagens artísticas, como a musical e a literária.

O “Grupo Corpo” tem sua formação inicial pelos irmãos “Pederneiras”: Rodrigo, Paulo, Pedro e Miram, da cidade de Belo Horizonte, dos anos 70, grupo este cujas fontes de criação buscam, em sua maioria, uma legitimidade brasileira ancorada na cultura, história, literatura, música ou religiosidade do país e outros (PORTINARI, 1989, p. 241).

Nesse sentido, pode-se entender a própria constituição das obras do Corpo como uma tessitura de uma linguagem específica em que, como afirmou Octavio Paz (1956, p. 32), “a representação seria sua essência composta por signos e símbolos”. Dessa forma, proponho uma análise semiótica, aqui destacada pela teoria dos signos de Charles Sanders Peirce (2008).

A conjectura *peirceana* está apoiada nos processos cognitivos de produção de sentido que ocorre de maneira ininterrupta e contínua nas instâncias icônica, indicial e simbólica dos signos, ou seja, a semiose. Esse processo é propiciado pela relação sígnica gerada na relação, não somente diádica, mas triádica, ou seja, entre o objeto referente, o *representamen* e o interpretante.

O signo, para Peirce (2008), corresponde, assim, à mediação que pode ser estabelecida em três níveis de percepção: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. A primeiridade abrange a iconicidade, ou seja, a imagem ou a abstração gerada na mente do interpretante antecedente à presença do objeto referente. A secundidade, referente ao estado dialógico, ou seja, a indicidade, quando o objeto referente obtém um *representamen*, neste caso, um exemplo seria o nome próprio de uma pessoa. E a terceiridade confere ao símbolo, ou seja, ao estado de atuação do interpretante ou de reflexão sendo o símbolo uma convenção, como um carro, uma casa etc. Estes contêm aqueles, mas não o inverso.

Vale constatar que *Nazareth* é uma obra brasileira produzida na década de 90, a partir de um processo que envolveu diferentes sistemas sígnicos, ou linguagens artísticas também brasileiras, como algumas referências da literatura de Machado de Assis e da música de Ernesto Nazareth — adaptada por José Miguel Wisnik — para a dança. Dessa forma, o Grupo Corpo desfrutou do método da tradução intersemiótica para a criação do espetáculo, e que hoje se encontra arquivado em mídia eletrônica ou digital.

O espetáculo de análise em vídeo constitui uma complexidade, visto sua heterogeneidade abrangida pelo conteúdo digital. Um contexto em que várias linguagens se interligam a todo instante de transmissão da obra contendo, além dos próprios elementos eletrônicos e digitais, as especificidades da dança. O vídeo integra corpos virtuais em imagens diversas e sons dentro de um único ambiente artístico, conferindo a composição do espetáculo *Nazareth*, do Grupo Corpo Cia de Dança.

De acordo com Valeska (2010), a obra de dança em vídeo nos permite perceber distintas temporalidades imagéticas. Lúcia Santaella (2008) afirma que a noção de tempo na percepção fílmica é intersticial, ou seja, intrínseca e extrínseca à imagem. Corresponde, dessa forma, tanto aos seus caracteres internos quanto externos, compreendendo ao tempo de sua enunciação, ao sentido que atribuímos a ela e ao estado do seu suporte.

Apropriando-se das ideias de Santaella (2008) à *Nazareth*, tem-se o tempo retratando o começo do século XX brasileiro em que viveu Ernesto Nazareth e que também se deu a escrita *machadiana*. Em contrapartida, o tempo em que a

obra foi produzida, referente ao início da década de 90 do Brasil *versus* o tempo da reprodução em vídeo (no instante de sua análise).

Assim, a obra representa tanto o fim do Império e o início do período histórico do Brasil República, quanto o mundo moderno, em destaque a tecnologia utilizada em seus cenários e figurinos, em meio à homenagem ao compositor carioca Ernesto Nazareth, uma ilustre personalidade da música nacional que deu ênfase aos grupos rítmicos excepcionais da época, como o “tango brasileiro” (KIEFER, 1990, p. 47).

Esse ritmo musical sincopado é uma construção de inspiração nas eruditas polcas muito tocadas nos bailes de salão fluminense em seu tempo junto às influências dos ritmos populares africanos, destacando-se o lundu e as *habaneras*, de procedência negra cubana e ibérica. A partir dos seus conhecimentos em piano clássico, o compositor carioca elaborou inúmeras obras definitivas desse ritmo, como também de choro e maxixe, dentre outros (KIEFER, 1990).

No espetáculo, a obra de Ernesto Nazareth é adaptada à dança pelo músico, compositor e atual professor da Universidade de São Paulo (USP) José Miguel Wisnik, que realiza tal façanha, em sua maioria, recriando obras de Ernesto Nazareth. Isso acontece a fim de traduzir algumas referências da literatura do escritor brasileiro e também carioca Machado de Assis, como os contos *Um Homem Célebre*, *O Espelho*, *Trio em lá menor*, *Marcha Fúnebre* e *Terpsícore* e o romance *Esaú e Jacó* para a adaptação dirigida ao Grupo Corpo (WISNIK, 2000, p. 4).

O coreógrafo do Grupo Rodrigo Pederneiras elabora a dança do espetáculo a partir dessa composição musical que funciona como uma orientação ao processo de criação. Nas palavras de Rodrigo, em entrevista concedida à Imprensa Oficial de São Paulo, redigida por Sérgio Reis:

O ponto de partida na elaboração das coreografias é sempre a música, escuto muito, à exaustão e, quando finalmente inicio o processo de criação a conheço quase tanto quanto o compositor. Sei detalhes, minúcias, e o processo é tão exaustivo que, depois, torna-se praticamente impossível escutá-la novamente por prazer. Só a partir dessa familiaridade é que vou buscando movimentos (PEDERNEIRAS *apud* REIS, 2008, p. 73).

Portanto, as diferentes linguagens que constituem *Nazareth* emergem pela percepção imagética na dimensão do conteúdo audiovisual e pelas traduções intersemióticas abrangendo a literatura, a música e a dança. Suas relações ditam não somente as circunstâncias temporais, como também as espaciais ocorridas por um intenso trânsito sógnico entre as obras (algumas referências da literatura *machadiana*, a biografia de Ernesto Nazareth e a adaptação musical de Wisnik) que viabilizam o cume plástico do espetáculo.

Diante disso, Júlio Plaza (1987, p. 31) complementa que todo signo existe no tempo: “assim a cadeia semiótica é a cadeia do tempo”. O autor afirma também que o passado corresponde à dimensão icônica sógnica da tradução, o

presente à dimensão indicial e o “futuro” ao produto final gerado em “busca” da leitura. Em suas palavras:

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura do leitor (PLAZA , 1987, p. 8).

A partir disso, Plaza afirma que a tradução intersemiótica assume uma relação temporal signíca, caracterizando o fenômeno também como sincrônico e diacrônico. O autor, na verdade, faz uma correspondência às teorizações sobre a arte poética de Haroldo de Campos à tradução, quando o cita:

Em sua transposição literária, o par sincronia/diacronia está em relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica que se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária (CAMPOS<sup>1</sup>, 1969, p. 213, *apud* PLAZA, 1987, p. 3).

Apropriando-se também desse olhar sobre a arte poética literária de Haroldo de Campos à dança, e tomando em vista as características espaço-temporais entre as obras originais e originárias envolvidas no processo de produção da obra, pode-se inferir que ocorreu um tipo de transposição que também é diacrônico e sincrônico. Fenômenos aqui caracterizados pela travessia de uma temporalidade que se dá sobre as obras de base — como as escritas *machadianas* e a biografia e música do compositor carioca — datadas e situadas em determinada época e região — para outro “lugar”, em outro tempo histórico e espaço de representação, em *Nazareth*.

Ora, as grafias *machadianas* não ganham relevo e outras texturas, por exemplo, quando são incorporadas à música de Ernesto Nazareth, sendo traduzidas em uma nova partitura e admitindo a trilha musical do espetáculo, como também quando são transformadas em figurino, cenário e, principalmente, em movimento, em dança. Assim, observa-se neste tipo de produção artística intersemiótica uma extrapolação também dialética decorrente do uso de outros recursos humanos e tecnológicos sobre obras que antes se encontravam apenas no plano do papel, como os contos ou as partituras.

Nesse sentido, Haroldo de Campos, referenciando-se nas teorizações do filósofo alemão Max Bense no seu ensaio “*Da Tradução como Criação e Como Crítica*” (1970), enfatiza suas ideias concebidas à arte da tradução como atividade ligada à interpretação e à leitura, atinando que, na verdade, ela se refere a uma “recriação” ou “criação paralela” (CAMPOS, 1970, p. 24) em que, quanto maior a dificuldade de traduzir um signo, mais recriável ele será. O autor conclui que a tradução é um ato crítico, de semiose ilimitada.

---

<sup>1</sup> CAMPOS, Haroldo de. “O Samurai e o kakemono”. In.: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969, 213-219p.

Assim, a cada novo olhar crítico e analítico sobre *Nazareth* em vídeo, seu conteúdo audiovisual permite estabelecer interpretações e impactos diferenciados que mesclam passado, presente e futuro. Integra corpos virtuais em imagens diversas — visuais, sonoras e verbais — no meio de propagação digital que podem ser percebidos como uma “dança sígnica” através dos tempos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 2ª Ed. Petrópolis: Nosso Tempo, 1970, p. 24.
- GRUPO CORPO CIA. DE DANÇA. **Nazareth**. Direção geral: Pedro Pederneiras, Coreografia: Rodrigo Pederneiras. Música: José Miguel Wisnik sobre a obra de Ernesto Nazareth. Belo Horizonte: Grande Teatro do Palácio das Artes, 1995. Vídeo DVD (39 mim.), widescreen, color.
- KATZ, Helena. Os primeiros 25 anos deste corpo. São Paulo: **Revista Estudos Avançados**; volume 14, número 40, dezembro de 2000, 311-328p. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340142000000300023](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142000000300023)>. Acessado em: 05 jul. 2011.
- KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. 3ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1990, p. 47.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. el poema, la revelación poética, poesia e história. México: Fondo de Cultura Economica, 1956, p. 32.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 3-31.
- SANTAELLA, Lucia & NOTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- REIS, Sérgio Rodrigues. **Rodrigo pederneiras e o grupo corpo**: dança universal. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 73.
- VALESKA, Olga. **Dança e linguagem**: a semiótica como via de acesso. In: IX Seminário Nacional de Dança Contemporânea da UFMG, dezembro de 2010, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos...* Belo Horizonte: PRODAEX-EEFFTO/UFMG, 2010. Pp. 91-99. 1 CD-ROM.
- WISNIK, José Miguel. O interesse pela dança foi despertado em mim por eles. São Paulo: **Revista Estudos Avançados**, vol.14 n. 40. Set./Dez., 2000. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142000000300024](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000300024)>. Acessado em 15 Mar. 2010.