

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

CINTHIA ESTEVES CARDOSO ALVES

**MAR, AMOR, SAUDADE:
Relações poéticas entre o espetáculo *Sem mim* do Grupo Corpo
e as cantigas de amigo de Martin Codax**

Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho

Belo Horizonte, 2017

CINTHIA ESTEVES CARDOSO ALVES

MAR, AMOR, SAUDADE:
Relações poéticas entre o espetáculo *Sem mim* do Grupo Corpo
e as cantigas de amigo de Martin Codax

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Tecnologia e Processos discursivos

Orientadora: Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho

Belo Horizonte
CEFET MG
2017

Alves, Cinthia Esteves Cardoso.
A474m Mar, amor, saudade: relações poéticas entre o espetáculo Sem
mim do Grupo Corpo e as cantigas de amigo de Martin Codax /
Cinthia Esteves Cardoso Alves. - 2017.
120 f. : il., fotos.
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2017.
Bibliografia.

1. Codax, Martin. 2. Poesia. 3. Dança. 4. Grupo Corpo (Companhia
de dança). I. Coelho, Olga Valeska Soares. II. Título.

CDD: 792.8



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS
GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUAGEM E TECNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS**

Dissertação intitulada “Mar, amor, saudade: relações poéticas entre o espetáculo *Sem mim* do Grupo Corpo e as cantigas de amigo de Martin Codax”, de autoria da mestranda Cinthia Esteves Cardoso Alves, apresentada para banca examinadora composta pelos seguintes docentes:

Prof. Dra. Olga Valeska Soares Coelho – CEFET-MG (Orientadora)

Prof. Dra. Tailze Melo Ferreira - PUC Minas

Prof. Dra. Isabel Cristina Vieira Coimbra Diniz - UFMG

Prof. Siane Paula de Araújo - UFMG

Belo Horizonte, 29 novembro de 2017.

*Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!*

*Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.*

Fernando Pessoa

*Para minha mãe, Margarete Esteves,
saúde concreta.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, criador, dono de todo o conhecimento e sabedoria, “porque d’Ele, por Ele e para Ele são todas as coisas”. *Soli Deo Gloria*.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem do CEFET-MG e à CAPES por possibilitarem o desenvolvimento desta pesquisa. À minha orientadora, professora Olga Valeska Soares Coelho, pela delicadeza e sensibilidade com as quais me conduziram nesta pesquisa.

À coordenação, professores, funcionários e estagiários do POSLING e, especialmente, à secretária Sandra de Fátima Aquino, pela solicitude e profissionalismo com que sempre nos atende.

Às professoras Tailze Melo, Isabel Coimbra e Siane Araujo, que gentilmente aceitaram o convite em participar como membros da banca na defesa desta dissertação.

Aos queridos do Grupo de Pesquisa COMTE do CEFET-MG, pelo conhecimento e aprendizado compartilhado.

Aos meus pais, Jonas Cardoso Alves e Margarete Esteves Alves (para sempre) pela vida, pelos ensinamentos e por todo o amor e cuidado.

À minha irmã Ludmila Esteves Cardoso Alves, pela paciência e companheirismo.

Aos queridos amigos que me sustentam diariamente com a presença e companhia. Às minhas queridas Dolores: Fátima Scanoni, Michelle Dutra e Laila Alves; às queridas amigas “maristas”, de antes e de agora, Helen Rose, Luciana Torres, Clarice Emília, Cecília Castro e Priscila Treviziani; e aos queridos Marianna Drumond, Bruno Amorim, Danielle Vieira e Edermaura Santos. Obrigada por tudo!

Às minhas primas, e principalmente à Christiane Esteves, Joyce Emanuelle e Naiara Giordânia, e aos demais familiares que de perto ou mais distantes, desejaram-me sucesso neste percurso.

Aos companheiros de jornada acadêmica, Camila Barros, Cláudia Patrícia, Vitor Bedeti, Juliana Daher, Obed Brice Agossa, Marina Santos. À Nora Vaz de Mello, por compartilhar seus preciosos conhecimentos em dança que muito me ajudaram nas análises deste trabalho.

E finalmente, a todos, que de forma direta ou indireta, contribuíram com a concretização deste momento. Gratidão.

RESUMO

Esta Dissertação tem como objetivo apresentar as relações poéticas entre o espetáculo de dança *Sem mim* do Grupo Corpo, de Belo Horizonte (MG), e as cantigas de amigo do poeta galego Martin Codax. Optamos por realizar a análise dos elementos poéticos do espetáculo com base, principalmente, na vertente teórica da imaginação material do filósofo francês Gaston Bachelard. Analisamos as temáticas das cantigas e do espetáculo, a saber: o mar, o amor e a saudade, fundamentados, principalmente, nos estudos bachelardianos, e também a partir de reflexões de pensadores como o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz e o filósofo português Eduardo Lourenço. Discutimos ainda, como o espetáculo *Sem mim* promove o entrecruzamento de linguagens distintas, por meio de processos tradutórios criativos, de forma a promover uma mescla entre o europeu e o brasileiro, o erudito e o popular, o universal e o regional, o medieval e o contemporâneo, ao ressignificar as cantigas de amigo de Martin Codax na linguagem da dança contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Cantigas de amigo; Martin Codax; Poesia; Dança; Grupo Corpo; Tradução criativa; Imagem Material.

ABSTRACT

This work aims to present the poetic relations between the dance performance *Sem mim*, by Grupo Corpo, from Belo Horizonte – Brazil, and the songs of friends (*cantigas de amigo*) of Galician poet Martin Codax. We have chosen to examine the performance's poetic elements based mainly on the theories of material imagination developed by French philosopher Gaston Bachelard. We have analyzed the themes of both the performance and the songs, which are the sea, love, and *saudade* (the feeling of missing something or someone). We did so based on the studies carried out by Bachelard, as well as on the reflections of thinkers such as Mexican poet and essayist Octavio Paz and Portuguese philosopher Eduardo Lourenço. We also discuss how the performance *Sem mim* promotes an intersection of distinct languages through creative translational processes, leading to a mixture of what is European and what is Brazilian; what is erudite and what is popular; what is medieval and what is contemporary, by giving a new meaning to Martin Codax's friendship songs through the language of dance.

KEYWORDS: Songs of friends (*cantigas de amigo*); Martin Codax; Poetry; Dance; Grupo Corpo; Creative translation; Material imagination.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Esquema - paralelística formal das cantigas de amigo (SARAIVA e LOPES, 1969)	32
FIGURA 2 - Figurino masculino de <i>Sem mim</i>	64
FIGURA 3 - Figurino feminino de <i>Sem mim</i>	65
FIGURA 4 - Figurino feminino de <i>Sem mim</i> com saia	66
FIGURA 5 - Rede sendo suspensa ao início do espetáculo	67
FIGURA 6 - Rede sobre os bailarinos no momento 6	68
FIGURA 7 - Rede sobre o palco ao final do espetáculo	68
FIGURA 8 - Momento 1: Formação do mar	85
FIGURA 9 - Momento 4	90
FIGURA 10 - Momento 5: Afiador	93
FIGURA 11 - Momento 6: Rede sobre o duo de bailarinos	95
FIGURA 12 - Momento 6	97
FIGURA 13 - Momento 7	100
FIGURA 14 - Momento 9	104
FIGURA 15 - Momento 10: Samba	106
FIGURA 16 - Momento 11	109
FIGURA 17 - Momento 11	110

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
PRIMEIRA PARTE: <i>SEM MIM</i> : DA POESIA À DANÇA	
1 Um “Corpo bonito”	15
2 Martin Codax e a poética da ausência	23
3 Entre artes, mídias e traduções: o espetáculo <i>Sem mim</i>	50
3.1 Música: da cantiga medieval galego-portuguesa à canção brasileira	55
3.2 Coreografia: corpos ondulatórios	58
3.3 Figurino: marcas do mar e da terra	60
3.4 Cenário e luz: paisagens em rede	66
SEGUNDA PARTE: <i>SEM MIM</i> : MAR, AMOR, SAUDADE	
1 <i>Sem mim</i> : o mar, o amor e a saudade	71
2 Análise do espetáculo	82
2.1 Momento 1: Cantiga I	83
2.2 Momento 2: Cantiga II	86
2.3 Momento 3: Gayta	88
2.4 Momento 4: Cantiga III	90
2.5 Momento 5: Afiador	93
2.6 Momento 6: Cantiga IV	95
2.7 Momento 7: Alvorada Lundu	98
2.8 Momento 8: Cantiga V	100
2.9 Momento 9: Cantiga VI	102
2.10 Momento 10: Cantareiras.....	103
2.11 Momento 11: Cantiga VII	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115
ANEXO	118

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação situa-se no cenário artístico intermediário, uma vez que reúne estudos dos campos da literatura, da música e da dança e tem como objetivo analisar a tradução criativa do espetáculo de dança *Sem mim* do Grupo Corpo.

A pesquisa nasceu durante uma especialização em Processos Criativos em Palavra e Imagem realizada pela autora nos anos de 2011 / 2012 no Instituto de Educação Continuada (IEC) da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Graduada em Letras pela mesma instituição, a autora sempre se interessou pelos estudos interartes relacionados, principalmente, à literatura em diálogo com os campos da música, do cinema e da dança. Após assistir ao espetáculo *Sem mim* do Grupo Corpo, na sua estreia em 2011, logo surgiu a ideia de investigar o objeto, que une as antigas cantigas medievais da literatura em língua portuguesa à dança contemporânea brasileira.

Fundado em 1975, em Belo Horizonte, Minas Gerais, o Grupo Corpo é uma companhia brasileira de dança contemporânea mundialmente reconhecida. O espetáculo *Sem mim* teve sua estreia em agosto de 2011, no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, cidade natal do grupo. O espetáculo tem direção artística, cenografia e iluminação de Paulo Pederneiras, coreografia de Rodrigo Pederneiras, música de Carlos Núñez e José Miguel Wisnik (sobre a obra de Martin Codax) e figurino criado por Freusa Zechmeister.

Sem mim traz em sua trilha sonora cantigas medievais do “Ciclo do mar de Vigo” do poeta Martin Codax. Escritas em galego-português, tais cantigas carregam uma espécie de memória da Língua Portuguesa. Textos fundadores de uma literatura marcada pela temática do amor e da saudade, as cantigas codaxianas são, ainda hoje, importantes para o estudo da cultura e das literaturas portuguesa e brasileira. Ao traduzir as cantigas ressignificadas na linguagem do Grupo Corpo, o balé *Sem mim* promove o entrecruzamento dessas linguagens, mesclando o europeu e o brasileiro, o erudito e o popular, o universal e o regional, o medieval e o contemporâneo.

A análise do objeto foi realizada por meio do vídeo da gravação do espetáculo (DVD distribuído comercialmente pela companhia), na qual foram observados aspectos relativos à composição da obra (poesia, música, coreografia, figurino, cenografia, etc.), além dos aspectos poéticos do espetáculo. Utilizamos também, em nossa análise, os extras do DVD, que contém

o *making of* do espetáculo, algumas cenas de ensaios e dos bastidores da montagem de *Sem mim*, além de uma entrevista com José Miguel Wisnik, compositor da trilha sonora do espetáculo. Nessa entrevista, o artista apresenta o processo de elaboração da trilha sonora e a relação desta com a literatura, a história, a língua e a cultura popular.

A dissertação está dividida em três partes. Na parte I – *Sem mim*: da poesia à dança – apresentamos o Grupo Corpo, a poética de Martin Codax e abordamos um pouco das teorias norteadoras da pesquisa. Na segunda parte, realizamos uma conceitualização dos elementos temáticos presentes em *Sem mim*, seguida da análise propriamente dita de cada momento do espetáculo. Traçamos ainda algumas considerações finais dialogando com as teorias relacionadas aos estudos do corpo, as quais também nos guiaram esta pesquisa.

Como escopo teórico para este trabalho utilizamos os conceitos a respeito dos Estudos Interartes ou Intermidiáticos para contextualizar o estudo no que se refere aos processos tradutórios. Abordamos também, os conceitos relacionados à Imaginação Material do filósofo francês Gaston Bachelard, a qual nos permitiu realizar uma análise dos elementos escolhidos para análise.

Utilizamos, ademais, as considerações de Eduardo Lourenço, professor e filólogo português, a respeito da Saudade e da Melancolia, elementos presentes no balé e constitutivos do povo português, e, conseqüentemente, do povo brasileiro. Refletimos ainda sobre os conceitos de Amor e Erotismo apresentados por Octavio Paz, poeta e ensaísta mexicano, os quais serviram, também, como norteadores para as análises presentes nesta pesquisa.

PRIMEIRA PARTE:
SEM MIM: DA POESIA À DANÇA

1 Um “Corpo bonito”

*"E no sagrado em Vigo
bailava corpo bonito:
Amarei!!"*

(J. M. WISNIK – Transcrição do poema de Martín Codax
para a trilha sonora do espetáculo *Sem mim*)

O Grupo Corpo é uma companhia de dança contemporânea mineira reconhecida nacional e internacionalmente. Em 2015, a companhia completou 40 anos e desde a sua fundação, em 1975, vem conquistando prestígio e reconhecimento por onde passa, consolidando-se como um “ícone” da dança no Brasil.

Tal sucesso e reconhecimento se devem, sobretudo, à originalidade do grupo em produzir uma dança que se apoia em uma identidade que, segundo Inês Bogéa (2007), ex-bailarina da companhia e atual diretora da São Paulo Companhia de Dança, seria “eminentemente brasileira” e que produz, até mesmo, “certo orgulho nacional”. De acordo com Bogéa, tudo é incomum na história da companhia, e a história de sucesso do grupo se deve, principalmente, ao cruzamento de três fatores: a continuidade, a integridade e a identidade.

A fundação do Grupo Corpo ocorreu, como já apontado, no ano de 1975, por iniciativa de Paulo Pederneiras, acompanhado de seus irmãos Pedro, Rodrigo e Miriam Pederneiras e alguns amigos. Em 1978, o grupo passou a ter uma sede própria, na casa que pertencia aos pais dos irmãos Pederneiras e que fora doada para as atividades do grupo. Paulo Pederneiras assume então a direção-geral da companhia e posteriormente, também, a iluminação dos espetáculos. Rodrigo Pederneiras, hoje um dos mais importantes representantes da dança no país, a partir de 1978, passa a ser o coreógrafo residente do Grupo Corpo e desde 1981, assina praticamente todos os trabalhos da companhia mineira.

No ano de 1976, o Grupo Corpo estreou seu primeiro espetáculo, denominado *Maria Maria*. Com música original de Milton Nascimento, roteiro de Fernando Brant e coreografia do argentino Oscar Araiz, coreógrafo convidado, o balé alcançou um recorde na produção de dança nacional: percorreu 14 países e ficou em cartaz por seis anos; ou seja, já no primeiro espetáculo, o Grupo Corpo obteve grande êxito em suas apresentações, uma vez que apresentava “uma

linha de dança clássica mesclada a uma movimentação corporal que se identifica com a cultura popular brasileira.”. (ARAÚJO, 2015, p.64).

Nesse sentido, podemos afirmar que a dança do Grupo Corpo é brasileira e, ao mesmo tempo, universal. Ela apresenta elementos culturais brasileiros (tipos de movimento, musicalidade, cultura), um “dançar à brasileira”, que são marcas da companhia, contudo, conforme Bogéa (2007) esses elementos se distanciam de qualquer forma de folclorização:

Se a técnica do balé clássico é a base de seus trabalhos, pouco a pouco vai sendo quebrada por movimentos brasileiros: das danças populares aos movimentos de rua, o Corpo começa a trazer para o palco a maneira particular do brasileiro se mover. As terminações das frases e suas articulações, assim como a maneira de se deslocar e agrupar os bailarinos, fazem parte desse “projeto”, entre aspas porque jamais foi teorizado ou formalizado, mas que ainda hoje é uma das marcas inconfundíveis do seu trabalho. Dançar à brasileira, neste sentido, está muito distante de qualquer forma de folclorização. (BOGÉA, 2007, p.25).

¹Com o sucesso do primeiro balé, *Maria Maria*, o qual consolidou o sucesso do grupo, a companhia começa a produzir novos espetáculos com Rodrigo Pederneiras como coreógrafo. *Cantares*, de 1976 foi o primeiro trabalho do coreógrafo mineiro, ainda como residente. O espetáculo, que estreou na nova sede do Grupo Corpo, teve sua trilha sonora criada por Marco Antônio Araújo e cenário de Humberto Borém. A iluminação ficou a cargo de Fernando Velloso.

Nos anos seguintes, a companhia produziu os espetáculos *Último trem* (1980), com música de Milton Nascimento – que segundo Bogéa, “vai consolidar a primeira fase do Grupo Corpo, sintetizando certa visão de dança brasileira.” (BOGÉA, 2007, p.23) – *Tríptico* e *Interânea* em 1981, *Noturno* e *Reflexos*, ambos de 1982, *Sonata*, em 1984. Em 1985, a companhia lança o espetáculo *Prelúdios*, que teve como base os 24 prelúdios de Chopin interpretados pelo pianista Nelson Freire. Em *Prelúdios*, primeiro grande sucesso de Rodrigo Pederneiras como coreógrafo, sua capacidade de traduzir uma partitura, segundo Bogéa, aparece de modo definitivo.

¹ Anteriormente a este trabalho, a obra *Análise coreográfica. O espetáculo “Nazareth” do Grupo Corpo*: ARAÚJO, Siane Paula de. **Análise coreográfica.** O espetáculo “Nazareth” do Grupo Corpo. 1 ed. Curitiba: Appris, 2015, utilizada como referência neste tópico, apresentou o histórico do Grupo Corpo. Nesta dissertação, a história da companhia mineira aparece, portanto, de maneira atualizada.

A partir desses trabalhos “considerados preliminares à identidade do coreógrafo” (ARAÚJO, 2015), a coreografia da companhia passa a seguir linhas de movimento que valorizavam, sobretudo, ritmos da cultura popular brasileira, entre outros, como afirma Reis (2008):

Se o início foi marcado por uma estreita relação com o repertório erudito e proximidade com a técnica clássica, logo ampliou seu vocabulário com investidas abstratas dando forma aos mais variados ritmos da cultura popular, como o xaxado, o samba, as danças de salão, as festas, a capoeira, o congado e até, mais recentemente, o *hip-hop*. (REIS, 2008, p.18).

O balé *Missa do orfanato* (1989) foi criado a partir da composição solene de Mozart por ocasião da consagração da Igreja do Orfanato em 1768, e está entre as obras máximas do Grupo Corpo. O espetáculo retrata a tragédia e a miséria humana em contraponto com o anseio de glorificação do Divino. O cenário foi assinado por Fernando Velloso, a iluminação por Paulo Pederneiras e o figurino, com “roupas cotidianas em seda e linho crus, envelhecidas e tingidas em paletas de cinza e terra” (GRUPO CORPO, 19?), ficou a cargo de Freusa Zechmeister. O espetáculo foi produzido no período caracterizado por Bogéa de “era Shell”, quando ocorre uma parceria de dez anos (1989-1999) entre o Grupo Corpo e a empresa, o que garante a estabilidade financeira da companhia naquele momento.

Nos anos de 1990 e 1991, o grupo produziu três espetáculos: *A criação* e *Três concertos*, em 1990 e *Variações enigma*, em 1991. É nesse período que, de acordo com Bogéa, a companhia inventa uma linguagem nova – “uma linguagem que leve em conta a mobilidade concreta dos corpos.”. (BOGÉA, 2007, p. 28).

O espetáculo *21*, de 1992, é considerado um divisor de água na história do Grupo Corpo. É quando a companhia volta a trabalhar com temas musicais especialmente compostos para os espetáculos e passa a adotar esse critério como regra. A obra marca ainda a construção do vocabulário coreográfico de Rodrigo Pederneiras. Sobre a trilha sonora composta por Marco Antônio Guimarães, diretor do grupo Uakti Oficina Instrumental (1978-2015), Rodrigo Pederneiras cria uma coreografia com escritura matemática: “Dividido em três movimentos, o mais vigoroso e instigante dos balés apresentados até aquele início dos anos 1990 pelo Grupo Corpo reproduz, através de múltiplas repetições de movimento, a escala decrescente do 21 até o 1; desenha oito pequenos *hai-kais* coreográficos.”. (GRUPO CORPO, 19?).

Nazareth, com estreia em 1993, faz uma homenagem ao compositor popular brasileiro Ernesto Nazareth e “transporta para o palco, com insuspeitado requinte, a sensualidade e a brejeirice da dança brasileira de salão.” (GRUPO CORPO, 19?). A obra apresenta também a literatura de Machado de Assis, ao abordar elementos de alguns de seus contos. A trilha sonora foi composta por José Miguel Wisnik, compositor e escritor paulista, sobre a obra de Nazareth e o figurino, com traços futuristas e que, ao mesmo tempo, remetem ao passado, assinado por Freusa Zechmeister.

Sete ou oito peças para um ballet, de 1994, traz oito temas compostos em parceria entre o instrumentista e compositor estadunidense Philip Glass e o grupo Uakti. A coreografia de Rodrigo Pederneiras é uma “obra despojada, onde a partitura de movimentos emerge como uma série de esboços, apontamentos ou estudos para uma coreografia.” (GRUPO CORPO, 19?). Segundo Bogéa (2007, p. 30), *Sete ou oito peças* é um balé “urbano, cosmopolita, de um erotismo moderno e no limite do andrógino.” (BOGÉA, 2007, p. 30). O cenário é assinado por Fernando Velloso, os figurinos são de Freusa Zechmeister e a iluminação de Paulo Pederneiras.

Bach (1996) possui trilha sonora composta por Marco Antônio Guimarães sobre a obra de Johann Sebastian Bach. O balé promove o encontro do Barroco do compositor alemão com o Barroco de Minas Gerais. A coreografia é de Rodrigo Pederneiras, a cenografia de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, e os figurinos de Freusa Zechmeister.

O balé *Parabelo*, cuja estreia ocorreu em 1997, tem inspiração sertaneja e contemporânea. A trilha sonora, composta por Tom Zé e José Miguel Wisnik, “permitiu ao coreógrafo do Grupo Corpo dar vida àquela que ele mesmo define como a ‘a mais brasileira e regional’ de suas criações.” (GRUPO CORPO, 19?). O cenário de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras traz a estética das igrejas do interior do Brasil nos painéis. O figurino, marcado pela forte presença das cores vermelha e amarela, principalmente, é assinado por Freusa Zechmeister.

Benguelê (1998), segundo o *release* presente no *site* do Grupo Corpo, é uma exaltação ao passado africano e às suas marcantes e profundas raízes na cultura brasileira. A coreografia de Rodrigo Pederneiras evoca ritmos afro-brasileiros como o maracatu, o candomblé e o congado. A trilha sonora é assinada pelo músico João Bosco, que cria temas para a obra e recria temas do folclore brasileiro. Os figurinos são de Freusa Zechmeister e cenografia de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, sendo o último o responsável também pela iluminação do espetáculo.

O Corpo (2000) tematiza o imaginário urbano e tecnológico dos anos 2000. Com base na trilha sonora eletrônica de Arnaldo Antunes, Rodrigo Pederneiras desenvolve uma coreografia “que vai da malemolência ao robótico”. A cenografia do espetáculo é assinada por Paulo Pederneiras e o figurino por Freusa Zechmeister e Fernando Velloso.

Santagustín de 2002 tem coreografia de Rodrigo Pederneiras, música de Tom Zé e Gilberto Assis, cenografia de Paulo Pederneiras e Fernando Velloso. O figurino, marcado por cores fortes como o verde cítrico e o rosa choque, é assinado pelo estilista mineiro Ronaldo Fraga. O balé expressa as tensões entre os extremos – luxúria e combate aos prazeres carnavais – que marcaram a vida do filósofo e teólogo Agostinho de Hipona.

Lecuona (2004) traz o romantismo das canções de Ernesto Lecuona (1895-1963). O espetáculo, que tem coreografia de Rodrigo Pederneiras, esbanja sensualidade “na tradução visual e cênica das canções de Lecuona, que ganha com cada casal de protagonistas a sua própria cor.” (GRUPO CORPO, 19?). A composição do cenário, marcada, sobretudo pela iluminação – em cada cena há o predomínio de uma cor – e espelhos, é de autoria de Paulo Pederneiras em parceria com Fernando Velloso; o figurino é assinado por Freusa Zechmeister.

Com trilha sonora de Caetano Velloso e José Miguel Wisniik, *Onqotô*, de 2005, reflete a pequenez do homem diante do Universo e trata da origem de tudo. A obra se relaciona, também, como um elemento da cultura popular brasileira: o futebol. O título do balé apresenta uma referência humorística a respeito do falar mineiro, o qual abrevia as palavras, suprimindo as sílabas finais de algumas palavras. Dessa forma, a sentença “Onde que eu estou? ” (sic.) transforma-se em “*On cô tô*”, e no espetáculo ganha a grafia “*Onqotô*”. A coreografia é de Rodrigo Pederneiras e o cenário, formado por tiras de borracha em cor escura (grafite), de Paulo Pederneiras.

Breu, de 2007, tem trilha sonora composta pelo músico pernambucano Lenine. O espetáculo é uma “tradução poética da violência e da barbárie dos dias que vivemos” (GRUPO CORPO, 20?), expressa por movimentos bruscos e morosos. A coreografia é de Rodrigo Pederneiras e os figurinos, de malhas inteiriças e em tons preto e branco, criados por Freusa Zechmeister.

Imã (2009) “é marcado pela alternância constante entre o cheio e o vazio na ocupação do espaço cênico. [...] O princípio de interdependência e complementaridade nas relações humanas serviu de ponto de partida para a criação do espetáculo pelo coreógrafo Rodrigo

Pederneiras.”. (GRUPO CORPO, 20?). A trilha sonora é composta pelo + 2, trio formado por Domenico, Kassin e Moreno, a cenografia, com refletores de LED, por Paulo Pederneiras, e os figurinos por Freusa Zechmeister.

O espetáculo *Sem mim* (2011), tema deste trabalho, apresenta um diálogo entre as cantigas medievais galego-portuguesas de Martin Codax. Com coreografia de Rodrigo Pederneiras, música de José Miguel Wisnik e Carlos Nuñez – sobre a obra de Codax – o balé representa, de forma poética, as temáticas do amor, da melancolia e da saudade, além de carregar uma espécie de memória da Língua Portuguesa em diálogo com diversos elementos da cultura brasileira.

A trilha sonora de *Triz* (2013), composta por Lenine constrói “uma topografia musical recortada por subversões rítmicas [...], utilizando somente instrumentos de corda.” (GRUPO CORPO, 2013). A obra tem como mote o mito da espada de Dâmocles e serviu de inspiração para o seu título: “Triz, palavra de sonoridade onomatopaica, que tem nos vocábulos gregos *triks* / *trikós* (pelo, cabelo) sua mais provável origem etimológica, simbolizada pela expressão por um triz (por um fio).”. (GRUPO CORPO, 20?). O balé tem coreografia de Rodrigo Pederneiras, figurinos de Freusa Zechmeister, cenografia de Paulo Pederneiras e iluminação de Paulo e Gabriel Pederneiras.

Os espetáculos *Suíte branca* e *Dança sinfônica*, ambos de 2015, marcaram as comemorações de 40 anos do Grupo Corpo. É característica dos trabalhos mais recentes do grupo a estreia de um espetáculo a cada biênio, entretanto, para festejar as quatro décadas de sua fundação, a companhia produziu, naquele ano, dois balés inéditos.

Com coreografia de Cassi Abranches, ex-bailarina do Grupo Corpo, e música do cantor e compositor mineiro Samuel Rosa, *Suíte branca* (2015) é marcado por movimentos pendulares, suspensões e ações no solo em constante diálogo com a lei da gravidade. Com fortes acordes de guitarra, painel cenográfico branco e figurinos completamente brancos, o espetáculo é “idealizado como as antigas tábulas rasas romanas ou uma página em branco, sobre a qual uma nova história começa a ser inscrita.”. (GRUPO CORPO, 20?), o que foi bastante significativo para o momento comemorativo da companhia.

Dança sinfônica (2015), por sua vez, é um espetáculo que mescla tempo e memória e conta a história do Grupo Corpo. O autor da trilha sonora, Marco Antônio Guimarães, que já havia produzido a música de *21* (1992) e *Bach* (1996) compõe, para o balé, sua primeira obra

sinfônica, que mescla passagens de outros balés importantes na história da companhia. O conjunto de temas é executado pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e interligado por pontes musicais executadas pelo grupo Uakti. Um painel de 8m x 16m, com mais de mil fotos do acervo do grupo compõe o cenário do espetáculo, que é marcado, ainda, por cortinas de veludo vermelho-vinho, tal qual o tecido do *collant* das bailarinas, o que confere um ar de solenidade à obra. A coreografia é assinada por Rodrigo Pederneiras.

O mais recente trabalho da companhia é o balé *Gira* cuja trilha sonora foi produzida pelo grupo paulista Metá Metá, formado pelo trio de músicos Juçara Marçal, Kiko Dinucci e Thiago França; a trilha musical conta ainda com a participação da cantora e compositora Elza Soares. O espetáculo, que estreou em agosto de 2017, no Teatro Alpha, em São Paulo, é inspirado em religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda. Como espetáculo de abertura, o Grupo Corpo apresentou uma remontagem da obra *Bach*, de 1996, com trilha sonora de Marco Antônio Guimarães.

Em comemoração aos 40 anos do Grupo Corpo, a companhia passou a disponibilizar em suas redes sociais, e especialmente em seu canal no *YouTube*, vídeos dos bastidores das montagens, das viagens, o *making of* e o processo criativo de novos espetáculos. Tal ação permite ao público conhecer o “lado de dentro” do Grupo Corpo, acompanhar sua agenda e produções; enfim, é uma maneira de aproximação entre a companhia e o público.

Atualmente, uma equipe significativa compõe a formação do Grupo Corpo: “coreógrafo, bailarinos, ensaiadores, diretor artístico, figurinista, cenógrafo, iluminador, equipe técnica, comunicação e mídia, etc.” (ARAÚJO, 2015, p. 65-66). Tal característica foi fundamental para que o Grupo Corpo se consolidasse como uma das maiores e mais respeitadas companhias de dança do mundo:

Ao propor uma linguagem genuinamente brasileira nas coreografias, [Rodrigo Pederneiras] tornou Minas referência em dança no Brasil. Não conquistou isso sozinho. Ao seu lado, sempre contou com uma competente equipe de criação, liderada desde o início pelo irmão, Paulo, o fundador do Grupo Corpo, do qual fazem parte amigos que, há mais de 30 anos, se uniram em Belo Horizonte em torno de um objetivo comum: formar um grupo de dança profissional capaz de realizar trabalhos inventivos, inovadores e emocionantes. (REIS, 2008, p. 13-14).

Como já apontado, a companhia mantém, ainda hoje, a tradição de ter as trilhas sonoras dos espetáculos compostas por artistas convidados; importantes nomes da música popular brasileira como Milton Nascimento, José Miguel Wisnik, Caetano Veloso, João Bosco, Marco

Antônio Guimarães, Tom Zé, Arnaldo Antunes, Lenine, Samuel Rosa, entre outros, já desenvolveram uma parceria com a companhia para a criação dos espetáculos.

O Grupo Corpo conta, atualmente, com três elementos em sua constituição: a companhia de dança; a “Corpo Escola de Dança”, fundada com a companhia, em 1975, que oferece cursos de dança clássica, contemporânea e dança livre para crianças e adultos e a ONG “Corpo Cidadão”, que desde 1998, desenvolve um trabalho social com crianças e adolescentes por meio da arte e da educação.

O sustento financeiro da companhia se dá, principalmente, pelo patrocínio e apoio cultural de empresas públicas, como a Petrobrás e a Eletrobrás Furnas, e empresas privadas como Unimed, Banco Itaú, O Boticário, entre outras. Em 2016, a companhia lançou a campanha “Amigos do Grupo Corpo” por meio da qual os “assinantes” destinam parte do seu Imposto de Renda (até 6%) para os projetos do grupo ou fazem uma contribuição direta para a companhia. O Grupo Corpo realizou, também, em 2009 e recentemente, em 2017, uma parceria com a joalheria internacional HStern. A coleção GRUPO CORPO² da marca de joias têm peças como colares, brincos e anéis, que, de acordo com a marca, “equilibram formas rígidas e flexíveis” e são inspiradas nos balés da companhia.

O Grupo Corpo é, hoje, uma das mais reconhecidas companhias de dança contemporânea do mundo. Seu sucesso se deve, sobretudo, à qualidade técnica dos realizadores e segundo Katz (2011), ao “padrão, cujo nível de qualidade não cessa de aumentar”.

² HSTERN. **Coleção Grupo Corpo**. Disponível em: <<https://www.hstern.com.br/joias/colecao/510/grupo-corpo>> Acesso em: 18 set. 2017.

2 Martin Codax e a poética da ausência

Período ambíguo da história, a Idade Média (período da História da Europa entre os séculos V e XV), desperta, ainda hoje, interesse para muitos trabalhos de pesquisa. O modo de produção feudal, as relações políticas, econômicas, religiosas e as produções culturais e artísticas dessa era tão significativa da História são interesse de pesquisa de diversos estudiosos no Brasil e no mundo. Dentre essas investigações, tem-se a Literatura medieval como um dos mais importantes objetos estudados.

A produção literária que nasce na Idade Média, seria, segundo Spina (1996), “uma poesia lírica cuja importância é indiscutível como fonte de todo o lirismo europeu dos séculos posteriores” (SPINA, 1996, p.17). Trataremos, portanto, neste tópico, a respeito da literatura produzida naquela época, sobretudo as cantigas de amigo.

Saraiva e Lopes (1969), na obra *História da Literatura Portuguesa*, destacam o primitivismo e a relação íntima das cantigas de amigo com a natureza como um fator de atração para os leitores contemporâneos. Tal atração se deve, principalmente, à uma afinidade mágica entre as pessoas e tudo o que parece mover-se ou transformar-se por uma força interna:

o primitivismo de muitas cantigas de amigo constitui precisamente a sua principal atração para muitos leitores de hoje. Algo se oferece nelas de muito diferente da mentalidade do homem actual, permitindo reviver estados de consciência arcaicos, que nem por terem sido suplantados por aquisições posteriores deixaram de subsistir na personalidade moderna, sempre prontos a despertar. Há, por exemplo, em alguns cantares de amigo uma intimidade espontânea com a natureza que é muito diferente do gosto romântico da paisagem (como quadro ou reflexo dos sentimentos humanos), e que deve antes relacionar-se com o animismo típico de certa mentalidade primitiva. Dir-se-ia existir uma afinidade mágica entre as pessoas e tudo o que parece mover-se ou transformar-se por uma força interna: a água da fonte e do rio, as ondas do mar, as flores da Primavera e do Verão, os cervos, a luz da alva, a dos olhos. (SARAIVA; LOPES, 1969, p.50-51).

A respeito do nascimento do chamado “amor cortês”, presente na literatura medieval, principalmente nas cantigas de amor, Octavio Paz, poeta e ensaísta mexicano destaca-o como produto da nobreza feudal, no período do nascimento dos estados nacionais europeus. Os poetas, portanto, para Paz (1994, p. 69), “inventaram” o amor cortês, uma vez que este era uma necessidade da sociedade da época:

No século XII, na França, aparece por fim o amor, não como um delírio individual, uma exceção ou um extravio, mas como um ideal de vida superior. A aparição do 'amor cortês' tem algo de milagroso, pois não foi consequência de uma pregação religiosa nem de uma doutrina filosófica. Foi a criação de um grupo de poetas no seio de uma sociedade reduzida: a nobreza feudal do Sul da antiga Gália. Não nasceu num grande império nem foi fruto de uma velha civilização: surgiu num conjunto de senhorios semi-independentes, num período de instabilidade política, mas ele imensa fecundidade espiritual. Foi um anúncio, uma primavera. O século XII foi o século do nascimento da Europa; nessa época surgem o que seriam depois as grandes criações de nossa civilização, entre elas duas das mais notáveis: a poesia lírica e a ideia do amor como forma de vida. Os poetas inventaram o 'amor cortês'. Eles o inventaram porque era uma aspiração latente daquela sociedade. (PAZ, 1994, p. 69-70).

O momento histórico foi, portanto, segundo o autor, favorável ao nascimento dessa literatura. As relações pessoais e comerciais, o desenvolvimento da agricultura e da economia e a abertura com o exterior possibilitaram o contato com culturas distintas, as quais influenciaram fortemente na formação da “primeira civilização europeia”:

Várias circunstâncias históricas tornaram possível o nascimento do 'amor cortês'. Em primeiro lugar, a existência de senhorios feudais relativamente independentes e ricos. O século XII foi um período de afluência: agricultura próspera, início da economia urbana, atividade comercial não só entre as regiões europeias, mas também com o Oriente. Foi uma época aberta ao exterior: graças às cruzadas os europeus tiveram um contato mais estreito com o mundo oriental, com suas riquezas e suas ciências; por meio da cultura árabe redescobriram Aristóteles, a medicina e a ciência greco-romanas. Entre os poetas provençais alguns participaram das cruzadas. O fundador, Guilherme de Aquitânia, esteve na Síria e mais tarde na Espanha. As relações com esta última foram particularmente frutíferas tanto no domínio da política e do comércio como no dos costumes; não era raro encontrar nas cortes dos senhores feudais bailarinas e cantoras árabes do Al Andalus. Ao começar o século XII o sul da França foi um lugar privilegiado no qual se entrecruzavam as mais diversas influências, desde as dos povos nórdicos até as dos orientais. Essa diversidade fecundou os espíritos e produziu uma cultura singular que não é exagero chamar de primeira civilização europeia. (PAZ, 1994, p. 70).

As cantigas medievais, reflexo dessa cultura, são obras de um diversificado conjunto de autores, que encontram nas cortes régias de Leão, de Castela, Espanha e de Portugal, mas também eventualmente nas cortes de alguns grandes senhores. De acordo com a professora Yara Frateschi Vieira, os seus limites cronológicos não podem ser tratados com precisão: estendem-se pelo menos dos fins do século XII até a segunda metade do XIV. (VIEIRA, 1987, p. 10).

Quanto ao gênero, as cantigas podem ser classificadas em três grandes grupos: as

cantigas de amor, as cantigas de amigo, as cantigas de escárnio e de maldizer. Segundo Vieira (1987), “o critério que utilizado para distinguir as ‘cantigas de amor’ das ‘cantigas de amigo’ diz respeito ao emissor em cada caso: se fala ele, é de amor; se fala ela, é de amigo.”. Quanto às cantigas de escárnio e de maldizer, distinguem-se das primeiras pela sua intenção ofensiva. Em síntese, as peculiaridades que melhor caracterizam as cantigas de amigo em comparação com as cantigas de amor e de escárnio e maldizer são, de acordo com Girgado (1998):

- 1) Condición sempre feminina do falante lírico [...]
- 2) Presencia dun interlocutor poético constante e marcado (amigo) polo que ás veces a muller – falante lírico – apostofa a diferentes interlocutores (nai, mar, amiga, etc)
- 3) Unicidade e homoxeneidade temático-formal: a muller namorada que, dende diferentes situación sentimentais, se dirixe ó amigo nun poema formalmente pertencente á modalidade da cantiga de refrán.
- 4) O paralelismo, como estratexia de estilo rica em variantes, proporciona um peculiar estatismo, inmovilización e tempo lento rítmico á composición.
- 5) Orixinal sentimento da natureza que posúe unha triple dimensión: encadradura, simbólica e interlocutora.
- 6) Primacía da tensión emotiva como valor poético superior á naratividade ou á dramaticidade.
- 7) Importante dimensión rítmico-musical que fai aptas estas composicións para o canto e a danza. (GIRGADO, 1998, p.23-24).³

-
- 1) ³ Condição sempre feminina do falante lírico
 - 2) Presença de um interlocutor poético constante e marcado (amigo) pelo que às vezes a mulher - falante lírico – apostrofa a diferentes interlocutores (mãe, mar, amiga, etc)
 - 3) Unicidade e homogeneidade temático-formal: a mulher namorada que, de diferentes situações sentimentais se dirige ao amigo em um poema formalmente pertencente à modalidade da cantiga de refrão.
 - 4) O paralelismo, como estratégia de estilo rica em variantes, proporciona um peculiar estatismo, imobilização e tempo lento rítmico à composição.
 - 5) Original sentimento da natureza que possui uma tripla dimensão: enquadramento, simbólica e interlocutora.
 - 6) Primazia da tensão emotiva como valor poético superior à naratividade ou à dramaticidade.
 - 7) Importante dimensão rítmico-musical que faz aptas estas composições para o canto e a dança. (GIGARDO, 1998, p.23-24, tradução nossa).

Os autores dessa poesia lírica, também chamados de trovadores, eram os artistas que compunham os poemas e as melodias, que eram produzidas para serem cantadas. Segundo Saraiva e Lopes (1969), “quase todas as literaturas se iniciam por obras em verso. [...]. Não é difícil explicar este facto: nas civilizações do passado, a mais coerente forma de comunicação e de transmissão da obra literária não é a escrita, mas sim a oral.” (SARAIVA; LOPES, 1969, p. 41). A poesia medieval era composta para ser cantada, principalmente nas cortes e escritas “por todos aqueles que se julgavam com talento para tal: desde os reis e os príncipes, os bastardos dos reis, os ricos-homens e cavaleiros, até a gente socialmente mais desqualificada, vilões que viviam de cantar e tocar nas casas ricas.” (VIEIRA, 1987, p. 10).

Nesse sentido, vemos a importância da voz na literatura medieval, que de acordo Paul Zumthor (1993, p. 21), “foi um fator constitutivo de toda obra que, por força do nosso uso corrente, foi denominada literária”. Em sua obra de, “A letra e a voz”, o autor define a oralidade e a teatralidade da literatura medieval, defendendo que:

o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII e, numa medida talvez menor, XII e XIV passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (socialização) desses textos. Tal é a minha tese – ou a minha hipótese. Ela abrange naturalmente as canções, mas também as narrativas e declamações de todo o tipo, as próprias crônicas. (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

É notável, portanto, a importância da oralidade na poesia medieval. Tal forma de produção privilegiava a memória e a reprodução da poesia da época. Conforme Saraiva e Lopes, “o verso é, inicialmente, entre outras coisas, uma forma de ritmar a fala que facilita a memória” [...] (SARAIVA; LOPES, 1969, p. 41). As cantigas, que eram primeiramente destinadas ao canto, foram depois manuscritas em cadernos de apontamentos, que mais tarde foram postas em coletâneas de canções chamadas Cancioneiros, que são uma espécie de coletâneas individuais desses poemas, geralmente acompanhados das pautas musicais. Os três principais cancioneiros da poesia medieval portuguesa são o Cancioneiro da Ajuda, o Cancioneiro da Vaticana e o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, além dos, “cancioneirinhos” como o do Pergaminho de Vindel. Tais cancioneiros são, entretanto, apenas uma compilação, uma coleção limitada da vasta produção literária medieval galego-portuguesa:

Os mais antigos textos literários em língua portuguesa são composições em verso coligidos em cancioneiros de fins do século XIII e do século XIV, algumas das quais remontarão a fins do século XII. Mas devemos supor muito anterior a tal época o culto

da poesia testemunhado por estes textos escritos. A literatura oral, com efeito, só se fixa por escrito em época tardia da sua evolução, quando as condições ambientes são já muito diversas daquelas que lhe deram origem. Portanto seria errado pensar que a poesia portuguesa nasceu com os cancioneiros; estes não passam de coleções, mais ou menos tardias e limitadas. (SARAIVA; LOPES, 1969, p. 41- 42).

As sete cantigas de Martin Codax são umas das mais importantes da lírica trovadoresca e figuram em dois dos cancioneiros da lírica galego-portuguesa: o Cancioneiro da Vaticana e o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, e ainda no pergaminho Vindel, onde figura o seu nome como autor das composições. Esse pergaminho foi descoberto casualmente em 1914 pelo bibliógrafo madrilenho Pedro Vindel que o encontrou em sua própria biblioteca, servindo de folha de guarda a um volume do *De officiis* de Cícero. No pergaminho de Vindel conserva-se a notação musical de seis das sete cantigas de Codax. Durante bastante tempo foi este o único documento testemunhal da música dos trovadores galego-portugueses:

O Cancioneiro da Ajuda previa a inclusão da pauta musical das cantigas, mas como, infelizmente para nós, a cópia não chegou a ser completada em todos os seus detalhes, não temos acesso a esse componente fundamental dessa poesia. Por um feliz acaso, porém, nem tudo se perdeu: em 1914, o antiquário madrilenho Pedro Vindel anunciava o achado de um Cancioneirinho de Martin Codax, contendo as sete cantigas de amigo desse jogral, dos quais seis acompanhadas da sua respectiva notação musical. Em 1915, Vindel publicou uma edição de pouquíssimos exemplares, com a reprodução fotográfica do manuscrito, propiciando desta forma o aparecimento futuro de edições críticas e estudos, bem como interpretações musicais das cantigas de amigo de Martin Codax. (VIEIRA, 1987, p. 13).

O Pergaminho de Vindel, que atualmente forma parte dos acervos da *Morgan Library & Museum* de Nova Iorque, conserva a grafia original galega e é o único que possui as notações musicais correspondentes:

A importância do Pergamiño Vindel radica em primeiro lugar no feito de que, contrariamente ó que ocorre cos manuscritos da Biblioteca Nacional e a Biblioteca Vaticana, que son os textos a través dos cales coñeciamos ata entón as cantigas do trovador galego, o in-folio transmítenos as anotacións musicais correspondentes. Outro dato importante é que o Pergamiño Vindel conserva a grafía orixinaria galega, ó revés do que sucede cos apógrafos italianos, que utilizan a grafía qu se foi impoñendo entre os copistas portugueses, de maneira que emprega LL, en ve de LH e NN en vez de NH. (CASARES, 1998, p.102).⁴

⁴ A importância do Pergamiño Vindel está, em primeiro lugar, no feito de que, ao contrário do que ocorre com os manuscritos da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Vaticana, que dão os textos através dos quais conhecíamos até então as cantigas do trovador galego, o in-folio nos transmite as anotações musicais correspondentes. Outro dado importante é que o Pergaminho Vindel conserva a grafia original galega, ao contrário do que se sucede com apócrifos italianos, que utilizam a grafia que foi imposta entre os copistas portugueses, de maneira que emprega

Pouco se sabe a respeito da biografia do trovador Martin Codax (escrita em galego) ou Martim Codax (grafia em Língua Portuguesa), autor das sete cantigas do chamado “Ciclo do Mar de Vigo”, importante coletânea do trovadorismo galego-português:

Sete cantigas paralelísticas, talvez as mais apreciadas do trovadorismo galego-português, atribuem os apógrafos italianos e o Pergaminho Vindel a MARTIM CODAX, ou CODAZ. Se o prenome MARTIN, largamente documentado desde os começos do idioma e comum a vários trovadores e jograis, não apresenta particularidade maior, o estranho apelido do poeta é ainda hoje um enigma a desafiar a perspicácia de filólogos e curiosos. Hipóteses, mais ou menos engenhosas, têm sido aventadas para explicar o antropônimo que cinco vezes aparece nos códices, quatro sob a forma Codax e uma sob a forma Codaz. A primeira é a grafia que se lê, claramente, no PV, na Tavola Colocciana; n.º 1278 e na cabeça das cantigas 884 do Cancioneiro da Vaticana e 1278 do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (antigo Colocci-Brancuti); a segunda é atestada apenas pela curiosa nota inserta, no fim da cantiga 882 de __ inexistente no texto de B 1276, que conserva a mesma composição de MARTIN DE GIINZO. Com exceção de VARNHAGEN, que escreve CODAZ5, os editores da lírica medieval galego-portuguesa adotam a grafia predominante nos códices, embora, de regra, admitam que os símbolos -x e -z representem o mesmo fonema. (CUNHA, 2003, *on-line*).

Embora não se saiba os locais corretos de seu nascimento e morte, acredita-se que o poeta tenha nascido em meados do século XVIII, e falecido no início do século XIV, provavelmente na cidade de Vigo, no norte da Espanha, uma vez que em suas há bastantes referências a esta cidade. Como afirma Del Riego (1998), “Martin Codax cantou e bailou no seu poema na igrexa de Vigo” e “invoca en seis das súas cantigas veiteunha veces o nome de Vigo. A paisaxe, o mundo do mar vigués están reproducidos⁵”. (DEL RIEGO, 1998, p.18).

A imagem do mar daquela cidade, presentes em versos como “as ondas do mar de Vigo”, as “ondas que eu vim ver”, o “mar levado”, bem como as referências ao sagrado o à igreja de Vigo são constantemente presentes nas cantigas de Codax, o que reforça a ideia de que o poeta tenha provavelmente nascido em Vigo:

Nada se sabe deste autor. Só que aparece inserido no Cancionero de Xogares Galegos, un cancionero compilado ben a finais do século XIII, ben a inicios do XIV. Este dato, unido ó da referencia a Vigo, eixe reverbador do seu cancionero, permítenos suxerir que estamos perante un xogar - figura que non podemos reducir a un simple executante – e situar a súa actividade poética entre mediados do século XIII e o terceiro cuarto do mesmo século. Cronoloxía apoiada polo Pergamiño Vindel, que podemos situar no último tercio do século XIII. Tense falado moito de como seria o

LL, em vez de LH e NN em vez de NH. (CASARES, 1998, p.102, tradução nossa).

⁵ Martin Codax cantou e bailou no seu poema na igreja de Vigo” e “invoca em seis de suas cantigas vinte e uma vezes o nome de Vigo. A paisagem, o mundo do mar vagues estão reproduzidos.

Vigo cantado por Martin Codax. En concreto, os estudiosos esfórzanse por relacionar, sen outro fundamento que unha subxectiva e evocadora presenza dunha ermida fronte a un "mar levado", a Martin Codax ben con Santa María de Vigo, ben con Santiago de Vigo, que son as dúas parroquias de Vigo más antigas. (FERNANDEZ, 1998, p. 57 - 58).⁶

No ano de 1967, na cidade de Vigo, foi erguido un monumento en homenagem a Codax. A obra é composta por uma peça de pedra e possui uma placa de bronze com o texto: “la ciudad de Vigo a su cantor Martin Codax, trovador y juglar del siglo XIII⁷”. Em 1998, o poeta foi homenageado (junto com Johan de Cangas e Meendinho) com o prêmio do “Dia das Letras Galegas”.

Quanto à classificação da poética medieval, as cantigas de Martin Codax são consideradas cantigas de amigo, uma vez que são composições breves e singelas posta na voz de uma mulher apaixonada. Embora compostas por homens, as cantigas de amigo o eu lírico é sempre feminino, os que as diferenciam, dentre outros aspectos, das cantigas de amor: “Essa canção, imaginariamente feminina (afinal trata-se de uma expressão em bocas femininas, de uma perspectiva masculina acerca da mulher), na esfera galego-portuguesa, destaca-se entre outras razões pela variedade temática.”. (ARAUJO, 2010, p. 244).

Tais cantigas, entretanto, não se diferenciam das demais, por exemplo, as de amor, apenas por ter a voz poética feminina. De acordo com Saraiva e Lopes (1969), “se atendermos sobretudo aos exemplares mais típicos, os cantares de amigo não se distinguem dos de amor unicamente por aparecerem ali ‘elas’ aqui e ‘eles’ a falar, mas também por outras diferenças de forma e intenção.”. (SARAIVA; LOPES, 1969, p. 45). Nas cantigas de amor, o objetivo do eu lírico é destacar as qualidades da mulher amada, louvando-a, enquanto se coloca na posição de vassalo, há, portanto, a reprodução do sistema hierárquico feudal: o trovador é o vassalo que

⁶ Nada se sabe deste autor. Só que aparece inserido no Cancionero de Xogares Galegos, um cancioneiro compilado no final do século XIII e início do XIV. Este dado, unido ao da referência à cidade de Vigo, eixo reverberador do seu cancioneiro, permite-nos sugerir que estamos perante um jogo – figura que não podemos reduzir a um simples executante – e situar a sua atividade poética entre mediados do século XIII e o terceiro quarto do mesmo século. Cronologia apoiada pelo Pergamiño Vindel, o qual podemos situar no último terço do século XIII. Tem-se falado muito de como seria a Vigo cantada por Martin Codax. Em concreto, os estudiosos esforçam-se para relacionar, sem outro fundamento que uma subjetiva e evocadora presença de um eremitério fronte a um "mar levado", a Martin Codax bem com Santa María de Vigo, bem com Santiago de Vigo, que são as duas paróquias mais antigas de Vigo. (FERNANDEZ, 1998, p. 57-58, tradução nossa).

⁷ A cidade de Vigo a seu cantor Martin Codax, trovador e menestrel do século XIII. (tradução nossa).

espera receber o amor da senhora (a suserana). Esse amor, entretanto, não é correspondido. Nas cantigas de amigo, por sua vez, a temática é sempre a lamentação do eu lírico feminino pela ausência do amado.

Nas cantigas do “Ciclo do Mar de Vigo”, as mulheres, distantes do amado, observam o mar a partir da cidade de Vigo e choram a ausência do amado que partiu além-mar. O tema principal do conjunto de cantigas de Codax é, principalmente, o encontro amoroso entre a mulher e o seu amigo: “Sexa no momento da cita, cando a moza espera ó amigo que non chega. A invocación ás ondas das dúas cantigas de Martin Codax encadraríase prefectamente neste marco de espera, fose por unha cita concertada ou pola ausencia de noticias do amigo⁸.” (CASTAÑO, 1998, p. 66). As cantigas de poeta medieval relatam, portanto, o encontro ou os momentos posteriores ao encontro dos amantes: “podemos incluír a sexta cantiga de Martin Codax neste grupo, pois nela, ademáis de debuxarse o baile da rapaza, informásenos de que nunc'ouver' amigo / amado // ergas no sagrad'en Vigo / en Vigo no sagrado, facendo, entón, alusión a un encontro anterior ó tempo interno desta composición.⁹” (CASTAÑO, 1998, p. 67).

Podemos considerar, portanto, a figura feminina como central na poesia de Codax. Ela está inserida numa espécie de jogo amoroso, na qual é dominante, embora seu papel ainda era de dependência do masculino:

Na visión trobadoresca, a muller ocupa, sen dúbida, unha posición central. Pero esta aparencia non debe confundirnos. Esa posición central o dominante que a muller ocupa nestas manifestacións literarias está confinada nun campo ben definido, o do xogo”. As cantigas de amor transmiten a imaxe idealizada que das mulleres teñen os homes; todas foran compostas por homes e para disfrute dos homes. Neste ámbito, a muller, que tem como función realizar os valores da virilidade, segue instalada na dependência. (MENDEZ, 1998, p. 47)¹⁰.

⁸ “Seja no momento do encontro, quando a mulher espera o amigo que não chega. A invocação às ondas das duas cantigas de Martin Codax enquadrariam-se perfeitamente neste marco de espera, fosse por um encontro acertado ou pela ausência de notícias do amigo⁸.” (CASTAÑO, 1998, p.66, tradução nossa).

⁹ “podemos incluír a sexta cantiga de Martin Codax neste grupo, pois nela, além de desenhar o baile da moça, informa-nos de que nunca houvera amigo / amado // ergas no sagrado en Vigo / en Vigo no sagrado, fazendo, então, alusão a um encontro anterior ao tempo interno desta composição.” (CASTAÑO, 1998, p. 67, tradução nossa).

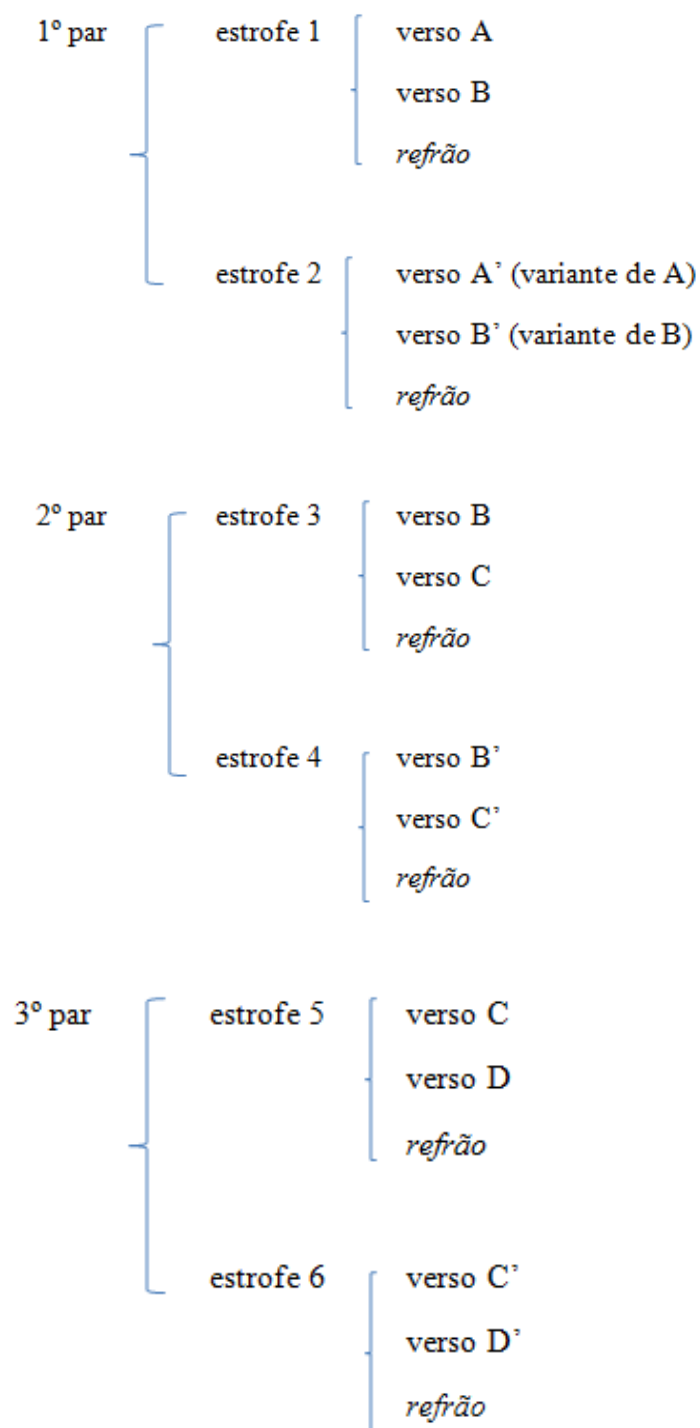
¹⁰ Na visão trovadoresca, a mulher ocupa, sem dúvida uma posição central. Porém esta aparência não deve nos confundir. Essa posição central ou dominante que a mulher ocupa nestas manifestações literárias está confinada em uma campo bem definido, o do “jogo”. As cantigas de amor transmitem a imagem idealizada que os homens tem das mulheres; todas foram compostas por homens e para o disfrute dos homens. Neste âmbito, a mulher, que tem como função realizar os valores da virilidade, segue instalada na dependência. (MENDEZ, 1998, p. 47)¹⁰.

Com relação à estrutura formal, as cantigas de amigo, em geral, são marcadas por paralelismos e *lexa-prem* (quando uma estrofe é iniciada pela palavra ou frase que encerra a estrofe anterior):

Cerca de uma quarentena de tais cantigas, modernamente designadas como "paralelísticas", apresenta uma estrutura rítmica e versificatória própria, redutível a um muito simples esquema. A unidade rítmica não é estrofe, mas o par de estrofes, ou, mais precisamente, o par de dísticos, dentro do qual ambos os dísticos querem dizer o mesmo, diferindo só, ou quase só, nas palavras da rima, que são de vogal tônica *a* num dos dísticos de cada par, e *i* ou *ê* no outro; o último verso de cada estrofe é o primeiro verso da estrofe correspondente no par seguinte. Cada estrofe vem seguida de refrão. A este sistema deu-se o nome de paralelismo. (SARAIVA; LOPES, 1969, p. 45).

As sete cantigas de Codax pertencem a uma modalidade conhecida como refrão, ou seja, um agrupamento de versos ou dísticos paralelísticos, que se repetem ao final de cada estrofe. Saraiva e Lopes (1969) apresentam o seguinte esquema de paralelística formal das cantigas de amigo:

Figura 1 - Esquema: paralelística formal das cantigas de amigo (SARAIVA; LOPES, 1969)



Além disso, notamos que o comportamento recorrente dos acentos tônicos das cantigas de amigo desempenha um papel central na configuração desse tipo de poesia. De acordo com Sellers (1992), eles funcionam como pilares da construção poético-musical desse tipo de cantiga:

El comportamiento acentual de las cantigas de amigo tiene también algunas implicaciones: la correlación entre los acentos estróficos y los apoyos melódicos significa que las acentuaciones regulares funcionaban como pilares de la construcción poético-musical. La versificación de las cantigas paralelísticas debería por tanto regirse por criterios métricos (flexibilizados por el posible uso de cesura) y acentuales: los versos tenían que presentarse rimados e iguales (lo mismo sucedería con las cantigas de amor, escarnio y maldecir compuestas según los cancioneros hispánicos). La versificación de las cantigas de amigo podrá así ser definida como básicamente acentual, pues los segmentos acentuales desempeñan un papel central en la configuración expresiva del texto y en el proceso de su descodificación. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p.7).¹¹

Apresentamos como exemplo a cantiga *Mia irmana fremosa, treides comigo*, de Martin Codax, na qual se observa a disposição paralelística dos versos e a repetição do refrão, para compreender o esquema descrito pelos autores:

Mia irmana fremosa, treides comigo (verso A)

a la igreja de Vigo, u é o mar salido (verso B)

e miraremos las ondas. (*refrão*)

Mia irmana fremosa, treides de grado (verso A' - variante de A)

a la igreja de Vigo, u é o mar levado (verso B' - variante de B)

e miraremos las ondas. (*refrão*)

¹¹ O comportamento acentual das cantigas de amigo tem também algumas implicações: a correlação entre os acentos estróficos e os apoios melódicos significa que as acentuações regulares funcionavam como pilares da construção poético-musical. A versificação das cantigas paralelísticas deveria, portanto, reger-se por critérios métricos (flexibilizados pelo possível uso de cesura) e acentuais: os versos deveria apresentar-se rimados e iguais (o mesmo sucederia com as cantigas de amor, escárnio e maldizer, compostas segundo os cancioneros hispánicos). A versificação das cantigas de amigo, poderá assim ser definida como basicamente acentual, pois os segmentos acentuais desempenham um papel central na configuração expressiva do texto e no processo de sua decodificação. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p.7, tradução nossa).

A la igreja de Vigo, u é o mar salido, (verso C)

e verra i, mia madre o meu amigo (verso D)

e miraremos las ondas. (*refrão*)

A la igreja de Vigo, u é o mar levado, (Verso C' - variante de C)

e verra i, mia madre o meu amado. (Verso D' - variante de D)

e miraremos las ondas. (*refrão*)

De acordo com os autores, a presença do refrão nas cantigas atesta a existência de um coro: “A disposição das estrofes aos pares e a alternância das mesmas rimas ao longo de toda a composição deixam entrever que se alternavam dois cantores ou dois grupos de cantores.”. (SARAIVA; LOPES, 1969, p. 47). A repetição do verso final no primeiro verso de cada estrofe, é, para os autores, “vestígio de um primitivo processo de composição improvisada, que obriga um dos improvisadores a repetir o último verso do outro, para o qual devia achar sequência.”. Tal sistema de repetições e, conseqüentemente, o número restrito de versos, mostra-nos, segundo os pesquisadores, que tais cantigas estavam subordinadas ao canto e à dança e a invenção literária, tinha, portanto, “um papel relativamente secundário.”.

O paralelismo presente nas cantigas de Codax, entretanto, não é simplesmente estrutural. Há também, nos poemas, uma espécie de paralelismo temático: há canções de lamento seguidas de cantigas de júbilo que se intercalam de maneira lógica:

Se componen de una serie de dísticos paralelísticos: seis las pares, cuatro las impares, dos la última, y refrían invariable. La rima es en todas femenina, grave o paroxítona, excepto en la VII2, que es masculina, aguda u oxítona; consonante en V y VII y asonante y consonante a la vez en las demás. Junto al paralelismo – común a todas –, se utilizan las estrofas coblas alternas y el leixa-pren en II, III, IV, V. Todas, excepto la VII – que lo hace con una interrogación – rematan el estribillo con una admiración con valor afectivo para reforzar la expresión del sentimiento y alternan la pareja amigo / amado. También se diferencia la VII de las demás en cuanto a la localización: es la única en la que no aparece "Vigo" citado de forma explícita. El mar es el escenario de las cantigas impares – caracterizadas además por el uso de la sinonimia –, mientras que está ausente de las pares – que emplean la sinonimia más la trasposición – [...] Respecto a la temática, no deja de resultar curiosa la estructuración del corpus codaxiano, que lleva el paralelismo hasta el extremo: a una cantiga de añoranza siguen dos de júbilo, de modo que las cantigas II-III y V-VI presentan la plenitud amorosa – y se dirigen a interlocutores humanos –, enmarcadas o encerradas por la I, IV y VII – cuyos destinatarios son el mar o el cielo –, ejemplo del desconsuelo por la ausencia

del amado. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p.8).¹²

De acordo com Gigardo (1998), em seu desenvolvimento, as cantigas de amigo exibem, também, certo grau de narratividade e dramaticidade. A respeito da estrutura temática dessas cantigas, o autor a caracteriza:

Xa no preámbulo da cantiga a muller dá conta do seu estado sentimental respecto do *amigo*, consignado ás veces certos datos de tempo e lugar. Na primeira estrofa (cobla) está, pois, resumindo o assunto poético; condensada a mensaxe amorosa. En diante todo é reiteración, variación sobre o tema xa exposto, matización ó seu arredor. Isto conflúe nunha sensación de inmovilidade da materia poética e de estatismo no fluxo do “tempo” lírico do poema. Sensación por certo reforzada a base de estratexias como o paralelismo, o refrán, etc. (GIGARDO, 1998, 22-23).¹³

As cantigas de Codax se incluem no subgênero das cantigas do mar ou “marineras”, nas quais os elementos da paisagem marítima e o contexto circunstancial das guerras e das navegações podem contextualizar espacialmente essas cantigas:

En ellas hay toques de paisaje, visiones de barcos que se alejan, juegos de amor en la orilla. Suelen estar localizadas en las rías de Vigo, las riberas de Lisboa o una ermita costera. Pintan escenas de amor junto al agua, convidan al baño común – residuo mágico de ritos paganos – o mencionan circunstancias precisas de guerra y servicio militar, y entonces el mar es símbolo de fuerzas indómitas, camino de ausencias y de retornos vanamente esperados. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p. 7-8).¹⁴

¹² Compõem-se de uma série de dísticos paralelisticos: seis nas cantigas pares, quatro nas cantigas ímpares, dois na última, e refrão invariável. A rima é em todas as estrofes feminina, grave ou paroxítona, exceto na VII2, que é masculina, aguda ou oxítona; consoante em V e VII e assoante e consoante simultaneamente nas demais. Junto ao paralelismo – comum a todas –, utilizam-se as estrofes coplas alternadas e o *leixa-pren* em II, III, IV, V. Todas, exceto a VII – que o faz com uma interrogação – arrematam o estribilho com uma admiração com valor afetivo para reforçar a expressão do sentimento e alternam o par amigo / amado. Também se diferencia a cantiga VII das demais quanto à localização: é a única em que não aparece “Vigo” citada de forma explícita. O mar é o cenário das cantigas ímpares – caracterizadas também pelo uso da sinonímia –, enquanto está ausente nas pares – que empregam a sinonímia mais a transposição –. [...] A respeito da temática, não deixa de resultar curiosa a estruturação do *corpus* codaxiano, que leva o paralelismo ao extremo: a uma cantiga de anseio seguem duas de alegria, de modo que as cantigas II-III y V-VI apresentam a plenitude amorosa – e se dirigem a interlocutores humanos –, emolduradas ou encerradas pela I, IV e VII – cujos destinatários são o mar e o céu –, exemplo do desconsolo pela ausência do amado. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p.8, tradução nossa).

¹³ Já no preâmbulo da cantiga a mulher se dá conta do seu estado sentimental a respeito do *amigo*, consignado às vezes certos dados de tempo e lugar. Na primeira estrofe (copla) está, pois, resumindo o assunto poético; condensada a mensagem amorosa. Em seguida, tudo é reiteração, variação sobre o tema já exposto, matização ao seu redor. Isto conflui em uma sensação de imobilidade da matéria poética e de estatismo no fluxo do “tempo” lírico do poema. Sensação certamente reforçada com estratégias como o paralelismo, o refrão, etc. (GIGARDO, 1998, 22-23, tradução nossa).

¹⁴ Nelas há toques de paisagem, visões de barcos que se afastam, jogos de amor na costa. Podem estar localizadas nas rias de Vigo, nas ribeiras de Lisboa ou em um abrigo costeiro. Pintam cenas de amor junto à água, convidam ao banho comum – resíduo mágico de ritos pagãos – ou mencionam circunstâncias precisas de guerra e serviço militar, e então o mar é símbolo de forças indômitas, caminho de ausências e de retornos em vão esperados.

Apresentaremos, a seguir, uma breve análise das cantigas do chamado “Ciclo do mar de Vigo”, de Martin Codax, com relação à sua forma e, sobretudo, ao seu conteúdo. Posteriormente, essas cantigas serão analisadas mais detalhadamente, e sobre outros aspectos, no contexto do espetáculo *Sem mim* do Grupo Corpo. No que diz respeito ao conteúdo formal do poema, nos basearemos nas análises realizadas pelo professor, filólogo e gramático brasileiro Celso Cunha, na obra “O cancionero de Martin Codax”, de 2003.

Os sete poemas de Martin Codax não possuem título e são, portanto, citados pelo seu primeiro verso, a saber: “*Ondas do mar de Vigo*”; “*Mandad'ei comigo*”, “*Mia irmana fremosa treides comigo*”; “*Ay Deus se sab'ora meu amado*”; “*Quantas sabedes amar amigo*”; “*En o sagrad' em Vigo*” e “*Ay ondas que eu vin veer*”.

A primeira cantiga do “Ciclo do Mar de Vigo”, cujo verso inicial é “*Ondas do mar de Vigo*”, apresenta o mar sobre qual as cantigas versam. Nela, a voz poética feminina dialoga com as ondas a respeito da ausência do amado:

Cantiga I

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo,
e, ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado,
e, ai Deus! Se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro,
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
o por que ei gran coidado,
*e ai Deus, se verrá cedo!*¹⁵

A cantiga classifica-se, formalmente, de acordo com Celso Cunha (2003), como uma cantiga de refrão, cujas estrofes são paralelísticas *aa-B* e *cc-B*, alternadas. Segundo o autor, o corpo da cantiga é constituído de hexassílabos graves e o refrão de um heptassílabo também grave. A aliteração, presente na repetição do som "v", na cantiga, talvez tenha a intenção, de acordo com Sellers, de imitar o som das ondas do mar. Com relação à pontuação da cantiga, o autor ressalta o tom ora exclamativo, ora interrogativo do poema:

o corpo da cantiga e o refram têm ambos entoação exclamativa, não obstante admitirem alguns dêles — e o indicarem gráficamente — o carácter exclamativo do primeiro verso do dístico e da expressão *E ay Deus* do refram. A nosso ver, porém, há que distinguir pela pontuação, como o sentiram posteriormente T. BRAGA (CPV, 884), AUBREY BELL (OBPV, p. 13) e A. DE LA IGLESIA (IG, II, pp. 227) — que em tudo segue a lição do primeiro —, a pergunta dirigida pela amiga às ondas, por consequência uma interrogação endereçada, da conjectura, predominantemente exclamativa, que se contém no refram. (CUNHA, 2003, *on-line*).

Na cantiga é notória a presença do eu lírico feminino, que pergunta às ondas do mar de Vigo se elas viram o seu amado que partiu, provavelmente, pelo mar. Em um diálogo com as águas do mar *levado* (revolto), a mulher admite seu amor pelo ser amado (*por quem eu suspiro / por quem sou apaixonada / por quem ela tem zelo*). A voz poética se refere ao namorado ora como "amado", ora como "amigo", palavras que, nesse tipo de cantiga, são sinônimas. O eu

¹⁵ Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo, / e ai, Deus, quanto tardará! //

Ondas do mar bravo, / se vistes meu amado / e ai, Deus, quanto tardará! //

Se vistes meu amigo, / por quem eu suspiro / e ai, Deus, quanto tardará! //

Se vistes meu amado, / por quem eu estou preocupada / e ai, Deus, quanto tardará (tradução nossa)

lírico lamenta a ausência do amado e suspira utilizando a interjeição exclamativa "ai Deus!", e questiona se o amado tardará em seu retorno. O amigo, por sua vez, desempenha papel passivo na cantiga:

El amigo comparece obligadamente en la primera estrofa: si está en rima, alterna con amado, su universal sinónimo, o con *namorado*. Su papel en la acción es pasivo, limitado al que la muchacha quiera concederle. La exclamación que remata el estribillo es otro rasgo típico de la cantiga de amigo; tiene valor afectivo y subraya la impaciencia con que se espera, pues si el centro de la canción provenzal es el *joi*, el núcleo de la de amigo es la coita. El interlocutor de la queja es el mar, cuya contemplación evoca el sentimiento amoroso, de ahí que aparezca, como en la cantiga final, personificado. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p. 9, grifos do autor).¹⁶

A imagem do mar é bastante marcante na cantiga, já que as ondas do mar são interlocutoras do lamento da mulher. Elas parecem saber onde está o amado, porque talvez o tenham visto em algum lugar ou porque o levaram para longe da amiga. O eu lírico se dirige à Natureza, com a intenção de ser respondida, já que esta também possui uma voz, conforme Gaston Bachelard (1998, p. 199): “a água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares. De todos os elementos, a água é o mais fiel ‘espelho das vozes’” e certamente a responderá.

Como veremos, nas cantigas os interlocutores do eu lírico são diversos: pode ser a Natureza, nesse caso representada pelo mar, a mãe, a irmã, uma amiga, mas, geralmente, são figuras femininas, embora tenham sido compostas por homens:

A doncela que nelas fala, a *dona virgo*, pergunta sempre polo amigo. Os seus apóstrofes posúen un interlocutor diversificado: pode se-la nai, as irmás, as doncelas amigas, a paisaxe, o mar, etc. a muller que fala na cantiga coñece os secretos de muller, as claves da condición feminina para o amor... aínda que, fora do eido da ficción poética, saibamos que quen fala é o home, no que constitúe un proceso de desdobraemento do sentir. Así, o poeta analiza os distintos estados psicolóxicos da

¹⁶ O amigo comparece obrigatoriamente na primeira estrofe: se está rimando, alterna com amado, seu universal sinónimo, ou com *namorado*. Seu papel na ação é passivo, limitado ao que a mulher queira conceder-lhe. A exclamação que arremata o estribilho é outra característica típica da cantiga de amigo: tem valor afetivo e destaca a impaciência com que se espera, pois se o centro da canção provençal é o *joi*, o núcleo da canção de amigo é o coito. O interlocutor da queixa é o mar, cuja contemplação evoca o sentimento amoroso, de aí que apareça, como na cantiga final, personificado. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p. 9, tradução nossa).

muller namorada impondo para iso unha perspectiva masculina. (GIRGADO, 1998, p. 22).¹⁷

O poema, ao ser cantado, traballa, aínda, com ondulações melismáticas, um recurso vocal que, nesse caso, reflete na intenção de representar o mar.

A Cantiga II, “Mandado hei comigo”, tem como tema o recebimento de um recado pela amiga, uma mensagem que informa o regresso do amigo:

Cantiga II

Mandad' ei comigo,
ca ven meu amigo.
E irei, madr', a Vigo.

Comig' ei mandado,
ca ven meu amado.
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven meu amigo,
e ven san'e vivo.
E irei, madr', a Vigo.

¹⁷ A donzela que nelas fala, a *dona virgo*, pergunta sempre pelo amigo. As suas apóstrofes possuem um interlocutor diversificado: pode ser a mãe, as irmãs, as donzelas amigas, a paisagem, o mar, etc. A mulher que fala na cantiga conhece os segredos de mulher, as chaves da condição feminina para o amor... ainda que, fora do lugar da ficção poética, saibamos que quem fala é o homem, no que constitui um processo de desdobramento do sentir. Assim, o poeta analisa os distintos estados psicológicos da mulher namorada impondo para isso uma perspectiva masculina. (GIRGADO, 1998, p. 22, tradução nossa).¹⁷

Ca vem
 meu amado,
 e ven viv'e sano.
E irei, madr', a Vigo.

Ca ven san' e vivo,
 e d'el rei amigo.
E irei, madr', a Vigo

Ca ven viv'e sano,
 e d'el rei privado.
*E irei, madr', a Vigo.*¹⁸

Conforme a classificação proposta por Cunha (2003), a cantiga contém seis estrofes mais o refrão repetido paralelamente no último verso de todas as estrofes. As estrofes são paralelísticas, aa-A e bb-A, alternadas. O corpo da cantiga é constituído de pentassílabos graves; o refrão, de um hexassílabo, também grave. A rima é breve, soante nos dois primeiros dícticos e toante nos demais.

A mulher, no poema, relata o recebimento de uma mensagem que informa que seu amado, provavelmente alguém muito importante e com fortes relações com a nobreza – como descrito no verso *del rei amigo* – retornará são, salvo e vivo; logo, ela irá ao encontro dele em

¹⁸ Tenho comigo um recado / meu amigo virá / E irei, mãe, a Vigo //
 Comigo tenho um recado, / meu amado virá / E irei, mãe, a Vigo //
 Meu amigo virá / e vem são e vivo / E irei, mãe, a Vigo //
 Meu amigo virá / meu amado / e vem vivo e são / E irei, mãe, a Vigo //
 Ele vem são e vivo / e do rei amigo / E irei, mãe, a Vigo //
 Ele vem vivo e são / e do rei protegido / E irei, mãe, a Vigo // (tradução nossa).

Vigo.

A mãe aparece como interlocutora do eu lírico. No refrão que se repete, percebemos que a filha avisa que irá a Vigo se encontrar com o amigo. Mais que um pedido de permissão para partir, a filha reafirma o seu desejo de ir à cidade mencionada: “Na cantiga de Martin Codax (II), a filla reitera no refrán a súa intención de ir a Vigo para encontrarse co amigo (*E irei, madr' a Vigo*)”, sendo máis que unha petición de permiso unha reafirmación da súa intención (non cabe unha negativa).” (CASTAÑO, 1998, p. 65)¹⁹.

Há ainda nessa cantiga a aliteração do som da letra “m”. Juntamente à repetição do pronome “meu”, essas particularidades podem indicar, de acordo com Álvarez Sellers (1992) uma espécie de segurança da mulher a respeito da posse de seu amigo, ou seja, o amado é dela, e regressará para ela.

É notória a expectativa da mulher em reencontrar o seu amado. Ela se alegra com o retorno do amigo que virá encontrá-la.: “La exclamación final del estribillo y la anáfora de *ca* en el segundo verso de las dos primeras estrofas y en el primero de las restantes sirve para destacar el motivo de la alegría que preside la composición: el retorno triunfante del amado.”. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p.10).

Sellers classifica essa cantiga como uma exceção à regra das cantigas de amigo. Nesse tipo de cantiga geralmente não há menção aos atributos do amado, entretanto, nessa cantiga especificamente, há referência ao amado que é amigo do rei:

En la lírica galaico-portuguesa, en general, el amigo carece de atributos y se limita a ser sujeto de un predicado constante: ama o es amado de una determinada manera. No se mencionan ni sus cualidades físicas ni morales ni sus logros sociales. Y ello resulta aún más extraño si lo comparamos con el elogio del amado que realiza la canción provenzal. Por eso es destacable en este poema que la joven se alegre de que su amado regrese “amigo y privado del rey”. Tal vez sea la excepción que confirme la regla. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p. 10).²⁰

¹⁹ “Na cantiga de Martin Codax (II), a filha reitera no refrão a sua intenção de ir a Vigo para encontrar-se com amigo (*E irei, madr' a Vigo*)”, sendo mais que uma petição de permissão uma reafirmação da sua intenção (não cabe uma negativa).” (CASTAÑO, 1998, p. 65, tradução nossa).

²⁰ Na lírica galaico-portuguesa, em geral, o amigo carece de atributos e se limita a ser sujeito de um predicado constante: ama ou é amado de uma determinada maneira. Não se mencionam nem suas qualidades físicas nem morais nem suas conquistas sociais. E isso resulta ainda mais estranho se o comparamos com o elogio do amado que se realiza na canção provençal. Por isso é destacável neste poema que a jovem se alegre de que seu amado regresse “amigo e privado do rei”. Talvez seja a exceção que confirme a regra. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p. 10, tradução nossa).

Na cantiga três, o eu lírico convida a irmã (*mia irmana fremosa*) a ir com ela à igreja de Vigo (*treides comigo*: vinde comigo), para de lá, onde o mar é encrespado, revolto (*u é o mar salido*), observarem, mirarem as ondas. Na terceira estrofe, a voz poética estende o convite à mãe (*mia madre*):

Cantiga III

Mia irmana fremosa, treides comigo
a la igreja de Vigo, u é o mar salido.

E miraremos las ondas!

Mia irmana fremosa, treides de grado
a la igreja de Vigo, u é o mar levado.

E miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar salido,
e verra i, mia madr' o meu amigo.

E miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar levado,
e verra i mia madr' o meu amado.

*E miraremos las ondas!*²¹

A cantiga III pode ser classificada, de acordo com Cunha (*op. cit.*) como uma “cantiga de refrão 4 x (2+1). Suas estrofes paralelísticas: aa-B e cc-B, alternadas. O corpo da cantiga é

²¹ Minha irmã formosa, vinde comigo / à igreja de Vigo, onde está o mar encrespado / e olharemos as ondas //

Minha irmã formosa, vinde por favor / à igreja de Vigo, onde está o mar encrespado / e olharemos as ondas //

À igreja de Vigo onde o mar está encrespado / e ali verá, minha mãe, o meu amado / e olharemos as ondas //

À igreja de Vigo onde o mar está encrespado / e ali verá, minha mãe, o meu amigo / e olharemos as ondas (tradução nossa).

constituído de versos de doze (vv. 1, 4, 8 e 11) e treze sílabas (vv. 2, 5, 7 e 10), todos graves; o refrão, de um heptassílabo, também grave.”. (CUNHA, 2003, *on-line*).

Com relação ao conteúdo temático, a cantiga novamente exalta a imagem do mar, elemento fundamental em toda a coletânea de Codax. A voz poética convoca as outras mulheres – as interlocutoras são a “írmã freiosa” e a “madre” – a quem a moça convida para a acompanharem na ida ao mar, a fim de mirarem as ondas que trarão de volta o amado. Esse convite insistente, portanto, demonstra a persistência e esperança da amiga que deseja mais do que tudo o reencontro com o seu amigo.

A cantiga central do “Ciclo do Mar de Vigo”, cantiga IV, pode ser considerada um lamento. A mulher, que está sozinha (*senneira*), pergunta a Deus se o amigo sabe da situação em que ela se encontra. No refrão “*E vou namorada!*”, ela reafirma que segue apaixonada (enamorada) pelo amigo.

Cantiga IV

Ai Deus, se sab’ora meu amigo
com’eu senneira estou en Vigo!

E vou namorada!

Ai Deus, se sab’ora meu amado
com’eu en Vigo senneira manno!

E vou namorada!

Com’eu senheira estou en Vigo,
e nullas gardas non ei comigo!

E vou namorada!

Com’eu senneira em Vigo manno,
e nullas gardas migo non trago!

E vou namorada!

E nullas gardas non ei comigo,
ergas meus ollos que choran migo!

E vou namorada!

E nullas gardas migo non trago,
ergas meus ollos que choran ambos!

*E vou namorada!*²²

A cantiga possui seis estrofes de dísticos, estrofes mínimas compostas de dois versos, seguidos do refrão "*E vou namorada!*". As estrofes são, de acordo com Cunha, paralelísticas *aa-B* e *cc-B*, alternadas: "O corpo da cantiga é constituído de eneassílabos graves; o refrão, de um pentassílabo, também grave. [...] O refrão monóstico não se liga pela rima ao corpo da cantiga, embora apresente uma semi-asonância com os versos dos dísticos pares.". (CUNHA, 2003, *on-line*).

O eu lírico feminino, nessa cantiga, questiona a Deus no momento presente (*ora*) se o amigo sabe que ela se encontra sozinha, sem ninguém que a guarde e a proteja. Ela parece sofrer sozinha, ao afirmar que apenas tem os seus olhos que choram com ela e a consolam: *E nullas gardas non ei comigo / ergas meus ollos que choran migo! / E vou namorada!* (Não tenho ninguém que me guarde e me vigie / senão meus olhos que choram comigo / E sigo apaixonada).

Cunha destaca, em sua análise, a omissão dos pontos de interrogação, a partir da

²² Ai, Deus, se sabe agora meu amigo, / como eu sozinha estou em Vigo! / *E sigo apaixonada!*

Ai, Deus, se sabe agora meu amado, / como eu sozinha estou! / *E sigo apaixonada!*

Como eu sozinha estou em Vigo, / e não tenho ninguém que me guarde! / *E sigo apaixonada!*

Como eu sozinha estou, / e não tenho ninguém que me guarde! / *E sigo apaixonada!*

E não tenho ninguém que me guarde, / senão meus olhos que choram comigo! *E sigo apaixonada!*

E não tenho ninguém que me guarde, / senão meus olhos que choram ambos! *E sigo apaixonada!* (tradução nossa).

terceira estrofe, em algumas edições da cantiga. De acordo com o autor, o tônus afetivo do estribilho é, sem a menor dúvida, de natureza exclamativa, já que “o corpo desta cantiga não encerra propriamente uma pergunta, [...] mas o lamento da enamorada em forma de conjectura, um solilóquio interrogativo-exclamativo, em que o segundo elemento prepondera, não só em decorrência do caráter hipotético do contexto, mas também por força da invocação *Ay Deus!* que o impressiona todo.” (CUNHA, 2003).

No poema V, a amada convida o amigo (*treides comigo* – vinde comigo) a juntos irem se banhar nas ondas do mar.

Cantiga V

Quantas sabedes amar amigo,
treides comig' a lo mar de Vigo.
E bannarnos emos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado,
treides comig' a lo mar levado.
E bannarnos emos nas ondas.

Treides comig' a lo mar de Vigo,
e veeremo-lo meu amigo.
E bannarnos emos nas ondas.

Treides [vos] mig' a lo mar levado,
e veeremo-lo meu amado.
*E bannarnos emos nas ondas.*²³

²³ Vós todos que sabeis amar uma migo / vinde comigo ao mar de Vigo. / *E nos banharemos nas ondas.* //

Vós todos que sabeis amar um amado, / vinde comigo ao mar bravo. / *E nos banharemos nas ondas.* //

Vinde comigo ao mar de Vigo, / e veremos o meu amigo. / *E nos banharemos nas ondas.* //

Vinde comigo ao mar bravo, / e veremos o meu amado. / *E nos banharemos nas ondas.* (tradução nossa).

Roman Jakobson (2007, p.120), em sua “Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin Codax”, define a quinta cantiga de Codax como um “raro espécime das joias verbais do século XIII”. Além dos aspectos formais, o autor destaca a temática marítima presente no refrão do poema: “o refrão é um verso de cada dístico apresentam imagens marinhas, enquanto que o outro verso dos dísticos trata de um motivo amoroso.”. (JAKOBSON, 2007, p. 120-121).

Quanto à classificação proposta por Cunha (2003), a cantiga apresenta-se um pouco diferente das demais. É, de acordo com o autor, uma cantiga de refrão 2 x (2+2). estrofes paralelísticas: *aa-B* e *cc-B*, alternadas. O corpo da cantiga é constituído de eneassílabos graves; o refrão, de um octossílabo, também grave. Rima breve o soante nos dísticos. O refrão monóstico não se liga pela rima ao corpo da cantiga.

A cantiga apresenta o convite do eu lírico dirigido àquelas que já sabem amar (*Quantas sabedes amar amigo / Vós que sabais amar amigo*), a irem com ela ao Mar de Vigo para que se banhem nas ondas. Lá elas poderão se encontrar com os amigos e, na companhia deles, banharem-se nas ondas.

A cantiga "E no sagrado en Vigo", cantiga VI, traz referência ao sagrado, a um lugar consagrado que pode ser a igreja de Vigo ou um lugar específico dela (o adro).

Cantiga VI

E no sagrado en Vigo

bailava corpo velido.

Amor ei!

En Vigo no sagrado

bailava corpo delgado.

Amor ei!

Bailava corpo velido

que nunc' ouver amigo.

Amor ei!

Bailava corpo delgado
que nunc' ouver amado.

Amor ei!

Que nunc' ouver amigo
ergas no sagrad'en Vigo.

Amor ei!

Que nunc' ouver amado
ergas en Vigo no sagrado.

*Amor ei!*²⁴

A cantiga é formada por seis estrofes de três versos, com a mesma estrutura das anteriores: dois versos com rimas e um verso que será repetido em todas as estrofes (*amor hei!*). Segundo a classificação proposta por Celso Cunha (2003), a cantiga contém “estrofes paralelísticas aa-B; e cc-B, alternadas. O corpo da cantiga é constituído fundamentalmente de heptassílabos graves (apenas os vv. 4 e 17 divergem do padrão: o primeiro é um hexassílabo e o segundo um octossílabo, ambos graves); o refrão de um trissílabo agudo.”. As rimas são breves, toante no 1.º e no 3.º dístico e soante nos demais e o refrão monástico não se liga pela rima ao corpo da cantiga. (CUNHA, 2003, *on-line*)

A letra da cantiga relata que no ambiente sagrado, bailava um corpo bonito e magro (*delgado*) que nunca houvera amado, nunca se rendera aos prazeres, senão (*ergas*) anteriormente naquele ambiente sagrado. Nessa cantiga, o eu lírico parece descrever a cena de

²⁴ E no sagrado em Vigo / bailava corpo velado. / *Amor ei!* //

Em Vigo no sagrado / bailava corpo delgado. / *Amor ei!* //

Bailava corpo velado / que nunca houvera amigo. / *Amor ei!* //

Bailava corpo delgado / que nunca houvera amado. / *Amor ei!* //

Que nunca houvera amigo / senão no sagrado em Vigo. / *Amor ei!* //

Que nunca houvera amado / senão em Vigo no sagrado. / *Amor ei!*

um corpo, provavelmente feminino, que bailava no lugar sagrado, onde anteriormente havia se relacionado intimamente com o amigo. O refrão *amor hei!*, repetido ao final de cada estrofe, parece referir-se ao desejo da mulher de encontrar-se novamente com o amigo naquele lugar e amar novamente.

Na cantiga que encerra o “Ciclo do Mar de Vigo”, cantiga VII, novamente há a interpelação do eu lírico ao mar. A mulher pergunta, novamente e insistentemente, às ondas se estas sabem lhe dizer por que tarda o amigo longe da presença dela. (*Ai ondas que eu vin veer / se me saberedes dizer / por que tarda meu amigo sen min.*).

Cantiga VII

Ai ondas que eu vim veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo sen min?

Ai ondas que eu vin mirar,
se me saberedes contar
por que tarda meu amigo sen min? ²⁵

A cantiga VII é composta por duas estrofes de três versos, sendo o último verso o refrão paralelístico, nas quais os significados dos termos utilizados são semelhantes: na primeira estrofe aparece “*Ai ondas que eu vin veer / se me saberedes dizer / por que tarda meu amigo sen min*”, enquanto na segunda lê-se “*Ai ondas que eu vin mirar / se me saberedes contar / por que tarda meu amigo sen min.*”.

A voz poética, que parece estar diante das ondas (*Ai ondas que eu vin ver ; Ai ondas que eu vin mirar*) e questiona-lhes se estas sabem dizer o porquê do tardar do amado. Celso Cunha destaca o valor estilístico apreciável dessa cantiga:

²⁵ Ai ondas que eu vim ver, / se me saberdes dizer / *por que tarda meu amigo sem mim?*

Ai ondas que eu vim olhar, / se me saberdes contar / *por que tarda meu amigo sem mim?* (tradução nossa).

Seu valor estilístico é apreciável, pois nela se contém o ápice elegíaco do poema, a ansiosa interrogação da enamorada, que, sozinha, não compreende como possa tardar o amigo sabendo-se sem ela ao lado. Além disso, não é de estranhar o emprego da expressão neste passo de CODAX, pois, segundo mostraram OVIEDO Y ARCE (*BAG*, XII, pp. 121-122) e NUNES (*Amigo*, III, p. 422), ela foi usada com valor semelhante por outros trovadores. (CUNHA, 2003, *on-line*)

As últimas palavras presentes nos últimos versos – “*sem min*” – são uma síntese da ausência desse ser amado e servem, inclusive, como título do espetáculo do Grupo Corpo, tema desta dissertação. “Sem mim” representa, portanto, a falta, a ausência que tanto a amada sente do amigo, quanto o amigo pode sentir em relação à amada.

3 Entre artes, mídias e traduções: o espetáculo *Sem mim*

Na história da dança, há muitos exemplos de montagens que adotam como inspiração obras literárias, autores ou determinado período artístico. Na dança, tal prática é assumidamente experimentada, permitindo-nos verificar diversos exemplos de tradução de muitos sistemas semióticos (teatro, música, cinema, poesia, dentre outros).

O espetáculo de dança *Sem mim* do Grupo Corpo promove uma aproximação entre sistemas de linguagem distintos: a literatura, a música e a dança. Trataremos, portanto, nesta seção, de alguns conceitos relativos aos estudos intersemióticos ou intermidiáticos, que dizem respeito às relações entre os diversos campos da arte ou das mídias, e se apresentam, também, como aporte teórico para esta dissertação.

De maneira geral, considera-se a Semiótica como a ciência dos signos e da significação. Dentre as principais correntes do campo de estudos da semiótica, destaca-se a corrente do filósofo, cientista, linguista e matemático estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), e estudada pela pesquisadora brasileira Lucia Santaella, dentre outros pesquisadores.

Para Peirce, os objetos possuem qualidade intrínseca e a relação do sujeito com a linguagem resulta na representação da realidade. De acordo com o semioticista, o signo é a unidade semiótica e como tal é dotado de significado e é, portanto, o elemento que transmite a ideia do objeto representado ao interpretante. Segundo Santaella (2010), o signo refere-se a qualquer coisa ou espécie que representa outra coisa (objeto do signo), que por sua vez produz um efeito interpretativo (o intepretante) em uma mente, logo, os efeitos interpretativos são o interpretante do signo. Um signo, portanto, só é signo se exprimir ideias e provocar uma atitude interpretativa (JOLY, 2005):

Embora nem sempre as coisas tenham sido formuladas desse modo, é possível dizer atualmente que abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações. De fato, um signo só é "signo" se "exprimir ideias" e se provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa. (JOLY, 2005, p. 29, grifos do autor).

Desse ponto de vista, para Joly (2005), é possível dizer que tudo pode ser signo, porque “uma vez que somos seres socializados, aprendemos a interpretar o mundo que nos cerca, seja ele cultural ou ‘natural’”.

Dessa maneira, Santaella (2002) propõe a ideia de que a Semiótica funciona como um "mapa lógico" que nos ajuda a traçar os caminhos de uma análise dos objetos. Em síntese, a disciplina apresenta um percurso metodológico que pretende proporcionar ferramentas para interpretar as mensagens.

Em síntese, trata-se de um percurso metodológico-analítico que pretende dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter: verbal, imagética, sonora, incluindo suas misturas, palavra e imagem, ou imagem e som etc. Pode dar conta também de seus processos de referência ou aplicabilidade, assim como dos modos como, no papel de receptores, percebemos, sentimos e entendemos as mensagens, enfim, como reagimos a elas. (SANTAELLA, 2002, p.6)

Colocadas essas definições, podemos, enfim, abordar os conceitos relativos à Tradução intersemiótica. De acordo com Plaza (2008), pelo “seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução”. Em *Tradução Intersemiótica*, o autor, ao embasar suas ideias, dialoga com o linguista russo Roman Jakobson (1970), que definiu os tipos de tradução em três, a saber: interlingual, intralingual e intersemiótica.

A tradução intersemiótica seria, para o autor, uma “transmutação”, ou seja, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou ‘um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa, poderíamos acrescentar”. (JAKOBSON *apud*. PLAZA, 2008).

[...] a poesia, por definição, é intraduzível. Apenas a transposição criativa é possível: ou a transposição intralinguística - tradução de uma forma poética para outra, ou a transposição intralinguística - de uma língua para outra, ou, finalmente, transposição intersemiótica - de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, dança, cinema ou pintura. (JAKOBSON, 1987, p. 118).

Nesse sentido, o autor caracteriza a tradução intersemiótica “como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história.” (PLAZA, 2008, p.13). De acordo com o autor, nesse movimento constante de superposição de tecnologias, temos, como efeito, “a hibridização de meios, códigos e

linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a intermídia e a multimídia. ” (PLAZA, 2008, p.13).

Conforme aponta Claus Clüver (2006) no texto *INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA*, uma obra de arte pode ser definida como uma estrutura sgnica e isso faz como que esses objetos sejam denominados textos, independentemente do sistema sgnico de que fazem parte:

Estou consciente de que muitos dos conceitos e fenômenos aos quais me referi trazem consigo um peso teórico considerável. Quero aqui apenas indicar que, sobretudo entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sgnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sgnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “lêem”; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda na televisão. Contra essa ampliação do conceito de “texto” na perspectiva semiótica foi levantada a objeção de que ela conduziria a uma supervalorização do modelo lingüístico, especialmente em associação ao ato de “ler” (em sentido expressamente metafórico). (CLÜVER, 2006, p. 15).

O autor afirma que assim como ocorre na Literatura Comparada, os Estudos Intertartes ocupam-se de relações textuais de forma comparativa, embora no campo dos Estudos Intertartes a comparação explícita ocorra de forma mais acentuada:

Independente dos tipos de textos e formas de relacionamentos envolvidos e dos interesses de estudo, a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sgnicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados. (CLÜVER, 2006, p.14).

O Comparativismo, de acordo com o autor, ocupava-se, primordialmente, de fontes e modelos, bem como o que se chamava de influência. Segundo ele, isso se tratava do contato dos autores, enquanto leitores, com textos, e que conseqüentemente deixavam seus vestígios na criação. O que se considerou, entretanto, posteriormente, foi o fato de que havia uma série de outros textos que não podiam ser facilmente identificados isoladamente, e o que era passível de ser identificado, muitas vezes, relacionava-se ao âmbito de outras artes e mídias. Os Estudos Interartes abrangem, portanto, para Clüver (2006, p.16), “aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. ”

Logo, para Clüver, intertextualidade significa também intermedialidade e isso não se aplica apenas para os textos literários e / ou verbais, mas, também, a outras artes:

Foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. (CLÜVER, 2006, p. 14-15).

Na apresentação do livro *Intermedialidade e estudos interartes – Desafios da arte contemporânea*, Thaís Flores Nogueira Diniz (2012) apresenta o conceito de intermedialidade, o qual, segundo ela, pode ser definido como “fenômeno ocorrente entre as mídias e categoria de análise crítica.”. Esse tipo de pesquisa, de acordo com a autora, sobrepõe-se aos antigos estudos interartes, e trata de produtos culturais marcados pela falta de limites entre as artes e as mídias. (DINIZ, 2012, p. 9). A intermedialidade, portanto, não diz respeito apenas o que comumente é denominado “arte”, como a música, a literatura, a dança, o cinema, a pintura e demais artes plásticas, mas segundo Clüver (2006), as “mídias”, como as mídias impressas, a televisão, o rádio e o vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente também podem se relacionar a esse conceito.

Clüver diferencia as relações intermediárias e os textos intermídias. Ele apresenta, para isso, as contribuições do livro de Helberg, no qual o conceito de “intermedialidade” cobre pelo menos três formas possíveis de relação, a saber: “i) as relações entre mídias em geral (relações intermediárias); ii) as transposições de uma mídia para outra (transposições intermediárias ou intersemióticas); e iii) a união (fusão) de mídias. ” (CLÜVER, 2006, p. 24). Logo, o autor conclui que as transformações ou transposições de uma mídia a outra são – exatamente do mesmo modo que as diversas formas da combinação de mídias – formas de relações intermediárias, ao lado de uma série de outras formas. Ele considera, lógico, portanto, utilizar o a “intermedialidade” como conceito geral para todas as formas de relação dessa natureza e não limitar o termo a formas específicas.

Segundo Cristiane Wosniak (2011), nos casos de tradução estética em dança (literatura gerando dança), a função poética da operação se exponencia:

Na dança, como em qualquer outra forma de arte, os movimentos – os ícones cinéticos – não têm compromisso com o real, não necessitando provar nada. Porém as formas, as linhas do movimento, as cores utilizadas no figurino e no cenário, os espaços selecionados, as formações e os agrupamentos, os encadeamentos de sequências, as direções, os níveis, os planos e os sons que podem ou não acompanhar a dança, são e estão no real, e, fenomenologicamente, atingem o juízo perceptivo dos criadores, dos artistas-intérpretes e do espectador tradutor, que, em meio a estes elementos, selecionam o ‘meio’ e as possíveis ‘mensagens, leituras ou traduções semióticas’ que o objeto artístico irá sugerir ou revelar. (WOSNIAK, 2011, p. 92).

Dessa maneira, no espetáculo de dança, elementos como as linhas do movimento, as cores do figurino ou do cenário, os espaços e as formações atingem a percepção dos artistas envolvidos na produção e, ao mesmo tempo, do espectador, que juntos selecionam as “mensagens” traduzidas. Portanto, em nosso objeto de estudo, o balé *Sem mim*, do Grupo Corpo, tem-se uma transformação criativa, no que se refere a inspiração no mar das cantigas codaxianas para compor o espetáculo.

O mar está presente na coreografia, no cenário, na música e em outros elementos da obra. O amor e a saudade, temas das cantigas, também são representados deixando rastros e atravessando o espaço da obra. De acordo com a crítica de dança Helena Katz (2011), a beleza do espetáculo *Sem mim* não se apresenta, mas “se espirala como uma potência da inteligência que a produz”, conforme Katz:

Sua beleza não se apresenta, ela se espirala como uma potência da inteligência que a produz. Na verdade, trata-se de um espiralamento de camadas – uma estrutura instigante. São muitas as camadas, que atravessam de forma indisciplinar a história, atando o século 21 à Idade Média (época em que Martin Codax escreveu as Canções de Amigo que Carlos Núñez e José Miguel Wisnik transformaram em uma trilha espetacular). O vem e vai no tempo é incessante, simultaneamente linear e transversal, e está em tudo: na música, na cenografia, nos figurinos, na coreografia. Ao mesmo tempo em que as referências vão sendo depositadas, transformam-se em seus próprios rastros, e produzem o traço singular de *sem mim*: a sua textura, que vira o amálgama que tudo reúne. (KATZ, 2011, *on-line*).

Abordaremos, a seguir, como essas relações são explicitadas no espetáculo *Sem mim*. Colocaremos, dessa maneira, o nosso olhar sobre os elementos do balé, a saber: a música, coreografia, figurino, cenário e a iluminação, que, traduzem as cantigas de Martin Codax para o palco.

3. 1 Música: da cantiga medieval galego-portuguesa à canção brasileira

A trilha sonora de *Sem mim* é formada pelos poemas-cantigas do chamado “ciclo do mar de Vigo” de Martin Codax, os quais ganharam uma nova versão pelos músicos Carlos Nuñez (galego) e José Miguel Wisnik (brasileiro). Ela é constituída por onze faixas musicais, a saber: “Cantiga I”, “Cantiga II”, “Gayta”, “Cantiga III”, “Afiador”, “Cantiga IV”, “Alvorada Lundu”, “Cantiga V”, “Cantiga VI”, “Cantareiras” e “Cantiga VII”.

Em entrevista disponível no *making of* do DVD do espetáculo, José Miguel Wisnik faz um relato sobre o nascimento do projeto musical e consequentemente do balé *Sem mim*:

Sem mim é todo baseado nas canções de Martin Codax que são canções galego-portuguesas do século XIII. Então, são canções que estão no começo, nos primórdios da Língua Portuguesa. Você veja como eu fui buscar longe, o início, que vai dar em *Sem mim*. Então essas canções elas se perderam, claro, porque não havia registros de partituras a não ser as canções de Martin Codax: sete canções que foram achadas. Na verdade, foram achadas relativamente há pouco tempo, na década de 1960 (sic), descobriu-se um pergaminho, o pergaminho de Vindel, que estava, na verdade, esse pergaminho servindo de capa a um livro de Cícero, prosador latino. E aí, descobriram que aquela capa tinha uma, na verdade, partituras, mas essas partituras continham os poemas de Martin Codax e as notações musicais como se escrevia no século XIII, então uma coisa apenas indicativa da melodia, mas a gente não tem maiores definições sobre o ritmo nem sobre o lugar em que as sílabas caem nas notas musicais, qual é a relação entre a música e a letra, mas isso é uma coisa preciosa porque é o único documento dessas canções profanas, as famosas cantigas de amor e de amigo dentro dessa tradição galego-portuguesa, e que portanto, é o que resta dessa história e que se achou e desde que se achou muitas versões foram feitas. (WISNIK, 2013, 1 s – 1 min 57 s).

José Miguel Wisnik foi então convidado pelo músico viguês Carlos Nuñez para regravar as cantigas de Codax, que deveriam ser interpretadas por cantores brasileiros, ou seja, tais cantigas ganhariam uma nova cara, uma espécie de “identidade brasileira”. A respeito desse processo, o músico paulista relata na mesma entrevista:

A história então começa, a nossa história, quando o Carlos Nuñez, músico galego, instrumentista dos sopros, um grande e virtuoso dos sopros, fascinado pelas, por essas canções, essas cantigas de Martin Codax, me procurou e me apresentou as canções e a ideia de que elas fossem realizadas através de cantores brasileiros, através da canção brasileira; porque no Brasil a gente podia fazer isso de uma maneira que fosse na verdade dar vida a essas canções. Dar vida nova, ou seja, conversar com elas e isso foi a ideia que presidiu a trilha e afinal o espetáculo do *Sem mim*. (WISNIK, 2013, 1 mim 58 s – 2 min 51 s).

Dessa maneira, as antigas partituras das cantigas de Codax foram interpretadas por cantores brasileiros como Milton Nascimento, Rita Ribeiro, Ná Ozzetti, Mônica Salmaso, Chico Buarque, entre outros, que apontam para essa “nova identidade” agora atribuída às cantigas de Codax.

Além das cantigas cujas letras foram compostas por Codax, a trilha sonora de *Sem mim* é costurada por outras relações e temas instrumentais criadas por Nuñez e Wisnik. Esses temas musicais (“Gayta”, entre as cantigas II e III; “Afiador”, entre as cantigas III e IV, “Alvorada Lundu”, entre as cantigas IV e V; e “Cantareiras”, entre as cantigas VI e VII, foram compostos exclusivamente para o espetáculo com o objetivo de ampliar o tempo da trilha sonora e deixá-lo adequado para a obra em dança. Como exemplos, podemos citar o tema presente entre as cantigas II e III, um villancico, um gênero de origem popular, que segundo Wisnik, seguiu e substituiu as cantigas em um determinado momento histórico e passaram a ser cantados e tocados em igrejas; há, também a presença de ritmos galegos, como a alvorada, inspirações da música clássica barroca, com Bach, além do ritmo africano lundu.

Segundo o compositor, a música do espetáculo está conectada com o “espírito profundo” das cantigas de Codax. Ao unir instrumentos antigos e contemporâneos, cantigas galego-portuguesas a vozes brasileiras, a obra mescla “o europeu e o brasileiro, o erudito e o popular, o literário ibérico e ao mesmo tempo regional, mineiro” que provocam, segundo o músico, “um barato estranho”. (WISNIK, 2013):

A trilha tem musicalmente uma espécie de memória ancestral que está registrada num DNA cultural, que está aqui nesse eixo Galícia-Portugal-Brasil, mas que ao mesmo tempo se espalha, vem de outras partes, e tem a ver com certos arquétipos da canção popular e da música instrumental popular, da música de dança. (WISNIK, 2013, 5 min 38 s – 6 min 38 s).

Além das vozes de cantores e cantoras da Música Popular Brasileira, a trilha sonora de *Sem mim* é composta por faixas cantadas por dois grupos de mulheres. Na faixa 10, ou momento 10, como trataremos mais adiante neste trabalho, o Grupo Xiradela, formado por mulheres cantoras (*cantareiras*) e percussionistas (*pandereteiras*) da região da Galícia, interpreta a cantiga de Codax, cantando e tocando pandeiros, como “verdadeiras herdeiras” dessa tradição poética musical. As cantoras inserem no meio da cantiga codaxiana cantos típicos do seu repertório. José Miguel Wisnik, em entrevista disponível no DVD do espetáculo, afirma que a existência das cantareiras galegas na trilha sonora de *Sem mim* é um achado que produziu um

efeito de presentificação na obra:

Nunca tinha se pensado nisso que elas [as cantareiras] podiam cantar canções de amigo e portanto, de Martin Codax; no entanto, é tão natural porque elas são as verdadeiras herdeiras dessas cantigas de amigo que são moças falando de rapazes, de garotos que elas esperam, com quem elas querem se encontrar, que elas se encontraram ou estão agora. Isso é o tema das cantigas de amigo. [...]. Elas cantarem aquilo deu uma espécie de efeito de presentificação. É como se aquela tradição passou (sic) através dos séculos, de avós pra netas e que elas estavam ali fazendo alguma coisa que tinha totalmente a ver com aquilo que elas cantaram numa das cantigas e aquilo foi entremeadado de outros cantos populares do repertório delas. (WISNIK, 2013, 8 min 56 s – 9 min 53 s).

O segundo grupo musical feminino presente na trilha sonora do balé é o grupo “Caixeiras da Família Menezes” do Maranhão – Brasil. Essas mulheres cantam uma alvoradinha, “gênero por excelência da música galega” (WISNIK, 2013), que se junta à Cantiga VII, numa polifonia que, de acordo com Wisnik, se encaixa perfeitamente ao conjunto do espetáculo e ressoa, fala, produz sentidos.

Outro aspecto importante com relação à música de *Sem mim* é a modulação da voz dos cantores, uma espécie de oscilação entre graves e agudos, um prolongamento nas sílabas da cantiga, que no caso da trilha de *Sem mim* é bastante significativo, uma vez que esse canto remete às ondulações do mar, elemento temático chave no espetáculo:

É importante dizer que tinha um desafio ali que era que as canções galego-portuguesas, canções medievais são muito melismáticas. Melismas, em música, são esses movimentos em que a voz faz uma ornamentação. [...]. As palavras têm menos sílabas que a música. No pergaminho de Vindel, você tem o poema e tem as notas: tem muito mais notas do que sílabas no poema. Onde então estão essas sílabas? Isso não está dito. Então o trabalho foi encontrar as sílabas mais naturais. (WISNIK, 2013, 10 min 04 s – 10 min 52 s).

Tal qual na cantiga “O Mar” de Dorival Caymmi, analisada por Antonio Risério, essas ondulações realizam uma espécie de interferência na métrica, no tecido musical e produzem efeitos de sentido, que, nesse caso, remetem às ondas do mar:

São avanços e recuos, precipitações e retardamentos, em ondulações cromáticas, que se constituem uma espécie de ícone, no sentido da terminologia semiótica. Caymmi consegue reproduzir, recriando-o na própria disposição dos signos, o movimento da maré. O que ouvimos é a trama das ondas e das ondinas, o desenho caprichoso das ondulações marinhas. (RISÉRIO, 2011, p.131).

Entre as sete cantigas, apenas a cantiga VI no Pergaminho de Vindel não possuía notação musical. Para que a cantiga-poema fizesse parte do espetáculo do Grupo Corpo, foi necessário que os músicos compusessem um tema, seguindo o estilo melismático das demais cantigas. José Miguel Wisnik realizou, também, uma transcrição desse poema de Codax, modificando alguns versos, por exemplo, o segundo e terceiro versos da primeira estrofe “bailava corpo velido / amor hei!” que foram alterados para “bailava corpo bonito / amarei!”, e a substituição do verbo “houvera” por “tivera”, uma forma mais popular da Língua Portuguesa falada no Brasil; e a conjunção *ergas*, da língua galega, foi substituída pelo conectivo “senão” do português.

Além dos aspectos apontados, a música de *Sem mim* apresenta ainda elementos da cultura africana. A faixa 7 (ou momento 7), Alvorada lundu, traz o ritmo afrobrasileiro que, no espetáculo reafirma a integração entre as origens e a atual posição da Língua Portuguesa no mundo: do galego-português ao português contemporâneo presente em Portugal, no Brasil e em países da África.

3.2 Coreografia: corpos ondulatórios

A coreografia de *Sem mim* é marcada por movimentos ondulatórios que claramente, remetem aos movimentos do mar. Helena Katz (2011) inicia sua crítica ao espetáculo descrevendo os movimentos do balé, reafirmando a presença do mar não apenas na coreografia de Rodrigo Pederneira, mas em toda a obra:

Começa no pé. Vem dele o movimento que faz do corpo uma haste que o vento curva para trás, quase dobrando, vem dele o jorro sinuoso que o percorre, às vezes como convulsão, às vezes como a marola que vai se alargando até ficar transparente, simulando ser areia. O mar está por todas as partes da nova criação do Grupo Corpo: na trilha sonora, na qual descobriu seu nome (*sem mim*); no cenário de Paulo Pederneiras, no figurino de Freusa Zechmeister, e no corpo de cada um dos magníficos bailarinos de um elenco para o qual o adjetivo “impecável” não dá conta de descrever a excelência. (KATZ, 2011, *on-line*).

Criada por Rodrigo Pederneiras, a coreografia de *Sem mim* é marcada, como já foi dito, por movimentos ondulatórios. Esses movimentos, entretanto, não são “óbvios” como movimentos de ondas com os braços, por exemplo. São ondulações nos pés, nas pernas, no tronco, nos giros. A respeito do processo criativo da coreografia de *Sem mim*, Rodrigo Pederneiras comenta, em entrevista concedida ao site *Fashion Forward* do Portal de notícias

Terra, à época da estreia do espetáculo. O coreógrafo opta, na maior parte do tempo, por movimentos de tronco: “através do mar, há os movimentos ondulados – e como fazê-los? Se eu fosse usar os braços em movimentos ondulados, seria muito óbvio, então tirei praticamente todos os braços e fiz o movimento pessoal dos bailarinos todo no tronco, ondulado, ondulado, ondulado [...]”. (PEDERNEIRAS, 2011)²⁶.

Essa ideia de mar veio mais tarde, porque quando eu recebi a trilha ela estava pronta, e eu fiquei absolutamente fascinado. Mas eu precisava me agarrar a alguma coisa, a um tema, uma ideia central, alguma coisa *pra* criar um chão *pra* mim. E as letras falam da mulher que está esperando o amor que pode ser que volte pelo mar, ou chorando a perda de uma pessoa que o mar levou, porque morreu, ou porque foi pra outros lugares. Então fiquei pensando: ‘O que é esse mar, o que ele faz?’. Ele separa as pessoas, ele une as pessoas; ao mesmo tempo em que ele destrói, ele é provedor. O mar, ao mesmo tempo em que é tão vigoroso e masculino, é tão delicado e tão feminino! Isso acabou caindo no que a gente tem do mar, que é o movimento de ir e vir o tempo todo; então peguei essa base como ideia *pra* criar o balé. [...] (PEDERNEIRAS, 2011).

Quando no palco há a presença de um grupo de bailarinos, eles formam os movimentos das ondas do mar. Na última cantiga, o figurino, incrementado pelas saias corrobora com a formação de uma grande onda. A coreografia é marcada também por movimentos de ida e volta, aproximação e recuo entre o masculino e o feminino, que reiteram o tema do amor e da distância (ausência, saudade) presentes nas cantigas de Codax. Pederneiras explora, ainda, os movimentos do mar na dimensão do espaço cênico. Em entrevista ao jornal Estado de São Paulo²⁷, à época da estreia de *Sem mim*, o coreógrafo explica como pensou os movimentos para o balé:

Tendo o mar em mente, Pederneiras achou um caminho nos paradoxos encontrados nas águas para elaborar a coreografia. “O mar é o sujeito que une e separa. É masculino, vigoroso, mas é feminino, provê. Coreograficamente, tem uma separação entre elementos femininos e masculinos”, diz. “Mas busquei movimentos mais despojados. O mar tem o seu vaivém. Então, pensei em movimentos ondulados não

²⁶ PEDERNEIRAS, Rodrigo. Coreógrafo do Grupo Corpo fala sobre novo balé, em cartaz em SP. **FFW – Portal Terra**, ago. 2011. Entrevista concedida a Sara Lee. Disponível em: < <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/coreografo-do-grupo-corpo-fala-sobre-novo-bale-que-estrea-hoje/>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

²⁷ CAMARGO, Maiara. Coreografia do Grupo Corpo se inspira no mar. As contradições que se encerram no mar são a inspiração para a mais nova criação do Grupo Corpo, *Sem Mim*, espetáculo que estreia hoje, no teatro Alfa. O mote, que pode parecer simples, partiu do conteúdo do *Ciclo do Mar de Vigo*, de Martín Codax. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 02 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/nova-coreografia-do-grupo-corpo-se-inspira-no-mar/>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

apenas para os bailarinos, mas também espaciais. (CAMARGO, 2011).

Dessa maneira, vemos que a coreografia de Rodrigo Pederneiras para o referido balé traduz os sentidos do mar para o corpo dos bailarinos, sem, entretanto, deixá-los óbvios ou comuns. Em *Sem mim*, o individual e o coletivo, os homens e as mulheres, o cenário, a luz, o figurino e a música (poemas) são o mar.

3.3 Figurino: marcas de mar e de terra

Com relação ao figurino de *Sem mim*, podemos compreender sua relevância na composição da obra. De acordo com Katz (2011), o figurino, em *Sem mim*, torna-se “uma pele que se dilata e se comprime e as ‘tatuagens’ escavam e / ou sobrepõem, travestidas de linhas, as marcas do movimento que o corpo faz.”.

Desenhado pela figurinista oficial da companhia, Freusa Zechmeister, o figurino de *Sem mim* é composto por uma única peça que cobre todo o corpo dos bailarinos. As malhas apresentam-se da cor da pele dos bailarinos e são estampadas por desenhos. Apenas observando de perto, notamos que as cores presentes nas malhas dos homens são diferentes das cores das peças das mulheres: as roupas masculinas são em cores neutras (fundo “cor de pele” e estampas pretas) enquanto a das mulheres são coloridas: trazem tons de rosa, vermelho, laranja, verde, amarelo, lilás. Tais peças remetem à ideia de tatuagens, um elemento recorrente no imaginário marítimo, conforme descrito no *release* do espetáculo disponível no *site* da companhia:

Sobre malhas finas inteiriças tingidas de acordo com a cor da pele de cada bailarino, Freusa Zechmeister aplica inscrições e texturas baseadas em ornamentos da Idade Média, transformando o corpo dos bailarinos em suporte para uma simbologia da época e criando a ilusão de que a cena é povoada por homens e mulheres “em pelo”, cuja “nudez” é coberta apenas por um dos signos mais arcaicos do imaginário marítimo: a tatuagem. (ALMEIDA, 2011).²⁸

Os desenhos e inscrições nos figurinos são considerados “geniais” por Helen Katz, pois materializam, segundo a autora, as incrustações que guiam o espetáculo; eles funcionam ainda

²⁸ ALMEIDA, Ângela de. *Sem mim* [2011] (*release*). Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/imprensa/releases>> Acesso em: 02 mar. 2016.

como um elemento que trabalha em função do movimento dos bailarinos:

As geniais “tatuagens” inventadas por Freusa Zechmeister materializam as incrustações que guiam a obra. Não somente as sonoridades vão entrando como cunha, umas nas outras, se abrigando e se disformando em volumes das mais variadas espessuras, como o figurino se torna uma pele que se dilata e se comprime. As “tatuagens” escavam e / ou sobrepõem, travestidas de linhas, as marcas do movimento que o corpo faz. Os *kilts* (saiotes), vestidos ao final, dão o toque que somente os mestres conseguem: espacializa mas voluta-se as sinuosidades que estavam agarradas ao corpo, espalham as incrustações pelo entorno, comum a sabedoria capaz de tratar o figurino como continuidade do movimento. (KATZ, 2011, *on-line*).

Sobre o elemento tatuagem, sabe-se que este está presente na sociedade desde a Pré-História, é, de acordo como o pesquisador Coito (2012), “tomada como marca, como sinal” e “revela hábitos e costumes que constroem o saber do homem sobre si mesmo e sobre o outro, pois pelos relatos sobre a tatuagem temos que esta produz sentidos de identificação que marcam os efeitos de sentido de opressão, de pertença - individual e / ou coletiva - e de liberdade”. (COITO, 2012 p. 72-73).

O autor apresenta no texto “O corpo tatuado: a imagem de uma identidade em 3D”, a tatuagem nos processos históricos, arqueológicos e religiosos, com base nos estudos do jornalista brasileiro Tony Marques, autor de “O Brasil tatuado e outros mundos”. O jornalista Marques apresenta, portanto, na obra supracitada, um breve resumo da história da tatuagem em diversos povos e civilizações. Arqueologicamente, as marcas no corpo humano, segundo o autor, poderiam estar dotadas de diferentes significados, desde rituais até marcas religiosas até relacionadas à guerra:

Arqueologicamente, as marcas no corpo poderiam significar as cicatrizes da supremacia de um povo sobre outro, dos rituais dos fatos da vida biológica (nascimento, puberdade, casamento), de pertença a determinados grupos, de efeitos religiosos e de poder sobre o próprio corpo aliado ao biopoder que envolve uma política de vigilância sanitária – no caso do corpo tatuado que necessita, nos tempos atuais, de agulhas esterilizadas para marcar seus corpos. Assim, as marcas do corpo não identificam apenas individualidades, mas todo o processo histórico que constrói essas identidades, como se deu, por exemplo, com os citas, os tebanos e os trácios, os quais tinham por hábito marcar o corpo do inimigo com uma cicatriz, a qual revelava a supremacia deles sobre seus inimigos. Em muitas passagens bíblicas também as marcas – cicatrizes, sinais e até mesmo tatuagens – denotam a separação entre pecadores e tementes a Deus; e, também, há tatuagens em grupos que se identificam por marcas semelhantes. (COITO, 2012, p. 73).

Corpos tatuados eram comuns em tribos aborígenes de várias etnias, por exemplo, nas Ilhas Marquesas, na Tailândia, em Samoa, no Havaí e na Nova Zelândia, e de acordo com Coito, demonstram que a identidade se dava de forma coletiva, uma vez que esses povos “constituíam um só corpo, identificado pelo agrupamento para se auto protegerem e para travarem embates, que poderiam ser harmoniosos, no caso de alianças entre tribos, ou conflituosos, nos casos de guerra.” (COITO, 2012, p. 72-73). Da mesma forma, tribos indígenas e negras, utilizavam-se da tatuagem “como meio de identidade em rituais tanto religiosos como bélicos”. (COITO, 2012, p. 72-73).

Macedo e Paravidini (2015) destacam a introdução e o uso da tatuagem nas sociedades ocidentais pelos marinheiros. Acredita-se, até mesmo, que esses viajantes são os responsáveis pela propagação da tatuagem pelo mundo: “Inicialmente percebida como arte exótica, a tatuagem foi introduzida nas sociedades ocidentais por viajantes e marinheiros, que, seduzidos por essa arte praticada pelos povos nativos das ilhas do Pacífico, resolveram tatuar os próprios corpos, além de aprender o ofício da inscrição corporal.” (MACEDO; PARAVIDINI, 2015, *on-line*).

Dessa maneira, a cultura primitiva da tatuagem foi sendo substituída pela cultura ocidental por meio das navegações. Conforme Silva (2014),

Entretanto, essa cultura primitiva foi sendo substituída no país na medida em que se foi assimilando os padrões europeus por meio das navegações marítimas. No contato entre europeus e índios, a tatuagem foi importada como técnica e assimilada pelos marinheiros quando desbravavam os mares. Os marinheiros, por sua vez, tatuavam-se a bordo – cujos sentidos das tatuagens já não eram mais os mesmos atribuídos pelos índios – por mãos nativas e após o procedimento, denominavam-se tatuadores país a fora. (SILVA, 2014, p.46).

Em matéria no sítio eletrônico “Arte no corpo”²⁹, afirma-se que os marinheiros e pescadores, “personagens” do mar, possuem uma longa história com a tatuagem. Embora não seja concreta a informação de que estes popularizaram a tatuagem, é sabido que os viajantes visitavam os povos que habitavam os povos do Pacífico Sul e ficaram impressionados com as marcas nos corpos dos nativos e passaram a reproduzi-las. Ao longo do tempo, portanto, alguns

²⁹ TATUAGENS de marinheiros. **Arte no corpo**. 18 nov. 2011 Disponível em: <<http://www.artenocorpo.com/750/tatuagens-de-marinheiros>> Acesso em: 15 ago. 2017.

desenhos específicos foram associados aos marinheiros. A autora aponta ainda as figuras de mulheres como imagens recorrentes na pele dos marinheiros. Tais imagens podiam representar o amor fugaz e temporário vivido pelos viajantes do mar:

Uma das tatuagens mais tradicionais de marinheiros pode ser as figuras das mulheres. Também o ditado, marinheiros usados para (e provavelmente muitas vezes) tem "uma mulher em cada porta". A tatuagem da figura de uma senhora bonita e sensual, que costumava ser seminua, representou um amor fugaz e temporário que o marinheiro tinha vivido durante uma viagem. Por exemplo, tatuagens de dançarinos de hula, representam as mulheres de população simpático de terras havaianas. (TATUAGENS de marinheiros. 2011, *on-line*)

As tatuagens dos figurinos de *Sem mim* apresentam-se, dessa maneira, como marcas do mar e da terra. Elas representam os elementos do mar, os elementos da natureza, os amores e as paixões marcados na pele dos bailarinos.

Uma vez que o figurino do espetáculo é formado de uma única peça, não há muita diferenciação entre o corpo feminino e o masculino no espetáculo. Isso pode estar relacionado até mesmo à configuração das cantigas de amigo: são compostas por homens, mas o eu lírico é sempre feminino.

Com relação às imagens nessas peças, notamos que nas roupas masculinas, as imagens são mais abstratas, com temas marinhos ou com desenhos que remetem à natureza: conchas, asas, algas, escamas, tais como as tatuagens dos marinheiros, do amado que parte. Já no figurino feminino, os temas coloridos, remetem mais a temas terrestres, com flores, arabescos, e até mesmo que lembram os vitrais de igrejas etc. De acordo com Katz, as cores do espetáculo, a mescla de cores e transparência também permite visualizar a pele como um conjunto de corais: “As cores mereceriam um estudo à parte. O uso dos vários tipos de escuro e transparências, tanto no cenário como nos figurinos, faz com que a pele seja também uma coleção de corais e o corpo, o recife no qual eles se agarram.” (KATZ, 2011, *on-line*).

Em comemoração aos 40 anos do Grupo Corpo, algumas peças de figurinos de espetáculos da companhia foram expostas em um centro de compras de Belo Horizonte. A exposição “40 anos do Grupo Corpo”³⁰ ficou em cartaz de 17/03/2015 a 19/04/2015, no

³⁰ ATHIÊ, Joyce. Quatro décadas do Grupo Corpo sintetizadas em exposição. **O tempo**. Belo Horizonte, 20 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/quatro-d%C3%A9cadas-do-grupo-corpo>>

shopping *Diamond Mall*. Pudemos registrar por meio da fotografia, alguns desses detalhes dos figurinos de *Sem mim*.

Figura 2 - Figurino masculino de *Sem mim*



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 3 - Figurino feminino de *Sem mim*



Fonte: Fotografia da autora.

Como já foi dito, na última cantiga, outro elemento é adicionado ao figurino: os bailarinos, homens e mulheres, usam saias que, em agitação, também retomam o movimento das ondas do mar. É como se cada bailarino levasse consigo uma onda que, na cena, formam, junto aos outros bailarinos, uma grande onda. De acordo com Katz (2011), esse elemento adicionado ao vestuário é uma “jogada de mestre”: “os *kilts* (saiotes) dão o toque que somente os mestres conseguem: espacializa mas voluta-se as sinuosidades que estavam agarradas ao corpo, espalham as incrustações pelo entorno, comum a sabedoria capaz de tratar o figurino como continuidade do movimento.”. (KATZ, 2011, *on-line*).

Figura 4 - Figurino feminino de *Sem mim* com saia



Fonte: Fotografia da autora.

Ainda com relação à composição do figurino, nos cabelos presos das bailarinas há uma espécie de tiara, uma “coroa” trançada que lembram os penteados femininos da Idade Média. Apenas um bailarino (masculino) – que possui os cabelos mais longos – utiliza uma tiara, mas esta é diferente da tiara do figurino das mulheres e quase não se destaca. A maquiagem é percebida apenas nos olhos das bailarinas. Com relação à maquiagem, os olhos femininos estão marcados com sombras coloridas em diálogo com o figurino multicolor.

3.4 Cenário e iluminação: paisagens em rede

A respeito da cenografia de *Sem mim*, podemos analisar dois aspectos: o cenário e a iluminação. Criadas por Paulo Pederneiras, o cenário e a iluminação do espetáculo são marcadas por cores escuras, que ora escondem, ora evidenciam as ações dos bailarinos em cena.

No centro do palco se encontra uma grande rede negra e brilhante suspensa, que, vista frontalmente, assemelha-se às ondas do mar. A grande estrutura remete, a princípio, à ideia de onda, na vertical, que se move para cima e para baixo, imitando o movimento do mar. É notório, entretanto, que esse cenário, no decorrer da montagem, vai adquirindo formas variadas de paisagens e elementos: mar, montanha, catedral, nuvens, barcos, rede de pesca, alvorada, céu. De acordo com Katz (2011), a estrutura se assemelha ao mar visto de diferentes ângulos, que são, de maneira tênue, modificados e produzem “ecos” dentro do espetáculo:

Parece uma ampliação do efeito dos raios do sol que caem como gotas brilhantes na corcova das ondas, parece uma sucessão de elevações góticas, parece horizonte, tenda, céu. Metáfora para o dentro e o fora sem separação, que existe porque a luz lhe traz definição. Cenário-luz, luz-cenário. Na verdade, cenário-luz-figurino-música-coreografia, um escavando para dentro do outro e amontoando-se nos ecos que produzem. (KATZ, 2011, *on-line*).

Ao início do espetáculo, essa escultura-cenário-instalação, como definida por Katz, que está no meio do palco, é erguida para que os bailarinos comecem a dançar. Ao findar a cantiga III, a estrutura é baixada e um duo de bailarinos dança abaixo dela. Na coreografia da cantiga IV, a rede assemelha-se, também, a uma tenda ou a uma catedral, na qual o amor está resguardado:

O cenário desenvolvido por Paulo Pederneiras procura um recorte nessa paisagem que se move. É também uma espécie de útero que envolve os bailarinos num meio líquido. Para esse efeito, trabalhou com um tecido utilizado em estufas na agricultura, capaz de refletir a luz, também criada por Paulo. (CAMARGO, 2011, *on-line*).

Figura 5 - Rede sendo suspensa ao início do espetáculo (DVD *Sem mim*, 42 s)



Figura 6 - Rede sobre os bailarinos no momento 6 (DVD *Sem mim*, 1 min 2 s)



Figura 7 - Rede sobre o palco ao final do espetáculo (DVD *Sem mim*, 47 min 27 s)



A “rede-cenário-instalação”, dessa forma, é um elemento que aponta para os sentidos poéticos do espetáculo. Como rede de pesca, abrigo, formas de paisagem e ondas do mar, ela contribui para esses sentidos, potencializando-os.

Poesia, música, coreografia, figurino, cenografia, juntos, formam o espetáculo *Sem mim*. Dotados de significações e sentidos, música, coreografia, figurino, iluminação e cenário criam a “história” do balé, aproximando a literatura medieval da dança contemporânea.

Em seguida, trataremos dos temas que perpassam a obra cênica analisada, a saber: o mar, o amor e a saudade. Tais temáticas, desenvolvidas de forma criativa no espetáculo da companhia brasileira, são o coração da obra inspirada nas cantigas de Martin Codax.

SEGUNDA PARTE:
SEM MIM: MAR, AMOR, SAUDADE

1 *Sem mim*: o mar, o amor e a saudade

“Nada do que nasceu sobre a terra me é mais caro que o mar, o vento alegre, o céu e a o ar vivo. Ó mar, tu me és mais caro que os próprios anseios do amor, és para mim uma mãe.”

Paul de Reul

*“O amor não é senão um fogo a transmitir.
O fogo não é senão um amor a surpreender.”*

Gaston Bachelard – A psicanálise do fogo

*“Sob esse nome ou sem nomes, a saudade é universal,
não apenas como desejo de eternidade,
mas como sensação e sentimentos vividos de eternidade.
Ela brilha sozinha no coração de todas as ausências.”*

Eduardo Lourenço – Mitologia da saudade

Para a análise dos elementos temáticos do espetáculo *Sem mim*, debruçamo-nos sobre os estudos do filósofo francês Gaston Bachelard a respeito da imaginação material. Para o filósofo, as forças imaginantes da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas diferentes, logo, há duas formas de imaginação: a imaginação que dá vida a causa formal (imaginação formal) e uma imaginação que dá vida à causa material (imaginação material):

Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou mais brevemente, a *imaginação formal* e a *imaginação material*. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. (BACHELARD, 1998, p. 1).

A imaginação material e dinâmica proposta por Bachelard, segundo Pessoa (2008), contrapõe-se à imaginação formal, àquela que é herdeira da tradição metafísica e bem adequada aos artifícios da linguagem matemática. Com a imaginação material, entretanto, o homem é

“um ativo interventor da matéria” e sua ação nesse contexto é de “um demiurgo, um artesão, um manipulador, e o seu mundo se converte numa constante provocação concreta e concretizante.”. (PESSÔA, 2008):

A imaginação formal, ao se distanciar da realidade concreta, negligencia os aspectos materiais da vontade humana. Contrapondo à contemplação ociosa da vertente formalista, onde os eventos são apenas espetáculos para a visão, Bachelard aponta para uma imaginação que se alimenta da vontade transformadora da matéria. A imaginação material e dinâmica, em consonância com a vontade de criar, reporta diretamente ao pensamento de Friedrich Nietzsche. Vontade de poder é vontade de criar. Manipular. Transformar. Modificar a matéria. A imaginação material e dinâmica, ao lidar com essas forças ativas, se fecunda e vitalizante. Palavras que inauguram novos voos psíquicos. Desejos de alteridade, de duplo sentido. A imanência do imaginário a realizar-se. Convite à viagem. Trajeto que conduz aos domínios imaginativos das profecias e utopias. (PESSÔA, 2008, *on-line*).

Bachelard se dedicou, então, ao estudo das quatro substâncias primordiais, ou os quatro elementos naturais: o fogo, a água, o ar e a terra, os quais para ele, são imagens “que substanciam o que há de material e dinâmico no mundo. Imagens que traduzem temperamentos artísticos, poéticos e filosóficos”. (PESSÔA, 2008, *on-line*). Pessôa destaca a opção de Bachelard em tratar da imaginação material sobretudo na literatura, a qual presentifica experiências com a linguagem:

A tradição poética suplanta a mimética no interesse de suas pesquisas. As imagens que provocam novidades são as que presentificam experiências com a linguagem, onde a ação da imaginação criadora sobressai. O pensamento de Bachelard é regido por fascinações. O ímpeto literário de sua época é visto como uma explosão da linguagem, fruto da interdependência ativa entre imaginação e vontade. Diz Bachelard que “a linguagem poética, quando traduz imagens materiais, é um verdadeiro encantamento de energia” (BACHELARD, 2001b, p. 6). Ao se deter no estudo de suas convicções poéticas, Bachelard afirmou estar exercendo uma filosofia da imagem literária. (PESSÔA, 2008, *on-line*).

Freitas (2006) denomina esse processo “química” ou “alquimização” do devaneio poético, uma vez que é “temperada ao sabor dos quatro elementos da física aristotélica”. A imaginação material de Bachelard, portanto, joga com as imagens de suas combinações e embora tenha o que o autor chama de “unidade fundamental”, ela pretende guardar a variedade do universo:

A imaginação material, a imaginação dos quatro elementos, ainda que favoreça um elemento, gosta de jogar com as imagens de suas combinações. Quer que seu elemento favorito impregne tudo, quer que ele seja a substância de todo um mundo. Mas, apesar dessa unidade fundamental, a imaginação material quer guardar a variedade do universo. (BACHELARD, 1998, p. 97).

A água é o primeiro elemento a ser contemplado neste trabalho. Embalados pelas ondas do mar, os bailarinos, em *Sem mim* ora são seres marítimos, ora da terra. Representam as relações entre o masculino e o feminino, as relações amorosas, as colheitas dos camponeses (relação com a terra), além da ausência e da saudade presente nas cantigas.

Presente nas cantigas de Martin Codax e no balé da companhia mineira, a imagem do mar e, conseqüentemente, das águas é um elemento bastante simbólico e fundamental para a compreensão da poética dessas obras. Os elementos aquáticos possuem, de acordo com Araújo (2010), uma forte influência nas cantigas codaxianas, logo, os múltiplos simbolismos das águas estão descritos nas cantigas do trovador galego e no espetáculo *Sem mim*:

O mar, na sua perspectiva de mensageiro, transporta, no seu intenso e eterno movimento de ondas, promessas, as de que o amigo voltará são e vivo, e tristezas, a angustiante espera da volta. As ondas do mar de Vigo conferem à cena um dramatismo que intensifica a saudade sentida pela moça. O murmúrio do mar funde-se com o em vão lamento da donzela. (ARAÚJO, 2010, p.251-252).

Conforme a definição do Dicionário de símbolos, o mar é símbolo da dinâmica da vida. Simboliza vida e morte. Nascimento e apagamento. Tudo sai do mar e retorna para ele, é lugar de transformações e renascimentos. Como suas águas estão em constante movimento, o mar ainda representa a transitoriedade, a dúvida e a indecisão:

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informe as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte. (CHEVALIER e GHERBRANT, 1995).

Na obra *A água e os sonhos*, Bachelard discorre sobre alguns aspectos desses elementos, as superficiais águas claras e brilhantes, as águas vivas, que renascem a partir de si mesmas, e as águas amorosas. A respeito desse elemento, Pessoa (2008) afirma que, para Bachelard, a água é uma realidade poética completa:

A água é o elemento das misturas. Junto à terra, se transforma em massa a ser modelada. Traduz experiências de fluidez e maleabilidade. Tem caráter feminino e de maternidade. Também irrompe violentamente nas ondas do mar, em seus constantes fluxos e refluxos. Quase todos os exemplos que compõem *A água e os sonhos* são tirados da poesia. Para Bachelard, a água é uma realidade poética completa. (PESSÔA, 2008, *on-line*).

Bachelard considera a água um elemento de transição, que se transforma constantemente. “O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 1998, p.7). Bachelard afirma, então, que a água é o elemento mais favorável para ilustrar a combinação dos poderes. Ela traz em si muitas substâncias e essências, e como fenômeno químico, a água é também um “fenômeno poético”:

Em especial, a água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes. Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros. Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos dessa química ingênua que continua a ser a química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas. (BACHELARD, 1998, p. 97).

Nesse sentido, para o filósofo francês, a água é uma realidade poética completa. Nessa perspectiva, o mar como elemento de vida e morte, o banho nas ondas, a fecundidade sua forte relação com a figura feminina, entre outros aspectos relativos à água serão discutidos neste trabalho:

Em *A água e os sonhos*, Bachelard vê a água como um elemento transitório, ligado a um tipo de destino que se metamorfoseia incessantemente. [...] O pensador discorre sobre as superficiais águas claras e brilhantes, as águas vivas, que renascem a partir de si mesmas, e as águas amorosas. A água é o elemento das misturas. Junto à terra, se transforma em massa a ser modelada. Traduz experiências de fluidez e maleabilidade. Tem caráter feminino e de maternidade. Também irrompe violentamente nas ondas do mar, em seus constantes fluxos e refluxos. Quase todos os exemplos que compõem *A água e os sonhos* são tirados da poesia. Para Bachelard, a água é uma realidade poética completa. (PESSÔA, 2008).

No capítulo conclusivo de *A água e os sonhos* — A palavra da água — Bachelard relaciona o elemento líquido à palavra. De acordo com o filósofo, tal elemento nos proporciona “lições de lirismo”:

Para mostrar bem a unidade vocal da poesia da água, vamos desenvolver imediatamente um paradoxo extremo: a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que

abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. Portanto, não hesitaremos em dar seu pleno sentido à expressão que fala da qualidade de uma poesia fluida e animada, de uma poesia que se escoia da fonte. (BACHELARD, 1998, p. 195).

A água, portanto, na poesia de Codax e conseqüentemente no espetáculo *Sem mim*, é um elemento que ressoa e, junto aos demais elementos, reverberam em uma construção de sentidos e significações múltiplos.

Em oposição à água, trataremos do elemento fogo, o qual possui forte relação com o amor. O amor é um tema recorrente nas cantigas de amigo e, conseqüentemente, é um dos temas do balé *Sem mim*. Nas cantigas de Codax, tem-se representação do amor, nesse caso do eu lírico feminino distante do seu amado. Ela ama o que está distante e em diálogo com a natureza ou com outras mulheres, clama pela presença do amigo. No balé, as representações do amor marcadamente percebidas na obra, num encontro de corpos masculinos e femininos.

Gomes aponta que no livro “A psicanálise do fogo”, Bachelard objetiva desmistificar o fogo, elucidando os diferentes 'complexos subjetivos' que impedem a compreensão do objeto. O filósofo francês analisa então os complexos de narrativas míticas sobre o fogo, às quais até muitos cientistas recorriam para explicá-lo.

Os complexos são organizados em referência a diferentes narrativas míticas sobre o fogo: o complexo de Prometeu, o desejo de possuir o fogo contra a vontade dos deuses (1999b, 11-19; 1990b, 89-112); o complexo de Empédocles, o desejo irracional de se deixar consumir pelo fogo (1999b, 21-31; 1990b, 113-142); o complexo de Novalis, o fogo associado ao amor correspondido (1999b, 33-63), o complexo da dissociação entre o fogo sagrado, a luz divina; e as chamas que ardem nos infernos, o sexo (1999b, 145). (GOMES, 2015, p. 2).

Entretanto, segundo Bachelard, após psicanalisar as imagens do fogo, “não aceita que a descoberta do fogo pelos povos primitivos tenha sido causada pela fricção de dois pedaços de madeira ao acaso, mas, para o filósofo, “o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo”[...]; “uma criação do desejo e não uma criação da necessidade”. (GOMES, 2015, p. 2). Ou seja, para o autor, esse elemento está fortemente relacionado ao amor.

Em *A psicanálise do fogo* (1994), ele associa, portanto, esse elemento natural ao respeito, ao devaneio, à sexualidade e ainda à pureza. Dessa maneira, os temas do fogo são constantemente ligados ao amor:

Os românticos, voltando às experiências mais ou menos duradouras da permutabilidade, reencontram, sem se darem conta disso, os temas do fogo sexualmente valorizados. Tomando a frase de g. H Schubert, "Do mesmo modo que a amizade nos prepara para o amor, é também pela fricção dos corpos semelhantes que nasce a nostalgia (o calor) e brota o amor (a chama)". (BACHELARD, 1994, p. 11).

Bachelard apresenta uma definição para o elemento, tendo em vista, principalmente os aspectos paradoxais que este comporta:

O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda rapidamente se explica pelo fogo, o fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como p ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. (BACHELARD, 1994, p. 11).

Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), define esses dois elementos a partir da figura da chama e suas cores: "o fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida." (PAZ, 1994, p. 7). Poesia e erotismo são, portanto, para o autor, "feitos de uma oposição complementar", sendo o erotismo uma "poética corporal" e a poesia uma "erótica verbal". (PAZ, 1994, p. 12).

O amor é um tema que, durante a história, se fixou como um grande tema da literatura e das artes em geral. A imensa maioria dos poemas, peças teatrais e romances tem o amor como tema no ocidente:

Se fizermos uma retrospectiva da literatura ocidental durante os oito séculos que nos separam no "amor cortês", logo comprovaremos que a imensa maioria desses poemas, peças de teatro e romances têm o amor como tema. Uma das funções da literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em nossas obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central de homens e mulheres do ocidente. (PAZ, 1994, p. 93)

Logo, diante da variedade de obras que tem como tema o amor, o autor conclui que "a história das literaturas europeias e americanas é a história das metamorfoses do amor.". (PAZ, 1994, p.94). Desde a Idade Média, portanto, segundo o autor, cinco traços distintivos do amor cortês estão presentes em nossa literatura:

Há certas notas ou traços distintivos do "amor cortês" – não mais de cinco (...) – que estão presentes em todas as histórias de amor de nossa literatura e que, além disso, têm sido a base das diferentes ideias e imagens que sempre tivemos sobre esse sentimento desde a Idade Média. Algumas ideias e convenções desapareceram, como a de ser casada a dama e pertencer à nobreza ou de serem de sexo distinto os apaixonados. O resto permanece, esse conjunto de condições e qualidades antiéticas que distinguem o amor das outras paixões: atração / escolha, liberdade / submissão, fidelidade / traição, alma / corpo. Assim, o verdadeiramente assombroso é a continuidade de nossa ideia do amor não suas mudanças e variações. (PAZ, 1994, p. 94).

A terra, como elemento natural, é, de acordo com Bachelard, receptáculo de tudo que existe. Traz em si o aspecto maternal e relacionados ao trabalho. Segundo Pessoa (2008), as imagens da terra ocorrem em torno de dois signos: a extroversão e a introversão, a primeira relacionada aos devaneios ativos que agem sobre a matéria e a última às imagens da intimidade:

As imagens que o elemento terra suscita ocorrem em torno de dois signos. A extroversão diz respeito aos devaneios ativos que agem sobre a matéria e a introversão traduz as imagens sugeridas pela intimidade. São pólos dialéticos que sugerem um duplo movimento. Tal ambivalência é demonstrada por Bachelard em um díptico que, ao mesmo tempo, une e separa ideias de trabalho e repouso. (PESSOA, 2008, *on-line*)

Em *A terra e os devaneios da vontade*, Bachelard imagina o impacto da matéria sobre o impulso criador humano. De acordo com Gomes (2015), “o martelo (o metal) nos ensina a disciplina da regularidade, a firmeza de propósito, a vitória gradativa sobre a matéria. As vontades de poder aram a terra e são por ela formatadas. A subjetividade também é forjada pela resistência material. A matéria resiste à força humana e o corpo se adapta muscularmente às resistências da matéria: “Na dupla realidade da imagem, física e psíquica, dá-se a união do imaginado com o imaginante. O *homo faber* é o modelador, o fundidor, o ferreiro, o que pratica uma atividade de oposição à matéria, configurando-a..”. (PESSOA, 2008, *on-line*)

Em contraponto ao desenvolvimento dessas vontades em confronto com o mundo material (GOMES, 2015), ainda com relação à terra, Bachelard estuda as “imagens da beleza íntima da matéria; o espaço afetivo que há no interior das coisas; e principalmente a tranquilidade que aí reside: a casa, o ventre e a gruta”:

A esse *contra*, resultante da vontade, opõe-se um *dentro*, que alude ao repouso. A matéria imaginada torna-se imediatamente a imagem de uma intimidade. As afetividades inconscientes convergem para o centro. As potências subterrâneas aparecem em involução como ideais de repouso. *A terra e os devaneios do repouso* diz sobre a beleza íntima da matéria; sua massa de atrativos ocultos; o espaço afetivo que há no interior das coisas; a sua concentração material; e o conflito ou a

tranquilidade que aí reside. São evocadas imagens de refúgio. A casa, o ventre e a gruta sinalizam uma profundidade tranquila. Por outro lado, as imagens que sugerem o movimento interior são angustiantes, caso do labirinto, da serpente e da raiz. (PESSÔA, 2008, *on-line*, grifos do autor).

De acordo com a definição do Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos³¹, a terra é o elemento ligado às relações do homem com o trabalho, com a casa, com a natureza que o rodeia. É o estar preso ao solo. Associa-se também à mãe que acolhe os filhos:

Num sentido geral, a terra é o receptáculo de tudo o que existe. É negra e sombria, elemento do embaixo e do peso. Simboliza a mãe por sempre acolher seus filhos, seus frutos. Nas destilações alquímicas, a terra, embora considerada uma matéria impura, é necessária para se atingir a pureza que se alteia no espaço aéreo. As imagens da terra são encontradas e desenvolvidas em sua dureza, força e profundidade, nos dois volumes sobre a Terra de Gaston Bachelard. (FERREIRA, 2013, p. 195).

Bachelard associa ao elemento ar a dinâmica do movimento. Na obra *O ar e o sonhos*, o filósofo “procede à valorização extremada da desmaterialização, resignificando sua imaginação material em imaginação do movimento, criando, assim, a segunda configuração do seu projeto materialista da imaginação poética”. (FREITAS, 2006, p.50):

É através da desmaterialização promovida pelo mais leve dos elementos, que encontraremos definida uma primeira concepção da imaginação dinâmica bachelardiana, o que constitui o segundo modo de expressão da imaginação poética. Parece-nos que imaginação dinâmica é um prolongamento da imaginação material, que excede seu equilíbrio, levando, ao extremo, a volatilização. Contrariando a função da imaginação material que é a de .materializar o imaginário., a imaginação dinâmica da obra *O ar e os sonhos*., em um salto quântico, estirando o pólo da volatilidade, abandona a função materializadora de imagens. Na verdade, trata-se de uma revolução copernicana: as imagens não são materializadas pela matéria na noção de imaginação dinâmica, mas, ao contrário, o movimento cria a imagem. (FREITAS, 2006, p. 50).

³¹ FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos.** Londrina: Edel, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf> Acesso em: 05 abr. 2016.

Com o elemento ar, surgem nos estudos de Bachelard, de acordo com Gomes (2015), as noções da imaginação dinâmica, “ligada mais à volatilização quântica dos objetos concretos, e da poética do movimento”. A obra *O ar e os sonhos* (XXXX), de Bachelard, é, dessa maneira, dedicado à imaginação dinâmica do movimento. Ao ar, portanto, é possível associar as imagens aéreas, aos espaços amplos, ao voo, ao movimento dos seres alados:

Bachelard recolhe imagens aéreas: horizontes sem fim, espaços abertos, imensidões celestes, sonhos em voo e de queda, árvores gigantescas, mas principalmente do movimento desmaterializante e da verticalização do tempo: lampejos da eternidade, instantes absolutos em que o mundo para, momentos de sincronicidade em que elementos diversos e até contrários formam uma unidade. Nas imagens aéreas de movimento, o mundo dos objetos se torna um universo de relações, de frequências vibracionais – e isso faz Bachelard sonhar, no final do livro, com uma ‘nova fenomenologia’ (2001c, 157) - em que o tempo seja uma dimensão do espacial, considerando a duração e a intensidade dos eventos e em que o pensamento se reconcilie com a imaginação. (GOMES 2015, p.6).

A respeito da saudade, vemos que nas cantigas de amigo de Martin Codax, a voz poética feminina lamenta a ausência do amado, cantando a saudade, esse sentimento tão íntimo e universal, dotado de um tempo fugaz e ao mesmo tempo, eterno. Conforme Eduardo Lourenço (1999), “a saudade está presente na essência de todas as ausências”, dessa forma, percebemos que a saudade é, também, um dos fios condutores tanto das cantigas quanto do espetáculo *Sem mim*.

Segundo definição presente no dicionário Aurélio (2009) ³², o termo saudade significa, além de um sentimento evocatório causado pela lembrança de algo bom ou pela ausência de pessoas queridas ou de coisas estimadas, um gênero de “cantiga da terra, entoada por marujos em alto mar”. Tal definição também se relaciona ao tema das cantigas medievais presentes no objeto desta dissertação, uma vez que o marinheiro, nas cantigas medievais representam o ser que partiu e deixou saudade, no entanto, no gênero cantigas de amigo, as mulheres, as que ficam, são as vozes dos poemas.

³² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Saudade. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4ª ed. Curitiba: Positivo, 2009.

As cantigas de Codax, que foram compostas na Idade Média, e, portanto, nos primórdios da Língua Portuguesa, tratam da ausência e da saudade pelo ser amado. Segundo Lourenço, a saudade é um elemento constitutivo do povo português, embora a melancolia, a nostalgia e a saudade sejam, conforme o autor afirma, sentimentos ou vivências universais:

Habitados a tal ponto pela saudade, os portugueses renunciaram a defini-la. Da saudade fizeram uma espécie de enigma, essência do sentimento da existência, a ponto de a transformarem num “mito”. É essa mitificação de um sentimento universal que dá à estranha melancolia sem tragédia que é o seu verdadeiro conteúdo cultural, e faz dela o brasão da sensibilidade portuguesa. (LOURENÇO, 1999, p. 31).

Nessa perspectiva, para o autor, a saudade está intimamente relacionada à alma portuguesa e consequentemente à brasileira, e sempre esteve presente nas manifestações literárias e artísticas uma vez que exprime a melancolia e a nostalgia do povo português e tem uma forte relação dos seres com o tempo: “A saudade, a nostalgia ou a melancolia são modalidades da nossa relação de seres da memória e sensibilidade com o Tempo. Ou antes, com a temporalidade, aquilo que, a exemplo de Georges Pulet, designarei de ‘tempo humano’.” (LOURENÇO, 1999, p. 12). É por meio da saudade que sentimos, simultaneamente, a nossa fugacidade e a nossa eternidade.

Vemos, portanto, que a saudade, desde o início de nossa cultura, está presente em nossa constituição como indivíduos lusófonos. A saudade, em sua relação com o tempo, é, portanto, para nós, segundo Lourenço, como uma lâmpada a qual não se apaga: “a saudade, descida no coração do tempo para resgatar o tempo – o nosso, pessoal ou coletivo – é como uma lâmpada que recusa apagar-se no meio da noite.” (LOURENÇO, 1999, p. 15).

Conforme Lourenço, a saudade não tem história. Não há uma origem para ela. Antes mesmo de a ser pensada ou teorizada, ela foi cantada pelos trovadores, sobretudo nas cantigas de amigo, e, de acordo com o autor, expressa o “excesso de amor em relação a tudo o que merece ser amado: o amigo ausente, a amada distante, a natureza imemorial e íntima, escrínio de todos os amores, flor de verde pinho, ondas do mar [...]”:

Antes de ser pensada, a saudade foi cantada e é filha e prisioneira do lirismo que primeiro e lhe deu voz. Antes de se tornar no mito que já não a deixa pensar e a configura num papel hagiográfico-patriótico, a saudade não foi mais que a expressão do excesso de amor em relação a tudo o que merece ser amado: o amigo ausente, a amada distante, a natureza imemorial e íntima, escrínio de todos os amores, flor de verde pinho, ondas do mar. Nenhuma ressonância trágica perpassa naquelas canções

em que a *saudade* comparece em toda a sua ingenuidade. No seu berço céltico, o da Galícia e Portugal, a *saudade* parece modulada pelo ritmo universal das ondas do mar. Descobre-se, sem bem o saber ainda, que a eternidade é feita de tempo, e o tempo de eternidade, tudo é aí, simultaneamente, passado e presente. Essa música de fundo, primeiro exterior, tornar-se-á música da alma. (LOURENÇO, 1999, p. 13 - 14).

O tema da ausência e da saudade são recorrentes ainda hoje na literatura, na música e na cultura brasileira. Em contraposição às cantigas de amigo galego-portuguesas, em nossa cultura, há o que Mario de Andrade classifica como o complexo da dona ausente. No artigo *A dona ausente* (1943), o escritor, poeta e crítico literário brasileiro aponta essa característica marcante da nossa literatura, que, segundo ele, possui origens “incontestavelmente portuguesas”.

Com certos poetas de valor e seus imitadores, a literatura brasileira andou se enchendo ultimamente de “mulheres ausentes”, “amadas ausentes”, que as mais das vezes eram também “impossíveis. [...] A Dona Ausente é o sofrimento causado pela falta de mulher nos navegadores de um povo de navegadores. O marinheiro parte em luta com o mar e, por todas as dificuldades que fazem o trabalho marítimo, é obrigado a abandonar a amada em terra. O ramerrão do mar, em síntese, é o mesmo da terra, luta pela vida, comer, dormir... Mas a dona está ausente, e sem dúvida este é o mais sofrido dos males a que o marujo está exposto em viagem. O mar todo poderoso exige dos que lhe manejam o rito, viverem em castidade completa. Mas a saudade da mulher persegue o casto, o desejo dela o castiga demais. E o marujo, especialmente o lusitano que foi o maior dos navegadores, busca disfarçar o martírio nas imagens e nos símbolos da poesia. O folclore luso-brasileiro se enriqueceu, com isso, de uma série numerosa e admirável de quadrinhas e cantigas. (ANDRADE, 1943, p. 213).

Dessa maneira, notamos que esses três temas — o mar, o amor e a saudade — estão interligados nas cantigas codaxianas e conseqüentemente no balé *Sem mim*. As ondas do mar embalam o amor e a saudade, que intensificados pelas distâncias, pelas paixões e pela natureza, geram significações e sentidos poéticos.

2 Análise do espetáculo

Neste tópico analisaremos alguns elementos do espetáculo *Sem mim*, de maneira mais detalhada. Para isso, optamos por seguir a ordem das coreografias como aparecem no DVD, as quais estão divididas em doze “momentos” ou “capítulos” e levam o nome da trilha a ela destinada. Nesse sentido, analisaremos o vídeo da dança, uma gravação comercial, a qual, segundo Araújo (2015), assume a variação do aspecto visual da imagem em movimento:

A dança é uma arte espaço-temporal; logo, ela se modifica criando novas formas (ou ícones) e sentidos (ou símbolos) com o passar do tempo em meio às várias maneiras diferentes de se ocupar o espaço, o qual se modifica no tempo: seja o espaço do corpo, da luz, do figurino ou do lugar iluminado de tantas formas e maneiras (ou índices) típicas de uma dança em palco e arquivadas em vídeo assumindo sua constante variação do aspecto visual da própria imagem em movimento. (ARAÚJO, 2015, p. 61).

A análise será realizada levando em conta as letras e os temas das cantigas de Martín Codax, além de alguns aspectos cênicos e coreográficos do espetáculo de dança. Como já dissemos, o balé *Sem mim* possui forte relação com as cantigas de Codax as quais formam a trilha sonora da obra. Tal relação é evidenciada em toda a dimensão cênica do balé: na coreografia, nos figurinos, nos cenários, na iluminação e se configuram como uma rede de sentidos metafóricos na narrativa do espetáculo.

O primeiro momento de *Sem mim* é denominado “Cantiga I” e traz na trilha sonora a primeira cantiga de Martín Codax; o segundo, a “Cantiga II”; o terceiro, “Gayta”, é um tema instrumental composto especialmente para o espetáculo. O quarto momento é composto pela “Cantiga III”; o quinto, pelo tema instrumental “Afiador”, o sexto, pela “Cantiga IV”, o sétimo, por “Alvorada Lundu”; o oitavo, pela “Cantiga V”. O nono capítulo refere-se à “Cantiga VI”, o décimo ao tema “Cantareiras” e, finalmente, o décimo primeiro momento, a “Cantiga VII” de Codax, a qual traz na letra o título do espetáculo.

2. 1 Momento 1: Cantiga I

A primeira coreografia — ou primeiro momento — do espetáculo *Sem mim* tem como título *Cantiga I* e compreende a cantiga “Ondas do mar de Vigo” de Codax. A cantiga que dá início ao espetáculo é executada por José Miguel Wisnik, músico corresponsável pela trilha sonora do balé. Em entrevista presente no *making of* do DVD do espetáculo, o compositor brasileiro comenta a respeito da trilha sonora e de como esta, desde o início está integrada com os elementos da obra:

Então quando eu tenho a música eu já imagino assim: uma onda, na verdade é outro tema dessa trilha. Na verdade, ela começa com uma respiração antes da primeira nota e essa respiração é a onda que aí aparece no canto e que está até o final. E isso se integrou no espetáculo como é próprio do Grupo Corpo, que nesse trabalho em que a poética da canção, da dança, do espaço, da luz, dos objetos, do cenário, tudo isso está falando de uma coisa só. (WISNIK, 2013, 40 s – 1 min 18 s).

A “Cantiga I” se inicia com um longo suspiro, a “respiração” a qual Wisnik se refere, que é ouvida antes da primeira nota e da primeira palavra do poema – “ondas” – ser pronunciada. O palco, que se encontrava escuro, começa a ser iluminado no centro onde há uma grande rede que é lentamente suspensa. A rede, neste momento, assemelha-se a ondas do mar que fica na superfície. Abaixo da rede e simultaneamente à elevação desse elemento cênico, um grupo de treze bailarinos - sete mulheres e quatro homens - adentram o palco. O grupo feminino entra em cena pelo lado direito do palco, enquanto o grupo formado por homens entram pela esquerda. Eles realizam um caminhar lento e contínuo em direção ao lado oposto ao de onde saíram.

Esse momento do espetáculo pode ser relacionado ao relato da criação presente no livro de Gênesis. Conforme descrito na narrativa bíblica, Deus cria o céu e a terra. Logo, na terra que era sem forma e vazia, fez-se primeiro a luz e, posteriormente, a separação entre as águas e a nomeação dos mares.

No princípio, criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. Chamou Deus à luz Dia e às trevas, Noite. Houve tarde e manhã, o primeiro dia. E disse Deus: Haja firmamento no meio das águas e separação entre águas e águas. Fez, pois, Deus o firmamento e separação entre as águas debaixo do firmamento e as águas sobre o firmamento. E assim se fez. E chamou Deus ao firmamento Céus. Houve tarde e manhã, o segundo dia. Disse também Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num só lugar, e apareça a porção seca. E assim

se fez. À porção seca chamou Deus Terra e ao ajuntamento das águas, Mares. E viu Deus que isso era bom. (Gn 1, 3-10)³³.

O que vemos, portanto, nesse momento do balé, é a formação desse mar, que descende da parte superior do palco e se concretiza. A respiração que se ouve no início da música, antes mesmo que qualquer nota seja cantada, pode ser relacionada ao elemento ar e ainda ao sopro de vida criador que gera tudo – conforme o relato bíblico da criação do mundo, o sopro divino dá origem à vida humana: “Então, formou o SENHOR Deus ao homem do pó da terra e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente.”. (Gn 2, 7).

Na letra da cantiga-poema, há a presença do eu lírico feminino que pergunta às ondas do mar de Vigo se estas viram o seu amigo. A mulher questiona, também, a Deus, se o amado em breve regressará; conforme os versos: “Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo? / E ai Deus! Se verá cedo? / Ondas do mar levado, / se vistes meu amado? / E ai Deus! Se verá cedo? ”. A primeira cantiga do espetáculo, entretanto, conforme já afirmado, é executada por uma voz masculina.

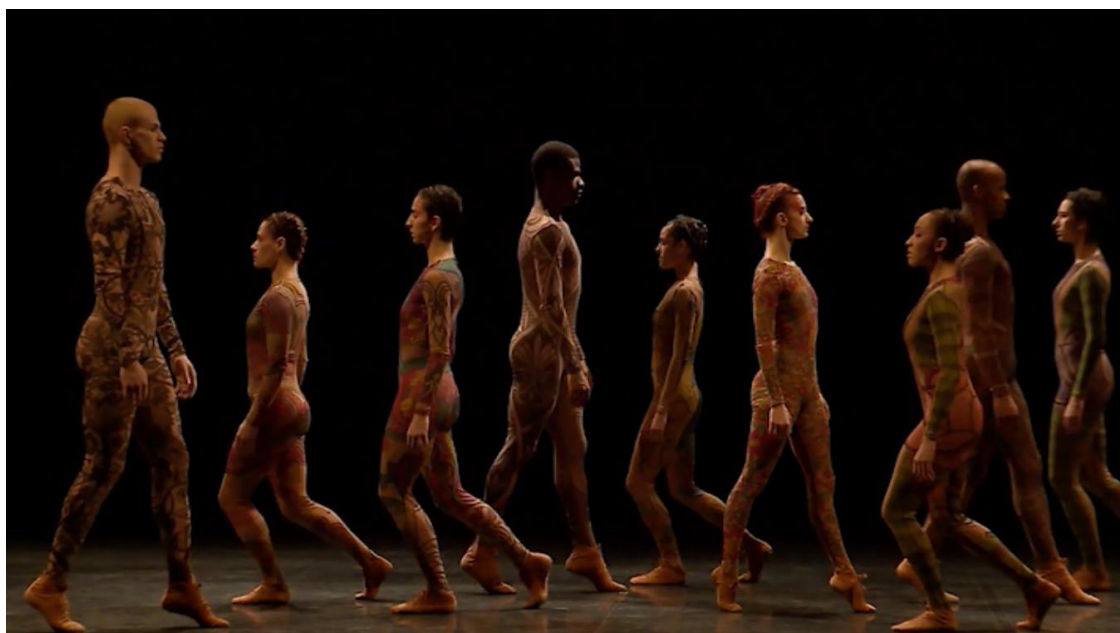
Os bailarinos começam a entrar em cena lentamente, realizando movimentos ondulatórios na vertical. Eles se encontram centro do palco, sempre realizando o mesmo movimento: um caminhar lento e ondulado contínuo, uma transferência de peso corporal, realizada por cima. Os braços se encontram relaxados, em posição neutra. Percebe-se, porém, que o movimento não é realizado simultaneamente por todos os bailarinos. Enquanto alguns estão no nível médio (de pé com os joelhos flexionados), outros se encontram na posição superior (nível alto - de pé com os joelhos esticados). Os bailarinos se deslocam realizando esse movimento de forma lenta e contínua, deslocando-se para o lado oposto ao de onde saíram, sempre com o olhar fixo em um ponto, não têm, portanto, visão lateral, tampouco movimentos realizados com a cabeça. Eles possuem, neste momento, uma expressão séria, quase apática.

Essa movimentação proporciona um efeito de ondulação do mar, nesse momento um mar calmo, pouco agitado, em consonância com a melodia da cantiga. As ondas não são uniformes. Enquanto uma se quebra na praia, há a formação de uma nova. E dessa maneira, no

³³ GÊNESIS. In: Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2º ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

balé, o mar, que estará presente em todo o espetáculo, vai sendo construído.

Figura 8 - Momento 1: Formação do mar (DVD *Sem mim*, 2 min 33 s)



Podemos observar, ainda, na cena, que enquanto os bailarinos se deslocam para a frente, uma única bailarina se desloca de costas. Associamos este sentido contrário ao movimento das marés, que dados pela interferência do Sol e da Lua, nem sempre são regulares e no mesmo sentido. Tem-se, portanto, neste momento, a formação do mar.

Durante toda a cantiga há a permanência dessa movimentação: não há variações, saltos, giros ou qualquer outro elemento coreográfico. O palco que se encontrava escuro, aos poucos vai ganhando mais iluminação, e os corpos dos bailarinos e as cores dos figurinos começam a ser visíveis. Simultaneamente, a rede segue sendo elevada.

Neste momento, o que temos, portanto, é a formação desse grande mar-personagem que estará presente em todo o espetáculo, uma vez que a temática do mar permeia todo o balé *Sem mim*. Tal como nas cantigas codaxianas, ele é o elemento principal por meio do qual o tema do amor e da ausência se desenvolvem. O espaço das cantigas é o mar e suas adjacências. “O espaço é um misto, um híbrido, formado [...], da união indissociável de sistema de objetos e sistema de ações” (SANTOS, 2004), ou seja, o espaço geográfico das cantigas, seu “cenário” é

marítimo e camponês. Nas cantigas do “Ciclo do mar de Vigo”, o mar aparece, por exemplo, em versos como “mar levado”, “mar salido”, e também em referências às ondas: “E miraremos las ondas!” / “E bannarnos emos nas ondas”.

O mar está presente nas cantigas ímpares de Martín Codax, un mar concreto, o mar de Vigo (nas cantiga I e V), determinado pelo movimento e o carácter: fálase do “mar levado” (nas mesmas cantigas) e da combinación sinonímica “mar levado / salido” (na III). E as ondas invocadas na primeira e última cantigas de Martín Codax reaparecen no refrán dotras dúas: “E miraremos las ondas! (III), “E bannarnos emos nas ondas (V). Tanto a contemplación e admiración do mar como o baño lembran o simbolismo da auga nas cantigas, relacionado coa fecundidade, coa figura feminina. É este, ademais, o entorno simbólico máis nina. É este, ademais, o entorno simbólico máis apropiado: o do encontro dos namorados. (CASTAÑO, 1998, p. 68-69).

Podemos afirmar que o mar é esencial para o desenvolvemento das cantigas, e conseqüentemente, do espectáculo *Sem mim*. O mar, “na sua perspectiva de mensageiro, transporta, no seu intenso e eterno movimento de ondas, promessas, as de que o amigo voltará são e vivo, e tristezas, a angustiante espera da volta.”. (ARAUJO, 2010, p. 251-252). O mar em *Sem mim* está presente nas cantigas, na coreografia, na paisagem do cenário. É o elemento que separa e, ao mesmo tempo, une os amantes.

Dessa maneira, temos no momento 1, a apresentação desse mar no qual as cantigas e o espectáculo estão inseridos. Veremos, porá seguir, como este irá se configurar nas próximas cantigas.

2. 2 Momento 2: Cantiga II

Na segunda faixa do espectáculo, a cantiga codaxiana é interpretada pelo músico mineiro Milton Nascimento, o qual já deixou sua marca em composições de diversos espectáculos do Grupo Corpo. A música é bastante marcada por instrumentos de sopro como flautas e gaitas, além de violas e instrumentos percussivos. A letra da canção diz respeito a uma mensagem que o eu lírico recebeu informando-lhe do regresso do seu amado, são e vivo. Esse eu lírico, então, em diálogo com a mãe, avisa a ela que irá a Vigo encontrar-se com o seu amigo. A letra ilustra, portanto, um momento de expectativa pelo encontro da mulher com o seu amado, entretanto, como na primeira cantiga, a segunda letra também é interpretada por uma voz masculina.

Neste momento, a rede está completamente suspensa e os bailarinos, abaixo dela, compõem o mar. Ela, por sua vez, pelo fato de suas pontas assemelharem-se a picos de

montanhas, pode remeter a paisagens formadas por relevos montanhosos das regiões marítimas.

Com relação à coreografia, esta se inicia com a presença do mesmo grupo de bailarinos, formado por homens e mulheres, que permanece no palco formando o grande mar. A sequência de movimentos, entretanto começa a ganhar mais formas e variações, embora sejam quase sempre caracterizados pelas ondulações. Há pequenos saltos, giros, movimentos mais amplos, principalmente dos membros inferiores, além das ondulações de tronco e quadris. Esse mar se movimenta verticalmente (em elevações e abaixamentos) e horizontalmente (com movimentos laterais), mas é sempre ondulado. Mantém-se, portanto, a ideia de continuidade das ondas.

Como é característico nas coreografias de Rodrigo Pederneiras, a movimentação dos bailarinos não ocorre de forma totalmente sincrônica. Enquanto um pequeno grupo executa uma sequência de movimentos, outro grupo realiza uma sequência diferente. Esses movimentos que podem parecer desconexos reproduzem os movimentos oceânicos, que são distintos, irregulares e inconstantes e formação e quebra das ondas. Há, portanto, muitos giros, pequenos saltos, ondulações de tronco e quadris, *grand battements* (passo do balé no qual uma perna é mantida no solo, controlada, enquanto a outra é elevada o mais alto possível, com o restante do corpo alinhado), e deslocamentos em sentidos distintos.

A saudade e a possibilidade do encontro com o amigo, nessa “cantiga do mar” é modulada pelo ritmo das águas. Há uma espécie de contentamento em saber que o encontro amoroso será, em breve, uma realidade. Aos poucos, o número de bailarinos no palco vai diminuindo até que o “mar” seja completamente desfeito e a cantiga e a cena sejam encerradas.

O que pode ser visto em *Sem mim* é a saudade do ser amado como elemento motivador para o desenvolvimento do balé. Quer seja no lamento das vozes, expressos nas cantigas da trilha sonora, quer seja na coreografia de Rodrigo Pederneiras e / ou nos outros elementos do espetáculo, a saudade resgata o passado como paraíso e, ao mesmo tempo, segundo Lourenço, inventa esse passado. No balé, a saudade relaciona-se principalmente à distância do ser amado.

2.3 Momento 3: Gayta

A terceira faixa de *Sem mim* é um tema instrumental composto especialmente para o espetáculo. Trata-se de uma versão de Carlos Núñez para peças tradicionais do século XVII. A música traz uma melodia alegre que se assemelha à música dos camponeses medievais. Há, novamente, a presença de sons de instrumentos de sopro e de percussão. A cantiga caracteriza-se, portanto, como uma solução para o espetáculo, uma vez que “une” as cantigas de Codax, proporcionando uma extensão no tempo da trilha sonora do balé, que se composta apenas pelas cantigas, ficaria relativamente curta.

O título Gayta relaciona-se ao instrumento musical gaita, interprete principal das peças da cultura popular galega. De acordo com a pesquisadora Olga Camafeita Longa (2001), no glossário *A música popular em Galicia* ³⁴, esse instrumento está entronado como um estandarte da Galicia dentro e fora das fronteiras da região, sendo um dos mais importantes instrumentos musicais:

Destaca na nosa instrumentación tradicional a grande importancia da percusión – aínda que seu papel se vexa minimizado na música instrumental pola omnipresente gaita como exponente do instrumental galaico, dentro do grupo de vento, que non é o máis o abonos – maioritariamente no mundo rural, no que tamén predominan os instrumentos sinxelos de entretemento infantil e pastoril, como chifros, frautas, pitos... que servirían como entrenamento para despois a toca-la gaita. (LONGA, 2001)³⁵

A coreografia é realizada exclusivamente por bailarinos do sexo masculino, os quais executam muitos saltos. A cena tem início com a entrada de um bailarino que por alguns minutos apresenta um solo marcado por movimentos ondulatórios principalmente de quadris, tronco e cabeça.

A cena parece evocar uma paisagem campestre, provavelmente próxima ao mar, em que

³⁴ LONGA, Olga Camafeita. **A música popular em Galicia**. Glosario monolingue. 2001. Disponível em: <http://www.regueifa.org/archivos/PROXECTO%20OLGA%20CAMAFEITA.pdf>. Acesso em: 02. set. 2017.

³⁵ Destaca a nossa instrumentação tradicional a grande importância da percussão – ainda que seu papel se veja minimizado na música instrumental pela onipresente gaita como exponente do instrumental galaico, dentro do grupo de vento, que não é o mais famoso – maioritariamente no mundo rural, no que também predominam os instrumentos singelos de entretenimento infantil e pastoril, como chifros, flautas, pitos... que serviriam como treinamento para depois tocar a gaita. (LONGA, 2001)³⁵

há sons – provocados pelos instrumentos de sopro (ou de vento) galegos, e movimentos de aves. A cena pode remeter ainda a uma comunidade, talvez masculina, que celebra a colheita, o trabalho com a terra, a vida simples e tranquila no campo; logo, à cena em questão, relacionamos o elemento ar, que, nas obras de Bachelard, “é o elemento que na linguagem age diretamente ligado à imaginação poética”:

Uma ação imaginante, aberta em permanente mobilidade criativa, é proposta central de *O ar e os sonhos*. A imaginação a deformar as imagens fornecidas pela percepção, libertando-as das primeiras impressões, é capaz de mudar substancialmente suas formas. Imaginação sedutora, fecunda e vitalizante. Palavras que inauguram novos vãos psíquicos. Desejos de alteridade, de duplo sentido. A imanência do imaginário a realizar-se. Convite à viagem. Trajeto que conduz aos domínios imaginativos das profecias e utopias. [...]. A poética ultrapassa o pensamento. Metáforas. Fascinação pelas imagens que realizam irrealidades. Dinamismo revelador. Movimento aéreo, liberador. Psicologia ascensional que produz alívio e alegria em sua leveza e ligeireza. Tonicidade da palavra. Para o alto: amplificação do sentido. Para baixo: a queda moral. O pesar das palavras. (PESSÔA, 2008, *on-line*).

O eu lírico das cantigas codaxianas se encontra na terra, há narrativa da presença na igreja, na praia (perto do mar) e há sempre o desejo de ir ao encontro do amado nas ondas do mar. O que se percebe, no entanto, é que ela não sai, mas permanece estável no continente enquanto o amado partiu para outros lugares.

Um segundo bailarino entra em cena e realiza movimentos que seguem a mesma lógica coreográfica: muitos saltos, giros e movimentos vigorosos. Em seguida, os dois bailarinos saem de cena e uma nova dupla os substitui. A partir desse momento, eles se revezam no palco, dançando quase independentes; não se olham enquanto dançam. Ao final da cena, os quatro bailarinos se encontram no palco, quando realizam os últimos passos e encerram a faixa três.

2.4 Momento 4: Cantiga III

A cantiga III, "*Mia hermana fremosa, treides comigo*" é cantada pela cantora mineira Jussara Silveira. Sua letra é um convite do eu lírico a suas interlocutoras, ora a irmã, ora a mãe, a acompanhá-la à igreja de Vigo, perto de onde o mar está encrespado, a fim de ver as ondas, de onde virá o seu amado. Na melodia da cantiga, ouvem-se sons de sinos que fazem referência à igreja.

A coreografia é interpretada a princípio por um trio de bailarinas que executam

movimentos de ondas principalmente com tronco e membros inferiores. Na sequência, mais duas bailarinas se juntam ao trio. Estas adentram a cena juntas, com os braços cruzados e se deslocam frontalmente no palco.

Essa dupla de bailarinas não se desfaz ao longo da coreografia: estão sempre juntas, ligadas pelos braços, abraçadas. Como se representassem as mulheres (irmã, mãe) da letra da cantiga, elas realizam movimentações que se assemelham a “brincadeiras” de irmãs, as quais expressam cumplicidade, consolo e força.

Figura 9 - Momento 4 (DVD *Sem mim*, 14 min 51 s)



As demais bailarinas continuam a movimentação que se assemelha aos movimentos do mar, enquanto a dupla se desloca pelo palco. A coreografia é marcada ainda por alguns saltos. Nesse momento, percebemos que o figurino feminino possui bastantes cores. Associamos este momento do espetáculo as imagens da água em relação à figura feminina.

Bachelard (1998) aponta a forte relação da água com o feminino e a seu aspecto maternal. Por meio do uso de “metáforas lácteas”, o autor estuda as pontencialidades das imagens da água no que se refere à relação com mãe: “ Para fazer essa demonstração, vamos estudar um pouco

mais de perto as imagens literárias que pretendem forçar as águas naturais, a água dos lagos e dos rios, a água dos próprios mares, a receber as aparências leitosas, as metáforas lácteas. Mostraremos que essas metáforas *insensatas* ilustram um amor inolvidável”. (BACHELARD, 1988, p. 121). Em suma, para o autor, “o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, log, esse amor é a força propulsora da imaginação, que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna.” (BACHELARD, 1997, p. 120).

O mar configura-se, portanto, como uma representação da figura feminina materna, uma vez que pode ser considerado, também, um “elemento embalador” que com seu movimento nos adormece e nos devolve para o colo materno. Nas palavras do autor: “A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos à nossa mãe.”:

Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o *elemento embalador*. Este é mais um traço de seu caráter feminino. (...) o banhista, que reencontra à noite “seu ambiente” ama e conhece a leveza conquistada nas águas; goza dela diretamente como de um conhecimento sonhador, um conhecimento (...) que abre um infinito. (BACHELARD, 2002, p. 136).

Para a imaginação material de Gaston Bachelard, portanto, todo líquido é água. Tudo o que escoia é água. “para o devaneio materializante todos os líquidos são águas, tudo o que escoia é água, a água é o único elemento líquido. A liquidez é precisamente a característica elementar da água.”. (BACHELARD, 1997, p. 97 -98):

É um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos. Esta observação é já justificada visualmente, dinamicamente: para a imaginação, tudo o que *escoia* é água; tudo o que escoia participa da natureza da água, diria um filósofo. O epíteto da água *corrente* é tão forte que cria sempre e por toda parte o seu substantivo. A cor pouco importa: ela dá apenas um adjetivo; não designa mais que uma variedade. A imaginação material vai imediatamente à qualidade substancial. (BACHELARD, 2002, p.121).

O autor, então, examina a questão da água no campo psicanalítico, a partir do qual pode relacionar a água ao leite materno. Logo, nesse sentido, de acordo com Bachelard, “todo líquido é uma água; em seguida toda água é um leite.” O leite é, então, de acordo com o filósofo, o “primeiro substantivo, ou, mais precisamente, o nosso primeiro substantivo bucal.”:

Se agora levarmos mais longe nossa busca no inconsciente, examinando o problema no sentido psicanalítico, deveremos dizer que toda água é um leite. Mais exatamente, toda bebida feliz é um leite materno. Temos aí o exemplo de uma explicação em dois

estágios da imaginação material, em dois graus sucessivos de profundidade inconsciente: primeiro, todo líquido é uma água; em seguida toda água é um leite. O sonho tem uma raiz pivotante que desce no grande inconsciente simples da vida infantil primitiva. Tem também toda uma rede de raízes fasciculadas que vivem numa camada mais superficial. É sobretudo essa região superficial, onde se misturam o consciente e o inconsciente, que estudamos em nossas obras sobre a imaginação. Mas é tempo de mostrar que a zona profunda é sempre ativa e que a imagem material do leite sustenta as imagens, mais conscientes, das águas. (BACHELARD, 2002, p.121 - 122).

Por outro lado, o mar como elemento de projeção da imagem da mãe, que alimenta e nutre o filho, também, projeta a imagem da segunda mulher: a amante, a esposa. Esta também é projetada sobre a natureza:

Essa valorização substancial que faz da água um leite inesgotável, o leite da natureza Mãe, não é a única valorização que marca a água com um cunho profundamente feminino. Na vida de todo homem, aparece a segunda mulher: a amante, ou a esposa. A segunda mulher vai também ser projetada sobre a natureza. Ao lado da mãe-paisagem tomará lugar a mulher-paisagem. (BACHELARD, 2002, p. 131).

Citando Marie Bonaparte, a qual afirma que a natureza é uma projeção da mãe, Bachelard exemplifica essa ideia, relacionando do "canto profundo que atrai os homens para o mar" ao canto materno, uma espécie de saudade da memória perdida.

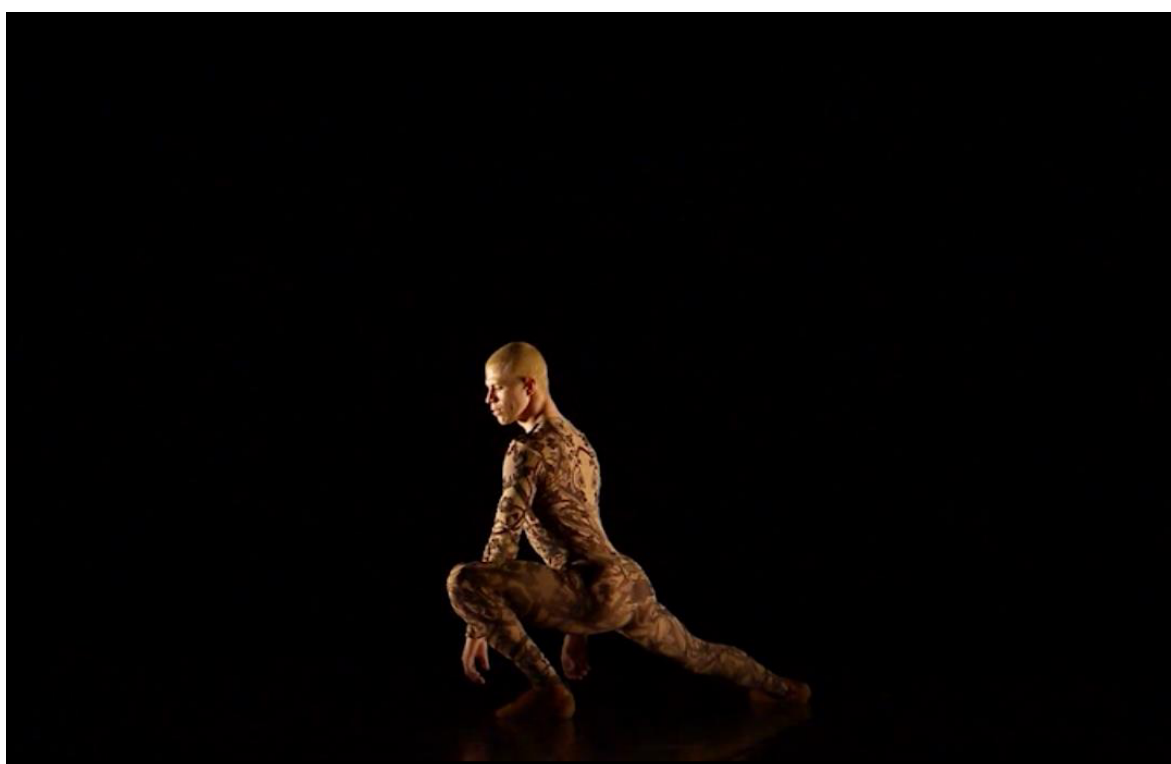
O mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. E o canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar." Esse canto profundo é a voz maternal, a voz de nossa mãe: "Não é porque a montanha é verde ou o mar azul que nós os amamos, ainda que demos essas razões para a nossa atração; é porque algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, no mar azul ou na montanha verde, encontra um meio de se reencarnar. E esse algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, é sempre e em toda parte resultado de nossos amores da infância, desses amores que a princípio se dirigiam apenas à criatura, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite..." (p. 371) (BONAPARTE *apud* BACHELARD, 2002, p. 120) .

Na cantiga de Codax, a voz é feminina e a “comunidade” presente na cena do balé é feminina. A esse momento do espetáculo, podemos relacionar, portanto, a temática da água como um elemento feminino.

2. 5 Momento 5: Afiador

Outro tema instrumental composto especialmente para *Sem mim*, a faixa do capítulo cinco é mais um momento de ligação entre as cantigas de Codax no espetáculo. A música apresenta, majoritariamente, sons de instrumentos de sopro galego.

Figura 10 - Momento 5: Afiador (DVD *Sem mim*, 19 min 29 s)



A respeito do título do quinto momento do balé – Afiador – acreditamos que este está relacionado sobretudo à música instrumental da cena. Afiar, com a definição do dicionário Aurélio (2009, p.61)³⁶, significa “dar fio a; tornar cortante ou mais cortante; amolar; aguçar”. Logo, o afiador é "que ou o que afia", "amolador" ou ainda "instrumento para dar fio". O amolador ou afiador é um profissional ambulante o qual se transporta em uma bicicleta, adaptada para o exercício da atividade, para oferecer serviços de amolar de facas, tesouras e

³⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Afiador. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4ª ed. Curitiba: Positivo, 2009. p. 61.

outros instrumentos de corte.

Uma característica desse profissional é circular pelas ruas de uma cidade ou povoado anunciando a sua chegada com uma espécie de flauta ou apito, o tipo mais comum é o *chiflo* ou *chifla* um instrumento musical pequeno e oco que produz sons agudos. Segundo definição, o chiflo (chifro), é um instrumento de madeira cujo som é bastante peculiar:

Chifro: ten un corpo de madeira, marfil o cana no que se tallan uns orificios verticais dispostos de maior a menor (ou tamén tubos independentes atados entre si) onde se sopra en sentido horizontal para se producir a melodía. [...] Era utilizado por nenos o pastores, pero máis famosa é a súa relación cos afiadores e paragüeiros ou cualquera traballador ambulante. (LONGA, 2001, *on-line*).³⁷

A esse momento do espetáculo vemos novamente uma forte relação com o ar. Tal como na faixa Gayta, os instrumentos de sopro dão o tom poético do ar à cena. Na cena há a presença de apenas um bailarino no palco, o qual realiza movimentos rápidos, principalmente de tronco e cabeça, além da movimentação ondulatória, marca da coreografia do balé.

Ao final do tema instrumental, mais dois bailarinos – um homem e uma mulher - entram em cena e realizam as sequencias finais da coreografia. O bailarino solista se retira, enquanto o casal permanece em cena para executar a cantiga seguinte.

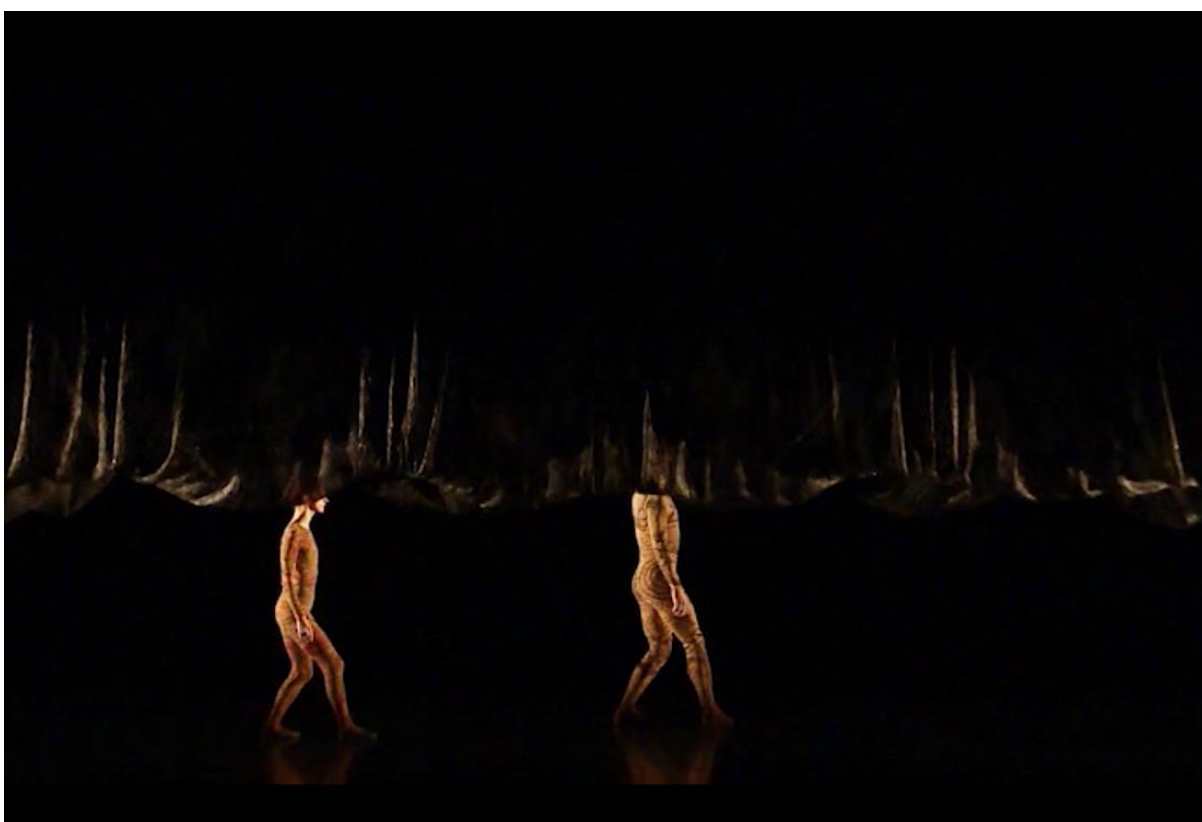
2. 6 Momento 6: Cantiga IV

A cantiga IV, interpretada por Monica Salmaso, é a cantiga central do espetáculo *Sem mim*. A coreografia se inicia no final do solo masculino da cantiga que a antecede: os bailarinos do duo entram, dançam o final da coreografia “Afiador”. A rede do cenário baixa e cai sobre eles e tem início a cantiga IV, que é marcada por movimentos de afastamento e aproximação, entre outras antíteses, que retomam o título do espetáculo:

³⁷ Chifro: tem um corpo de madeira, marfim ou cana no que se talham uns orificios verticais dispostos do maior para o menor (ou também tubos independentes atados entre si) onde se sopra em sentido horizontal para se produzir a melodia. [...] Era utilizado por crianças ou pastores, porém mais famosa é a sua relação com os afiadores e *paragüeiros* (consertadores de guarda-chuvas) ou qualquer trabalhador ambulante. (LONGA, 2001, tradução nossa).³⁷

As letras [de *Sem mim*] falam da mulher que está esperando o amor que pode ser que volte pelo mar, ou chorando a perda de uma pessoa que o mar levou, porque morreu, ou porque fôï pra outros lugares. Então fiquei pensando: ‘O que é esse mar, o que ele faz?’. Ele separa as pessoas, ele une as pessoas; ao mesmo tempo em que ele destrói, ele é provedor. O mar, ao mesmo tempo em que é tão vigoroso e masculino, é tão delicado e tão feminino! Isso acabou caindo no que a gente tem do mar, que é o movimento de ir e vir o tempo todo; então peguei essa base como ideia pra criar o balé. [...] (PEDERNEIRAS, 2011).

Figura 11 - Momento 6: Rede sobre o duo de bailarinos (DVD *Sem mim*, 21 min 36 s)



A rede "escultura-cenário-instalação" que neste momento está no centro do palco cobre completamente os bailarinos. Essa camuflagem pode tentar preservar os amantes-bailarinos numa espécie de sonho, devaneio. Como um dossel que protege e preserva a intimidade do amor. A rede sobre a dupla evoca também elementos da paisagem natural como montanhas, as próprias ondas do mar ou, ainda, uma casa ou catedral (a igreja de Vigo) no centro da qual o encontro amoroso acontece, no plano real ou imaginário.

De acordo com Bachelard, o arquétipo da água se confunde com a imaginação. Ela é, para o filósofo francês, portanto, segundo Gomes (2015), a “materialização do imaginário”:

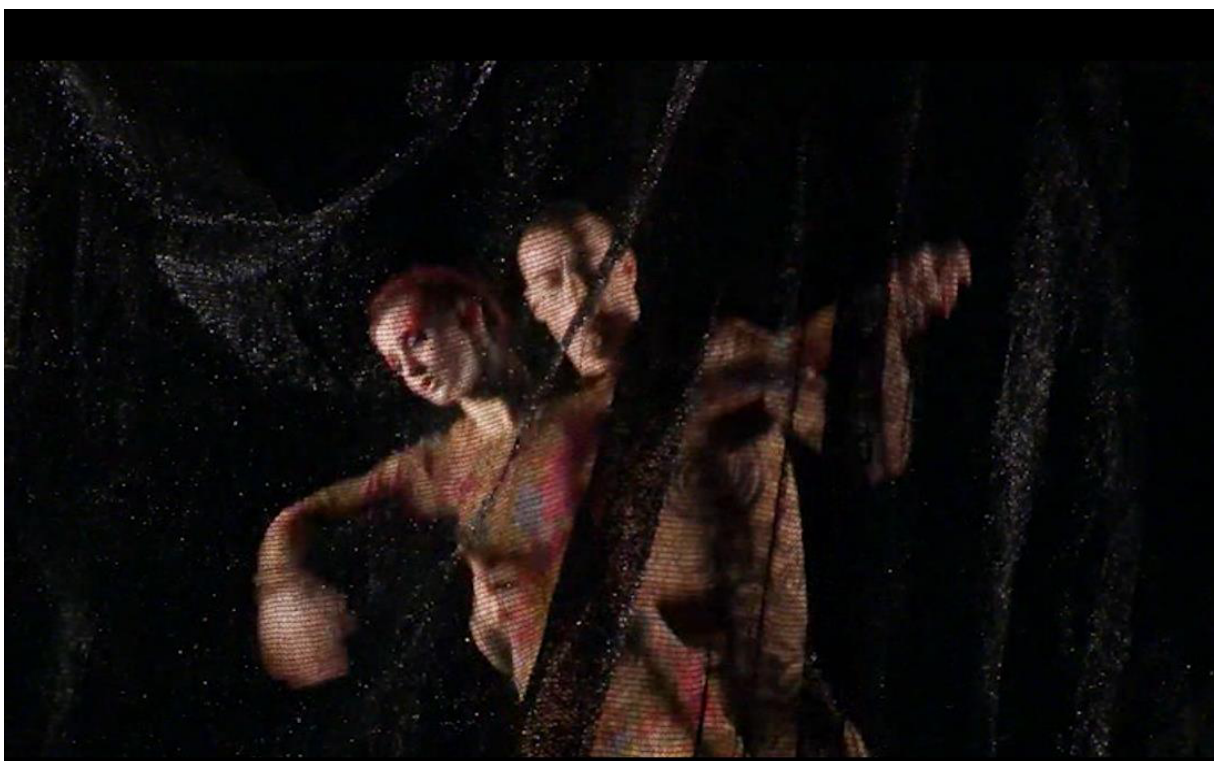
Para Bachelard, o arquétipo da água se confunde com a própria imaginação, com o quase-substrato da imaginação material, o plasma onde ela acontece. A água é, ao mesmo tempo, fluida, solvente, homogênea e coesa; representando o ideal alquímico *Solve e Coagula*, a imaginação do concreto sublimado e a materialização do imaginário. Assim, a água ocupa, na meta poética do devaneio de Bachelard, um lugar intermediário entre o sólido e o gasoso, entre a materialidade compacta da terra e a suave leveza do ar. (GOMES, 2015, p.4).

Tomando as proposições de Bachelard (2000) a respeito da casa onírica, e relacionando-a, também, ao elemento terra, trataremos da rede-cenário, neste momento, como um abrigo. Como afirma o autor, “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. [...] Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes.”. (BACHELARD, 2003, p.25)

Na obra *A casa natal e a casa onírica*, o filósofo francês afirma que a casa onírica é o espaço o qual é habitado, em nossos sonhos e lembranças, e se torna uma força de proteção:

Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O *ato de habitar* reveste-se de valores inconscientes que o inconsciente não esquece. (BACHELARD, 2003, p.92).

Figura 12 - Momento 6 (DVD *Sem mim*, 22 min 43 s)



Habitar, portanto, é estar abrigado. A casa abriga-nos e é segundo o autor, um contra universo ou um universo do contra:

Seriam precisas longas páginas para expor, em todos os seus caracteres e com todos os seus planos de fundo, a *consciência de estar abrigado*. São inumeráveis as impressões claras. Contra o frio, contra o calor, contra a tempestade, contra a chuva, a casa é um abrigo evidente, e cada um de nós tem mil variantes e suas lembranças para animar um tema tão simples. Coordenando todas essas impressões e classificando todos esses *valores* de proteção, perceberíamos que a casa constitui, por assim dizer, um contra-universo ou um universo do contra. (BACHELARD, 2003, p.87).

O termo lar, em definição³⁸ presente no Dicionário Aurélio (2009, p.1183), significa: parte da cozinha onde se acende o fogo, a lareira, a casa da habitação, o ninho e até mesmo a família e a casa. Este momento do espetáculo está, portanto, fortemente relacionado ao fogo,

³⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Lar. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4ª ed. Curitiba: Positivo, 2009. p. 1183.

ao amor, às relações nesse ambiente de aconchego e calor. Dessa maneira, o momento está intimamente ligado ao elemento terra, à casa, à habitação.

Esse tema do espetáculo também se relaciona à temática do amor. De acordo com Paz (1994), o amor humano é o que ocorre entre “dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, o entreabre para que, num relâmpago, apareça sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce que, sempre e ao mesmo tempo, é agora e é nunca.”.

Ao discorrer sobre os domínios da sexualidade, do erotismo e do amor, o poeta afirma que os três são manifestações da vida:

A sexualidade é animal; o erotismo é humano. É um fenômeno que se manifesta dentro de uma sociedade e que consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transforma-lo numa representação. O amor, por sua vez, também é cerimônia e representação, mas é alguma coisa mais: purificação, como diziam os provençais, que transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas. O amor é a metáfora final da sexualidade. Sua pedra de fundação é a liberdade: o mistério da pessoa. Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade (PAZ, 1994, p. 96-97).

Dessa maneira, o momento central do espetáculo reúne todas as temáticas do balé. A saudade, os elementos da natureza e o amor.

2. 7 Momento 7: Alvorada Lundu

Ao encerrar o momento seis, a rede é novamente suspensa e tem início o tema musical "Alvorada lundu", o qual foi composto exclusivamente para o espetáculo. O tema, no entanto, não se inicia interligado à música do momento ao anterior. Há uma pausa, quando as luzes se apagam e a rede é novamente suspensa.

O tema “Alvorada lundu” tem música alegre, marcada por instrumentos de sopro e violas, que remetem, também, aos ritmos brasileiros como o forró, o baião, e tem ainda influência da música clássica barroca de Bach (Prelúdio as suíte N. 1 para violoncelo).

A alvorada (*alborada*) é uma peça instrumental para gaita e tamboril que se interpreta na manhã dos dias de festa como forma de anúncio da festa. O lundu, por sua vez, é uma dança de origem afro-brasileira, que no espetáculo traduz ao encontro do país com a cultura do

continente. De acordo com o dicionário *on-line* Cravo Albin da Música Popular Brasileira ³⁹, o Lundu — ou *landum, lundum, lundu* — foi introduzido no Brasil provavelmente por escravos de Angola e há bastantes controvérsias a respeito da sua origem enquanto canto e dança:

Da mesma forma que a modinha, há inúmeras controvérsias quanto à sua origem. Confundido inicialmente com o batuque africano (do qual proveio), tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o lundu em fins do século XVIII não era ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana do Brasil. Segundo Mozart de Araújo, é a partir de 1780 que o lundu começa a ser mencionado nos documentos históricos. Até então, era dada a denominação de batuque aos folguedos dos negros. Enquanto dança, a coreografia do lundu foi descrita como tendo certa influência espanhola pelo alteamento dos braços e estalar dos dedos, semelhante ao uso de castanholas, com a peculiaridade da umbigada. Traço característico e predominante em sua evolução seria o acompanhamento marcado por palmas, num canto de estrofe-refrão típico da cultura africana. Quando a umbigada passa a se disfarçar como simples medida, o lundu ensaia sua entrada nos salões da sociedade colonial. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2017, *on-line*).

Há ainda, no tema musical, uma *pasacorredoiras*, um tipo de peça instrumental galega feita para desfiles de festejos, como complemento das alvoradas. É uma espécie de marcha rápida nas quais há variações sobre um motivo principal:

A ruada é música para desfilar, son pezas ideadas para interpretar indo de camiño (por exemplo entre casas) nos días de festa, como complemento das alvoradas. De ritmos de pasodoble rápido, consta de tres tempos a catro a oito compases nos que se fan variacións sobre un motivo principal. (LONGA, 2001, *on-line*)⁴⁰.

Essa mescla de ritmos e musicalidades produz, portanto, nesse momento do espetáculo, um encontro entre as culturas europeias, africanas e brasileiras, de diferentes épocas e contextos.

³⁹ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. 2002-2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>> Acesso em: 12 set. 2017.

⁴⁰ A ruada é música para desfilar, são peças idealizadas para interpretar indo pelo caminho (por exemplo, entre as casas) nos dias de festa, como complemento das alvoradas. De ritmos de pasodoble rápido, consta de três tempos a quatro oito compassos nos que se fazem variações sobre um motivo principal. (LONGA, 2001, *on-line*, tradução nossa.)⁴⁰.

Na cena, que se apresenta com uma iluminação mais clara, a princípio entra uma única bailarina, a qual executa, principalmente, movimentos de quadris. Ao longo da música, mais bailarinos vão se juntando, até que hajam muitos em cena. A coreografia é marcada por muitos movimentos de quadris, “rebolados”, saltos e giros.

Esse tema musical tem um tom bastante festivo. Os bailarinos dançam quase sempre sorrindo. A movimentação de quadris bem presente na marca de identidade da companhia mineira. A coreografia se encerra com um caminhar, que em alguns momentos é pausado, e já se emenda à coreografia do momento oito.

Figura 13 - Momento 7 (DVD *Sem mim*, 27 min 56 s)



2.8 Momento 8: Cantiga V

A cantiga V de Martin Codax é interpretada por Chico Buarque. A voz do eu lírico feminino, portanto, nesta cantiga, também é representada por uma voz masculina, lembrando os trovadores homens se expressavam com o eu lírico feminino. A letra da cantiga “*Quantas saberedes amar amigo*” diz respeito ao convite do eu lírico às amigas para irem ao mar, verem as ondas e se banharem nelas.

Nessa cantiga, vemos, portanto, o aspecto do banho nas águas. A água, de acordo com Bachelard, também se apresenta como elemento purificador. É elemento sacro. Nos batismos ou rituais de purificação das mais diversas religiões, a água lava, purifica. Banhar-se nas águas significa transição, mudança de vida, iniciação e morte. O banho nas águas tem relação, ainda, com uma, simbologia erótico-amorosa em diversas culturas e povos. Sellers (2014), no artigo “Las cantigas de Martin Codax y su significación en la lírica galaico-portuguesa” aponta os aspectos do banho nas águas presentes nas cantigas medievais de Martin Codax:

El baño forma parte de la simbología erótica de este tipo de cantigas y se conserva en la lírica oral peninsular de los siglos XV y XVI. Su virtud regeneradora y purificadora es bien conocida, y atestiguada, tanto en el ámbito profano como en el sagrado, en la cultura de todos los pueblos. Podría decirse que el baño es universalmente considerado como el primero de los ritos que marca las grandes etapas de la vida : nacimiento, pubertad, muerte. La inmersión en el agua ha sido considerada una imagen de la regresión uterina. Satisface una necesidad de seguridad, de ternura, el retorno a la matriz original, a la fuente de la vida. Sumergirse voluntariamente es aceptar un momento de olvido, de renuncia a la propia responsabilidad, de vacío, pues actúa como un hiato en el tiempo vivido, una solución de continuidad, lo que le confiere un valor iniciático. El agua es también fertilizante, de ahí el baño ritual de las prometidas y el de las mujeres estériles en tal o cual lago o fuente sagrada, práctica atestada del Mediterráneo al Extremo Oriente durante más de tres mil años de historia. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p.13).⁴¹

⁴¹ O banho forma parte da simbologia erótica deste tipo de cantigas e se conserva na lírica oral peninsular dos séculos XV e XVI. Sua virtude regeneradora e purificadora é bem conhecida, e testificada, tanto no âmbito profano como no sagrado, na cultura de todos os povos. Poderia dizer-se que o banho é universalmente considerado como o primeiro dos ritos que marca as grandes etapas da vida: nascimento, puberdade, morte. A imersão na água foi considerada uma imagem da regressão uterina. Satisfaz uma necessidade de segurança, de ternura, de retorno à matriz original, à fonte da vida. Submergir-se voluntariamente é aceitar um momento de esquecimento, de renúncia à própria responsabilidade, de vazio, pois atua como um hiato no tempo vivido, uma solução de continuidade, o que lhe confere valor iniciático. A água é também fertilizante, daí o banho ritual das prometidas e o das mulheres estéreis no tal ou qual lago ou fonte sagrada, prática atestada do Mediterrâneo ao Extremo Oriente durante mais de três mil anos de história. (ÁLVAREZ SELLERS, 1992, p.13, tradução nossa).⁴¹

A respeito do banho nas águas, Bachelard destaca-o como um “esporte”, logo, é, para o autor, o contrário da timidez feminina. A função sexual da água é, de acordo com o filósofo, é evocar a nudez feminina, que pode conservar um certo tipo de inocência:

Tal como os poetas a descrevem ou sugerem, tal como os pintores a desenham, a *mulher no banho* é impossível de se encontrar em nossos campos. O banho não passa de um esporte. Enquanto esporte, ele é o contrário da timidez feminina. O banho é agora uma *multidão*. Ele fornece um "ambiente" para romancistas. Já não pode dar um verdadeiro poema da natureza. Aliás, a imagem primitiva, a imagem da banhista de reflexo luminoso, é falsa. A banhista, agitando as águas, quebra sua própria imagem. Quem se banha não se reflete. É preciso, pois, que a imaginação supra a realidade. Ela realiza então um desejo. Qual é, pois, a função sexual do rio? É a de evocar a nudez feminina. Eis uma água bem clara, diz o passeante. Com que fidelidade ela refletiria a mais bela das imagens! Por conseguinte, a mulher que nela se banhar será branca e jovem; conseqüentemente, estará nua. A água evoca a nudez *natural*, a nudez que pode conservar uma inocência. No reino da imaginação, os seres realmente nus, de linhas sem toão, saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma *imagem* antes de ser um *ser*, é um desejo antes de ser uma imagem. Para determinados devaneios, tudo o que se reflete na água traz a marca feminina. Eis um bom exemplo dessa fantasia. (BACHELARD, 2002, p. 37-38).

A coreografia se inicia com um caminhar rápido dos bailarinos que se deslocam em vários sentidos. Enquanto um grupo caminha, outros bailarinos executam saltos e giros. Percebe-se ainda, que, na cena, há duas duplas de bailarinos – uma formada por uma mulher e um homem e outra formada por dois homens – que dançam juntos.

2.9 Momento 9: Cantiga VI

O momento nove do espetáculo *Sem mim* traz a cantiga VI de Codax para a qual não havia notação musical. O músico José Miguel Wisnik, então, compôs uma melodia para o poema e criou, ainda, uma nova versão para a letra da cantiga, exclusiva para o balé.

A letra, recriada por Wisnik diz: E no sagrado em Vigo / bailava corpo bonito: / Amarei!
// Em Vigo no sagrado / bailava corpo delgado: / Amor hei! // Bailava corpo bonito / que nunca tivera amigo: / Amarei! // Bailava corpo delgado / que nunca tivera amado: / Amor hei! // Que

nunca tivera amigo / senão no segredo em Vigo: / Amarei! // Que nunca tivera amado / senão em Vigo no sagrado: / Amor hei! Na letra da cantiga, há a referência a uma igreja em Vigo ou ao “Sagrado” (uma festa sagrada), para onde a moça convoca outras que a acompanhem, para verem o mar e, conseqüentemente, o amigo; ou relembra de uma festa em que houvera dançado e amado.

Ao som do piano, duas bailarinas (uma em destaque e outra um pouco oculta pelas luzes da cena) iniciam uma coreografia caracterizada por muitos movimentos de tronco e quadris. Há alguns movimentos mais rápidos, mas a predominância é de movimentos mais lentos, suaves, sensuais.

Ao final da cantiga, ouve-se ao fundo da cantiga, um leve toque de pandeiros, que a princípio, parecem destoar do som do piano. Aos poucos o toque dos pandeiros começa a ficar mais evidente, enquanto as bailarinas lentamente saem de cena, executando os movimentos suaves da coreografia. O término da cantiga se dá de forma sutil, uma vez que o momento seguinte se inicia, ou seja, música e coreografia se acoplam umas às outras.

2.10 Momento 10: Cantareiras

No décimo momento do espetáculo *Sem mim*, a cantiga V de Martin Codax, que já esteve presente no momento 8 do espetáculo, é interpretada pelas *cantareiras* e *pandereteiras* do grupo galego Xiradela. A letra da cantiga diz a respeito das mulheres que convidam as amigas para irem ao mar de Vigo para encontrarem-se com o amado e, também, banhar-se nas ondas: "*Quantas sabedes amar amigo, / treides comig' a lo mar de Vigo. / E bannarnos emos nas ondas. // Quantas sabedes amar amado, / treides comig' a lo mar levado. / E bannarnos emos nas ondas.*"

Seguida das duas primeiras estrofes da cantiga V, as cantoras e instrumentistas galegas cantam uma canção do repertório do grupo, cuja letra, a qual não se compreende facilmente, diz:

Agora que veu a guerra
 Lévade-los homes todos
 Levade o meu queridiño
 Lévame a vista dos ollos
 Ai, le, le, ..

Heiche da despedida
 Con rosas e caraveles
 No teu corazón conozco
 Que la despedida quieres
 Ai, le, le...⁴²

Este também é um momento das mulheres. A cena do espetáculo se inicia com o toque dos pandeiros. As bailarinas que se encontravam no palco continuam seus movimentos lentos e saem lentamente enquanto um trio de bailarinas adentram o palco, dançando ao som dos pandeiros até que a letra do poema começa a ser cantada. Nota-se, neste momento, que o figurino das bailarinas tem incluído uma saia.

O trio executa uma série de movimentos com muitos giros, pequenos saltos e movimentos com a cabeça e quadris. Há também, alguns movimentos com os braços, o que se nota um pouco raro no espetáculo.

⁴² Agora que tu ves a guerra / Lévade aos homens todos / Levade o meu queridinho / Leva-me a vista dos olhos / Ai, le, le, ../ Heiche da despedida / Com rosas e cravos / No teu coração conheço / Que a despedida queres / Ai, le, le... (tradução nossa).

Figura 14 - Momento 9 (DVD *Sem mim*, 36 min 12 s)



O que acontece neste momento é uma espécie de festejo das mulheres, entoando seus “*cantos de traballo*”; o trio se assemelha a um grupo de camponesas que celebram a colheita, período o qual, geralmente, na Galícia, era celebrado com baile, canto e acompanhamento de pandeiros:

Depois da sega, os cereais (xeralmente centeo ou trigo) lévanse á leira para mallalos, e para isto se escolle un día soleado. Alí, o cereal se coloca de pé ó sol en conxuntos de tres monllos, e para mallalo se estende no chan en dúas filas, e igual os malladores, que van soltando golpes contundentes alternativamente para facer cae-lo gran, un de cada vez. Ó acaba-la labor xuntábase a mocidade e había baile e canto com acompañamento de pandeiro ou gaita, se o dono da leira podía permitirse contratar a un gaiteiro. Oíanse cancións de agradecemento ó dono da leira pola súa xenerosidade cos traballadores.⁴³ (LONGA, 2001, *on-line*).

⁴³ Depois da colheita, os cereais (geralmente centeio ou trigo) são levados à fazenda para debulhar e para isso se escolhe um dia ensolarado. Ali o cereal é colocado de pé ao sol em conjuntos de três molhos e para debulhá-los se estendem no chão em duas filas, e igual os debulhadores, que vão soltando golpes alternadamente para fazer cair os grãos, um de cada vez. Ao acabar o trabalho, juntava-se a mocidade e havia dança e canto com acompanhamento de pandeiro ou gaita, se o dono da fazenda podia permitir-se contratar um gaiteiro. Ouviam-se canções de agradecimento ao dono da fazenda por sua generosidade com os trabalhadores. (LONGA, 2001, *on-line*, tradução nossa).

Os cantos ou *maneos de pandeiro*, as *pandeiradas* e as *pandeiretadas* são tipos de *cantos de lecer*, (de lazer, ócio, tempo livre). São cantos quase sempre de festa e sua função é distrair, além de ser um acompanhamento à dança: “Estes cantares son, na súa maioría, de festa e teñen a única función de entreter e distraer, á parte de servir de acompañamento ó baile.”. (LONGA, 2011). De acordo com a autora, a maioria desse tipo de música tem origem nos cantos de trabalho, que com o tempo derivaram em diferentes denominações para todas as festas.

É notória, portanto, a interação dessas mulheres com a natureza. A coreografia é bastante alegre, o figurino colorido, e as mulheres estão entusiasmadas pela colheita e pelo encontro. Esse momento possui forte relação com o elemento terra. Uma vez que este se associa aos trabalhos humanos, ao trabalho com a natureza.

Aos poucos, um novo grupo de bailarinos (três mulheres e dois homens) se junta ao trio feminino. O figurino dos homens se diferencia dos das mulheres por não conter a saia. A coreografia segue, com a mesma linha de movimentação. Mais duas bailarinas se juntam ao grupo, ficando, ao todo, sete pessoas no palco.

Ao final da cantiga, os pandeiros das mulheres realizam toques semelhantes ao samba, ritmo que representa o Brasil. Mesclado aos instrumentos galegos, ouve-se sons de instrumentos comumente utilizados no samba, como tambores, tamborins e pandeiros. Tem-se, neste momento, portanto, uma espécie de encontro da Língua Portuguesa. O samba, ritmo marcadamente afro-brasileiro se mescla às cantigas portuguesas, em um festejo alegre, em que o Grupo Corpo se “afirma” como uma companhia genuinamente brasileira.

Figura 15 - Momento 10: Samba (DVD *Sem mim*, 42 min 1 s)



2.11 Momento 11: Cantiga VII

A última cantiga do espetáculo cantiga é interpretada pelos cantores Dulce Pontes, Elomar, Enoque de Menezes, JMW, Maria Bardanca e Milton Nascimento, e tem a participação do grupo Caixeiras da Família Menezes, grupo de cantoras e percussionistas do estado do Maranhão que tocam as caixas do Divino.

A cantiga VII de Martín Codax, cuja letra diz: “*Ai ondas que eu vim veer, / se me saberedes dizer / por que tarda meu amigo sen mim? / Ai ondas que eu vin mirar, / se me saberedes contar / por que tarda meu amigo sen mim?*”. O tema também remete à saudade. O eu lírico da cantiga interpela as ondas se elas sabem dizer

Voltar-se para o passado, lembra-se, não é nunca um ato neutro, mas essa regressão constitutiva da memória pode ser vivida apenas como simples alusão, mero sinal endereçado aos acontecimentos ou aos sentimentos que salpicam (...) Os “regressos” específicos da melancolia, da nostalgia, da saudade são de outra ordem: conferem um sentido ao passado que por meio delas convocamos. Inventam-no como uma ficção. A melancolia visa o passado como definitivamente passado e, a esse título, é a primeira e mais aguda expressão de temporalidade, aquela que a lírica universal jamais se cansará de evocar. A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos de desejo fora de nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma

maneira tão paradoxal, tão estranha - como é estranha e a paradoxal a relação dos portugueses com o "seu" tempo - que com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos. (LOURENÇO, 1999, p. 13).

A cantiga é intercalada, numa espécie de polifonia, pelo canto e pelo toque da Alvoradinha, toque específico das caixas (de percussão), que fazem referência aos ciclos naturais. A letra da Alvoradinha cantada pelas mulheres diz respeito ao ciclo diário - o nascer e o pôr do Sol:

Eu vou cantar alvorada
Não sei se alvorada eu canto
Vou cantar alvoradinha
Do Divino Espírito Santo

Coro:
Alvorada Nova, novas Alvoradas
De manhã bem cedo, sobre a Madrugada
Alecrim cheiroso, angeca dobrada
No sair da estrela, ela foi coroada

O sol pensa que me engana
Trago ele ao meu jeito
Ele sai eu me levanto
Ele se põe eu me deito
De manhã o sol é rei
Meio dia é rei croado
Às quatro horas ele é morto
Às seis horas sepultado

De acordo com Pacheco, Gouveia e Abreu (201?), o culto ao Divino Espírito Santo, em suas diversas manifestações, é uma das mais antigas e difundidas práticas do catolicismo popular brasileiro. A Festa do Divino é uma das manifestações populares mais comuns no país e teve início com os colonos açorianos, portugueses e seus descendentes, que no século XVII chegaram ao Maranhão. A festa é bastante popular no estado e é celebrada principalmente pelas mulheres.

As caixeiras, nesse contexto, são um dos mais importantes elementos da festa do Divino. Elas são senhoras devotas que cantam e tocam as caixas, acompanhando todas as etapas da cerimônia. Elas são dotadas de uma rica tradição que se pontuam em cada um dos momentos específicos da festa:

As caixeiras de São Luís são em geral mulheres negras, com mais de cinquenta anos, que moram em bairros periféricos da cidade. É sua responsabilidade não só conhecer perfeitamente todos os detalhes do ritual e do repertório musical da festa, que é vasto e variado, mas também possuir o dom do improviso para poder responder a qualquer situação imprevista. As caixeiras do Divino são portadoras de uma rica tradição que se expressa nas cantigas que pontuam cada uma das etapas da festa. (PACHECO, GOUVEIA e ABREU, 201?, p.3).

A coreografia do momento onze, portanto, é marcada pelo ritmo das caixas das instrumentistas brasileiras. No palco, há a presença de dois grupos. À direita, encontram-se as mulheres e à esquerda, há o grupo masculino. Com movimentos pulsados, com bastantes pausas, os bailarinos se deslocam no palco, caminhando ao encontro do outro grupo, como mostrado na Figura 16.

Figura 16 – Momento 11 (DVD *Sem mim*, 43 min 14 s)



Com esse deslocamento, ocorre um encontro dos dois grupos no centro do palco. Homens e mulheres, por alguns instantes, estão juntos numa cena em que há uma aproximação entre os opostos (Figura 17). É como se o encontro amoroso proposto nas cantigas ocorresse:

Sim, o erotismo se desprende da sexualidade, transformando-a e desviando-a de seu fim, a reprodução; mas *esse* desprendimento é também um regresso - o casal volta ao mar sexual e mistura-se em seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais, O erotismo é um ritmo; um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos; é nossa razão de paraíso. (PAZ, 1994, p. 28).

Figura 17 - Momento 11 (DVD *Sem mim*, 43 min 51 s)



O grupo então se separa novamente: mulheres para um lado e homens para o outro. Ao soarem as últimas palavras da cantiga, preposição + pronome que dão título ao espetáculo – “sem mim” – não há mais nenhum bailarino no palco. A “rede-cenário-instalação” (KATZ, 2011) é então baixada, encerrando, o espetáculo, limpando o que sem mim deixou, para que venha o futuro:

O mar recua, o mar volta. Não mantém seus contornos. Por isso, o mar de Paulo Pederneiras apenas parece ficar suspenso a maior parte do tempo. Ele começa e termina com uma enorme língua-inundação, que lambe o palco como quem lambe o que existia antes para que sem mim se instale e, ao final, limpa o que sem mim deixou para que o futuro possa acontecer. (KATZ, 2011, *on-line*).

O espetáculo *Sem mim* representa, portanto, de forma poética, as temáticas do amor, da melancolia e da saudade, temas caros à cultura portuguesa que, de certa forma, são significativos para a cultura brasileira, juntamente as imagens da água (mar) e de suas simbologias, que são também expressivos na constituição de nossa cultura.

O mar é representado em todos os elementos do balé: na música, na coreografia, no figurino, no cenário. Por meio de sons e movimentos ondulatórios, imagens e cores que se referem ao ambiente marítimo, há a representação desse personagem, que é, ao mesmo tempo, espaço, que envolve toda a obra. Embalado pelas ondas do mar, o amor está presente nas letras das cantigas codaxianas de amigo, nas relações estabelecidas, na movimentação dos bailarinos, no cenário que o abriga. A saudade, elemento temático essencial ao espetáculo, junto a ausência, presente inclusive no título do espetáculo, são fundamentais nas cantigas e no balé. Presente do início ao encerramento, a consagração da saudade e da ausência é expressa na derradeira frase entoada no espetáculo: “Sem mim”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das análises realizadas no percurso desta dissertação, é possível traçar algumas considerações as quais nos levam a um fechamento das análises propostas nesta pesquisa de mestrado. Pretendemos, portanto, neste tópico, articular algumas reflexões derradeiras dos pontos mais importantes desta dissertação.

O espetáculo *Sem mim* é um espetáculo de dança, logo, a dança, sendo uma “arte do corpo” é linguagem, capaz de aproximar e ampliar outras linguagens. Uma vez que “corpo, afeto e linguagem são organizadores da nossa condição humana” (NÓBREGA, 2010, p. 87), a relação entre a linguagem e o corpo é, segundo a autora, fundamental para a abordagem do conhecimento:

A compreensão da linguagem sensível, relacionada ao universo da corporeidade, proporciona a ampliação do universo da comunicação humana, não se limitando à linguagem conceitual, mas considerando também a linguagem gestual e outras formas de linguagem, como a linguagem da arte. (NÓBREGA, 2010, p. 89).

Na história do conhecimento, a noção de corpo foi sempre tomada em oposição ou separação entre corpo e alma. Tal compreensão ainda é fortemente presente no pensamento ocidental. Nesse sentido, de acordo com Nóbrega (2010), é necessário avançar nessa compreensão, considerando novos modos de pensar o corpo na ciência, na filosofia, na arte e na educação, uma vez que, para a autora, “o corpo é condição de vida, de existência, de conhecimento” (NÓBREGA, 2010, p.19). Para a autora, é necessário afirmar a corporeidade como unidade que engloba a pluralidade e entender o corpo “não como uma justaposição de partes distintas”, uma vez que o corpo é condição de existência humana não apenas biológica, mas também social e histórica.

De acordo com Christine Greiner (2006), portanto, não cabe mais distinguir como categorias distintas e independentes um corpo biológico e um corpo cultural. Nas palavras da autora, “falar em co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo”. Dessa maneira, as informações não chegam ao corpo de maneira imune, uma vez que o corpo humano é um sistema bastante complexo. (GREINER, 2006, p. 43)

Na cultura contemporânea, vemos, de acordo com o Nóbrega (2010), um “ressurgimento do corpo”. A cultura de consumo que se estabelece a partir da imagem do corpo saudável e belo – o que o autor chama de *corpo-outdoor*. A relação do corpo com a máquina e com a tecnologia, os procedimentos e intervenções no corpo, o adestramento do corpo, entre outros fatores, abrem um debate a respeito da questão ética relacionada ao corpo.

Nóbrega utiliza a fenomenologia do sensível, desenvolvida por Merleau-Ponty – uma realidade constitutiva do ser e do conhecimento que se manifesta nos processos corporais – para tratar do corpo como obra de arte. Nesse sentido, o autor afirma que “pensamento e linguagem relacionam-se como o ser no mundo”, e logo, “não há separação entre pensamento e processos corporais.”. Dessa maneira, o corpo para Merleau-Ponty é compreendido pela metáfora da obra de arte, que diz respeito à configuração poética do corpo, compreensão que vai além do racionalismo. (NÓBREGA, 2010, p. 90).

Nesta pesquisa, realizamos um percurso pelos elementos evocados na coreografia de *Sem mim*, principalmente pelo “mar do Grupo Corpo”, o qual nos proporcionou uma navegação pela poética de Martin Codax, a partir das cantigas-poemas do chamado “Ciclo do mar de Vigo”. Tais cantigas serviram de elemento motivador para a gravação de um disco com vozes brasileiras e, posteriormente, para a trilha sonora de um balé da companhia de dança mineira.

Nesse sentido, visando estudar o universo dessas cantigas como inspiração criativa para a criação do espetáculo *Sem mim*, adotamos os estudos a respeito dos processos tradutórios entre distintos sistemas de linguagens.

Tomando o mar como o grande elemento do balé, dotado de múltiplos sentidos e significados, analisamos os elementos do espetáculo com base nos conceitos de Imaginação Material do filósofo francês Gaston Bachelard, a partir dos elementos naturais, que despertam imagens poéticas na imaginação humana. Analisamos, principalmente, o elemento água, o qual se mostrou mais profícuo de sentidos nas obras estudadas.

Abordamos, também, o amor e a saudade, temas também marcados no balé *Sem mim*. Como marcas na pele humana, o amor e a saudade estão encrustados na identidade portuguesa e brasileira. Embalados pelo mar, elemento bastante presente nas culturas lusófonas, somos guiados por esses sentimentos desde os primórdios de nossa literatura.

Tanto nas cantigas de amigo de Martin Codax quanto no espetáculo *Sem mim* do Grupo

Corpo, o mar, o amor e saudade se mesclam em uma rede poética que produzem múltiplas significações. Procuramos, portanto, mostrar neste trabalho um pouco desse percurso histórico e da sua continuidade nos nossos dias, materializado em um espetáculo de dança contemporânea, o qual mescla passado, presente e aponta para o futuro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ângela de. **Sem mim** [2011] (release). Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/imprensa/releases>> Acesso em: 02 mar. 2016.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. **Las cantigas de Martín Codax y su significación en la lírica galaico-portuguesa**. Edición digital a partir de *Quadrant*, 9 (1992), pp. 5-19, Montpellier III, Université Paul-Valéry, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc350g3> > Acesso em 10 fev, 2017,

ANDRADE, Mario de. **A dona ausente**. Artigo assinado por Mário de Andrade na revista *Atlântico*, n. 3. Lisboa-Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Propaganda – Departamento de Investigação e Propaganda, 1943, p. 9-14. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/23626>> Acesso em 20 ago. 2016.

ARAUJO, Luciana. Em novo balé do Grupo Corpo, o mar deságua no palco. Companhia recria cantigas medievais galegas no espetáculo 'Sem Mim'; turnê tem estreia em São Paulo. **IG**. São Paulo, 03 ago. 2011. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/em-novo-bale-do-grupo-corpo-o-mar-desagua-no-palco/n1597115199626.html>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

ARAÚJO, Tatiane Santos de. As ondas do mar de Vigo: uma perspectiva simbólica do acervo Literário de Martin Codax. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE PERIÓDICOS LITERÁRIOS, 09, 2010. Feira de Santana - BA. **Anais ...** Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010. Disponível em: <http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel_anais.p343-355.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2016.

ARAÚJO, Siane Paula de. **Análise coreográfica**. O espetáculo “Nazareth” do Grupo Corpo. 1 ed. Curitiba: Appris, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. A casa natal e a casa onírica. In: **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p-75-99.

BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.23-53.

BOGÉA, Inês. O Corpo: de lá pra cá. In: **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. Org. e apresentação Inês Bogéa. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMARGO, Maiara. Coreografia do Grupo Corpo se inspira no mar. As contradições que se encerram no mar são a inspiração para a mais nova criação do Grupo Corpo, *Sem Mim*, espetáculo que estreia hoje, no teatro Alfa. O mote, que pode parecer simples, partiu do conteúdo do Ciclo do Mar de Vigo, de Martín Codax. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 02

ago. 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/nova-coreografia-do-grupo-corpo-se-inspira-no-mar/>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

CASARES, Carlos. O pergamiño Vindel. In: PARGA, Tonina Gay. (Org.) **Ondas do mar de amigo**. Citania Publicacións, 1998. (p.101-102)

CASTAÑO, María del Carmen Rodríguez. Comentario ás once cantigas: Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax. In: PARGA, Tonina Gay. (Org.) **Ondas do mar de amigo**. Citania Publicacións, 1998. (p.63-71)

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. 1995. **Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter mdia. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

COITO, Roselene de Fátima. **O corpo tatuado: a imagem de uma identidade em 3D**. In TASSO, I., and NAVARRO, P., orgs. Produção de identidades e processos de subjetivação em práticas discursivas [online]. Maringá: Eduem, 2012. pp. 57-77. ISBN 978-85-7628-583-0. Available from SciELO Books. Disponível em: < <http://books.scielo.org/id/hzj5q/pdf/tasso-9788576285830-04.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2017.

CUNHA, Celso Ferreira da. **O cancionero de Martin Codax**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/o-cancioneiro-de-martin-codax--0/html/ffd43f04-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html>. Acesso em: 22 mar. 2015.

DEL RIEGO, Francisco Fernández. Aproximación a Martin Codax, Johan de Cangas e Meendinho. In: PARGA, Tonina Gay. (Org.) **Ondas do mar de amigo**. Citania Publicacións, 1998.

DINIZ, Thaís F. N. (org.) **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

FERNÁNDEZ, Xosé Xabier Ron. O cantar dos trovadores no espacio e no tempo. In: PARGA, Tonina Gay. (Org.) **Ondas do mar de amigo**. Citania Publicacións, 1998. (p.49-61)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4ª ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf> Acesso em: 05 abr. 2016.

FREITAS, Alexander de. **Água, ar terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard**. Educação e Filosofia Educação e Filosofia, Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, jan./jun. 2006. Disponível em:

<<http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/viewFile/296/433>> Acesso em: 15 ago. 2017.

GÊNESIS. In: Bíblia Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2º ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

GIRGADO, Luís Alonso. A cantiga de amigo. In: PARGA, Tonina Gay. (Org.) **Ondas do mar de amigo**. Citania Publicacións, 1998. (p.19-24)

GOMES, Marcelo Bolshaw. Gaston Bachelard: e a metapoética dos quatro elementos. Revista estética, São Paulo, n. 11, p. 1-9, ago/set. 2015. Disponível em: <<http://www.usp.br/estetica/index.php/estetica/article/view/29/25>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

GRUPO CORPO. *Releases* dos espetáculos. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/imprensa/releases>>

HSTERN. **Coleção Grupo Corpo**. Disponível em: <<https://www.hstern.com.br/joias/colecao/510/grupo-corpo>> Acesso em: 18 set. 2017.

JAKOBSON, Roman. Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martín Codax. In: **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1900. p.119-126.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas: Papirus Editora, 2005.

KATZ, Helena. Corpos em um mar suspenso. Nova coreografia do grupo é bem-sucedida em seu jogo de cores e texturas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 ago. 2011. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,corpos-em-um-mar-suspenso-imp-,755866>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

KATZ, Helena, GREINER, Christine. Por uma teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005

LONGA, Olga Camafeita. **A música popular em Galicia**. Glosario monolingue. Disponível em: <http://www.regueifa.org/archivos/PROXECTO%20OLGA%20CAMAFEITA.pdf>. Acesso em: 02. set. 2017.

MACEDO, Sybele; PARAVIDINI, João Luiz Leitão. O ato de tatuar-se: gozo e identificação o ato de tatuar-se. **Tempo psicanal**. Rio de Janeiro, v. 47, n. 2, p. 138-155, dez. 2015. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382015000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 02 set. 2017.

MÉNDEZ, María del Carmen Pallares. A aportación da lírica galego-portuguesa á creación dunha imaxe da muller. In: PARGA, Tonina Gay. (Org.) **Ondas do mar de amigo**. Citania Publicacións, 1998. (p.45-47)

NOBREGA, Terezinha Petrucia da. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

PACHECO, Gustavo; GOUVEIA, Cláudia e ABREU, Maria Clara. Caixeiros do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão. Disponível em: <<http://www.museuafro.ufma.br/arquivos/d3e0dc492a99fa5d505f030295d3b0cc.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2017

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Amor e erotismo. São PAULO: Siciliano, 1994.

PESSÔA, André Vinícius. **Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/044/ANDRE_PESSOA.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2017.

PEDERNEIRAS, Rodrigo. Coreógrafo do Grupo Corpo fala sobre novo balé, em cartaz em SP. **FFW – Portal Terra**, ago. 2011. Entrevista concedida a Sara Lee. Disponível em: <<http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/coreografo-do-grupo-corpo-fala-sobre-novo-bale-que-estreia-hoje/>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REIS, Sérgio Rodrigues. **Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo**. Dança Universal. Coleção aplauso. São Paulo: Imprensa oficial, 2008

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969.

SILVA, Naiara Souza da. **Tatuagens: sujeitos e sentidos**. 2014. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2014. Disponível em: <<http://tede.ucpel.edu.br:8080/tede/handle/tede/388>> Acesso em: 02 ago. 2017.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia Medieval: Literatura Portuguesa**. São Paulo: Global, 1987. (Coleção Literatura em perspectiva. Série portuguesa).

WISNIK, José Miguel. Entrevista sobre Sem mim. In: NÚÑEZ, Carlos; WISNIK, José Miguel; Grupo Corpo. **Sem mim**. 1 videodisco. NTSC: son, color. 2013

WOSNIAK, Christine. A Literatura, a dança e a tradução intersemiótica: quando Clarice dançou. Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes (4.: 2010: Curitiba, PR) **Anais** / 4º Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes, 2º Encontro do Grupo de Estudo e Pesquisa em História da Educação Oitocentista, 08 e 09 de dezembro de 2011. – Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2011. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/COMUNICACAO_2013/Publicacoes/GIPA__e_GEPHEO/08-literatura_danca_traducao_intersemitica_wosniak.pdf> Acesso em: 15 mar. 2016

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXO

Anexo A: Folder e capa do DVD do espetáculo *Sem mim*

Anexo B: Ficha técnica do espetáculo *Sem mim*⁴⁴

Coreografia: Rodrigo Pederneiras

Música: Carlos Núñez e José Miguel Wisnik (sobre obra de Martín Codax)

Cenografia e iluminação: Paulo Pederneiras

Figurino: Freusa Zechmeister

Bailarinos

Alberto Venceslau, Andressa Corso, Carolina Amares, Cassilene Abranches, Danielle Pavam, Danielle Ramalho, Edson Hayzer, Elias Bouza, Everson Botelho, Filipe Bruschi, Flávia Couret, Gabriela Junqueira, Grey Araújo, Helbert Pimenta, Janaina Castro, Malu Figuerôa, Mariana do Rosário, Rafaela Fernandes, Sílvia Gaspar, Uátilla Coutinho, Victor Vargas.

GRUPO CORPO

Diretor artístico: Paulo Pederneiras

Coreografo: Rodrigo Pederneiras

Diretora de ensaios: Carmen Purri

Diretor técnico: Pedro Pederneiras

Assistentes de coreografia: Ana Paula Cançado, Carmen Purri, Míriam Pederneiras

Maître de ballet: Bettina Bellomo

Pianista: Anna Maria Ferreira

Coordenador técnico: Gabriel Pederneiras

Técnicos de palco: André Pederneiras, Átilla Gomes, Eustáqui Bento, Stefan Böttcher

Contrarregra: Alexandre Vasconcelos, Maria Luiza Magalhães

⁴⁴ Disponível em: <http://www.grupocorpo.com.br/obras/sem-mim#release>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

Administrador: Marcelo Cláudio Teixeira

Gerente administrativa: Kenia Marques

Auxiliar administrativo: Marcel Gordon Firing

Secretária: Flávia Labatte

Comunicação: Cristina Castilho

Redes sociais: Ana Paula Oliveira

Documentação: Cândida Braz

Programação: Cláudia Ribeiro

Produção: Patrícia Galvão

Assistente de Produção: Michelle Deslandes