

BRUNA VILLARINHO DE BRITO

***ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: UMA TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA DA LITERATURA PARA A DANÇA -
COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA***

VIÇOSA – MG

Curso de Dança da UFV

2021

BRUNA VILLARINHO DE BRITO

***ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: UMA TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA DA LITERATURA PARA A DANÇA -
COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA***

Monografia apresentada ao curso de Dança da
Universidade Federal de Viçosa como requisito à
obtenção do título de Bacharel em Dança.

Orientadora: Prof^a Dr^a Christina Gontijo
Fornaciari

VIÇOSA – MG

Curso de Dança da UFV

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Departamento de Artes e Humanidades

Curso de Dança

Monografia intitulada *Ensaio sobre a Cegueira: uma tradução intersemiótica da literatura para a dança - Composição Coreográfica*, de autoria da estudante Bruna Villarinho de Brito, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes profissionais:

Profa. Dra. Christina Gontijo Fornaciari – Orientadora

Curso de Dança - UFV

Profa. Dra. Rosana Aparecida Pimenta

Curso de Dança – UFV

M.e. Bianca Christian Medeiros Sales

Curso de Educação Física – UEMG – Unidade Divinópolis

Profa. Dra. Andrea Bergallo Snizek

Curso de Dança - UFV

Viçosa, 8 de outubro de 2021

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha mãe, Patrícia, por estar ao meu lado em toda a minha trajetória em Viçosa. Ela sempre me apoiou, cuidou de mim, e principalmente, me inspirou cotidianamente com sua sabedoria, calma e paciência.

Agradeço à minha irmã Alicia, que apesar de ser criança, me apoiou e me trouxe alegrias e calma no meio de dúvidas e tristezas.

A minha vó, Sandra e tias, Adriana e Michelle, por todo cuidado e incentivo durante a minha graduação e por todo apoio apesar da distância física.

Aos primos e familiares, em geral, por todo incentivo ao meu crescimento profissional.

À minha orientadora, Christina, que acompanhou desde o início o processo do espetáculo analisado nessa monografia e que com muita paciência e compreensão, me auxiliou durante a graduação e a essa escrita. Agradeço todas trocas e conselhos.

À Bianca e Rosana por aceitarem participar da minha banca. Bianca, por ter sempre apoiado o projeto da Cia MoveJazz em outros espetáculos e momentos e a prof^a Rosana por todos os ensinamentos durante a graduação.

Agradeço aos meus amigos de São Paulo, Gabriel Gameiro e Sara Elizabeth, por todo o apoio durante esses anos e por acreditarem no meu potencial na área da dança.

Às amigas que encontrei em Viçosa, em especial Ana Clara Ramos, Ana Luísa Medeiros, Bárbara Santos, Breno Nogueira, Flávia Rodrigues, Simone Gomes, Victoria Freitas, Vinicius Soares e todos meus amigos que já passaram pela Cia MoveJazz durante esses 4 anos de grupo por compartilhar momentos incríveis de alegria e até mesmo os de tristeza.

Agradeço também ao meu namorado, Bruno Gabriel, por toda a parceria e paciência durante esse final de curso e por me incentivar cada dia mais.

Aos funcionários e professores do DAH – Departamento de Artes e Humanidades – Curso de Dança e a todos que convivi durante esses anos.

Agradeço a UFV por todas as experiências que vivi e todo conhecimento que adquiri durante minha graduação e à Viçosa por ter me acolhido e sido minha casa durante todos esses anos.

E à todos que me auxiliaram durante esse percurso, a minha eterna gratidão!

RESUMO

Este trabalho visa relacionar duas linguagens artísticas - a literatura e a dança, utilizando os fundamentos da Tradução Intersemiótica. Nesse sentido, o estudo buscará dois pontos convergentes, especificamente: o texto *Ensaio sobre a cegueira*, do escritor português José Saramago, e o trabalho de composição coreográfica da Companhia de dança *Movejazz*. A proposta é comparar essas duas formas de linguagem, com a transposição de um signo para outro. Por um lado, a base da pesquisa é a bibliográfica, com a finalidade de aplicar os conceitos teóricos, e por outro, a pesquisa empírica, notadamente amparada pelos ensaios da companhia de dança, tanto nos anos anteriores como o processo didático criativo para a produção do novo espetáculo, este último intitulado *Subitamente* como resultado da pesquisa. A ideia inicial aqui é que o estudo seja um experimento artístico mobilizando o corpo como forma de linguagem não-verbal partindo-se de um texto verbal. Não se espera uma tradução linear, mas uma leitura que aproxime essas duas formas de fazer arte, segundo as visões teóricas de Charles Peirce, Julio Plaza, Humberto Eco entre outros.

PALAVRAS-CHAVE

Dança; Literatura; Tradução Intersemiótica

ABSTRACT

This work aims to relate two artistic languages - literature and dance, using the foundations of Intersemiotic Translation. In this sense, the study will seek two converging points, specifically: the text *Essay on blindness*, by the Portuguese writer José Saramago, and the choreographic composition work of the Movejazz dance company. The proposal is to compare these two forms of language, with the transposition from one sign to another. On the one hand, the basis of the research is bibliographical, in order to apply theoretical concepts, and on the other hand, it is based on empirical research, notably supported by the dance company's essays, both in previous years and the creative didactic process for production of the new show, the latter titled *Suddenly* as a result of research. The initial idea here is that the study is an artistic experiment mobilizing the body as a form of non-verbal language starting from a verbal text. A linear translation is not expected, but a reading that brings these two forms of art together, according to the theoretical views of Julio Plaza, Humberto Eco, Charles Peirce, among others.

KEY-WORDS

Dance; Literature; Intersemiotic Translation

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Cena intitulada “Houve um momento grande”	17
Figura 2: Cena 1 - Bailarino Breno Nogueira	25
Figura 3: O início da Cegueira	27
Figura 4: Louise King como Mulher do médico e Vinicius Soares como médico.....	27
Figura 5: A cegueira branca invadindo os personagens	28
Figura 6: Bailarina Flavia Rodrigues ditando as regras no ensaio.	30
Figura 7: Cena das regras	31
Figura 8: Mulher do médico guiando as camaratas.....	32
Figura 9: Mulher do médico contando até dez.....	33
Figura 10: Mulher do médico e médico pedindo auxílio ao Governo.....	33
Figura 11: Cena da Corda.....	35
Figura 12: Bailarinos realizando a sequência.....	36
Figura 13: Tiro do ladrão	37
Figura 14: Cegos carregam o corpo	37
Figura 15: Sequência coreográfica	38
Figura 16: Cegos passando pelo velho.....	39
Figura 17: Milhares de cegos entrando no prédio	39
Figura 18: O velho aproximando do grupo	40
Figura 19: Cegos reunidos para ouvir o rádio	41
Figura 20: Bailarinos realizando a coreografia ao redor dos cegos.....	41
Figura 21: Auxiliar do médico dando uma notícia aos cegos	42
Figura 22: O cego da pistola avisando sobre o pagamento das comidas.....	43
Figura 23: Bailarinos realizando a cena coreográfica	43
Figura 24: Mulher do médico encontrando a tesoura.....	44
Figura 25: Bailarina Júlia Abrantes projetando a sua fala.....	46
Figura 26: A personagem de Flávia Rodrigues confrontando os homens.....	46
Figura 27: Traição	47
Figura 28: Mulheres presas dentro do círculo - estupro.....	48
Figura 29: Corpo da mulher caída sendo retirado pelas outras mulheres.....	48
Figura 30: A bailarina Luana Martins interpretando o malvado escolhendo uma mulher	49
Figura 31: Bailarinos realizando os duos coreográficos	49
Figura 32: A mulher do médico, interpretada pela bailarina Louise King, matando o chefe malvado .	51
Figura 33: Mulher do médico retirando os cegos do abrigo.....	51

Figura 34: O bailarino Vinícius Soares declamando o poema	53
Figura 35: O médico salvando a sua mulher dos ataques.....	54
Figura 36: O médico abraça a sua esposa após ter sua visão de volta.....	54
Figura 37: As bailarinas Bianca Moraes e Simone Gomes performando o encerramento do espetáculo	55
Figura 38: Sequência final.....	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
2. PERCURSO METODOLÓGICO	12
3. O QUE É TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA?	13
4. OUTRAS TRADUÇÕES DA LITERATURA PARA O MOVIMENTO.....	16
4.1. Melissa Fuentes: das palavras de Clarice para a Dança Contemporânea.....	16
4.2. Daniela Aguiar: Da literatura para a Dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica.....	18
5. REFERENCIAL TEÓRICO.....	20
6. O PROCESSO DE CRIAÇÃO / TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	21
6.1. No geral	21
6.2. Cena a Cena.....	23
6.2.1. Cena 1 – Sem direções nem referências	23
6.2.2. Cena 2 – Estranha Dimensão.....	29
6.2.3. Cena 3 – Da(r) corda	34
6.2.4. Cena 4 – Hedionda maré branca.....	36
6.2.5. Cena 5 – Entre canções e ruídos intermitentes.....	39
6.2.6. Cena 6 – De que me serve ver?	43
6.2.7. Cena 7 – Cega das insônias	47
6.2.8. Cena 8 – Quando já está morto quem ainda é vivo	48
6.2.9. Cena 9 – O efeito natural do pânico	52
6.2.10. Cena 10 – A cidade ainda ali estava.....	54
9. REINTERPRETAÇÕES E PERCEPÇÕES ATÉ O SUBITAMENTE	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

INTRODUÇÃO

Embora a intersemiótica esteja presente no nosso cotidiano, ainda é pouco abordada, principalmente quando se envolve a linguagem artística da dança. Existem traduções da obra abordada, *Ensaio Sobre a Cegueira*, da linguagem da literatura para o filme. Porém, no caso da dança, ainda não há registros discursivos desta tradução. O que se pode compreender, a partir da *tradução do livro para o filme* é que envolve uma sistemática de construção de imagens a partir de signos visuais apresentados no texto e sua performance é baseada em uma pragmática que denota o gênero dramático (PAVANATI; MIRANDA; PERASSI, 2010, p 4). Na abordagem da dança, que foi nosso objeto de pesquisa, o processo foi semelhante, porém denota um teor menos concreto e mais abstrato.

No geral, pode-se afirmar que as dificuldades trazidas pela intersemiótica são as múltiplas interpretações que nela podem ser inseridas. Deste modo, ao traduzir uma obra artística em outra linguagem, não há uma leitura única estabelecida, a maneira como uma pessoa percebe algo impacta sobre a forma que esta entende aquilo, e conseqüentemente, afeta a realização de uma tradução de caráter semiótica. (PORTOS, F.G. Melissa. 2017. p. 6).

Portanto, é possível diversos diálogos e esta é apenas uma visão para o espetáculo *Subitamente*, onde o espectador refletirá sobre essa transposição de signos, especialmente se já tiver tido contato com a obra literária. Por esse motivo, optou-se, no caso do espetáculo *Subitamente*, a trazer já no programa da apresentação a informação de que tratava-se de uma obra traduzida da literatura de Saramago. Desta forma, a leitura fica facilitada para aqueles que já tiveram algum contato com o livro ou o filme *Ensaio sobre a Cegueira*. Obviamente, o mero fato de conter esta informação não faz com que a tradução aconteça, porém, aponta um caminho pelo qual o espectador será conduzido no espetáculo.

Assim, a pesquisa fez um comparativo entre os processos coreográficos de uma companhia de dança e discorreu sobre as diferentes maneiras de elaborar uma composição, sendo uma delas a tradução de linguagem literária para coreográfica.

Diante disso, a pesquisa teve como objetivo analisar a tradução intersemiótica de um texto verbal, especificamente a Obra *Ensaio sobre a Cegueira* do autor José Saramago, para um texto não-verbal, aqui retratada a composição coreográfica do espetáculo *Subitamente*, da companhia de dança *MoveJazz*. A problemática que se tentou responder foi: há a possibilidade de trabalhar a intertextualidade com esses dois objetos de estudo, de modo a ampliar a produção e divulgação da arte, projetando-se para o corpo uma tradução?

Diante do problema da pesquisa indicado acima, este trabalho tem como objetivos específicos:

- i. observar a tradução intersemiótica em signos distintos
- ii. aplicar, a partir de pesquisadores da Semiótica, conceitos intersemióticos no que se diz respeito a tradução da literatura para a dança.
- iii. explicar e exemplificar os aspectos coreográficos acima de cada signo tratado na narrativa
- iv. entender como a literatura pode ser revisitada de forma a permitir ao espectador a decisão final do que significa a obra mesmo que se tenha de fazer uso da intertextualidade;

Desta forma, o presente texto é o resultado da mencionada pesquisa, acerca do enlaçamento entre a Teoria da Semiótica em um processo criativo puramente prático.

A presente monografia é constituída pelos capítulos:

- Percurso metodológico
- O que é tradução Intersemiótica
- Outras traduções da literatura para o movimento,
- Referencial teórico
- O processo de criação / tradução intersemiótica,
- No geral cena a cena.
- Reinterpretações e percepções até o Subitamente
- Considerações finais.

2. PERCURSO METODOLÓGICO

A metodologia utilizada na pesquisa foi de duas vertentes. Uma bibliográfica, como embasamento teórico para ratificar a tese inicial de que há a possibilidade de transposição de uma obra de arte para a dança. A outra é empírica e, assim, qualitativa, pois serão também analisadas as composições coreográficas da companhia de dança. A comparação da obra literária com a coreografia será o objeto de estudo e, assim, se diferencia de demais obras da companhia.

A Cia MoveJazz foi fundada em março de 2017 a partir de uma união entre estudantes da Universidade Federal de Viçosa. Desde então, a companhia atua na em Viçosa e região com várias composições coreográficas em diversos âmbitos. Durante todo o percurso até hoje, no ano de 2021, já se passaram mais de 50 bailarinos, estudantes e não-estudantes da universidade, além de contar com uma turma experimental composta por 25 alunos. O projeto atua de forma independente, e até 2020 utilizou do Departamento de Artes e Humanidades - Curso de Dança da UFV para realizar seus ensaios.

A seleção das coreografias se dará por meio de viabilizar a tradução da obra para a dança, na modalidade Jazz. A coleta desses dados foi por meio de registro oral dos bailarinos e formulários, bem como os vídeos gravados dos espetáculos, assim como a observação direta - relação coreógrafa e bailarino. Os formulários foram realizados através da plataforma do Google Formulários e foi preenchido pelos bailarinos que participaram no dia específico da dinâmica. Como dados secundários, teremos os dados bibliográficos e consultas a materiais sobre intersemiótica, dança, corpo e intertextualidade.

Assim, além da leitura e análise da obra tratada em questão, participação em laboratórios que auxiliem na criação de cenas, desenvolvimento de um trabalho teatral, agrupamento de intérpretes e diretora para discussão das interpretações a partir da leitura. Os participantes desse trabalho foram membros da Cia MoveJazz presentes durante o período do 2º semestre do ano letivo de 2019, ao todo 18 bailarinos.

3. O QUE É TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA?

As relações intersemióticas são abordadas no nosso cotidiano de diversas formas habitualmente. Os primeiros estudos da semiologia e semiose são apresentados entre a metade do século XIX e começo do século XX, com nomes importantes como Ferdinand Saussure e Charles Peirce, sendo que o último será abordado em seguida neste capítulo.

Embora o conteúdo seja apresentado no campo da linguística, é possível afirmar que a semiótica já era observada nas artes visuais e na dança. Em meados do século XVI, começam a parecer os balés de corte na Europa que era “em primeiro lugar um baile organizado em torno de uma ação dramática.” (BOURCIER, 2001. P.73) A temática das obras se rodeava de movimentos históricos romanescos e os libretos forneciam a trajetória, como por exemplo o balé Giselle (1841) que foi “criado a partir de uma lenda transformada em libreto em verso por Théophile Gautier” (AGUIAR apud PEREIRA, 2004). Esse conteúdo já apresentava uma função semiótica, pois as obras eram um resultado da percepção de um evento visual e histórico em uma transmutação pra um signo estético. Os séculos XVIII e XIX apresentam o Romantismo literário que inspira diversos balés com contos de fadas, principalmente do autor Charles Perrault. Além de que, Martha Graham apresenta na dança moderna várias obras que implicam tradução intersemiótica desse modo sendo originadas de mitos e tragédias gregas.

Os estudos do linguista Roman Jakobson (1969), o primeiro autor referência quando se trata deste assunto, definem a Tradução Intersemiótica ou Transmutação como aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não verbais” ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (PLAZA, 2003, p 110). Para compreender o processo da Intersemiótica é preciso entender o conceito de signo. O signo em sua totalidade representa algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica a mente algo do exterior. O representado é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. é visto como uma mediação da linguagem de um ser social baseado numa comunidade. (PIERCE, 1974).

De certa forma, o signo se encaixa como uma maneira de complementar ou melhorar o entendimento das palavras. A associação do signo está diretamente ligada a comunidade em que cada um está inserido e qual a sua percepção. Portanto, aplicamos a semiótica até no próprio pensamento, ou seja, como absorvemos os conceitos que estão a nossa volta. Para isto, Plaza (2013) compreende o signo a partir de categorias que ajudam a entender o objeto a partir dos estudos de Charles Sanders Peirce (1977). Decorrente disso, temos o signo como ícone, índice

ou símbolo. O autor define o ícone como signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, se objeto e seu significado. Este se define como qualidades e os seus significados, como sentimentos externos. Ademais, temos os Índices, que Pierce indica com signos que operam antes de tudo pela contiguidade de fato vivida, ou seja, são signos materiais, como por exemplos fotos e objetos que representam algo. Por fim, os símbolos “operam antes de tudo por contiguidade institutiva, apreendida entre sua parte material e seu significado”. Tais definições são fundamentais para a continuidade desta pesquisa.

As teorias de Pierce e Jakobson apresentam diversas perspectivas que abrem caminhos para outras investigações, como de Julio Plaza. Com base nos seus estudos de semiótica, o autor apresenta o conceito de Pierce que fragmenta a tradução intersemiótica em três categorias ao mesmo tempo: icônica, indicial e simbólica. A partir dessa subdivisão traçamos a categoria icônica como uma semelhança na estrutura e, por isso, tende a ter uma informação mais estética, bem como uma transcrição; a indicial é o contato da obra original com a sua tradução, chegando-se à transposição e a simbólica tal qual mediada pela metáfora e símbolos. Todas as categorias podem existir conjuntamente na tradução e são vistas como instrumentos para se ter uma releitura do objeto de partida, sempre não linear. Exporemos essa teoria nomeada com Tipologia das Traduções esmiuçadamente no capítulo Cena a Cena onde manipularemos seus conceitos com o processo de criação da obra.

Umberto Eco, linguista e semiólogo, utiliza da retórica do contraste e oposição evidenciando uma mente estruturalista. Essa oposição pode ser considerado um dos pilares da semiótica trabalhado por Eco, restringidos em dois capítulos de seus escritos: “Trattado” de 1975 e “Semiótica e filosofia da linguagem” de 1984. O autor tem como ponto central a “teoria da mentira”, que estrutura a oposições como essenciais para o entendimento de signos. Umberto Eco aborda em um dos capítulos da primeira obra:

A semiótica tem muito a ver com o que quer que possa ser ASSUMIDO como signo. É signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem substituir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir. Se algo não pode ser usado para mentir, então não pode também ser usado para dizer a verdade: de fato, não pode ser usado para dizer nada. A definição de ‘teoria da mentira’ poderia constituir um programa satisfatório para uma semiótica geral (ECO, 1975, p. 4).

O capítulo presente no escrito “Semiótica e filosofia da linguagem”, intitulado “O signo como diferença”, aborda a metafísica da “dialética da presença e da ausência” para construir uma linguagem de signos e adota a premissa de que a oposição semântica equivale à presença

vs. ausência de uma propriedade semântica, cuja troca mútua define a diferença semântica entre duas palavras (ou dois sememas) (NOTH, 2016).

A função sígnica vive da dialética de presença e de ausência. Partindo desta premissa estrutural, pode-se dissolver todo o sistema dos signos numa rede de fraturas e identificar a natureza do signo nessa 'ferida' ou 'abertura' ou 'divaricação' que, ao constituí-lo, o anula. (ECO, 1984, p. 28).

Com base nisso, passamos para os próximos capítulos, onde entraremos na exposição de trabalhos que utilizam a semiótica como base de estudo e logo depois analisaremos da tradução realizada no espetáculo "Subitamente". As teorias citadas acima são de grande importância para o entendimento dessa pesquisa, em especial, o referencial de Charles Peirce (1977), base principal deste trabalho.

4. OUTRAS TRADUÇÕES DA LITERATURA PARA O MOVIMENTO

A semiótica, apesar de ser um conceito que é estudado por especialistas da linguagem, como Charles Peirce e Julio Plaza anteriormente citados nessa pesquisa, o campo de atuação da tradução intersemiótica na área da dança conjuntamente da literatura de forma discursiva ainda é precário. Porém encontramos algumas pesquisas no âmbito acadêmico que trabalham essas duas esferas artísticas. Neste capítulo, iremos realizar uma breve discussão de algumas obras que aplicaram os estudos da semiótica em seu desenvolvimento com objetivo de obter um produto final prático em dança. Dessa forma, o intuito é observar o processo criativo e a metodologia utilizada em cada composição. Por fim, iremos considerar uma produção que não se encontra no contexto da dança, entretanto foi o produto final de uma tradução intersemiótica do livro em questão trabalhado nessa pesquisa, *O Ensaio Sobre a Cegueira*.

4.1. Melissa Fuentes: das palavras de Clarice para a Dança Contemporânea.

A discente da Universidade Federal de Brasília, Melissa Fuentes, abordou a tradução intersemiótica em sua pesquisa de trabalho de conclusão de curso no ano de 2017 com objetivo de alcançar o diploma em bacharel em Publicidade e Propaganda. A autora explorou uma narrativa de Clarice Lispector e a traduziu em uma linguagem de vídeo-dança. A mesma explica que dividiu o processo em teórico e, em seguida, prático. A princípio, ao iniciar sua pesquisa, Melissa considerou uma interpretação pessoal como intérprete-criadora do texto escolhido. Para isso, a artista procedeu de uma pesquisa sobre a autora da obra, Clarice Lispector, e buscou encontrar semelhanças pessoais sobre a sua vida com a dela. Isso foi de extrema importância para a justificativa do porquê ela teria escolhido aquele texto. Uma das principais características semelhantes nesse percurso, talvez tenha sido a razão pela qual cada uma está inserida no seu âmbito artístico. A criadora faz essa reflexão acima de sua dança e da escrita de Clarice Lispector e afirma que ambos são comportamentos que funcionam como válvula de escape adotadas ao percorrer o caminho de adaptação rotineiro do cotidiano em cada mudança, à cada lugar desconhecido (FUENTES, 2017).

O texto escolhido por Melissa, extraído do romance de Clarice Lispector, “Perto do Coração Selvagem”, revela essa afinidade entre as duas histórias de vida e a permitiu a construção de mostrar um sentido ao significado o que viabilizou a realização desse trabalho. A partir desse ponto a pesquisa corporal teve início sendo fragmentada em: movimentações, música, cenário e figurino; filmagem, edição do vídeo e narração de voz. Ao investigar a

pesquisa de movimentações, é significativo pensarmos que a escolha de movimentos afeta não a sua percepção acima do texto, mas também a do espectador da obra. Ademais, a autora também cita a influência de interferências, sejam elas internas, “que vêm das profundezas do nosso mundo interior,” (FUENTES apud SANTAELLA, 1990, p. 9) como algo que define a nosso posicionamento no que diz a respeito a obra de arte no geral ou até externas, que dizem respeito às forças objetivas que atuam sobre nós, desde o nível das percepções até o nível das relações interpessoais, intersubjetivas, ou seja, as relações de amizade, vizinhança, amor, ódio, etc (FUENTES apud SANTAELLA, 1990, p. 9).

O texto designado, assim como outros textos de Clarice, aborda conceitos que se divide em três fenômenos. Conseqüentemente, o processo coreográfico encaminhou-se dessa forma, fragmentado em três momentos: o primeiro como “o sentimento de que tudo para quando algo significativo ocorre”; o segundo como “o sentimento de surpresa, ou de espanto em ver que ali, naquele lugar novo para o qual fui arrastada” e o terceiro “o sentimento de entrega ao novo encontrado”. Cada um desses estágios da progressão coreográfica, dirigiu-se por uma estratégia distinta de movimentação, onde envolveu-se de diversas posturas e enredos que condizem com a proposta da sensação ali envolvido.

Ademais, observaremos os demais tópicos de uma composição coreográfica, que apesar de ser solística se relaciona de forma direta ao processo de criação do espetáculo “Subitamente” como veremos mais à frente. A seleção do cenário, o Museu Nacional d’e Brasília, se deve a lembranças profundas que a interprete-criadora no que se refere a sua infância, além de ser um monumento que se dedica arte na cidade de Brasília.

Figura 1: Cena intitulada “Houve um momento grande”



Fonte: Melissa Fuentes

A melodias dançadas, ambas do compositor Ólafur Arnalds transportam sensações e memórias de relatos da sua própria vida, assim como a escolha de maquiagem e figurino. Não obstante a pesquisa direciona o seu foco para a tradução intersemiótica, a composição por completo é repleta de histórias, o que constrói uma percepção da narrativa de forma intimista e particular baseado nas vivências da interprete-criadora. Esse entendimento se diferencia dessa pesquisa que busca traduzir a compreensão a criação literária de forma abstrata, contudo fiel a discussão proposta pelo autor José Saramago.

4.2. Daniela Aguiar: Da literatura para a Dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica

Com a finalidade de observar os caminhos coreográficos partindo dos conceitos de uma tradução intersemiótica, Daniella Aguiar, mestre pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, apresenta sua tese de mestrado uma análise de traduções da dança de Gertrude Stein. A autora escolhida é um exemplo do experimentalismo modernista mais radical da literatura no início do século XX (AGUIAR apud CAMPOS, 2006). A finalidade central foi analisar quatro espetáculos de dança que partiram das obras de Stein em seu processo criativo: *Shutters Shut* (2003), da Nederlands Dans Theater II; *Always Now Slowly* (2010), de Lars Dahl Pedersen; *5.sobre.o.mesmo* (2010) e *[dez episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]* (2008). A investigação comparativa discute estratégias e ferramentas que são oferecidas de interesse estrutural e linguístico provando diversos caminhos possíveis para operações da tradução.

Para isso, Aguiar, através de três perguntas, nos propõe uma linha de raciocínio: como os procedimentos literários e linguísticos de Gertrude Stein são transpostos para procedimentos coreográficos? Como é possível relacionar e comparar sistemas de signos tão distintos? De que modo, e por meio de quais ferramentas metodológicas e teóricas, podemos comparar obras de literatura e de dança?

Dessa forma, ao final de sua análise, foi possível comparar cada um dos espetáculos no seu âmbito geral. Em todas as obras, observou-se que não há a necessidade de traduzi-la por completo, mas sim pensar que a tradução é “um modelo em miniatura, que lança sobre o original uma luz transpassante, capaz de revelar as virtualidades do todo numa exponenciação da parte” (AGUIAR apud CAMPOS, 1997, p. 56). Aguiar completa que examinando os casos descritos, os fragmentos de obra intensificam a tradução e que a repetição de aspectos da escrita de Stein, como repetições e monossílabos, auxilia na profundidade da percepção. As células coreográficas observadas estimularam aspectos referenciais e as

consideraram mais relevantes devido a fragmentação da obra por completo, selecionando pontos consideráveis da obra tornando-a crítica de Gertrude Stein. Portanto, os elementos que se destacam na relação entre fonte e alvo são, como já afirmamos, os aspectos temporais e sintáticos (AGUIAR, 2013).

Da mesma forma, o reconhecimento linguístico de Stein proporcionou um vasto de possibilidades de conceitos coreográficos. Aguiar observou em nível semântico o uso exacerbado de verbos no gerúndio e repetições de segmentos sintáticos e sonoros, componentes que auxiliaram na criação de movimentações tornando experimento mais expansivo, em questão de abranger novas possibilidades, porém intenso, a ponto de focar em qualidades textuais que acrescentassem na obra um teor mais rígido. Outros elementos como, manipulação do tempo, movimentos angulares e descontínuos, ações motoras, objetos sonoros, espaço cênico e luz, figurinos foram igualmente analisados e propostos dentro da dança como um fenômeno semiótico.

5. REFERENCIAL TEÓRICO

Parte-se aqui da teoria da tradução intersemiótica, inicialmente, pelo autor Charles Peirce. O autor entende que a semiose consiste em uma relação entre três termos, ou processos irreduzivelmente conectados (Signo-Objeto-Interpretante), que são seus elementos constitutivos (PIERCE, 1976). Acerca de seus estudos, Peirce definiu que a tradução intersemiótica pode se apresentar, mesmo que ao mesmo tempo em três categorias: icônica, indicial e simbólica. A icônica como uma semelhança na estrutura e, por isso, tende a ter uma informação mais estética, como se fosse uma transcrição. A indicial é o contato da obra original com a sua tradução, chegando-se a transposição. A simbólica é mediada pela metáfora e símbolos. Todas as categorias podem existir conjuntamente na tradução e são vistas como instrumentos para se ter uma releitura do objeto de partida, sempre não linear.

Será necessário também buscar os fundamentos teóricos apresentados por Roman Jakobson, pois este foi um primeiro a se debruçar sobre a tradução intersemiótica, no sentido da transposição de um signo do sistema semiótico verbal para outro distinto, ou a tradução de um signo para outro. Como a pesquisa tratará da tradução de uma obra literária para um signo não-verbal e que exige parte de movimentação do corpo com a escolha do repertório musical que se encaixa na tradução, o estudo de Roman Jakobson será primordial.

6. O PROCESSO DE CRIAÇÃO / TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

6.1. No geral

O processo de criação do espetáculo em questão, *Subitamente*, da Cia MoveJazz, teve um tempo de duração curto, especificamente 5 meses em comparação a outras obras produzidas por companhias nacionais. A introdução a temática se inicia em junho de 2019 através de laboratórios de criação em dança que ocorreram no DAH - Departamento de Artes e Humanidades Curso de Dança da UFV - Universidade Federal de Viçosa e o processo em todo teve a duração de junho até novembro, com uma pausa de 1 mês de férias da universidade.

Esse momento foi de suma importância para adentrar ao conceito e o entendimento dos bailarinos acima da tradução intersemiótica. A princípio, eu como coreógrafa, propus laboratórios de improvisação onde a resposta corporal seria de movimentações, tanto de dança como teatrais. A autora Haselbach define improvisar como “dar uma forma espontânea; executar algo sob certas condições não previamente planejado; adaptar-se às dificuldades tornando-se ponto de partida para uma mudança individual ou composição concreta” (CUNHA apud HALSELBACH, 1989, p. 7).

Outro conceito que usaremos nessa pesquisa é baseado por Gelewski que diz que as improvisações podem ser um importante recurso didático para o treino das capacidades de reação, concentração e sensibilidade, além 57 das qualidades expressivas, imaginativas e criativas dos artistas (Cunha apud Gelewski 1973b, p.16). Ademais, as atividades de improvisação introdutória trouxeram essas características corporais citadas acima que foram importantes para a construção dos personagens que falarei mais para frente.

O primeiro laboratório foi realizado no dia 07 de junho de 2019. Como a proposta do nosso espetáculo seria a tradução intersemiótica de uma obra literária em um espetáculo de dança, o estímulo desse processo desde então foi um texto narrativo. A obra escolhida foi o conto “Amor” de Clarice Lispector. Esse escrito, do ano de 1960, presente na obra *Laços de Família* trouxe diversas possibilidades de investigação dentro desse laboratório.

A princípio, começamos o nosso encontro com a leitura do conto individualmente e pedi aos bailarinos que realizassem anotações de cenas do texto que mais chamassem sua atenção. Esse conto da Clarice se trata de uma narrativa de uma experiência cotidiana que conduz a uma reflexão sobre a vida da personagem e sua relação com o mundo exterior. Após a leitura, trouxe um breve conceito da minha pesquisa de Tradução Intersemiótica e sugeri ao grupo que cada um ocupasse um espaço no estúdio do DAH. A partir da leitura do conto e o seu entendimento acerca da noção de semiótica, propus aos bailarinos que contassem a história que acabara de ler

com o próprio corpo. Como o texto contém muitos detalhes, uma das bailarinas sugeriu recriar apenas a cena que tivesse chamado mais atenção.

Logo, a partir disso, recomendei forçarem a memória e trazerem o máximo de informação possível, mesmo que não fosse o texto por completo. Após a pesquisa corporal individual, todos os bailarinos se reuniram em roda e compartilharam com o grupo suas movimentações. O interessante do processo foi analisar como cada um teve a sua percepção acima do conto, quais aspectos textuais foram utilizados e o que prendeu a atenção de cada um deles. Muitos deles conseguiram absorver e transmitir os sentimentos e angústia da personagem Ana através de movimentações mais abstratas. Outros narraram a história de forma literal através da mimese. Além disso, houve integrantes do grupo que escolheram uma cena específica e aprofundaram, de forma a trazer não só a narrativa crua, mas as sensações físicas e sentimentais da personagem, em adição de características físicas, climáticas, olfativas e ações além dos pensamentos da protagonista.

O laboratório foi de suma importância para entendermos que trabalharíamos com todos os aspectos da narrativa escolhida de forma com que traduzíssemos o máximo de informações contidas no texto sem tornar maçante o produto final, mas também, que colhêssemos todas os elementos necessários para que a história não perdesse o seu sentido original.

O segundo laboratório foi realizado no dia 14 de junho de 2019 no DAH da UFV. A proposta deste laboratório era trazer um jogo teatral que explorasse a capacidade de observação, associação e criação de uma cena. De acordo com a autora Ingrid Dormien Koudela (2001, p. 40) “O processo de jogos teatrais visa efetivar a passagem do jogo dramático (subjetivo) para a realidade objetiva do palco”. A ideia inicial deste jogo era individualmente cada artista criar mentalmente um personagem fictício e suas características físicas e psicológicas. Após isto, o bailarino deveria criar uma célula de movimento que representasse esse personagem e a sua história. A seguir, todos os participantes foram divididos em grupos de quatro pessoas para que pudéssemos realizar a segunda etapa. Com isso, cada grupo iria realizar a dinâmica na frente dos demais bailarinos. O grupo escolhido se dispôs em fileira e o primeiro da ordem começou a contar a narrativa do seu personagem, que era a introdução de uma história, de forma corporal. O segundo integrante do grupo, disposto a sua direita, continuava a história de modo com que a narrativa continuasse fazendo sentido. Logo após, os últimos dois continuavam e finalizavam a história, respectivamente. Enquanto isso, todos os outros bailarinos que estavam observando e analisando a prática, iam escrevendo em um papel a história de acordo com o seu próprio entendimento. Com isso, as anotações eram compartilhadas com os integrantes do grupo que apresentou e os mesmos contavam se, o que os demais haviam entendido, correspondia a

mensagem que estava sendo transmitida. Isso se repetiu com todos os grupos. O intrigante desse jogo teatral foi perceber que os integrantes do próprio grupo haviam compreendido de forma diferente daquele que começou a história e como cada bailarino que estava assistindo captou e escreveu a sua história no papel. A maior dificuldade dos participantes do jogo foi compreender o que estava sendo transmitido de forma não-verbal e traduzir em uma linguagem verbal.

De acordo com a pesquisa realizada através de formulário após a finalização dos dois laboratórios narrados acima, 55,5% dos bailarinos, ou seja, 10 participantes, da Cia MoveJazz que realizaram ambas as atividades consideraram traduzir uma linguagem verbal em movimentação mais descomplicado. Por terem um contato mais aprofundado com a escrita, 33,3%, 6 bailarinos, acharam mais fácil traduzir as movimentações observadas em uma narrativa e 13,4% , 2 bailarinos disseram que encontraram dificuldade em ambas atividades, mas de maneira dessemelhante.

O nosso terceiro laboratório utilizou como motivo de estímulo de criação o filme Mary Poppins, O retorno de 2019. O processo se baseava em uma releitura da cena The Royal Doulton Music Hall. A releitura é o fazer com uma nova interpretação, sem fugir do original nos permitindo assim incluir características de sua própria interpretação e referenciar com outras ações.

Este laboratório aconteceu no dia 21 de junho de 2019 no período da noite. A primeira parte do desenvolvimento do ensaio foi o aprendizado de todos a uma sequência coreográfica de teor musical. Em seguida, todos os participantes da dinâmica foram divididos em grupo de 4 ou 5 pessoas, onde, após a leitura da letra da música e assistir a cena do filme, teria que recriar uma cena nova que a remetesse a outra. Esse trabalho de releitura estimulou o processo de associação e de criatividade. Os bailarinos tiveram apenas 30 minutos para organizar a cena: divisão de personagem, ações durante as falas, disposição dos bailarinos pelo espaço e formação coreográfica para realizar a sequência, bem como a finalização da cena.

Com o decorrer do mês de junho e a realização dos laboratórios foi possível enxergar uma gradação em relação as propostas. A Cia caminhou por propostas desde a criação de cena a partir de uma obra literária, por um jogo teatral que traduzia signos dos outros bailarinos que apresentavam e por último, uma análise e uma tradução intersemiótica de um filme para a dança.

6.2. Cena a Cena

6.2.1. Cena 1 – Sem direções nem referências

“O disco amarelo iluminou-se”
(SARAMAGO, p.11).

A primeira cena do intitulado espetáculo *Subitamente* da Cia MoveJazz é o resultado de um estudo da tradução intersemiótica entre páginas 11 a 44 do livro *O Ensaio Sobre a Cegueira*. A cena em si é iniciada a partir da narrativa concreta e que aborda uma dramaturgia por trás do primeiro aparecimento do fenômeno da cegueira, articulada a um olhar que transcende o campo de visão imposto pela *sociedade da imagem* e se estende para um mundo onde o visível e o invisível se fundem. (SILVA, 2002).

A princípio sucederam laboratórios de percepção do texto, ou seja, foram realizadas atividades de teor prático para que os bailarinos em questões trouxessem para si sensações acima das do personagem que introduz a história. A leitura inicial do texto foi essencial para a continuidade do processo. Os bailarinos, dispersos e distanciados um dos outros no estúdio, transferiam em seus corpos imagens fictícias no que se refere ao trecho específico onde o personagem começa vivenciar o evento da cegueira branca.

O intuito desse processo era despertar a fundo a sensação de escuridão branca que o escritor propõe e ao desfrutar desse espanto desconhecido, o objetivo é buscar do fundo corporal a sua percepção mental acerca da cena, carrega-la até um estado verbal e emitir em voz alta a frase “Estou cego”, presente na página 12 do livro. Esse processo nos ajudou, como grupo, a perceber e assimilar como cada corpo no seu individual trabalharia diante de tal complexidade. Analisando o laboratório, selecionei essa cena de início guardei como possível material para utilizar no produto final.

Ao enriquecer com mais detalhes a cena, utilizando de objetos cênicos e gestos da mimeese, tornei dessa experiência a primeira cena do espetáculo. A partir de resultados imediatos do processo, o bailarino Breno Nogueira foi selecionado para executar. O intérprete foi acomodado ao centro do palco, a altura do proscênio, sentado em uma cadeira e utilizando de movimentações gestuais para transcrever a sensação de apavoramento e incerteza de uma pessoa que acabara de ficar cega de um retrato branco.

Figura 2: Cena 1 - Bailarino Breno Nogueira



Fonte: Hugo Virgínio (2019)

O trabalho da cena foi responsavelmente elaborado a partir de conceitos fundamentados por Charles Peirce. Como já explicado anteriormente, o autor aborda a intersemiótica fragmentando-a por uma tipologia das traduções. A caracterização dessa terminologia nos faz associar a chamada *Tradução Icônica* como abertura do nosso estudo. A utilização de uma comunicação verbal e oral seguido de um texto base na linguagem escrita a caracteriza como tal. Partindo para uma investigação acerca do processo da perspectiva de iluminação, que

é capaz de delimitar o lugar teatral: o fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco significa o lugar momentâneo da ação. A luz do projetor permite também o isolamento de um ator ou de um acessório. Ela faz não somente com o fim de delimitar o lugar material, mas também para pôr em relevo tal ator ou tal objeto em relação com aquilo que os rodeia; ela se torna signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado. Uma função importante da iluminação consiste em poder ampliar ou modificar o valor semiológico novo; o rosto, o corpo do ator ou o fragmento do cenário são às vezes “modelados” pela luz. A cor difundida pela iluminação pode também desempenhar um papel semiológico (KOWZAM, 2006, p. 113)

Observamos a luz cênica como uma *tradução indicial* uma vez que o foco central que ilumina apenas o bailarino solista no espaço cênico, o que permite o foco da cena e prende a atenção do espectador, relacionando-se com o farol amarelo do carro no trecho e ainda assim, acarreta de uma interpretação adicional, obtido de feedbacks do espectador, de que a luz

crescente no corpo do bailarino representava a cegueira branca se alastrando pelo interior do homem.

Não obstante a finalidade do processo seja traduzir de forma mais clara possível o conteúdo da obra *O Ensaio sobre a Cegueira*, a arte e a dança possuem diversos desdobramentos e interpretações a partir das vivências e análises de quem o assiste. Portanto, veremos que da visão do espectador, estabelece outras perspectivas que possivelmente não foram investigadas nessa pesquisa.

Continuamente, prosseguimos com a narrativa de Saramago. Após o primeiro caso da cegueira desconhecida, em resumo, o homem é levado até sua casa por um ladrão, que rouba seu carro em seguida. O homem, prontamente incorporado pela nuvem branca, conta a sua mulher sobre o ocorrido, que imediatamente o leva ao médico. Podemos notar que no consultório aparecem personagens como Rapariga dos óculos escuros e o rapazinho estrábico. O médico, por sua vez, desconhecia a curiosa doença e a irresolução o conduziu a e realizar pesquisas acerca da incerteza. Ao anoitecer, o próprio médico é acobertado pela cegueira branca. A mulher do médico, que logo indagou ao governo acontecimentos dos fatos, finge uma cegueira para que seu marido não seja levado sozinho a um asilo onde esconderiam todos os infectados.

Analisando intersemioticamente, trouxemos à tona mais uma vez a utilização da *tradução indicial* à cena. O panorama é repleto de traduções que propõem uma análise direta. Todo excerto do livro é apresentado não verbalmente. A mimese, embora prevaleça à representação de uma realidade, a mesma foi imposta em uma peça que traz fatos de caráter real. Saramago busca uma relação de espaço-tempo com seu leitor, apresentando uma linearidade de fatos que ocorrem em espaços físicos em um determinado momento. Assim, como coreógrafa, busquei representar essa movimentação cronológica, através do espaço cênico. Acompanhando as movimentações gestuais, os bailarinos ocuparam o palco de forma com que cada pedaço da narrativa transcorre-se em uma localidade, sugerindo assim ao espectador, a mudança do espaço fictício. Além de trazer elementos concretos, como os personagens, a cena é composta por concepções abstratas. O fenômeno da cegueira, que começa a aparecer, mas ainda não é absorvida, começa a aparecer cenicamente, mesmo estaticamente.

Figura 3: O início da Cegueira



Fonte: Hugo Virgínio (2019)

Seguindo a trama do texto, a mulher do médico projeta palavras às autoridades para que a levem em companhia ao médico. A bailarina Louise King, intérprete da personagem, está posicionada ao segundo foco de luz ao clamar calmamente “Tem de me levar também, estou cega”. originalmente escrita por José Saramago “Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo”.

Figura 4: Louise King como Mulher do médico e Vinicius Soares como médico.



Fonte: Hugo Virgínio (2019)

A configuração do final da cena se traduz de maneira abstrata e inclui a escrita metafórica de Saramago. Os personagens que apareceram, localizados ao centro do palco, iluminados com uma luz amarela, são absorvidos pela nuvem branca de cegueira simbolizada pelo corpo de baile. É possível estabelecer uma relação simbólica sobre a significação dos bailarinos ao fundo transvestidos de branco e o conceito de cegueira branca que o autor traz no livro, como um fenômeno que ocorre de forma inesperada e impregna a todos os deixando infectados.

Ao escolher a trilha sonora pra essa cena, busquei opções que me trouxessem um desconforto causado pelas ações descritas e capturasse do espectador uma atenção que o conectasse de forma direta em um primeiro acesso ao espetáculo. Por fim, selecionei uma composição de Divan Gattamorta, um compositor, que aliás, admiro muito e já esteve presente em diversas aulas que ministrei. Intitulada “Escuridão”, música mostrada no álbum “Musica Dança Contemporânea”, traz uma densidade exata da percepção que tive ao ler o livro pela primeira vez; uma sensação de angústia e agonia ao encarar aquela cegueira pela primeira vez. Ao analisar as demais cenas, podemos nos atentar a importância da música no processo de tradução intersemiótica, pois pode estimular a memória não verbal por meio das áreas associativas secundárias as quais permitem acesso direto ao sistema de percepções integradas ligadas às áreas associativas de confluência cerebral que unificam as várias sensações (WEIGSDING; BARBOSA, 2013). Adiante, podemos notar que utilizamos de outras composições desse mesmo autor em outras cenas.

Figura 5: a cegueira branca invadindo os personagens



6.2.2. Cena 2 – Estranha Dimensão

Enquanto não se apurassem as causas, ou, para empregar uma linguagem adequada, a etiologia do mal-branco, como, graças à inspiração de um assessor imaginativo, a malsonante cegueira passaria a ser designada, enquanto para ele não fosse encontrado o tratamento e a cura, e quiçá uma vacina que prevenisse o aparecimento de casos futuros, todas as pessoas que cegaram, e também as que com elas tivessem estado em contacto físico ou em proximidade directa, seriam recolhidas e isoladas, de modo a evitarem-se ulteriores contágios, os quais, a verificarem-se, se multiplicariam mais ou menos segundo o que matematicamente é costume denominar-se progressão por quociente. (SARAMAGO, 1995, p.45)

Esta é uma das cenas em que acho o processo criativo mais inspirador e o que define a Cia MoveJazz como um todo. O nosso grupo sempre foi caracterizado como união e embora figura central que ordene as ações, neste caso eu, as decisões tanto criativas como burocráticas são compartilhadas entre os integrantes. Desenvolver caminhos coletivamente é ponto chave desta composição, o que nos permitiu dar lugar à valorização da multiplicidade de corpos, com diferentes formas e memórias, reconhecendo o valor das diferenças (LAUNAY, 2003) e que no induziu, de certa forma, a ponderar inúmeros pontos de vista acerca da obra integral.

O presente excerto é designado a uma cadeia de regras utópicas, a vista do Governo, e pré-estabelecidas por autoridades locais acima dos infectados pela cegueira. O projeto inicial era os bailarinos, a partir de dinâmicas de improviso, produzirem células coreográficas para cada uma das quinze ordens diárias dentro das camaratas.

A seguir, temos o trecho da seguinte cena:

Dito isto, pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores, não funcionam, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao exterior a reposição de produtos de higiene e limpeza, quarto, os internados lavarão manualmente as suas roupas, quinto, recomenda-se a eleição de responsáveis de camarata, trata-se de uma recomendação, não de uma ordem, os internados organizar-se-ão como melhor entenderem, desde que cumpram as regras anteriores e as que seguidamente continuamos a enunciar, sexto, três vezes ao dia serão depositadas caixas de comida na porta da entrada, à direita e à esquerda, destinadas, respectivamente, aos pacientes e aos suspeitos de contágio, sétimo, todos os restos deverão ser queimados, considerando-se restos, para este efeito, além de qualquer comida sobrando, as caixas, os pratos e os talheres, que estão fabricados de materiais combustíveis, oitavo, a queima deverá ser efectuada nos pátios interiores do edifício ou na cerca, nono, os internados são responsáveis por todas as consequências negativas dessas queimas, décimo, em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, décimo primeiro, igualmente não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem a verificar-se doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões, décimo segundo, em caso de morte, seja qual for a sua causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca, décimo terceiro, a comunicação entre a ala dos pacientes e a ala dos suspeitos de contágio far-se-á pelo corpo central do edifício, o mesmo por onde entraram, décimo quarto, os suspeitos de contágio que vierem a cegar transitarão imediatamente para a ala dos que já estão cegos, décimo quinto, esta comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora, para conhecimento dos novos ingressados. (SARAMAGO, 1995, p. 50)

Ao traduzir e inserir o texto acima adentro do *Subitamente*, dividi em três fragmentos visuais cênicos: uma bailarina solista e dois grupos, representando respectivamente, personagens e a cegueira.

A trilha sonora foi narrada pela bailarina Flávia Rodrigues, onde em conjunto comigo, condensou as regras presentes no texto e as transformou em frases mais objetivas. A cena é simbolizada pelo governo autoritário que

é aparentemente generoso ou democrático, pois sua política social não cuida do outro, o menos favorecido, pelo contrário, o exclui da sociedade. Nesse sentido, a benevolência e o altruísmo são ornamentos de um discurso supostamente nobre, o qual os infectados ouvem com confiança. Por isso, quando internados, acreditam que serão bem tratados. Porém, tão logo o local de internação se transforma em uma prisão, os doentes exigem o tratamento igualitário prometido. (SILVA, 2011, p. 50)

Figura 6: Bailarina Flavia Rodrigues ditando as regras no ensaio.



Fonte: Bruna Villarinho (2019)

Assim, fragmentar a cena no espaço cênico foi o resultado de uma cadeia de experimentações que resultaram em condições corporais diversas. Para começar o processo do entendimento de cada célula coreográfica e sua intenção de movimento, nos dividimos em três grupo, onde a Flavia Rodrigues caracterizada, representou o papel do Governo como instituição; o segundo grupo como aqueles personagens, que embora não possuam nomes, possuem características, já haviam aparecido na narrativa anteriormente; e o terceiro grupo, representando a cegueira branca. Ao decorrer da nossa análise, iremos notar que a cegueira branca, traduzida intersemioticamente através do figurino branco e movimentações fluidas, devida a rapidez de contaminação, aparece constantemente na cena, mesmo que ao fundo do palco. Ao definir roupas brancas para a representação de uma visão esbranquiçada contida no livro, aplicamos o conceito de *tradução icônica*, novamente base de Charles Pierce, pois a cor

branca, que já temos presente em nossa consciência devido a um pré-estabelecido de qual é a cor branca, o espectador ao visualizar os bailarinos em grande quantidade relaciona diretamente com a cegueira branca, ponto principal da trama da narrativa. A tradução icônica consegue transfigurar um conceito abstrato de cor em algo visual.

Embora os três momentos estejam em cena simultaneamente, as movimentações apareceram em tempos distintos. As células de movimento da bailarina Flávia encontravam a narração das regras em sentido de representação do Governo. Num instante, as movimentações dos seguintes dois grupos restantes, se organizavam ao silêncio; primeiramente o agrupamento dos personagens, que criaram movimentações a partir de sensações obtidas em laboratórios de criação com a leitura do trecho. Segundamente, a cegueira branca complementava essa movimentação através de passagens pelo chão. Foi orientado que os estímulos trouxessem resultado de movimentações diretas. Essa organização coreográfica permeou até o final da indicação das quinze regras presentes no livro.

Figura 7: cena das regras



Fonte: Hugo Virgínio (2019)

A cena analisada neste subcapítulo foi fragmentada em duas partes. A primeira, citada anteriormente e seguindo a narrativa, temos o primeiro contato dos personagens dentro do asilo onde foram colocados. Nesta cena, a mulher do médico, sempre lembrando que é a única que não foi atingida pela cegueira, auxilia os cegos a andarem uns apoiando aos outros para que não se percam no local. O garotinho estrábico, retratado por Ana Luísa Medeiros, logo se aproxima da Rapariga de óculos escuros e a identifica como uma presença feminina, que pode ser

associada a sua própria mãe. O ladrão, que está posicionado logo atrás da Rapariga, percebe que está perto de uma mulher e se aproveita situação, passando a mão em seu corpo. A mulher, interpretada pela bailarina Maria Barbara Mendes, por sua vez joga as pernas para trás em um movimento de coice e projeta avisos e ameaças ao ladrão: “E você, cuidado onde coloca suas mãos” originalmente escrita “E você mão vê onde põe as mãos” com entonação de interrogação.

Figura 8: mulher do médico guiando as camaratas



Fonte: Hugo Virgínio (2019)

A seguir, a mulher do médico os guias as camaratas para que organizem suas camas; posiciona o ladrão que está ferido e todos acabam dormindo. A mulher do médico, ainda acordada, observava as luzes que iluminavam as camaratas e contava até dez, descia as pálpebras, ouvia sua respiração fundo e reparava se seus olhos ainda estavam funcionando da maneira correta. Ao acordar, ajudou o médico a se vestir e ao notar que o ladrão estava sofrendo machucado, junto de seu marido, representado por Vinicius Soares, foi buscar ajuda as autoridades para aquele homem que tinha sua perna necrosando.

Figura 9: mulher do médico contando até dez



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 10: mulher do médico e médico pedindo auxílio ao Governo.



Fonte: Hugo Virginio (2019)

A trilha sonora utilizada nesta cena foi mais uma vez uma composição de Divan Gattamorta, presente no álbum “Choreographies”, denominada “Woods”. A música nos traz a sensação de que algum evento está acontecendo de forma gradativa. A melodia muda em diversos momentos da sua linearidade o que a torna intrigante ao espectador e a percepção de que a narrativa é crescente. Devido a intencionalidade da cena, que é o foco para a ação e não para componentes externos, a iluminação do palco é a luz branca geral.

É importante salientar que toda essa descrição narrativa é um excerto do trecho completo e não necessariamente aparece fielmente na ordem que os fatos foram mostrados ao realizar a leitura. É importante pensar que, assim como citado inicialmente, nós trabalhamos, majoritariamente, com a *tradução indicial*, que não possui um caráter convencional e sim cria associações mentais a partir daquilo que conhecemos. A criação das cenas surge devido desenhos mentais que a companhia apresentou durante o processo.

6.2.3. Cena 3 – Da(r) corda

Previamente a explicação da cena em questão, gostaria de fundamentar o porquê da intitulação de Da(r) Corda. Durante os ensaios da Cia MoveJazz e anteriormente nomear as cenas do espetáculo, havia sempre palavras ou frases que nos fazia remeter a cada cena: esta era chamada de Cena da Corda. Porém, o duplo sentido está no momento onde agrupamos a letra r a frase a tornando Dar Corda, assim como um relógio que inicia um lapso de tempo. Essa explicação facilitará a interpretação a seguir.

O trecho do livro onde retraremos esse subcapítulo está entre as páginas 65 a 81. Embora contenha uma quantidade considerável de páginas, a cena é curta, porém possui uma densidade de informações. Uma grande quantidade de cegos aparece dentro do local apresentando-se como policial, motorista de táxi, ajudante de farmácia, criada de hotel, empregada de escritório. A caracterização dos personagens consistiu em explorar símbolos que representassem aquela profissão. Os símbolos “operam antes de tudo, por contiguidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado.” (PLAZA, 2003, p.22). Portanto, utilizamos, por exemplo, uma cruz vermelha em um dos figurinos para representar a ajudante de farmácia, o distintivo de policial, elementos de fácil associação do espectador pois é um símbolo convencionalmente cultural. A entrada de palco é feita através de rolamento, bastante utilizados na dança contemporânea e os bailarinos vão se alinhando em uma espécie de fila guiados por uma corda feita de lençóis. Essa corda os auxiliava a encontrar as caixas de mantimentos que estavam localizados nas extremidades do prédio.

Segue o trecho,

a mulher do médico havia tido a ideia, que cuidadosamente justificou aduzindo a sua própria experiência, de rasgar em tiras um cobertor, fazendo com elas uma espécie de corda, uma ponta da qual estaria sempre presa ao puxador exterior da porta da camarata, enquanto a outra seria atada de cada vez ao tornozelo de quem tivesse de sair para ir buscar a comida. (SARAMAGO, 1995 p.71)

Figura 11: Cena da Corda



Fonte: Hugo Virgínio (2019)

As movimentações são elaboradas a partir do contato direto de todos os bailarinos com a corda elaborada de tecidos. A repetição de movimentos e em sincronia nos traz a sensação de ações simultâneas e repetidas como se aquela situação se torna-se automática e recorrente.

Retirado do filme O Ensaio sobre a Cegueira do ano 2008, a trilha musical da terceira cena é “Drama 3” composição de “Uakti”. Ao ouvir a música, temos a o fator da repetição aparecendo mais uma vez. A melodia se repete e com isso, coreograficamente, cada bailarino entra em cena em uma das repetições. Após se disporem no espaço, na corda, a sequência coreográfica se inicia à troca de intenção dentro da melodia.

Figura 12: bailarinos realizando a sequência



Fonte: Hugo Virginio (2019)

6.2.4. Cena 4 – Hedionda maré branca

Durante a cena anterior, a iluminação se concentra no corredor de luz localizado na esquerda do palco e ao lado direito se debruçava ao chão o ladrão que ainda não se recuperara, porém imperceptível aos olhos do espectador. A cena em questão traz a morte do ladrão, que ao pedir ajuda do Governo, é negligenciado e acaba levando tiros. De acordo com as regras, os cegos dentro do abrigo deveriam tomar conta dos corpos caso houvesse morte. A sequência coreográfica apresentada nessa cena implica a movimentações robustas e fortes que transferem ao espectador o caos que começava a se instaurar dentro do abrigo.

Figura 13: tiro do ladrão



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 14: Cegos carregam o corpo



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 15: sequência coreográfica



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Para finalizar a trilha sonora, utilizamos de um som de tiro de revólver e o editamos com a música Reencontro de Divan Gattamorta presente no álbum “Choreographies”. A música é intensa e possui uma mudança de melodias que enfatiza a sensação de apreensão, nervosismo e angústia devido aos tais acontecimentos. Ao levar o tiro, o ladrão é iluminado ao fundo esquerdo do palco e logo é levado pela treva branca seguindo a direita do palco, iluminado por de um corredor de luz localizado a direita. A iluminação geral e mapeamento de iluminação foi realizado por Tiago Cândido.

A subsequente parte desta cena consiste em ilustrar o momento onde um novo personagem, nomeado de velho da venda preta, que anteriormente a cegueira branca, já havia uma deficiência visual. Novamente, podemos ver a *tradução indicial*, atuando acerca dos personagens e a sua representação. Durante o espetáculo, assim como no livro, não nomeamos os personagens, mas características físicas nos mostra informações sobre aquela pessoa, neste caso a venda preta o torna cego. Com a entradas de novos inquilinos, o prédio estava cada vez mais cheio. A entrada dessas centenas de cegos ocorreu de maneira caótica, derrubado o velho da venda preta, que tropeçou na entrada das camaratas. O velho esperou no chão até que se encontrasse a paz e o silêncio.

A cena em questão retrata esse momento da narrativa onde o velho está ao chão e os outros cegos estão passando por cima. A luz amarela no palco enfatiza a cena e a deixa com um tom sombrio. A trilha musical é de Divan Gattamorta, “Espera”. A repetição do fundo da música permeia pela cena inteira.

Figura 16: Cegos passando pelo velho



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 17: Milhares de cegos entrando no prédio



Fonte: Hugo Virginio (2019)

6.2.5. Cena 5 – Entre canções e ruídos intermitentes

A cena em questão percorre por uma série de acontecimentos que exploram relações sociais e situações de convívio da humanidade. Trabalhamos nesse momento as páginas 117 a 141. Primeiramente, a entrada do velho da venda preta, representado pela bailarina Aline Rocha, e demais cegos, manipulou uma nova organização espacial de camaratas. O velho assim

que encontrou o grupo, embora não enxergasse, logo identificou a rapariga dos óculos escuros através do tato e voz e a mesma o levou para a sua camarata. “Tenho um rádio” pronunciou. Todos os cegos sentaram-se em roda ao meio do palco e continuaram a ouvir a aqueles ruídos que saíam do aparelho. Os ruídos alternavam com fragmentos de músicas e de palavras. Ao entrar em sintonia, os cegos foram se aproximando e ouviam aquela canção sem importância. A música escolhida para esta cena foi Suspiros cantada por Maria Gadú. Os cegos e o rádio estavam localizados ao centro do palco enquanto bailarinos vestidos de branco atravessavam o palco e dançavam. A representação da cegueira vem por meio desses bailarinos que mantinham movimentações leves e indiretas trazendo a sensação de calma e tranquilidade.

Figura 18: o velho aproximando do grupo



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 19: cegos reunidos para ouvir o rádio



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 20: bailarinos realizando a coreografia ao redor dos cegos



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Os cegos estavam todos localizados em cena, quando ouviu-se vozes ofegantes a porta. O auxiliar de médico, apresentado pela bailarina Bianca Moraes, entra a tempo de dar uma inesperada notícia:

Não nos deixaram trazer a comida, disse um. e os outros repetiram, Não nos deixaram, Quem, os soldados, perguntou uma voz qualquer, Não, os cegos, Que cegos, aqui somos todos cegos, Não sabemos quem eles sejam, disse o ajudante de farmácia, mas penso que devem ser dos que vieram todos juntos, os últimos que chegaram, E como foi isso de não vos deixarem trazer a comida, perguntou o médico, até agora não tinha

havido qualquer problema, Eles dizem que isso acabou, a partir de hoje quem quiser comer terá de pagar.(SARAMAGO, 1995, p.138)

Figura 21: auxiliar do médico dando uma notícia aos cegos



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Imediatamente começaram murmúrios e queixas dentro das camaratas. Com isso, a iluminação que estava focada no auxiliar do médico apagou-se em um blackout. O apagão de todas as luzes, traz ao espectador a emoção de que algo importante e dramático está prestes acontecer, pois já é um código presente à consciência. Ao ligar as luzes, o espaço cênico foi restaurado. Os cegos insatisfeitos com a notícia, se locomoveram-se a camarata dos cegos que haviam deferido essa situação. Ao chegar lá, a mulher do médico logo notou que os cegos estavam armados. O cego que estava com a pistola, interpretado por Luana Martins, se localizou ao fundo e meio do palco em cima de um banco o que representou a superioridade acima dos demais cegos e projetou a seguinte fala presente no texto:

Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida, ficam todos avisados, e que ninguém tenha a ideia de ir lá fora buscá-la, vamos pôr guardas nesta entrada, sofrerão as consequências de qualquer tentativa de ir contra as ordens, a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga, Pagamos como, perguntou a mulher do médico, Eu disse que não queria que ninguém falasse, berrou o da pistola, agitando a arma à sua frente, Alguém terá de falar, precisamos saber como deveremos proceder, aonde vamos buscar a comida, se vamos todos juntos ou um de cada vez[...] se lhe deres um tiro é uma boca a menos a comer [...] E tu, disse o da pistola, não me hei-de esquecer da tua voz, Nem eu da tua cara, respondeu a mulher do médico. (SARAMAGO, 1995, p.140-141)

Ao finalizar o diálogo entre o cego da pistola e a mulher do médico, todos os bailarinos entraram em cena e começou uma sequência coreográfica. A célula de movimento se iniciou com socos no chão que representavam intersemioticamente a cena dos cegos batendo latas no chão pedindo comida ao Governo e prosseguiu-se no chão. A trilha musical é originária do

espetáculo suíte branca apresentado pelo grupo Corpo. A música Suíte No.1, composição que abre essa apresentação nos remete à sensação de uma situação corriqueira e desesperadora.

Figura 22: o cego da pistola avisando sobre o pagamento das comidas



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 23: bailarinos realizando a cena coreográfica



Fonte: Hugo Virginio (2019)

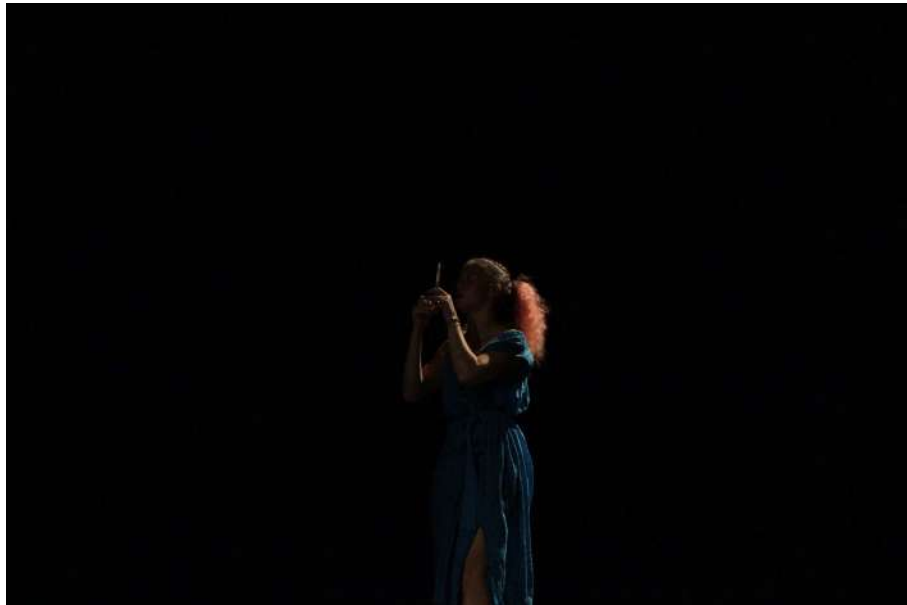
6.2.6. Cena 6 – De que me serve ver?

Durante o processo de tradução intersemiótica nesse espetáculo, pode-se perceber a importância de selecionar cenas e diálogos que abordassem o contexto geral da obra. Como dito anteriormente, é essencial trazer apenas informações pertinentes sem perder a essência do

significado. Nesta cena foi necessário juntar diversos momentos em uma ordem cronológica diferente da original.

A mulher do médico, ao mexer nos pertences que havia levado, encontrou uma tesoura e a pendurou na parede. Posteriormente a isso, a mulher levantou os olhos para onde a tesoura estava. Estranhou vê-la tão alto “(...) e considerou que havia sido uma excelente ideia trazê-la” (SARAMAGO, 1995, p. 143-144). Na mesma noite, sem conseguir dormir, passeou pelas demais camaratas observando todo o ambiente de forma a perceber a imundice pegajosa do local e atitudes que os próprios cegos tinham lá dentro. Ao andar mais depressa encontrou dois cegos que praticavam atividade sexual sem se preocupar com aqueles que estavam ali, afinal, ninguém conseguia os ver.

Figura 24: mulher do médico encontrando a tesoura



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Durante essa cena, a bailarina Louise King realiza uma sequência coreográfica de autoria própria com a proposta de deslocamento pelo espaço simulando a caminhada da mulher do médico pelas camaratas. A trilha musical é composta por “Ensaio sobre a cegueira” de Diogo Mirandela e retrata a angústia de não ser ouvido e não ser lembrado. A personagem vivencia algumas reflexões acerca dessa cegueira coletiva e qual seria a vantagem de enxergar se no final todos estariam na mesma situação. Ao finalizar esse fragmento de cena, a bailarina estava localizada a esquerda do palco em um foco de luz. Ao lado direito do palco dois bailarinos, Glauber Leão e Camila Lobo, entram em cena e antes de acontecer o blecaute da luz, projetam em voz alta o seguinte diálogo:

Quem está aí, não gritou como as sentinelas de verdade, Quem vem lá, a resposta boa deveria ser Gente de paz, e ele remataria Passe de largo, não foi assim que as coisas se passaram, só abanou a cabeça como se respondes se a si mesmo Que disparate, aqui não pode haver ninguém, a estas horas está tudo a dormir (SARAMAGO, 1995, p.156).

A troca cronológica neste espetáculo foi representada pelos blackouts de luz. Passado uma semana, a camarata dos malvados mandou informar que queriam mulheres em troca de mantimentos. Novamente, a bailarina Luana Martins representando o chefe da camarata, estava posicionada em cima de um banco no centro do palco. Ao informar essa nova condição, uma senhora, representada por Júlia Abrantes protestou “Eu sou muito senhora de lá ir, mas o que ganhar é para mim, e se me apetecer fico a viver com eles, assim tenho cama e mesa garantida.” Todos os bailarinos que estão em cena estão de costas para o público. Após isto os protestos explodiram e saltaram as fúrias de todas as mulheres. A cena coreográfica consiste em quedas tornando seu corpo a frente do público a cada insulto gritado: chulos, cafetões, oportunistas, vampiros, exploradores e auxiliares conforme a cultura, o meio social e o estilo pessoal das justamente indignadas mulheres (SARAMAGO, 1995, p. 166).

Com isso, os homens que continuavam de pé e de costas do público procuraram se justificar

que não era bem assim, que não dramatizassem, que diabo, falando é que a gente se entende, foi só porque o costume manda pedir voluntários em situações difíceis e perigosas, como esta sem dúvida o é, Estamos todos em risco de morrer à fome, vocês e nós. Acalmaram-se algumas das mulheres, deste modo chamadas à razão, mas uma das outras, subitamente inspirada, lançou uma nova acha à fogueira quando perguntou, irónica, E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens, o que é que fariam, contem lá para a gente ouvir. As mulheres rejubilaram, Contem, contem, gritavam em coro, entusiasmadas por terem encostado os homens à parede, apanhados na sua própria ratoeira lógica de que não poderiam escapar, agora queriam ver até onde ia a tão apregoada coerência masculina, Aqui não há maricas, atreveu-se um homem a protestar, Nem putas, retorquiu a mulher que fizera a pergunta provocadora (SARAMAGO, 1995, p. 166)

Figura 25: bailarina Júlia Abrantes projetando a sua fala



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 26: a personagem de Flávia Rodrigues confrontando os homens



Fonte: Hugo Virginio (2019)

As mulheres que estavam ao chão, uma a uma foram se levantando e ecoando a frase “eu vou” e logo estavam a rapariga dos óculos escuros, a mulher do primeiro cego, a empregada do consultório, a criada do hotel e uma que não se sabe quem seja. A trilha musical é composta pela música “Jotunheim” de Danheim para o primeiro fragmento de cena e “Piano Strings 3” de Uakti. Esta ultima música foi retirada o filme “O ensaio sobre a cegueira” e cada “eu vou” foi projetado nos espaços em branco da música.

6.2.7. Cena 7 – Cega das insônias

O laboratório de criação dessa cena foi um dos processos mais delicados e difíceis no desenvolvimento deste espetáculo. A cena em questão trata de dois momentos da narrativa onde ocorrem atos sexuais. Primeiramente, temos o acontecimento de uma relação sexual entre o médico e a rapariga dos óculos escuros. Dada a circunstância, ambos estão localizados ao meio do palco iluminados por um foco de luz enquanto a mulher do médico localizada a direita do palco está em outro foco. Neste momento os demais bailarinos, vestidos de branco novamente atravessam o palco horizontalmente realizando células de movimentos elaboradas em duplas em um dos ensaios. As sequências visavam deslocamento do espaço através de movimentações no chão. Ao final dessa passagem, a mulher do médico se aproxima da rapariga dos óculos escuros e fala “eu vejo”. A trilha musical é composta por “Acordado”, de Lenine, música presente na trilha sonora original do espetáculo “Triz”, do grupo Corpo. A música possui uma melodia crescente e cria um significado de drama à cena, na qual logo após notamos que a mulher do médico lidou com a situação de forma insignificante.

Figura 27: cena 7 – traição



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Posteriormente inicia-se ao som de “Planetas”, de Divan Gattamorta. A música possui fortes estrondos que foram marcados pela entrada das personagens que se dispuseram a serem trocadas por mantimentos. Como dito anteriormente, o laboratório de criação dessa cena foi intenso, pois as bailarinas presentes nesse momento tiveram que absorver a sensação e a condição daquelas mulheres. A cena consistia em bailarinos vestidos de branco abraçando e

prendendo-as em um grande círculo de forma com que elas tentassem escapar. A sensação era de medo e agonia. Com isso, a cada momento uma das mulheres gritava em significado a um pedido de socorro. O foco de luz vermelha trouxe à cena uma perspectiva de terror e escuridão. Como citado anteriormente, a iluminação direciona o espectador a determinado tipo de situação e moção. Após o grito da última mulher, a mesma cai ao chão e o seu corpo é retirado pelas outras mulheres que foram juntas a camarata dos malvados.

Figura 28: mulheres presas dentro do círculo - estupro



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 29: corpo da mulher caída sendo retirado pelas outras mulheres.



Fonte: Hugo Virginio (2019)

6.2.8. Cena 8 – Quando já está morto quem ainda é vivo

O que as aterrorizava não era tanto a violação, mas a orgia, a desvergonha, a previsão da noite terrível, quinze mulheres esparramadas nas camas e no chão, os homens a ir de umas para as outras, resfolegando como porcos, O pior de tudo é se eu vou sentir prazer (SARAMAGO, 1995, p. 184).

O excerto acima reflete o pensamento de uma das quinze mulheres que se preparava novamente para comparecer à camarata dos malvados. Ao lado esquerdo do palco as mulheres entravam em fila enquanto o chefe da camarata, interpretado por Luana Martins, se posicionava ao centro do palco com foco de luz. Com a entrada das mulheres o malvado apalpava uma por vez até escolher aquela que era de sua preferência. As mulheres que foram rejeitadas por ele se encontravam com os homens restantes das camaratas, nesta cena vestidos de branco representando a nuvem branca de cegueira no modo mais pejorativo possível.

Figura 30: a bailarina Luana Martins interpretando o malvado escolhendo uma mulher



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 31: bailarinos realizando os duos coreográficos



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Ao formarem duplas os bailarinos realizaram duos coreográficos de criação coletiva. Ao som de *A Corte*, de Lenine, composto para o espetáculo *Triz*, do grupo *Corpo*, a sequência coreográfica foi realizada com os dois bailarinos sempre em contato. A mulher do médico antes de sair da sua camarata havia pego a tesoura que guardava e a levou com ela. Durante a circunstância dos atos sexuais a mesma rodeava o chefe da camarata até encontrar o momento exato para matá-lo.

A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jacto de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sémen. (SARAMAGO, 1995, p. 186)

Figura 32: a mulher do médico, interpretada pela bailarina Louise King, matando o chefe malvado



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Durante o caos devido a morte do chefe, uma das internas, neste caso interpretada por Bianca Morais, encontra um isqueiro e atea fogo na camarata dos malvados. A trilha musical composta por Ógo de Metá Metá intensificaram a sensação de desespero durante o incêndio. A escolha da luz vermelha impões que “o signo é mediação como ser social e noológico que se supõe enraizado numa comunidade” (PLAZA, 2003, p.19). Ou seja, escolhemos a luz vermelha que é de fácil associação ao fogo.

Figura 33: mulher do médico retirando os cegos do abrigo



Fonte: Hugo Virginio (2019)

A mulher do médico, ao perceber que todos cegos estavam morrendo, buscou pela camarata todos os seus parceiros e foi retirando um por um de dentro do abrigo. Ao chegar na entrada do prédio, localizada cenicamente a frente do palco, a mulher pede ajuda dos guardas do Governo que já não estavam mais lá. A luz começa a diminuir e os bailarinos saem em fila pelo degrau a direita do palco.

6.2.9. Cena 9 – O efeito natural do pânico

Neste subcapítulo analisaremos o momento em que os cegos, após saírem do prédio onde estavam em quarentena, encontram o mundo externo e se deparam com a situação que se encontra a cidade: pessoas mortas nas ruas, prédios e bancos saqueados, comidas espalhadas pelo chão.

Ao ligar a luz após o blackout, alguns bailarinos estão situados em quatro focos de luz espalhados pelo palco. Cenas de roubos de comida e pobreza são representados por estes. A mulher do médico, o médico, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o garotinho estrábico, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta entram em cena alinhados em filas. Neste momento a cena conduziu-se através de um pedaço do poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “Mãos Dadas” na qual cada bailarino declarou um verso:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
 Também não cantarei o mundo futuro.
 Estou preso à vida e olho meus companheiros.
 Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças.
 Entre eles, considero a enorme realidade.
 O presente é tão grande, não nos afastemos.
 Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
 (ANDRADE, 2012, p.34)

Figura 34: o bailarino Vinícius Soares declamando o poema



Fonte: Hugo Virginio (2019)

O poema em questão não se encontra no texto de José Samarago, se trata de uma análise e uma reflexão da Companhia em relação as emoções sentidas por todos os personagens ao se deparar com a situação que a sua cidade estava.

A trilha musical em seguida traz “A continuação” de Lenine, presente no álbum *Lebiata* (2008) e retrata o percurso traçado pelos personagens. Caminhando em direção ao lado esquerdo do palco, representado pelo mercado. A cada passo percorrido, os bailarinos realizam uma movimentação de teor direto em duplas. Ao chegar no estabelecimento onde mantinham os alimentos, os cegos aguardavam a mulher do médico a recolher os mantimentos necessários. Porém, os cegos de rua que ali estavam, notaram a presença dela e a atacaram. A mulher soltou um grito e logo o marido foi busca-la.

Figura 35: o médico salvando a sua mulher dos ataques

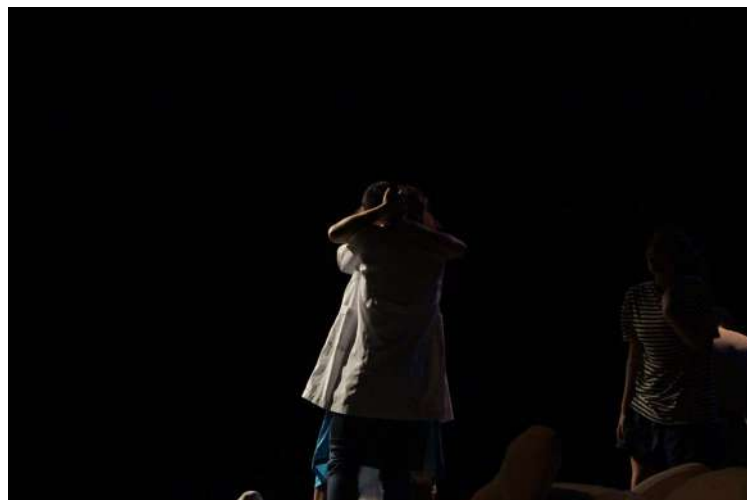


Fonte: Hugo Virginio (2019)

6.2.10. Cena 10 – A cidade ainda ali estava

“Eu vejo”. Um a um cada um dos cegos diluíam a escuridão branca de seus olhos e a levavam a ver o mundo como ele é. Esta última cena, composta pela trilha musical de Leve e Suave de Lenine, aborda a volta da visão dos cegos que estavam locados na casa da rapariga dos óculos escuros. A cada personagem que pronunciou a frase, o mesmo trocou os figurinos em cena, restando assim o figurino branco.

Figura 36: o médico abraça a sua esposa após ter sua visão de volta



Fonte: Hugo Virginio (2019)

O espetáculo *Subitamente* é encerrado com uma composição coreográfica em conjunto, na qual, os bailarinos não se caracterizam mais como personagens da narrativa, mas sim, como integrantes da Cia MoveJazz. A obra final é trilhada por “Quem?” música interpretada por Lenine e Maria Gadú.

Figura 37: as bailarinas Bianca Morais e Simone Gomes performando o encerramento do espetáculo



Fonte: Hugo Virginio (2019)

Figura 38: sequência final



Fonte: Hugo Virginio (2019)

9. REINTERPRETAÇÕES E PERCEPÇÕES ATÉ O SUBITAMENTE

O capítulo em questão visa abordar origem no nome do espetáculo nomeado Subitamente, partindo assim de uma pesquisa acima da biografia do autor José Saramago, visão do próprio escritor e interpretação de pesquisadores acerca da obra.

O romancista português, José Saramago, nasceu no dia 16 de novembro de 1922. Iniciou seus estudos secundários, liceais e técnicos, porém não pode prosseguir devido a dificuldades econômicas. Teve seu primeiro romance publicado, em 1947, Terra do pecado. Além disso, trabalhou durante doze anos numa editora, na qual atuou na área de direção literária e de produção.

De um modo geral, José Saramago traz em suas obras uma temática reflexiva sobre a sociedade, injustiças em torno do ser humano e tensões sociais e políticas. Em aspectos textuais, Saramago tem uma escrita peculiar ao construir a sintaxe, caracterizada por frases e períodos extensos. A escolha dessa construção textual resulta em uma sequência rítmica de acontecimentos, com ações que acontecem rapidamente.

A obra em questão, Ensaio Sobre a Cegueira, traz uma visão renovada acima de outras obras do autor. Rodolfo Pereira analisa a nova perspectiva de Saramago,

Em Ensaio sobre a cegueira, este fato leva à compreensão de que Saramago volta, agora, sua atenção para certas reflexões significativas no mundo contemporâneo, 29 ou seja, é o presente que será perspectivado sob uma nova luz, uma vez que se percebe, em alguns de seus títulos mais recentes, um gradativo distanciamento (e não um abandono total) dos laços, como romancista, com as histórias da História. (PEREIRA, 2012, P.28)

De acordo com Giberto Teixeira, o leitor “mergulhando na metáfora construída habilmente por Saramago, será acometido não da terrível cegueira das personagens, mas da visão lúcida e cruel da podridão que nos tomou a alma.”

Em uma entrevista para a Folha de São Paulo em 2008, o escritor foi indagado pelos jornalistas Vaguinaldo Marinheiro, secretário de redação da “Folha de S. Paulo”, Sylvia Colombo, repórter do caderno Ilustrada, e pelos colunistas da “Folha” Manuel da Costa Pinto e Luiz Costa Lima, a falar sobre o surgimento do livro o *Ensaio Sobre A Cegueira*.

Os entrevistadores frisaram no começo que embora Saramago já houvesse dito que não controla o sentido do romance, haveria um impulso inicial pra criticar a realidade contemporânea trazendo uma problemática político coletivo.

O autor explica que estava a caminho de Portugal, em um restaurante que ele e sua mulher costumavam frequentar sempre e sentado naquele ambiente de repente lhe passou pela cabeça: e se nós fossemos todos cegos? E refletiu que nós estamos todos cegos. O texto não se

trata apenas da atualidade, mas de qualquer momento presente, passado e futuro. Ademais, Saramago expões que a cegueira branca causa um certo desconcerto em alguns leitores por acharem a que a cegueira deve ser preta. Essa cegueira é uma cegueira histórica. O mesmo afirma que a história da humanidade é um desastre contínuo e que nunca houve nada que se parecesse um sintoma de paz e que nós, humanos, não merecemos a vida. Logo após, Saramago desenvolve o pensamento de que não se viu ainda que o instinto funcionando nos homens assim como os animais. Ele afirma que os instintos nos animais são admiráveis e que nós matamos por prazer, por gosto. Nós Vivemos na violência. Por fim, ele conclui que “nós estamos todos cegos da razão, porque não usamos a razão pra entender a vida. Usamos a razão pra destruí-la de todas as maneiras: no plano privado e no plano coletivo”.

A escolha do nome “Subitamente” foi um processo que foi iniciado de forma coletiva. Em um de nossos ensaios, nos dividimos em grupo e usando uma cartolina, realizamos uma chuva de ideias ou brainstorming, técnica utilizada em grupo para desenvolver ideias e projetos. A dinâmica consistiu em escrever diversas palavras que viessem a cabeça e logo após, criaríamos pequenas orações que poderiam ser possíveis nomes. Embora o título não tenha saído desse processo, o mesmo foi essencial para que novas ideias surgissem. Algumas reflexões acima da obra persistiram após esse momento, como o fato de algo angustiante e algo que aconteceu de forma repentina.

O advérbio apresentou-se na quarta capa do livro:

Um motorista, parado no sinal, subitamente se descobre cego. É o primeiro caso de uma “treva branca” que logo se espalha incontrolavelmente. Resguardados em quarentena, os cegos vão se descobrir reduzidos à essência humana numa verdadeira viagem às trevas.

O *Ensaio sobre a Cegueira* é a fantasia de um autor que nos faz lembrar “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam”. José Saramago nos dá, aqui, uma imagem aterradora e comovente de tempos sombrios, à beira de um novo milênio, impondo-se à companhia dos maiores visionários modernos, como Franz Kafka e Elias Canetti.

Cada Leitor viverá uma experiência imaginativa única. Num ponto onde se cruzam literatura e sabedoria, José Saramago nos obriga a parar, fechar os olhos e *ver*. Recuperar a lucidez, resgatar o afeto: essas são as tarefas do escritor e de cada leitor, face à pressão dos tempos e ao que se perdeu – “uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”. (SARAMAGO, 1995, quarta capa)

Pela definição do Dicio Online: Subitamente; advérbio da língua portuguesa. Etimologia (origem da palavra *súbito*). Do latim *subitus*.a.um. Adjetivo: Que acontece sem previsão; que aparece de repente; que não pode ser previsto; repentino ou inesperado. Advérbio: De modo repentino e inesperado; subitamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho visa analisar, através de elementos intersemióticos, a obra coreográfica do espetáculo da Cia MoveJazz, coreografado por Bruna Villarinho. O espetáculo, intitulado *Subitamente* é o resultado de uma pesquisa acerca da tradução intersemiótica utilizando do escrito ‘‘O Ensaio sobre a Cegueira’’ do autor português José Saramago. Esta pesquisa teve como principais objetivos: (i) observar a tradução intersemiótica em signos distintos; (ii) aplicar a partir de pesquisadores da Semiótica, conceitos intersemióticos no que se diz respeito a tradução da literatura para a dança; (iii) explicar e exemplificar os aspectos coreográficos acima de cada signo tratado na narrativa; (iv) entender como a literatura pode ser revisitada de forma a permitir ao espectador a decisão final do que significa a obra mesmo que se tenha de fazer uso da intertextualidade.

Em relação ao primeiro objetivo citado, Roman Jakobson define a tradução intersemiótica pela ‘‘interpretação dos signos verbais por meios de sistemas não verbais’’ neste caso a tradução de uma obra escrita para uma obra coreográfica. Levando em consideração esses aspectos, pudemos notar que embora temos uma obra de referência, o processo criativo não se resume a fidelidade da linguagem, pois ela cria a sua própria identidade, ou seja, a relação entre passado-presente-futuro processa o movimento de transformações de entendimentos e assimilações. Portanto, é possível transmutar duas linguagens artísticas diferentes de forma a seletar questões que sejam de relevância para o produto final e o público alvo de quem é o consumidor de arte do seu espetáculo. Podemos afirmar que a parte mais complexa da produção dessa obra coreográfica apareceu na seleção de cenas importantes da narrativa de forma a não a tornar extensa e que não excluísse fatos significativos que pudessem perder o seu sentido geral.

Nesta investigação, pudemos sustentar a análise do espetáculo *Subitamente* a partir de conceitos diretos de subcamadas da Semiótica. Através de uma introdução a semiologia, trouxemos como principal base de pesquisa, a teoria peirceana, elementos a partir da tricotomia baseada pelo autor a relação entre objeto, o signo e o interpretante. Levando em conta esse fundamento, buscamos acerca da pesquisa do autor, três conceitos que guiaram esse trabalho: ícone, índice e símbolo.

A partir de toda a discussão, pudemos analisar o espetáculo cena a cena observando as concepções de figurino, construção de personagem, iluminação, localização cênica e objetos cênicos. Em relação ao ícone, pudemos fazer associação a caracterização dos personagens. Ao realizar a leitura do escrito de Saramago, criamos uma imagem mental, o que já se torna uma

tradução de certo ponto, de como seriam as características físicas daquele personagem. Ao passa-lo para o palco, abordamos uma visualização direta e de fácil entendimento, pois o espectador, no caso o também leitor, já havia o conhecimento prévio das características daquela personagem.

Ao abordar a tradução indicial, utilizamos de propriedades de uma composição coreográfica. Pudemos associar a construção do figurino branco com a cegueira, a cor da iluminação com elementos concretos como fogo ou frio e elementos abstratos como a importância de um acontecimento numa determinada cena e principalmente, a trilha sonora e musical. Todos esses elementos citados foram possivelmente traduzidos intersemioticamente a partir desse conceito de índice, que aborda a informação de maneira indireta, de forma a não trazer a informação com uma representação concreta, mas como algo que se relaciona ao seu verdadeiro significado. Por fim, trouxemos a definição de tradução simbólica, cujo o significado é dado segundo um conjunto de convenções, a partir de elementos visuais presentes no figurino dos personagens principais.

Com tudo isso, finalmente, em relação ao nosso último objetivo, confirmamos com base em Pierce que devido o signo ser a mediação do ser social com enraizamento em uma sociedade e que a tradução sempre se apresenta relativizando os nossos próprios acontecimentos entre passado-presente-futuro, a maneira como cada um recebe e absorve uma informação, ou seja, um signo, é baseado em sua própria vivência. Apesar de ser embasado em uma obra pré existente, o espetáculo *Subitamente*, deixa em aberto possibilidades diversas de interpretação, assim como, ao realizar a leitura do livro *O Ensaio sobre a Cegueira*. As relações mentais que fazemos ao realizar uma leitura ou assistir a uma produção coreográfica é feita a partir de como estamos inseridos na sociedade e como enxergamos aquilo.

Esperamos que este trabalho possa, além de inspirar criadores de obras artísticas coreográficas, contribuir na pesquisa de relações intersemióticas na área da dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, D. **Da Literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica**. Rio de Janeiro. 2013

BOURCIER, P. **História da Dança no Ocidente**. 2ª edição. 2001.

CANIÇO, V. **José Saramago Folha de São Paulo – “Ensaio sobre a Cegueira”**. Youtube, 03 de dezembro de 2008. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=BOLhNxBo6Xo>. Acesso em: 20 de julho de 2021

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. (G.C.C. Souza, Trad.). 19ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005

JAKOBSON, Roman. 1960. **Lingüística e poética**. In: Lingüística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1991.

KOUDELLA, I. D. **Jogos teatrais**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001b.

KOWZAN, Tadeusz. **“Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo”** in Semiologia do teatro.Org.J. Guinsburg, J. Teixeira Coelho Netto, Reni ChavesCardoso. São Paulo :Perspectiva, 2006.

LAUNAY, Isabelle. **A la Recherche d’une Danse Moderne: Rudolf Laban, Mary Wigman**. França: Chiron, 1996.

NÖTH, W. **O fundamento estrutural do pensamento de Umberto Eco**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 32, p. 05-14, ago. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016227774>. Acesso em: 20 de setembro de 2021

PASSOS, Juliana Cunha. **O processo de criação em dança e sua relação com elementos da arte visual e musical: uma proposta de utilização de métodos de improvisação de Rolf Gelewski**. 2016. 1 recurso online (180 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em:
 <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321115>>. Acesso em: 29 de julho de 2021

PASSOS, R. P. **Ensaio Sobre a Cegueira de José Saramago, e a experiência pós-moderna da verdade**. Tese – UNESP. Araraquara. 2012.

PAVANATI, I.; MIRANDA, M. B.; PERASSI, R. L. de S. **Dois Tecnologias, uma mensagem: José Saramago e Fernando Meirelles, o olhar intersemiótico no ensaio sobre a cegueira**. UNIOESTE – Paraná. 2010.

PIERCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PORTO, F. G. **Melissa. Tradução Intersemiótica: das palavras de Clarice para a dança contemporânea**. Universidade de Brasília. 2017.

ROMAN, Jakobson. **Linguística e Comunicação**. Editora Cultrix, 1980

SARAMAGO, José. **Ensaio Sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

SILVA, Maria. **Ensaio Sobre a Cegueira: um olhar que transcende o olho**. Dissertação – UFPE. 2002

SILVEIRA, Karina Masci. **Ensaio Sobre a Cegueira: Uma releitura gestáltica da obra de Saramago**. IGT rede, Rio de Janeiro , v. 10, n. 18, p. 81-103, 2013 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1807-25262013000100005&lng=pt&nrm=iso. Acessos em: 15 set.2021.

SÚBITO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/subito/>. Acesso em: 15 de setembro de 2021

WEIGSDING, J.; BARBOSA, C. **A influência da música no comportamento humano**. 2013