

A TESSITURA DE UM ESPETÁCULO: A INTERDISCIPLINARIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

M. M. A. BARROSO

Professora do Centro Universitário de Belo Horizonte
Belo Horizonte - Minas Gerais – Brasil - magali.barroso@prof.unibh.br

RESUMO

São apresentadas as ideias, a metodologia e a criatividade envolvidas na concepção de um espetáculo de dança, que pode servir de motivação e apoio para o desenvolvimento de um trabalho científico.

Palavras-Chave: Interdisciplinaridade. Arte. Literatura. Música. Dança. Ciência.

ABSTRACT

The ideas, methodology and creativity involved in the conception of a dance performance are presented as the fabric of a process, which can support and inspire the development of scientific work.

Keywords: Interdisciplinarity. Art. Literature. Music. Dance. Science.

1. INTRODUÇÃO

O título do artigo é inspirado em seu objetivo e, para esclarecê-lo, encontram-se no Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss [11], os seguintes significados:

- 1) Tessitura – composição do tecido, contextura.
- 2) Tecido – Conjunto de fios entrelaçados, engendrado (enredo), formação da trama, da tela.
- 3) Contextura – O modo como estão interligadas as partes de um todo, o encadeamento de ideias, argumentos, palavras, circunstâncias num conjunto organizado.

O objetivo do texto é mostrar o encadeamento de ideias, de argumentos, de palavras e circunstâncias, de gestos e movimentos, utilizados na composição de um espetáculo. Mais precisamente, da escolha do tema e do processo criativo da composição da trilha sonora e da coreografia do espetáculo Nazareth, apresentado pelo Grupo Corpo, como resultado da interdisciplinaridade entre a música, a literatura e todos os elementos concernentes à dança. Identificam-se como semelhantes os processos de criação artística e científica, já que segundo Gouvêa¹ [6], a criação em qualquer disciplina é uma ultrapassagem, é a descoberta do que era desconhecido.

A trilha sonora de cinema e a de um espetáculo de dança são criadas em momentos dessincronizados. A de cinema, na maioria dos casos, salvo nos musicais, é feita numa fase posterior à filmagem. O compositor brasileiro Chico Buarque de

Holanda em [4] afirma que, em geral, se compõe a música de cinema a partir das imagens. São elas que dão a cor da música. Neste segmento é explorada a ideia de se criar um tema, retomando-o em diferentes momentos do filme, com ritmos compatíveis às emoções que as cenas suscitam no espectador. Alguns diretores, quando solicitam o trabalho do compositor, muitas vezes não expressam precisamente o que querem. Cabe ao compositor realizar o desejo do diretor, lendo nas entrelinhas de seu discurso e captando sua intenção por meio das imagens. Também na arquitetura isso acontece, segundo Índio da Costa² [12], a perspicácia do arquiteto para satisfazer o contratante da obra, se apresenta durante os diálogos, quando o subconsciente do proprietário revela mais que suas palavras.

A trilha sonora de um espetáculo de dança, contrariamente à do cinema, é criada assim que se define o tema, já que a coreografia é feita a partir da música, como ensina Rodrigo Pederneiras em [8]. Gouvêa [6] dá o conceito de coreografia: “é dispor, no espaço e no tempo, configurações corporais”.

Definido o tema do espetáculo, delinea-se a primeira versão da trilha sonora, baseada no subtexto que roteiriza a obra. A partir daí surgem a coreografia, cenografia, figurino, iluminação e, regendo tudo isto, a direção artística. Durante o processo de desenvolvimento, as partes se interagem e este diálogo interdisciplinar provoca alterações, enxugamentos e inserções para que o todo se torne indissociável e o mais próximo possível do ideal. Portanto, é no processo que se dá forma ao espetáculo, como consta em [8] e é nele que a interdisciplinaridade se faz presente, como explica Barroso em [2], inspirado em seus estudos interdisciplinares e no pensador e escritor brasileiro Guimarães Rosa, que em [10] confessa, “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.

Nas seções subsequentes deste artigo apresentam-se os atores e o início do processo, especifica-se a metodologia utilizada para a criação da trilha sonora, que se reflete no desenho da coreografia e traça-se um paralelo entre a tessitura de um espetáculo de dança e a de um trabalho científico. Além disso, há a conclusão, agradecimentos e as referências.

2. SOBRE OS ATORES DO PROCESSO

O Grupo Corpo convidou o compositor Wisnik para criar a trilha sonora de um espetáculo, que seria levado às plateias em 1993. Em conjunto escolheram a música de Ernesto Nazareth como tema.

¹ Célia Gouvêa é diretora, coreógrafa e roteirista brasileira, responsável pelo Grupo de Dança paulista que leva o seu nome.

² Arquiteto e urbanista brasileiro.

A companhia de dança foi criada em 1975, é do estado de Minas Gerais, Brasil e faz um trabalho extraordinário com espetáculos, que encantam plateias do Brasil e do exterior. O Grupo Corpo levou aos palcos mais de duas dezenas de obras, que desde o primeiro espetáculo teve de imediato “a empatia com o público, o entusiasmo da crítica e o sucesso de bilheteria”. “A conquista de uma identidade artística própria, a sustentação de um padrão de excelência e a construção de uma estrutura capaz de garantir a continuidade da companhia” foram metas estabelecidas e alcançadas ao longo destes quarenta e um anos de existência.[9].

Em seguida, são apresentados alguns depoimentos de profissionais da área sobre a companhia:

Quando se vê o Grupo Corpo dançando, é como se as questões do trânsito entre a natureza e a cultura estivessem sendo bem respondidas. São os diversos Brasis, o passado e o futuro, o erudito e o popular, a herança estrangeira e a cor local, o urbano e o suburbano, tudo ao mesmo tempo sendo resolvido como arte. Arte brasileira. Arte do mundo. KATZ³ [13].

Eles alcançaram em cena, um entusiasmo, uma paixão precisamente brasileiros. MELILLO⁴, apud [8].

A estética criada pelo Grupo Corpo é realmente brilhante, totalmente única e nenhuma companhia no mundo faz o que eles fazem. BAFF⁵ apud [8].

Paulo Pederneiras, o diretor artístico, revela que apenas o primeiro trabalho “Maria Maria” foi coreografado pelo argentino Oscar Arraiz, com o acompanhamento de técnicos estrangeiros. Após 1978, ocasião em que foi inaugurada a sede própria da companhia, tiveram a necessidade de uma autonomia criativa e Rodrigo Pederneiras tornou-se o coreógrafo. É ele que dá o tom da linguagem estética e artística, criando um vocabulário próprio para os movimentos. A partir daí:

O coreógrafo deixa de lado a preocupação com a forma e começa a investir na dinâmica do movimento, buscando, através do desmembramento de frases musicais e rítmicas, a escritura de uma partitura menos pautada na construção melódica, e mais interessada no que subjaz a ela. [9].

José Miguel Wisnik é músico, compositor e ensaísta brasileiro, com formação em piano clássico e doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Possui discos gravados, publicou vários livros, ensaios e ministra aulas-show. É autor de músicas para cinema, teatro e espetáculos de dança. Fez quatro trilhas sonoras para o Grupo Corpo: *Nazareth*, de 1993, sobre a obra de Ernesto Nazareth; *Parabelo*, de 1997, em parceria com o compositor brasileiro Tom Zé; *Onqotô*, de 2005, com o compositor e cantor brasileiro Caetano Veloso e *Sem Mim*, de 2011, com o músico espanhol Carlos Nuñez, sobre cantigas medievais de Martín Codax, um trovador galego-português que viveu na cidade de Vigo no século XIII [5].

³ Helena Katz é professora e crítica de dança.

⁴ Joseph Melillo é produtor executivo do *Brooklyn Academy of Music*.

⁵ Ella Baff é diretora do Jacob's Pillow Dance Festival.

Ernesto Nazareth nasceu no Rio de Janeiro em 1863 e viveu até 1934. Sua obra é extensa, composta de polcas amaxixadas, tangos brasileiros e choros. Ele era considerado como o mais erudito dos compositores populares e como entusiasta de Chopin, desejava compor à maneira do polonês. Conseguiu originalidade na construção de padrões rítmicos, enriquecendo a música popular brasileira, segundo Heitor Villa-Lobos⁶, citado por J. Fernandes em [18]. Ernesto Nazareth compôs sua primeira música aos 14 anos e a Casa Arthur Napoleão e Miquéz a editou. Na época não havia direitos autorais e muitas cópias de sua obra foram replicadas. Depois ele foi trabalhar como pianista na Casa Carlos Gomes, especializada no comércio de instrumentos musicais e partituras. Como não existiam gravadoras e nem rádio, o próprio compositor tocava suas peças para que as partituras fossem vendidas. Também os discos eram raros, contendo apenas músicas européias e o cinema era mudo. Muitos pianistas tocavam durante a projeção dos filmes, escolhendo as melodias ao sabor das cenas. Nazareth foi o pianista oficial do Cine Odeon, onde uma plateia cativa, formada pela elite carioca, o ouvia na sala de espera. A primeira transmissão de rádio no Brasil ocorreu em 7 de setembro de 1922, no centenário da Independência do Brasil com o discurso do então presidente Epitácio Pessoa, conforme [1].

3. O INÍCIO DO PROCESSO

Para criar a trilha sonora, Wisnik se valeu dos conhecimentos adquiridos em sua formação e, como professor de literatura, sugeriu usar como subtexto, a obra de Machado de Assis. Nazareth e Machado de Assis compartilharam o mesmo espaço e tempo. Viveram na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Trabalhavam com arte e participaram do mesmo momento político brasileiro, passagem da monarquia para a república em 1889, pela abolição da escravatura em 1888, mudança do século XIX para o XX. Eles eram influenciados pela cultura europeia e buscavam dar brasilidade às suas obras. Com isso foi estabelecida a contextualização da obra de Nazareth, porque todo acontecimento cultural não é isolado, ele se manifesta segundo o espírito da época.

Machado de Assis, o mais louvado escritor brasileiro e fundador da Academia Brasileira de Letras, viveu entre os anos de 1839 e 1908. Desenvolveu sua obra em praticamente todos os gêneros literários, foi cronista, contista, dramaturgo, jornalista, poeta, novelista, romancista, crítico e ensaísta.

Em entrevista, contida em [7], Wisnik esclarece:

- 1) O Grupo Corpo e ele próprio estavam em uma fase de transição entre o Clássico e o Popular. Em espetáculos anteriores, a companhia vinha se apresentando com trilhas sonoras formadas por músicas eruditas e ansiava, para nos próximos, se valer de obras de compositores nacionais, reinventando uma linguagem coreográfica brasileira, que agora é dita contemporânea. Ele, por sua vez, que tinha formação clássica de piano, se dedicava a projetos com enfoque em músicas populares.
- 2) Ernesto Nazareth, também em transição, se inspirava na música europeia e compunha polcas amaxixadas, isto é, ao sabor do maxixe, um ritmo brasileiro.

⁶ Maestro e compositor brasileiro (1887-1959) é tido como o maior compositor da música modernista no Brasil.

- 3) Dentre as obras de Machado de Assis, Wisnik buscou textos que ilustrassem essa transição entre o erudito e o popular para usar como “pano de fundo, um guia, um subtexto da música do Espetáculo Nazareth”, no qual Rodrigo Pederneiras se basearia para a criação da coreografia.

As obras escolhidas foram:

- 1) O conto *Um homem célebre*. O texto, contido em [15], fala de Pestana, um compositor de polcas, ansioso para compor sonatas e sinfonias. Em 2008, na comemoração do centenário de morte de Machado de Assis, o Museu da Língua Portuguesa, que fica na Estação da Luz na cidade de São Paulo, fez uma exposição sobre as obras do escritor. A primeira galeria homenageava o conto Um homem célebre. Havia um piano de cauda aberto, no centro da sala, trazendo as partituras de Nazareth e o som ambiente era exatamente a trilha sonora do espetáculo do Grupo Corpo.
- 2) *Isaú e Jacó* [16], tal como a história bíblica, é um romance sobre a vida dos gêmeos Pedro e Paulo que eram muito diferentes. O primeiro, monarquista e, o outro, republicano, mas ambos gostavam da mesma mulher. Flora não se decidia por nenhum dos dois e nem pelo regime político em transição. Ela se refugiava ao piano, pois “a música tinha para ela a vantagem de não ser presente, passado ou futuro; era uma coisa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura.” Machado de Assis escreve as notas dedilhadas por ela: “Lá, lá, dó, ré sol, ré, ré, lá” e mais à frente: “ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó”.
- 3) *Terpsícore* [15], a Musa da Dança, mostra o início da paixão de um homem por uma moça, chamada Glória, ao vê-la dançar. Sua dança era uma mistura de cisne e cabrita e mais uma vez, o clássico e o popular se misturam.

4. CRIAÇÃO DA TRILHA SONORA E DA COREOGRAFIA

Ao estudar a obra de Nazareth, Wisnik encontra a constante utilização de espelhos. Em [20] é dado o conceito de espelho. Uma frase musical pode dar origem a três outras: o retrógrado (de trás para frente), a invertida e o retrógrado da invertida, ilustradas na Figura 1.

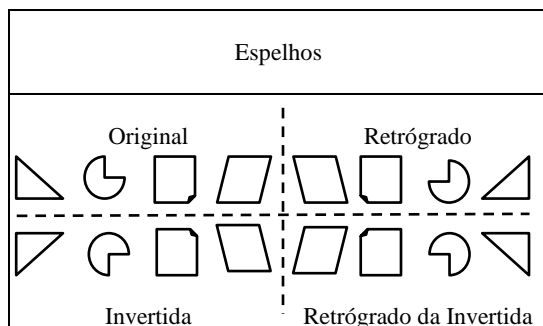


Figura 1 – Uma frase e seus espelhos

Wisnik se inspira no próprio Nazareth e usa essa metodologia de aplicar espelhos para criar as músicas da trilha sonora do

espetáculo. Outra estratégia utilizada foi o desmembramento de frases musicais do solo e acompanhamento.

O espetáculo inicia com a música Cruz, Perigo!, de 1879, na qual Wisnik identifica três frases musicais em paralelo. Ao reinventá-la, ele a desmembra em três partes, apresentadas em série, sendo o solo subdividido em duas melodias e o acompanhamento na terceira. O compositor pontua que a primeira lembra O Quebra Nozes, de 1891 e autoria de Tchaikovsky⁷. A segunda é um maxixe, ritmo brasileiro, e a terceira, um acompanhamento de polca. Na coreografia, por sua vez, grupos de bailarinos entram no palco em momentos subsequentes, ao ritmo das melodias, alguns com movimentos inerentes à dança clássica e, outros, à contemporânea.

O tango brasileiro Sagaz, de 1914, não é apresentado em sua forma original e sim, em seu retrógrado, que toma ares de música barroca. A coreografia mostra duas bailarinas, que se movem entrelaçadas, em movimentos circulares, como se uma não pudesse existir sem a outra, confirmando a origem da música, segundo Wisnik em [7].

O compositor desenvolveu as frases melódicas, que Flora, no romance Isaú e Jacó, tocava ao piano, identificando na segunda parte, um espelhamento da primeira, como mostra a Figura 2. Há duas menções a essa música no espetáculo. Na primeira, duas bailarinas se apresentam no centro do palco numa coreografia espelhada, como se uma visse a outra como a sua imagem refletida. Em outro momento, a indecisão de Flora pela escolha de um dos gêmeos, Pedro e Paulo, é encenada sutilmente. Uma curiosidade, a esposa de Machado de Assis era pianista.



Figura 2 - Pauta das frases melódicas tocadas por Flora, musicada por Wisnik e criada pela autora.

O espetáculo termina com a peça musical Ferramenta, deduzida por Wisnik, a partir de um acorde de acompanhamento, presente em várias obras de Nazareth, explorando diversos tipos de espelhos e ritmos brasileiros, como o maxixe, samba, bossa nova. Ao final, Glória, a moça do conto Terpsícore, sola uma dança de cisne e cabrita, com movimentos clássicos e contemporâneos.

A coreografia também utiliza de desmembramentos e espelhos, criando uma linguagem singular para os movimentos. Paulo Pederneiras afirma em [8] que a companhia sempre está em busca de algo que ainda não foi feito e Rodrigo Pederneiras na mesma fonte ensina que os movimentos criados por ele partem da bacia e ondulam até os membros. Esta abordagem coreográfica, além de original, dá leveza, sensualidade, alegria,

⁷ Compositor e músico russo (1840-1893) autor de “Lago dos Cisnes” e “Quebra Nozes” entre outras.

brasilidade e imprime a assinatura do grupo, cujos bailarinos têm formação clássica.

A função de Paulo Pederneiras, enquanto diretor é dar equilíbrio, fazer a leitura constante, procurar a harmonia, efetuar cortes, enxugamentos até que o produto final tenha uma assinatura.

Na Figura 3 é apresentado o diagrama da conexão, da forte interação entre as três artes: música, literatura e dança na formação do espetáculo Nazareth, que possui identidade própria, como o resultado ideal da interdisciplinaridade.

O espetáculo estreou no Palácio das Artes, Belo Horizonte – Minas Gerais, em 1993 e foi levado nas cidades brasileiras e nas do exterior, tais como, Londres, Paris e Nova York, com enorme sucesso e o aplauso de vários críticos reconhecidos. Além de José Miguel Wisnik e Rodrigo Pederneiras responsáveis, respectivamente, pela trilha sonora e a coreografia, a ficha técnica ainda conta com da direção artística e iluminação de Paulo Pederneiras, figurino de Freusa Zechmeister, cenografia de Fernando Velloso, dezenove bailarinos, quatorze músicos e cerca de quarenta profissionais de apoio. Paulo Pederneiras em [8] relata que a companhia tem uma noção aguda de grupo, onde todos participam não só de suas atividades primeiras, como também estabelecem diálogos constantes com as outras funções, de modo que o resultado final é tão amalgamado, dando a impressão de unicidade na autoria.

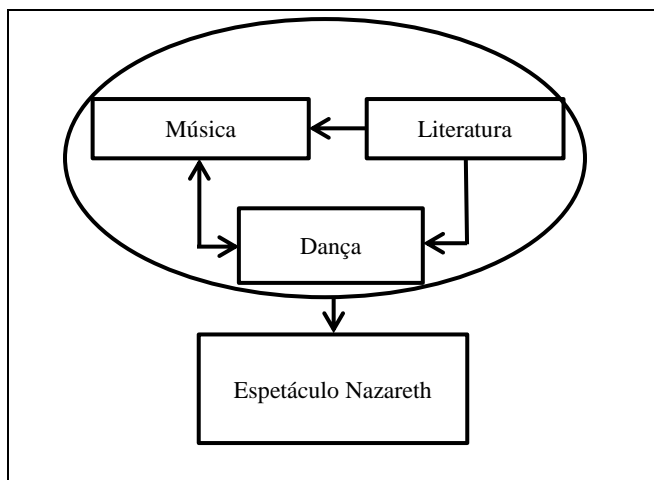


Figura 3 - Diagrama da interdisciplinaridade entre as três artes originando o espetáculo.

5. PARALELO ENTRE A TESSITURA DE UM ESPETÁCULO DE DANÇA E A COMPOSIÇÃO DE UM TRABALHO CIENTÍFICO

Assim como Wisnik e o Grupo Corpo dominavam um conhecimento prévio, o estudante, quando se dispõe a fazer um trabalho científico, constrói a sua bagagem, alicerça a base de seu conhecimento: cursa disciplinas, desenvolve pesquisas orientadas, faz qualificações, escolhas, dentre elas, a do orientador, para que possa apresentar ao final um bom espetáculo. Nos primeiros diálogos com o orientador, assim como no espetáculo de dança, é escolhido o tema a ser

desenvolvido. Durante o processo, o estudante trabalha como o construtor da trilha, o criador dos movimentos, usando a metodologia que se baseia em teorias e técnicas, já o orientador, se comporta como o diretor do espetáculo. Na apresentação da monografia ou da tese, o estudante é o protagonista, como os bailarinos, deve mostrar o resultado de um trabalho tecido minuciosamente, por isso árduo e prazeroso, procurando ser o melhor que conseguir. A interlocução entre a dupla orientador/orientando e a banca examinadora busca legitimar aquilo que foi desenvolvido, como no espetáculo de dança, é a plateia e a crítica que faz este papel. Helena Katz [14] cita Lacan⁸: “É o outro que valida a nossa existência quando nos devolve o seu olhar”.

No espetáculo de dança, o espectador reconhece Nazareth na trilha sonora, mas ouve algo novo, fruto de trabalho intenso e da criatividade do autor. Na coreografia também a plateia se encanta com os movimentos precisos usados para contar a história e a se interagir perfeitamente com a música. Tudo isso feito de forma tão natural e harmoniosa, que depois de vista dá a impressão que já estava pronta. Este deve ser o compromisso do estudante, basear-se na literatura consultada e apresentar sua versão, mostrar seu entendimento e, a partir daí, desenvolver o novo, aquilo que foi adquirido com o aprofundamento do conhecimento, não se esquecendo de citar as fontes que o inspiraram.

Imagina-se que Wisnik e os irmãos Pederneiras começaram a se perguntar: E se? E se não? De trás pra frente? Qual o ponto de partida? Em que elemento o foco deve ser jogado? Devem-se fazer variações, girar em torno? Como buscar a mesma situação usando outra forma? Que luz usar? Quantos e quais bailarinos devem estar no palco neste e naquele momento?

Também, no trabalho dos cientistas, são as perguntas que sustentam a pesquisa, que na busca pelas respostas, encontram um novo conhecimento. Pesquisar faz parte da condição humana, pois quando se tem uma ação a realizar, é como se tivesse um problema a resolver, portanto, caso seja possível, deve-se buscar quais as possibilidades disponíveis para resolvê-lo e encontrar uma solução [3].

A pesquisa científica está sempre vinculada a um referencial teórico, que dialoga com a área do conhecimento que a contextualiza e oferece subsídios para a compreensão do problema a ser resolvido. A determinação, ou não, de sua solução por este caminho gera um novo conhecimento que transforma a realidade. Assim, no princípio deve-se definir o tema da pesquisa, delimitá-lo, porque o estudante dispõe de um período de tempo para desenvolver a investigação. Fazer o levantamento bibliográfico e responder: “O que fazer?”; “Qual é a questão a ser respondida?”; “Quais são os antecedentes do problema?”; Com isso é possível fazer sua contextualização, isto é, tendo como base a literatura consultada, introduzir a área do conhecimento, na qual o tema da pesquisa se insere, como preâmbulo para anunciá-lo. Ao apresentá-lo, caracterize-o, definindo seus limites, explicitando, de forma clara, o estudo a ser desenvolvido. Faça um encadeamento de ideias argumentativas, que motive a realização do estudo como perspectiva para aprimorar esse conhecimento.

⁸ Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981) psicanalista francês. Após estudar medicina, ele se especializou em psiquiatria, doutorando-se em 1932.

As perguntas subsequentes são: “Para que fazer?”, nesta se encontra como resposta o objetivo geral, que é único e deve inspirar o título do trabalho e, os objetivos específicos, que se relacionam aos subproblemas que compõem o problema original. Portanto, tratam-se de passos intermediários que devem ser realizados para que o objetivo geral seja alcançado. Também é pertinente a pergunta: “Porque fazer?”, ela designa a justificativa para se fazer o trabalho. Outras indagações análogas são: “Qual a relevância?” e “Existem beneficiários?”.

“Com que fazer?” trata-se da teoria envolvida, os conceitos necessários, os conteúdos consolidados que subsidiam a pesquisa, os princípios que legitimam as interpretações. Depois vem “Como fazer?”, que trata da metodologia, os métodos e técnicas a serem usados, como se coletam os dados, quais o tratamento que deve ser dado a eles, que caminho a percorrer para se chegar aos resultados. Os resultados obtidos devem ser analisados para que se produza conhecimento e possibilite a tomada de decisão.

Para concluir a pesquisa certifique-se que os objetivos foram alcançados, quais as recomendações e trabalhos futuros.

É importante elaborar a escrita do trabalho científico durante o processo de desenvolvimento, deixando para o final apenas breves adequações. Não há como divulgar os resultados da pesquisa se não tiver um texto claro, elegante, dentro dos padrões da escrita científica. E quando enfim, faltar apenas a leitura conclusiva, vem da literatura um conselho a ser seguido. Trata-se de um trecho da poesia de João Cabral de Melo Neto⁹:

Catar feijão se limita com escrever:
jogam-se os grãos na água do alguidar e as palavras
na folha de papel; e depois, joga-se fora o que boiar
(...) [17].

6. CONCLUSÃO

Ao desenvolver a trilha sonora, Wisnik percebe que Nazareth usava espelhos em sua música e explora essa ideia. Serve-se do retrógrado de uma música inteira. Desenvolve a sentença musical que Machado de Assis apresentou em um romance. Utiliza uma célula de acompanhamento para explorar as possíveis variações de espelho, incorporando diversos ritmos brasileiros. Rodrigo Pederneiras adota as mesmas estratégias, propiciando a criação de uma coreografia inovadora, que, além da beleza plástica, dá unidade ao espetáculo.

Sobre o processo criativo de um trabalho científico, há a escolha do motivo, o tema a pesquisar. A teoria e a metodologia ancoram o trabalho, promovem conexões para construir a estrutura da trama, a contextualização, dialogando no tempo e no espaço com conhecimentos já estabelecidos e aqueles pertencentes a outras disciplinas. Ao identificar o fio que costura as várias partes, constata-se a interdisciplinaridade. Por fim deve-se validar o resultado esperado.

Ao analisar o trabalho desenvolvido pelos construtores do espetáculo Nazareth, saltam aos olhos: a seriedade, o compromisso, a busca pela excelência, a ética, a paixão pelo que faz, a procura por inovações e a disposição para surpreender. São estas características que devem permear o

trabalho científico, para que o autor, ao dar sua contribuição, propicie um novo colorido à ciência.

7. AGRADECIMENTOS

A autora agradece ao Prof. Dr. Leônidas Conceição Barroso, à Prof.^a Dr.^a Alzira Maria Carvalho Lima, à Dr.^a Luzmarina Morello, a João Luís de Araújo Barroso e à Prof.^a Dagmar Braga pelos diálogos sobre o assunto e apoio irrestrito. Agradece igualmente aos Araújo e familiares, que dotados de tantas qualidades, inclusive artísticas, sempre a influenciaram.

8. REFERÊNCIAS

- [1] AGÊNCIA BRASIL. Primeira transmissão de rádio no Brasil completa 90 anos. **Empresa Brasileira de Comunicação**. 2012. Disponível em : <http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-09-07/primeira-transmissao-de-radio-no-brasil-completa-90-anos>. Acesso em: 29 ago. 2016.
- [2] Leônidas Conceição BARROSO. Potentiality and Limitation of an Interdisciplinary Work (Invited Article). **The 18th World Multi-Conference on Systemics, Cybernetics and Informatics: WMSCI 2014**. Orlando, Flórida. USA. Disponível em: http://www.iiis.org/CDs2014/CD2014SCI/SCI_2014/Abst_ract.asp?myurl=SA209LQ.pdf Acesso em: 12 jul. 2016.
- [3] Magali M A BARROSO. Gerenciamento de Trabalhos de Conclusão de Curso. **Memorias de la Décima Segunda Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática (CISCI 2013)**. Orlando. Flórida. USA. Disponível em: <http://www.iiis.org/Proceedings/2013Proc/ViewProc2013.asp?id=CA0113>, p.192-197. Orlando. Flórida. USA. Acesso em: 26 abr. 2017.
- [4] CHICO BUARQUE – **Cinema**. Direção: Roberto de Oliveira. Produção Artística: Vinícius França. Direção de Produção: Celso Tavares. Direção de Fotografia: João Wainer. Edição: André Weiner. Chico Buarque vol. 10. RWR Comunicações Ltda. 2006. 1 DVD (98 min). Musical.
- [5] Carolina CUNHA. **Grupo Corpo estreia nova turnê nacional com espetáculo Sem Mim**. 03. 08. 2011. <http://www.saraivaconteudo.com.br/Noticias/Post/40716>. Acesso em: 23 ago. 2016.
- [6] Célia GOUVÊA. Coreografia: o desenho na dança no Brasil. **ARTE I**. 2016.
- [7] GRUPO CORPO. **Nazareth**. Direção Artística: Paulo Pederneiras. Coreografia: Rodrigo Pederneiras. Música: José Miguel Wisnick sobre obra de Ernesto Nazareth. Corpo Ltda, 2005. Dança.
- [8] **GRUPO CORPO 30 ANOS**: uma família brasileira. Direção Geral: Lucy Barreto. Dirigido por Fábio Barreto e Marcelo Santiago. Diretor Assistente: Daniel Tendler. Direção de Fotografia: Dudu Miranda. Edição: André

⁹ Poeta brasileiro (1920-1999).

- Rangel. Produção: LCBARRETO e Filmes do Equador. Paramount Pictores, 2008. Documentário.
- [9] **GRUPO CORPO** – Site Oficial. Disponível em: www.grupocorpo.com.br. Acesso em: 31.jul.2016.
- [10] João GUIMARÃES ROSA. **Grande Sertão: Veredas**. 1956. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Biblioteca do Estudante. 608 p. ISBN: 85-209-1885-9. p. 64.
- [11] HOUAISS – **Dicionário da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. ISBN: 85-7302-383-X. 2922 p.
- [12] ÍNDIO DA COSTA. Série **Arquitetos Brasileiros**. São Paulo: ARTE I, 2016.
- [13] Helena KATZ. **Grupo Corpo**. <http://grupocorpo.com.br>. Acesso em: 16 ago. 2016.
- [14] Helena KATZ. Os primeiros 25 anos deste Corpo. **Estudos Avançados**. São Paulo. Vol. 14 N.º 40. p. 311-315. Set./Dez. 2000.
- [15] MACHADO DE ASSIS. **Contos: uma antologia**. Vol. 2 São Paulo: Companhia das Letras, 2001. ISBN: 85-7164-850-6. p. 367-377 e p. 335-344.
- [16] MACHADO DE ASSIS. **Esau e Jacó**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. 271 p. (Primeira Edição - Rio de Janeiro: H. Garneier, 1904.) ISBN: 978-85-254-0926-3. p. 184-185.
- [17] João Cabral de MELLO NETO. Catar Feijão. Poesia. In **A educação pela pedra**. 1966. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2008. ISBN: 9788560281442. 296 p.
- [18] Ernesto NAZARETH. **Antologia**. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda., 1991. 51 partituras. 182 p. Piano.
- [19] José Miguel WISNIK. **Livro de Partituras**. Rio de Janeiro: Griphus, 2004. 33 partituras. ISBN: 85-7510-085-8. 146 p.
- [20] José Miguel WISNIK. **O som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 284 p. ISBN: 85-7164-042-4. p. 178-179.