



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

CARMEM LÚCIA MEIRA ARCE

***MULHERES DE PEQUIM: REPRESENTAÇÕES DO PERCURSO
CRIATIVO DO ESPETÁCULO DA COMPANHIA RENASCENÇA DE
DANÇA***

CARMEM LÚCIA MEIRA ARCE

***MULHERES DE PEQUIM: REPRESENTAÇÕES DO PERCURSO
CRIATIVO DO ESPETÁCULO DA COMPANHIA RENASCENÇA DE
DANÇA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes e Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Luciane Viana Barros Páscoa.

CARMEM LÚCIA MEIRA ARCE

***MULHERES DE PEQUIM: REPRESENTAÇÕES DO PERCURSO
CRIATIVO DO ESPETÁCULO DA COMPANHIA RENASCENÇA DE
DANÇA***

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas.

Aprovada em 30 de agosto de 2013.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa – Orientadora _____
PPGLA – Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa _____
PPGLA – Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dr. James Roberto Silva – Depto de História _____
UFAM – Universidade Federal do Amazonas

ARCE, Carmem Lúcia Meira. *Mulheres de Pequim: Representações do percurso criativo do espetáculo da Companhia Renascença de Dança*. 153 f. 2013. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2013.

RESUMO

Uma obra de arte, ao ser apresentada ao público, traz em sua essência as marcas pessoais do artista que a compôs. Esta criação se dá a partir da relação entre as experiências cognitivas, corporais e sensíveis do homem. A dança, em sua materialidade que é o corpo cênico e a própria coreografia, apresenta signos e símbolos que são pressupostos das impressões do coreógrafo sobre um tema, uma experiência ou um fato, podendo estes influenciar a forma como o artista comporá sua obra, assumindo assim uma estética própria e pessoal. A necessidade de se compreender esse processo foi o estímulo para realização desta pesquisa que propôs realizar um estudo genético sobre os processos de criação na área da dança, apresentando as recorrências desse processo e a conversão das funções do movimento cotidiano para o movimento estético. Para as análises foram utilizados materiais fotográficos, manuscritos, a hemeroteca do coreógrafo e diretor da companhia, e material videográfico do espetáculo de dança-teatro *Mulheres de Pequim*, da Cia. Renascença de Dança. Estes materiais, chamados documentos de processo por Cecília Salles (1992), são compreendidos como registros e vestígios dos aspectos compositivos da obra artística e atuam como instrumentos para a reconstrução da obra coreográfica. A realização desta pesquisa se deu através da catalogação e estudo dos elementos materiais e simbólicos que compuseram a criação coreográfica em uma abordagem trans, multi e interdisciplinar, buscando refletir sobre os aspectos estéticos do ato da criação tendo como aporte teórico a Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson (1993), fundamentada na forma, conteúdo e matéria, que constituem as operações das ações formativas presentes nas atividades humanas e que são indissociáveis das experiências estéticas; a Iconologia, de Erwin Panofsky (1991), como o instrumento de interpretação e análise das imagens, além de Chevalier e Gheerbrant (2007) como referência para o significado dos símbolos e signos presentes na obra. Essas discussões foram relacionadas às reflexões acerca das linguagens da dança e suas relações com os processos de criação do espetáculo *Mulheres de Pequim*. Como resultado deste estudo, fora apresentado um *storyboard* que mostrou o percurso compositivo do espetáculo a partir de um pensamento contemporâneo da dança.

PALAVRAS-CHAVES: Dança Contemporânea, Processos de Criação, Crítica Genética

ARCE, Carmem Lucia Meira. *Women Beijing: Representations of creative journey of spectacle of Renaissance Dance Company*. 153 f. In 2013. Master Dissertation - Graduate Program in Arts and Letters, University of the State of Amazonas, Manaus, 2013.

ABSTRACT

A work of art, to be presented to the public, has in essence the personal brands of the artist who composed it. This creation starts from the relationship between cognitive experiences, body and sensitive man. Dance, in its materiality which is the body and the very scenic choreography, presents signs and symbols that are the impressions choreographer assumptions about a topic, an experience or a fact, and these may influence the way the artist compose his work, thus taking own personal aesthetics. The need to understand this process was the stimulus for this research which proposed to conduct a study on the genetic processes of creation in dance, presenting recurrences of this process and the conversion of the functions of everyday movement for the aesthetic movement. For the analysis we used photographic materials, manuscripts, hemeroteca the choreographer and company director, and videographic material spectacle of dance theater Women in Beijing, Cia Renaissance Dance. These materials, called process documents for Cecilia Salles (1992), are understood as records and traces of the compositional aspects of the artistic work and act as instruments for the reconstruction of choreographic work. This research was made through the cataloging and study of material and symbolic elements that composed the choreography in a cross, multi and interdisciplinary, seeking to reflect on the aesthetic aspects of the act of creation having as theoretical Theory of formativity of Pareyson Luigi (1993), based on the form, content and matter, which constitute the operations of training activities present in human activities that are inseparable from aesthetic experiences, the Iconology, Erwin Panofsky (1991), as the instrument of interpretation and analysis images, and Chevalier and Gheerbrant (2007) as a reference for the meaning of symbols and signs present in the work. These discussions were related to reflections on the language of dance and its relationship to the process of creating the show Women in Beijing. As a result of this study, was presented a storyboard that showed the compositional path of the show from a dance contemporary thought.

KEYWORDS: Contemporary Dance, Creation Process, Genetic Criticism.

Dedico este trabalho

Às minhas avós Inês (*in memorian*), Adalgiza (vó Cabocla) (*in memorian*),

Guiomar (*in memorian*) e Poema (*in memorian*) por serem meus exemplos de vida,

Aos meus pais, Júlio César e Francisca, pelo amor a mim dedicado,

À Alessandra, marido e companheiro de vida,

À Lucas, filho mais que amado, razão do meu viver.

AGRADECIMENTOS

À DEUS, pela dádiva da vida e por ser minha força e luz nos caminhos trilhados, obstáculos vencidos e vitórias alcançadas, e por ter me amparado quando as forças me faltaram.

À Prof.a Dr.a Luciane Páscoa, querida orientadora, pelo acolhimento, delicadeza e firmeza em suas orientações, por me lembrar sempre que a construção do conhecimento e do pensamento científico se dá pela calma, foco, perseverança e empenho. A senhora é uma pessoa iluminada, grata por tudo!

Aos meus pais, Júlio César e Francisca, exemplo de honestidade, trabalho e caráter, agradeço-lhe por todo o amor e dedicação na condução de minha criação e desenvolvimento, por terem sido porto seguro de minhas idas e vindas pelos caminhos da vida, pelo otimismo, força e fé, e por terem me mostrado o quanto o mundo da arte é maravilhoso. O exemplo de vocês move minha vida!

À Alessandra, meu marido, amante, amigo, conselheiro e companheiro, por seu constante incentivo à concretização deste sonho, mesmo quando eu achava que não o alcançaria, obrigada por ter compreendido os dias e noites de ausência em razão deste trabalho, por ter sido pai e mãe de nosso filho nos momentos em que não pude estar presente, por ter cuidado de mim com amor e dedicação incondicionais. Amo você!

Ao meu filho Lucas, pela felicidade que me proporciona todos os dias, por ter me ensinado o que é amar verdadeiramente, e por compreender minha falta nos momentos em família, pois sabe que meu colo e meu coração serão sempre dele.

À minhas irmãs Andréia, Elizabeth, Auxiliadora, Juliana, Nayana pelo carinho e pelo afeto e ao meu irmão Cezinha (*in memoriam*) pela rápida, mas inesquecível companhia nesta vida quando éramos crianças.

À Raffa, Sofia, Giancarlo, Gabriela, Alexia, Miguel, Gaby, Analuz, Joaquim, sobrinhos lindos, por alegrarem os meus dias e me revigorarem quando a exaustão tomava conta de mim.

À Neise e Antônio, meus sogros queridos, por terem acreditado em mim, pela orientação de vida, pelo auxílio, pela energia vital que enviaram todas as vezes em que

precisei, pelos longas conversas sobre as coisas da mente, da vida e do conhecimento, e por serem exemplo de união.

Aos meus familiares, tios, primos, cunhados, pela torcida.

Especialmente a Jorge Kennedy Campos, por ter aceitado ser sujeito desta pesquisa, pelas conversas sobre os processos de criação em dança e principalmente por ter disponibilizado todo o seu acervo artístico: hemeroteca, fotografias, vídeo, rascunhos, para que esta fosse realizada, muito grata querido amigo!

À Meireane Carvalho, grande amiga, pelos momentos de conversas e diálogos sobre a vida e o fazer artístico-científico, pelo companheirismo nos momentos de estudo, por seu exemplo de razão e discernimento em suas ações.

À Leopoldina Couto e Fátima Peniel, pela amizade sincera dentro e fora do trabalho.

Às Prof.a Msc. Maria do Céu-Lia Sampaio, grande mestra da dança, pelas palavras de incentivo e axé.

Aos professores do PPGLA, pelo incentivo à reflexão e compreensão da arte e pelo conhecimento a mim repassado em suas aulas e em suas valiosas contribuições ao meu trabalho.

Aos meus colegas de mestrado, que compartilharam comigo esta experiência tão enriquecedora.

Aos funcionários administrativos, serviços gerais e seguranças, da Escola Superior de Artes e Turismo e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes-PPGLA.

A Universidade Estadual do Amazonas, instituição onde iniciei minha docência no ensino superior.

À Secretaria Municipal de Educação – SEMED e ao Programa Qualifica, por ter permitido, durante um ano e meio, realizar esta pesquisa.

À Jorge Farache, diretor do CMAE-Centro Municipal de Arte Educação Aníbal Beça, pelo apoio, compreensão e força para minha qualificação profissional, homens como você são raros!

Aos professores do CMAE Aníbal Beça, pela oportunidade de compartilhar o ensino da arte com profissionais engajados em seu fazer artístico e educacional, ao Klédson que me deu seu apoio em momentos tão difíceis e principalmente à Cleonice Ortiz, obrigada pela visão profunda dos assuntos pedagógicos da arte e pela amizade incondicional.

Aos meus grandes mestres que me iniciaram na dança: Arnaldo Peduto (*in memoriam*), professora Conceição Souza e Jorge Kennedy, por me oportunizarem crescer e viver profissionalmente na dança como bailarina-intérprete, coreógrafa e professora da área.

À Jullyana, pelo trabalho gráfico do produto resultado desta pesquisa, você foi fundamental neste momento.

À Cléia Alves pela disponibilidade do diálogo e pelos materiais fotográficos e videográfico.

À todos os meus alunos por compartilharem comigo experiências inesquecíveis na área da educação, da arte da dança.

...é preciso dizer que minha experiência desemboca nas coisas e se transcende nelas, porque ela sempre se efetua no quadro de uma certa montagem em relação ao mundo que é a definição do meu corpo .

Merleau-Ponty, 1994

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1. Documentos coletados que são indícios do momento da criação de <i>Mulheres de Pequim</i>	82
Quadro 2. Elementos cênicos selecionados para análise.....	102
Quadro 3. Simbologia e Significado dos elementos Masculino e Feminino.	103
Figura 1. Programa do Espetáculo <i>Corpo e Movimento</i> (1993). Acervo do coreógrafo.	23
Figura 2. Imagem do contrato firmado como profissional do Grupo Experimental	24
Figura 3. Revista <i>Dança Hoje</i> (1989), acervo do coreógrafo.	25
Figura 4. Jornal <i>A Tarde</i> (1989)- acervo do coreógrafo.....	26
Figura 5. Jornal do SESC (1993) - Acervo de Jorge Kennedy.....	27
Figura 6. Jornal <i>A Crítica</i> – Caderno <i>Criação</i> , 1993. Acervo de Jorge Kennedy.	28
Figura 7. Jornal <i>A Crítica</i> , 1993. Caderno <i>Criação</i> . Acervo de Jorge Kennedy.	29
Figura 8. Festival Folclórico de Parintins. Acervo: Jorge Kennedy.....	30
Figura 9. Parte interna do Folder do espetáculo <i>Mulheres de Pequim</i> . Acervo: Carmem Arce, 1990.	48
Figura 10. <i>Natureza Morta</i> – Jornal <i>A Tarde</i> (1989). Acervo Jorge Kennedy.....	76
Figura 11. <i>Mulheres de Pequim</i> (1990).Foto: Lyttaiff Acervo: Jorge Kennedy.	77
Figura 12. Reportagem acerca do espetáculo <i>Natureza Morta</i> . Acervo de Jorge Kennedy.	78
Figura 13. Jornal <i>Tribuna da Bahia</i> , 1989; Acervo: Jorge Kennedy.....	79
Figura 14. Experimentos em Dança.	80
Figura 15. Experimentos do coreógrafo com outras linguagens artísticas.	88
Figura 16. Ensaios abertos da Companhia.	89
Figura 17. Preparação técnica-corporal.....	90
Figura 18. Ensaio de <i>Mulheres de Pequim</i> , bailarinas Monique Andrade e Andréa Rossana. Acervo Jorge Kennedy.	91

Figura 19. Experimento do coreógrafo em frente ao TEATRO AMAZONAS, Acervo Jorge Kennedy.....	93
Figura 20. O ADEREÇO: MÁSCARA.....	96
Figura 21. O ADEREÇO: MÁSCARA - CLOSE Mulheres de Pequim (1994); Fotografia: Jessé de Jesus; acervo: Jorge Kennedy.....	97
Figura 22. O ADEREÇO MÁSCARA - Concepção e efetivação da cena com as Máscaras. Acervo: Carmem Arce e Jorge Kennedy.....	98
Figura 23. Figurino com adereço. Acervo Jorge Kennedy.....	99
Figura 24. Figurino masculino - Mulheres de Pequim (1994); Fotografia: Jessé de Jesus; acervo: Jorge Kennedy.	101
Figura 25. Cena: O Casamento. Configuração cênica espacial.....	102
Figura 26. Folder do Espetáculo Mulheres de Pequim (1990). Acervo: Carmem Arce.	104
Figura 27. Cena: O Casamento. Jornal Amazonas em Tempo (1990) Fotografia: Jessé de Jesus; acervo: Jorge Kennedy.....	105
Figura 28. Cena: O Casamento. Jornal Amazonas em Tempo (1990).....	107
Figura 29. Mulheres de Pequim (1991). Cena: Apresentação do Homem.....	108
Figura 30. Cena: Apresentação do Homem, bailarinos: Jorge Kennedy, Sérgio Bicudo e Augusto Domingos. Apresentação do contexto masculino. Fotografia: Jessé de Jesus. Acervo Jorge Kennedy.....	119
Figura 31. Esboço cênico de A Caixa com o bailarino dentro dela. Autor: Jorge Kenndy ..	111
Figura 32. Cena: Apresentação das Mulheres (1990). Fotografia: Littayff; Acervo: Jorge Kennedy.....	113
Figura 33. Cena: Apresentação das Mulheres (1990). Acervo: Jorge Kennedy, Fotografia: Littayff.....	114
Figura 34. Cena: Apresentação das Mulheres (1990). Fotografia: Littayff; Acervo: Jorge Kennedy.....	115
Figura 35. Cena: Ária.(1990) Fotografia: Littayff. Acervo: Jorge Kennedy.....	116
Figura 36. Mulheres de Pequim (1990). fotografia: Lyttaiff. Acervo: Jorge Kennedy.....	117
Figura 37. Ária.(1990) Fotografia: Littayff. Acervo: Jorge Kennedy.....	118
Figura 38. Cena: O Baile, Sereias. Acervo Jorge Kennedy.....	120

Figura 39. Cena: O Baile. Sequência da ação coreográfica. Fotografia: Litayff. Acervo Jorge Kennedy.....	121
Figura 40. Sequência da Cena: A Comemoração. Fotografia: Litayff. Acervo Jorge Kennedy	123
Figura 41. Cena: A Comemoração. Fotografia: Litayff. Acervo Jorge Kennedy	124
Figura 42. Cena: O Casamento. Fotografia: Litayff. Acervo Jorge Kennedy	125

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	15
1 ESTÉTICA DA DANÇA DO SÉCULO XX: INFLUÊNCIAS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA CIA. RENASCENÇA DE DANÇA.....	20
1.1 PERCURSO ARTÍSTICO DO COREÓGRAFO.....	24
1.2 REFLEXÕES SOBRE O DISCURSO ESTÉTICO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	32
1.3 MOTIVAÇÃO DE CRIAÇÃO E A ESTRUTURA DA PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO <i>MULHERES DE PEQUIM</i>	47
2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA: ANÁLISE GENÉTICA E ABORDAGEM ICONOLÓGICA	51
2.1 A CRÍTICA GENÉTICA NA DANÇA, PARA ALÉM DAS PALAVRAS	53
2.2 ICONOLOGIA E A SIGNIFICAÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA A COMPREENSÃO DA GÊNESE COREOGRÁFICA	65
3 MULHERES DE PEQUIM: INFLUÊNCIAS E RECORRÊNCIAS NA GÊNESE DO ESPETÁCULO.....	77
3.1 DOCUMENTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA OBRA COREOGRÁFICA: DA GÊNESE À REALIZAÇÃO	83
3.2 PERCURSO DOS RASTROS CRIATIVOS À FORMAÇÃO DA OBRA MULHERES DE PEQUIM	87
3.2.1 Cena 1: O CASAMENTO	106
3.2.2 Cena 2: A APRESENTAÇÃO DO HOMEM	109
3.2.3 Cena 3: A APRESENTAÇÃO DA MULHER.....	113
3.2.4 Cena 4: ÁRIA	117
3.2.5 Cena 5: O BAILE	121
3.2.6 Cena 6: A COMEMORAÇÃO	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	133
ANEXOS.....	141

APRESENTAÇÃO

Manaus congrega hoje uma expressiva quantidade de grupos artísticos na área da dança que vem desenvolvendo seus trabalhos em diferentes linhas: balé clássico, dança moderna, danças urbanas¹, folclóricas, dentre outras, caracterizando uma diversidade de pensamentos e práticas dos processos de criação no panorama contemporâneo da arte. Diversidade esta que se dá tanto no campo cultural como também no campo das configurações estéticas que, ao longo do século XX, demonstrou-se rica e complexa em razão das diferentes abordagens de linguagem na dança.

O movimento artístico de dança contemporânea na cidade de Manaus teve início a partir de grupos pioneiros nessa arte que iniciaram pesquisas empíricas na área. Um destes foi o Grupo “Dança Viva”, criado pela coreógrafa Conceição Souza² e que deu importantes contribuições para o panorama artístico da cidade de Manaus, pois a partir de seus membros foram criado o Grupo Movimento e o Grupo Origem, ambos sob a direção de Francisco Cardoso³.

Além destes grupos havia as academias de dança que trabalhavam com linguagens mais conhecidas na época, como o balé clássico, com o professor José Rezende, e o *jazz*, com o professor Arnaldo Peduto. Ambos abordavam uma estética mais ligada aos padrões estrangeiros, o *jazz* de Peduto seguia as tendências dos musicais da *Broadway*, o balé de José Rezende, a dos balés de repertório europeus.

A partir da década de 1980 observou-se o início de mudanças nesses padrões coreográficos da dança de então; alguns nomes como Conceição Souza, Lia Sampaio, Adalto Xavier e Jorge Kennedy foram importantes nesse processo por que passou a dança contemporânea amazonense.

¹ “As Danças Urbanas originaram-se nos Estados Unidos, tem seu termo utilizado pelos americanos porque não veio do meio acadêmico, surgiu do povo, das festas de quarteirão. O termo *streetdance* (dança de rua) também é usado, por apresentar os diferentes estilos da dança, conhecidos como *Funk, Locking, Popping, Breaking, Hip Hop Freestyle, House Dance, e Krump*, assim como as suas subdivisões.” (COLOMBERO 2011, p. 01)

² Bailarina e coreógrafa, formada em Educação Física, fez sua incursão no mundo da dança em 1960, com o Professor Adair de Palma e mais tarde com o Professor José Resende. Em 1979, foi para São Paulo para estudar na Escola Ismael Guizer e no Balé Stagium, onde absorveu vários estilos de dança. Ao retornar para Manaus, em 1980, criou o grupo "Dança Viva" e com ele surgiram os primeiros espetáculos de dança contemporânea no Amazonas. A artista atualmente dirige o Balé Folclórico do Amazonas. (PORTAL AMAZONIA, 2009)

³ Segundo Adalto Xavier, autor do livro *Dançando conforme a música*, 2002.

Esses coreógrafos empreenderam a busca por outras linguagens artísticas como forma de realização coreográfica mais rica estética e conceitualmente; o que antes era visto como experimental, trouxe a possibilidade de ampliação dos horizontes da dança contemporânea.

É nessa perspectiva que este trabalho propôs uma investigação acerca dos processos de criação em dança vivenciados na década de 1990, os seus pressupostos estéticos e compositivos.

O objeto dessa pesquisa é o espetáculo *Mulheres de Pequim*, da Cia. Renascença de Dança, concebido pelo coreógrafo e ex-bailarino Jorge Kennedy, que apresentou uma proposta coreográfica em que a dança-teatro, as artes circenses, o próprio teatro, o canto, a música erudita e a música popular se misturaram para a produção de um espetáculo considerado ousado para a época.

Neste estudo, além da peça dissertativa, apresenta-se como proposta de produto artístico um memorial do espetáculo executado pela companhia, também intitulado: *Mulheres de Pequim*, elaborado a partir do levantamento dos documentos com que procurou-se demonstrar a sua gênese e os indícios dos procedimentos compositivos deste espetáculo, para assim pontuar as tendências estéticas dos processos de criação da Companhia Renascença de Dança na década de 1990.

As análises e discussões sobre este processo foram realizadas à luz da Crítica Genética e da Iconologia e apontaram recorrências na rotina e nos procedimentos metodológicos empregados como ativadores criativos nos processos compositivos da obra em questão. A partir desses dois métodos de análise observaram-se também as convergências presentes no percurso histórico de criação artística desta companhia, a partir da análise dos traços estéticos identificados em sua trajetória.

Esta dissertação apresenta três capítulos, nos quais a dança foi discutida a partir das reflexões de sua história e dos processos de transformação ocorridas no Século XX, para que se compreendam os modos de fazer e pensar a dança que sempre estiveram atrelados aos contextos sociais de cada período.

No primeiro capítulo foi abordada a progressão cronológica sintética, histórica e estética da dança do Século XX e o princípio da contemporaneidade de Agamben, as reflexões sobre a relação direta das experiências do processo de criação da obra artística e seu coreógrafo criador a partir da *Teoria da Formatividade* de Luigi Pareyson, além de um breve panorama da dança das décadas de 1980 e 1990, espaço temporal onde o espetáculo *Mulheres de Pequim* foi concebido e estreado.

Neste capítulo a trajetória artística do coreógrafo Jorge Kennedy também foi apresentada por compreender-se que o ato compositivo de uma obra é uma ação formativa, e que é nesta ação que forma, conteúdo e matéria se fundem para a construção do discurso estético preconizado na contemporaneidade.

Fora demonstrado como se deu a construção do discurso estético do espetáculo *Mulheres de Pequim*, as questões referentes à simultaneidade onde se deram as transformações na área da dança, as características da dança contemporânea, da dança-teatro em suas várias vertentes, e as influências desta linguagem no espetáculo objeto desta pesquisa, assim como a estrutura da produção do mesmo.

Assim, neste capítulo procurou-se evidenciar que cada linguagem e técnica da dança, em suas configurações conceituais e suas ações formativas, exerceu forte influência na construção do trabalho cênico da companhia a partir da orientação da Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson, corroborando com a ideia de que o espetáculo *Mulheres de Pequim* agregou hibridamente várias vertentes da dança em uma obra onde cada uma tinha uma função dentro do trabalho composicional, técnico e cênico.

No segundo capítulo foram apresentados e discutidos os conceitos e configurações teóricas da Crítica Genética⁴ e da Iconologia, buscou-se demonstrá-las como instrumentos partícipes do processo de análise da obra sem adentrar no mérito analítico direto do espetáculo *Mulheres de Pequim*.

Apresentando como teórico norteador da Crítica Genética, Cecília Salles, que apresenta uma abordagem transdisciplinar ao trazer a dança, e seus processos de criação, para o campo de investigação e alvo do estudo genético.

Seguindo a mesma postura transdisciplinar de Cecília Salles, visto que, na área da literatura, estes documentos se configuram na forma de manuscritos, outras categorias documentais foram consideradas no percurso da pesquisa, muitos destes materiais coletados foram de ordem imagética, tais como fotografias dos ensaios, dos laboratórios e do próprio espetáculo.

Observou-se a necessidade de um instrumento que possibilitasse a leitura e compreensão destas imagens, nesse sentido, optou-se pela Iconologia, método de análise e interpretação de imagens de Erwin Panofsky.

⁴ A Crítica Genética tem como “[...] seu objeto: os manuscritos literários, tidos como portadores do traço de uma dinâmica, a do texto em criação. (...) Sua intenção: a literatura como um fazer, como atividade, como movimento” (Gresillon, 2007, p. 19).

Por compreender-se que tanto as imagens dos laboratórios e experimentos quanto do espetáculo *Mulheres de Pequim*, indicaram ser pressupostos simbólicos materiais da gênese do espetáculo⁵, entendeu-se que o método de Erwin Panofsky poderia revelar informações importantes sobre as recorrências no processo de criação da obra.

No terceiro capítulo os processos de criação foram registrados e efetivamente analisados à luz da Crítica Genética e da Iconologia, utilizando-se os documentos coletados na pesquisa de campo como: fotos, manuscritos, folders, vídeo do espetáculo, caderno de anotações, além da consulta na hemeroteca do coreógrafo e diretor da Cia. Renascença de dança.

Estes documentos sugeriram possíveis recorrências na composição da obra, e apontaram para possíveis indícios de tendências estéticas que influenciaram de maneira significativa o fazer artístico em dança de Jorge Kennedy.

O estudo traz ainda as análises e interpretações dos documentos de processo coletados no decurso da pesquisa. Estes foram divididos em dois momentos: no primeiro momento se deu a catalogação dos materiais; no segundo momento, foram realizadas as análises e interpretação dos signos e símbolos cênicos destes a partir dos elementos formais definidos na pesquisa.

Como procedimento metodológico, primeiramente foram elencados todos os materiais coletados, desde os que apresentaram os laboratórios e experimentos que guiaram a composição coreográfica do espetáculo, até os registros imagéticos do próprio espetáculo (fotografias, folder e vídeo), estes posteriormente foram divididos e distribuídos, para as análises, por cena⁶.

Na segunda parte se deram as análises efetivamente; para esta parte do trabalho adotou-se como procedimento de divisão em subseções das seis cenas que compõem o espetáculo, sendo então trazidas as considerações acerca dos elementos formais constitutivos da obra, assim como a interpretação e análise dos signos e símbolos presentes na cena do espetáculo.

Como resultado dessa pesquisa, foi apresentado o produto artístico na forma de um memorial do espetáculo apresentado em 1990, que corroborou o trabalho investigativo proposto ao trazer os resultados do estudo genético e iconológico a partir da exposição das análises e interpretações do processo de criação, que delinearão as influências estéticas

⁶ O espetáculo se divide em seis cenas.

presentes na confecção da obra coreográfica, materializadas no espetáculo *Mulheres de Pequim*.

Neste produto foram apreciados os aspectos formais da dança; os elementos formais artísticos, como cores, texturas e tratamento estilístico do espetáculo; os elementos subjetivo-míticos e os elementos cênicos presentes na obra.

Assim, a análise desse espetáculo, além de sugerir a estética criada a partir do *modus operandi* do trabalho compositivo do coreógrafo, levanta indícios de recorrências presentes no percurso da concepção, criação e apresentação da obra *Mulheres de Pequim*.

Este trabalho ajudou a traçar um breve panorama da dança contemporânea, especialmente a dança-teatro, na década de 90, visto que, segundo jornais da época, neste período, a dança amazonense passava por profundas transformações de cunho artístico e político. Demonstrou também que os caminhos trilhados na criação artística deixam rastros invisíveis, muitas vezes inacessíveis ao fruidor da obra, mas que são tão ricos e emblemáticos quanto à própria obra.

1. ESTÉTICA DA DANÇA DO SÉCULO XX: INFLUÊNCIAS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA CIA. RENASCENÇA DE DANÇA.

Na dança contemporânea o hibridismo artístico foi assumido, sem modelo ou padrão estético a ser seguido, corpo, movimento, tempo, espaço, tudo pôde ser motivo para as criações, inclusive a ausência de motivos também; as linguagens artísticas passaram a coexistirem para um objetivo maior: a composição da obra artística, sendo esta o resultado das ações, experiências de vida e experimentos realizados pelo artista.

A experiência estética passou a ter o homem como o centro das criações, ele é o autor de sua obra e o seu processo de criação é o seu ato. Como autor ele traz intrinsecamente neste fazer, suas experiências vividas e sua relação com o mundo, e estas irão operar tanto nos processos de criação quanto na própria obra.

Segundo Einstein (apud BOSI, 2000, p.13), “as leis de construção do discurso interior acabam sendo as mesmas que servem de base para toda a variedade de leis que regem a construção da forma e da composição das obras de arte”.

Partindo deste pressuposto pode-se fazer uma reflexão sobre o processo artístico desta experiência, ou seja, o produzir e criar.

Como operação própria dos artistas a arte não pode resultar senão da ênfase intencional e programática sobre uma atividade que se acha presente em toda a experiência humana e acompanha, ou melhor, constitui toda manifestação da atividade do homem (PAREYSON, 1993, p. 20).

Transpondo esta discussão para a criação em dança contemporânea, observa-se que a relação entre o coreógrafo e sua obra coreográfica se dá no âmbito da operação das ações formativas, que foram discutidas no campo das artes em geral por Luigi Pareyson em sua “*Teoria da Formatividade*”⁷, e estas se dão sobre as experiências e interesses do homem.

A vida do artista é o conteúdo da arte, é o mesmo que dizer que quem faz arte é uma pessoa única e irrepetível, e esta para formar a sua obra, se vale de toda a sua experiência, do seu modo próprio de pensar, viver, sentir, do modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida. [...] a obra de arte tem como conteúdo a pessoa do artista, não no sentido de tomá-la como objeto próprio fazendo dela seu “tema” ou assunto ou argumento, mas no sentido de que o “modo” com esta foi formada é o modo próprio de quem tem aquela determinada e irrepetível espiritualidade. (PAREYSON, 1993, p. 30 e 31)

⁷ A *Teoria da Formatividade* propõe um estudo sobre o homem enquanto autor da obra de arte e no seu ato de fazer a arte. Sendo assim uma reflexão filosófica sobre a experiência estética, propondo problematizá-la no seu conjunto, mostrar-lhe a possibilidade, estabelecer-lhe o âmbito e os limites, esclarecer-lhe o significado humano e devolver-lhe a carga de universalidade. (PAREYSON, 1993, p.11)

Luigi Pareyson (1993, p. 36) declara que a sistematização criada pelo coreógrafo para a construção de seu projeto artístico é o próprio conteúdo da obra, por se configurar no próprio estilo e este “é, com efeito, o irrepetível e personalíssimo modo de formar de um autor que ele exprime numa ou em algumas ou em todas as suas obras”.

O ato de criação de uma obra artística não se consolida verbalmente, o discurso toma corpo em outras instâncias que não a discursiva e se traduz em ação; na dança o ambiente onde esta ação se realiza é no corpo do bailarino.

As experiências vividas pelos atores deste processo sejam eles os bailarinos ou o coreógrafo, reverberam nos movimentos expressos na ação criativa, estes “corpos vividos”⁸ atuarão como “ativadores criativos”⁹ para que a ideia do coreógrafo adquira vida e se materialize no palco.

Nesta pesquisa o tema central foi o processo de criação da primeira montagem do espetáculo *Mulheres de Pequim*, em 1990. O artista Jorge Kennedy, coreógrafo de espetáculos emblemáticos¹⁰ como *Neanderthal*, *Transe* e *Mulheres de Pequim*, trouxe em sua proposta compositiva em dança, características estéticas marcantes em seus trabalhos como, por exemplo, o hibridismo coreográfico, os conceitos de performances, seu enfoque no homem comum e seu cotidiano, uma trilha sonora que fugia aos estereótipos do período, fundindo música clássica, *world music*, músicas populares, ruídos e sons diversos, o silêncio e a dança-teatro.

Na época, início dos anos 90, os trabalhos coreográficos em dança contemporânea ainda eram muito tímidos na cidade, devido à falta de fomento das artes por parte dos empresários e do governo, a dança ainda limitava-se aos espaços das academias de balé clássico e *jazz* e nos grupos independentes que trabalhavam dentro da estética da dança moderna com uma tímida iniciativa para dança contemporânea propriamente dita.

O panorama da dança da década de 80 ainda reverberava na Manaus de 1990, a dança neste período passava por uma tentativa de categorização que mais confundia que esclarecia o

⁸ Terezinha Nóbrega relata que: “[...] Merleau-Ponty elege a noção moderna de *corpo vivido*, para atribuir ao corpo à profundidade do instinto, da sexualidade e da relação com o outro [...] As ciências cognitivas buscam na filosofia de Merleau-Ponty, o “*corpo vivido*”, que é a experiência, a percepção, a motricidade, retomados como base para a compreensão da inscrição corporal do conhecimento [...] e relaciona cognição e experiência vivida no acontecer corporal.” (Revista Princípios UFRN, v. 07, 2000).

⁹ Técnicas que estimulam de modo operativo os processos de atividades divergentes, inovadores e criativos, em todas as partes do cérebro. (PRADO, 1997)

¹⁰ [...] sem dúvida despertará o interesse do público amazonense, pois é uma proposta de vanguarda, com tema urbano, complexo, bastante diferente de todos os trabalhos ultimamente apresentados por grupos regionais. (JORNAL AMAZONAS EM TEMPO, 23 de julho de 1990.)

entendimento e a investigação prática desta arte. Freitas (2006) fez duras críticas a esta situação, principalmente no que se refere aos discursos dos coreógrafos deste período, que apresentavam certo descompromisso para com a produção intelectual.

No Brasil, pesquisadores caracterizam os anos 80 como um período em que surgem e se desenvolvem inúmeras controvérsias, desentendimentos, e equívocos acerca do conceito de dança contemporânea. Fenômeno que tem se agravado principalmente nos lugares mais afastados dos centros de maior fluxo de informação. Fato que acentua-se principalmente quando há o diagnóstico de algumas preocupantes deficiências como a ausência de uma política cultural que viabilize a produção de espetáculos, seminários, congressos e outros meios fertilizadores para o processo de se pensar a dança e a carência de publicações específicas e de qualidade no que se refere à história e à teoria da dança. (FREITAS, 2006, p.02)

Porém, mesmo dentro desta perspectiva, “os anos oitenta trouxeram os enunciados sobre o corpo, composição coreográfica, interações entre público da dança e as outras formas de arte”. (Freitas, 2006, p.8), que possibilitou importantes transformações no sentido estético, político e compositivo da dança.

É nesse cenário diversificado e um tanto quanto contraditório, por se configurar como um momento de transição e de efervescência do porvir, que o bailarino e coreógrafo Jorge Kennedy inicia suas pesquisas em arte, música, canto, dança e teatro.

A busca pela construção de um discurso artístico de interação entre as diversas possibilidades de linguagens sejam elas técnicas, cênicas ou corporais trouxe a necessidade de um espaço onde estas ideias e ideais estéticos pudessem tomar forma, assim nasceu a Cia Renascença de Dança, sob a direção de Jorge Kennedy. Muitos foram os espetáculos, coreografias, performances e eventos culturais realizados, sempre com a híbrida relação entre várias linguagens artísticas.

O espetáculo *Mulheres de Pequim*, escolhido como objeto desta pesquisa, apresentado na década de 1990, foi um espetáculo de grande repercussão no momento da sua estreia, porém mais que o momento “final” da obra, que pode se dizer que é quando ela está “pronta”, o *modus operandi* no processo compositivo adotado pelo coreógrafo para a construção do espetáculo instigou à análise e reflexão.

A construção do trabalho cênico se deu não só a partir da dança, do movimento técnico ou da música, mas a partir do homem com seu vocabulário gestual pessoal, sua vivência sensorio-perceptiva e motora, ou seja, da vida real e sensível do homem: o conteúdo da obra.

Todo artista possui uma marca que o distingue dos demais, seja no aspecto estético, seja na técnica empregada, ou mesmo na total ausência delas, assim o espetáculo *Mulheres de Pequim* traz a marca de seu criador, por apresentar nitidamente características recorrentes encontradas posteriormente nos outros espetáculos de sua autoria.

Estas características nasceram nos laboratórios coreográficos e permearam o processo compositivo do artista até a consolidação da obra, tornando-se assim como uma identidade artística que o distinguiu dos demais trabalhos dos grupos da dança da época, pois a maioria ainda adotava os padrões da dança moderna, do balé clássico ou *jazz*, com raríssimas exceções.

A partir do exposto pode-se compreender então que, em termos processo de criação artística e coreografia, o que estava latente veio à tona e então outro panorama se configurou na dança feita em Manaus, pois Jorge Kennedy mostrou uma tendência compositiva diferente dos padrões de então e introduziu a dança-teatro na cidade com a obra *Mulheres de Pequim*.

O processo de criação e as obra de Jorge Kennedy se fundem ao próprio artista, suas experiências pessoais e sua forma de compreender o mundo numa **ordenação de campo** e de **ordenação de grupo**, onde a criatura – obra – é o reflexo de todo o percurso artístico trilhado pelo criador – coreógrafo. A esse respeito, Ostrower (2003) explica que:

Na *Ordenação de Campo* o relacionamento de vários fatores ocorre através de ligações de proximidade e interdependências locais. Enfocam-se os fatores em conjunto por acontecerem praticamente ao mesmo tempo e no mesmo lugar. Na *Ordenação de Grupo* os fatores se interligam a base de certas semelhanças, esses fatores não precisam encontrar-se juntos ou contíguos; as ligações funcionam por meio de comparação através de intervalos espaciais ou temporais. (OSTROWER, 2003, p. 80)

Tais orientações funcionam como prisma seletivo e princípio ordenador que revelam os enfoques no indivíduo e no ambiente que são existentes dos processos de criação. Tendo a dança-teatro como elemento norteador deste processo, as experiências e o cotidiano atuam como ferramentas ativadoras da criatividade e da construção do argumento coreográfico.

O discurso estético do coreógrafo foi construído ao longo de dessas ordenações, assim sendo torna-se importante que se conheça a trajetória da formação artística de Jorge Kennedy, e o caminho trilhado pelo coreógrafo na estruturação da visão e compreensão do que é a dança, em seu processo de criação.

1.1. PERCURSO ARTÍSTICO DO COREÓGRAFO

Jorge Kennedy Campos (nascido em Rio Branco- Acre), em 1982 iniciou a graduação em agronomia na Universidade Federal do Amazonas, e no mesmo ano fez parte do coral universitário no Conservatório de Música da instituição.

Posteriormente, em 1983, no mesmo conservatório, ingressou na dança com o Núcleo Universitário de Dança Contemporânea – NUDAC, sob a tutela de Lia Sampaio, onde participou do espetáculo *Corpo e movimento: Suíte dos quatro elementos* (Fig. 1), que teve como temática os elementos da cultura africana. Iniciava-se assim seu caminho na área da dança.



Figura 1. Programa do Espetáculo *Corpo e Movimento*, do Grupo de Dança NUDAC (1993).
Acervo do coreógrafo.

Nos anos oitenta, uma vertente da dança muito em voga era a dos grupos experimentais, grupos esses que tinham como filosofia os experimentos e laboratórios corporais na elaboração coreográfica e na construção de seus espetáculos. Seguindo esse movimento, em 1984, Kennedy participou da primeira audição para uma companhia “estatal” em Manaus e foi admitido como bailarino do Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas. (Figura 2).

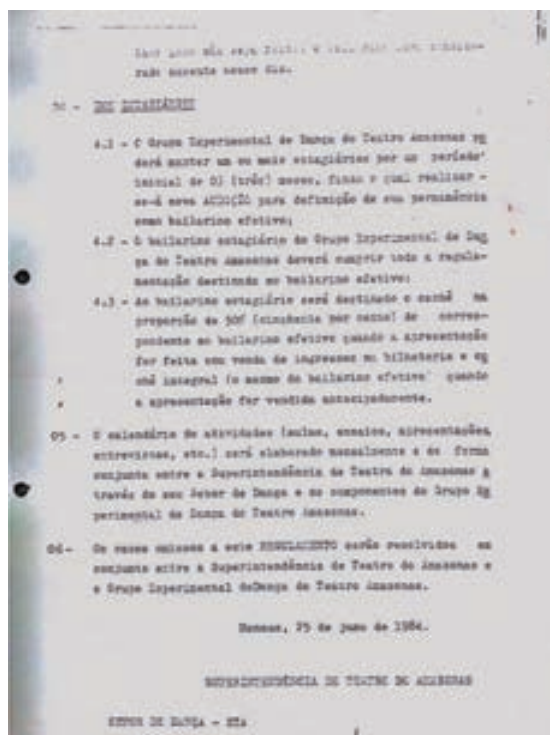


Figura 2. Imagem do contrato firmado por Jorge Kennedy como profissional do Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas (1984)- acervo do coreógrafo.

Como bailarino, sempre buscou novas possibilidades e experiências que enriquecessem sua técnica e ampliassem seus horizontes como artista. Assim em 1985, iniciou o curso de balé clássico na academia do professor e coreógrafo José Resende, ex-bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Neste período dançou na temporada de balé clássico apresentada no Teatro Amazonas, que teve como bailarinos de honra Ana Botafogo, Eliana Caminada, Alice Arja, Othon Rocha e Sérgio Lobato.

Continuando sua construção artística, em 1989 Kennedy ministrou a oficina de dança experimental¹¹ já atuando não só como bailarino, mas também como coreógrafo e professor de dança, registro feito pela revista *Dança Hoje* de 1989.

Nesta oficina o coreógrafo apresentou como proposta experimentos transdisciplinares onde várias linguagens e técnicas artísticas eram utilizadas na construção de células coreográficas (Figura 3).

¹¹ Segundo a Escola do Teatro Bolshoi Brasil, a dança experimental tem como base a utilização de diferentes linguagens da arte como meio da formação do corpo cênico do interprete criador, aperfeiçoando o artista nos diferentes aspectos técnico-expressivos voltados para a consciência global e para o domínio de sua apresentação estética.



Figura 3 . Revista Dança Hoje (1989), acervo do coreógrafo.

No sul e sudeste do país participou do Grupo Pasión Flamenca e Omnis Mundi Creatura, foi também bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e fez cursos com grandes nomes da dança no Rio de Janeiro e em Salvador, onde cursou especialização em dança na Universidade Federal da Bahia.

O curso proporcionou ao coreógrafo a possibilidade de aprofundar suas pesquisas na área; neste período as vivências artísticas anteriores e do presente confluíram em uma experiência estética que resultou no trabalho em dança-teatro intitulado *Natureza Morta*, sob orientação da professora Dulce Aquino¹², apresentado na *Mostra Dança na Veia* do curso de Especialização em Coreografia da Universidade Federal da Bahia (Figura 4).

¹² Professora Doutora do curso de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Dançando a feminilidade

Natureza Morta é o espetáculo que Jorge Kennedy P. Campos apresentará amanhã e domingo, às 21 horas, no Teatro Gregório de Mattos. Segundo o dançarino, é um trabalho que pretende explorar, através da dança-teatro, a questão da feminilidade, em que estão envolvidos mitos femininos da vida urbana.

"Isso quer dizer que vou trabalhar, na coreografia, personagens que a gente encontra no cotidiano, que têm jeitos característicos de andar e posturas que a gente identifica

como especiais", afirma Jorge. "São personagens femininos, líncos. E a movimentação é toda em cima de uma postura cênica que caracteriza a dança-teatro".

Para Jorge, é uma tentativa de mostrar tudo isso de um jeito verdadeiro, sem formas ou movimentos que façam com que o personagem fuja de sua característica. "Por exemplo: faço uma mulher espanhola, forte e sensual. Na dança flamenco tem um jeito específico de a mu-

her pegar na saia. A saia é usada, aí, não só para sugerir o movimento, mas para criar o personagem. E os outros adereços também têm uma grande importância".

Jorge destaca, ainda, a qualidade da interpretação do pessoal que contracenou com ele, os bailarinos Maristela Lemos, Catarina Laborda, Kátia Santos, Emma Allaya, Guilherme Schultz, Henrique de Jesus e Zeito Miranda. Ele escolheu as músicas de acordo com os personagens que interpreta. Assim, há Miles Davis para a mulher flamenca, e boleros de Dalva de Oliveira para "trabalhar com a questão meio mítica da mulher dos bares, a mulher solidora, angustiada, bonita... Personagens do cotidiano brasileiro".

Ele escolheu o nome Natureza Morta devido à repressão exercida no cotidiano em relação tanto à feminilidade da mulher como a do homem. "A feminilidade, de acordo com essas regras, deve sempre estar contida. O título do trabalho encerra essa ambigüidade: fala em morte e mostra vida. É como nos quadros que recebem esse nome, de Natureza Morta e, que, na verdade, encerram muita vida. O morto é só no nome. Pretendo dar vida à feminilidade que existe na mulher e no homem".

Natureza Morta fica em cartaz sábado e domingo, ao lado de outro espetáculo, chamado A Quatro Olhos. Todas essas coreografias fazem parte do projeto Dança Na Vru, que também mostra hoje as coreografias FM Doméstica, Quando Nos Achamos Longe dos Olhos e Se Olhos Entrelaçados Por Nós. Todas no Teatro Gregório de Mattos.



"Natureza Morta", espetáculo que será mostrado no TGM

Figura 4. Jornal A Tarde (1989)- acervo do coreógrafo.

Dentro de perspectiva da criação coreográfica, objetos, paisagens, fato social, textos literários, qualquer uma dessas possibilidades poderiam servir de estímulo e atuar como ativadores criativos para o espetáculo, desde que pudessem ter relação com o homem em seus aspectos sociais, psíquicos, políticos e culturais.

Em toda a sua carreira como bailarino, coreógrafo ou professor, Jorge Kennedy sempre assumiu uma postura artística politizada e preocupada com a realidade da dança que era feita em Manaus, seja ela na esfera política, social, artística ou educacional.

Por entender a dança como linguagem multidisciplinar foi o mentor de projetos e iniciativas importantes para o cenário da arte na cidade, pois nestes eventos a dança e as outras linguagens da arte coadunavam-se harmonicamente: Dança Nubar; Mergulho Teatral; I Mostra Coletiva de Dança; peças de teatro para criança como "A guerra de Tróia" com o Grupo de Artes Cênicas do SESC, dentre outras (Figura 5).



Figura 5. Jornal do SESC, março/abril, (1993) - Acervo de Jorge Kennedy.

A preocupação de Jorge Kennedy com a ação pedagógica da arte foi uma constante; nesta área ele criou, dirigiu e atuou em projetos onde o público alvo era a criança e os estudantes, por defender que a arte também é ferramenta de desenvolvimento do ensino e da aprendizagem (Figura 6).



Figura 6. Jornal A Crítica – caderno Criação, 1993. Acervo de Jorge Kennedy.

No espetáculo *A Guerra de Tróia*, seu objetivo foi “fazer com que as crianças conhecessem um pouco da história da guerra de Tróia de uma maneira simples e atrativa”.

Em 1993, ano em que a dança no Amazonas havia tido pouca visibilidade, Kennedy deu uma entrevista onde deixou clara sua visão acerca do panorama da dança em Manaus.

Existe a responsabilidade de manter o nível técnico dos bailarinos, mas também a necessidade de apresentar isso. O pessoal tem criatividade, mas a dança passa por grandes dificuldades atualmente. Para começar os bailarinos não têm onde se reunir. Falta sala com piso especial, barras, espelhos, área ampla entre outras coisas [...] apontando problemas políticos e pessoais como um dos entraves para o desenvolvimento da dança em Manaus. [...] todos os problemas desarticularam por completo os grupos. (Jornal A Crítica, 1993).

Em 1993, os grupos haviam investido em aulas, ensaios, porém não tiveram onde apresentar seus trabalhos, os motivos expostos pelo coreógrafo demonstravam que os investimentos em dança eram escassos e que havia a necessidade de uma atitude mais radical por parte dos grupos, para que suas produções pudessem ser trazidas para o grande público (Figura 7).



Figura 7. Jornal A Crítica (1993). Caderno Criação. Acervo de Jorge Kennedy.

Neste mesmo ano, a *Cia. Renascença de Dança*, por ter recebido apoio cultural do Serviço Social do Comércio – SESC, mudou de nome se tornando então *Companhia SESC de Dança*, porém, mesmo mudando de nome, a filosofia da companhia continuou a mesma.

Esta parceria contribuiu muito para um maior engajamento artístico e político da companhia. E com um espaço apropriado, incentivo financeiro e a possibilidade de movimentação cultural com cursos, palestras e eventos a companhia, pode produzir de forma mais fecunda.

Neste período importantes espetáculos foram criados ou continuados, como: *Boleros e Outras Danzitas Más*, *Exóticas Criaturas*, *Transe*, *Tribos Urbanas*. Iniciou-se um movimento de performances semanais, que tinham a função de laboratórios coreográficos do processo de criação e interferiam diretamente na coreografia do espetáculo que estava sendo criado.

Estas performances serviam como experimento de movimentação, iluminação, de efeito sonoro ou trilha musical, de figurino e de recepção do público à obra que estava sendo criada. A intenção era que os bailarinos tivessem um contato mais direto e próximo com o

público para poderem também aprender a lidar com as várias possibilidades de recepção deste.

Isto fez com que os artistas, bailarinos e participantes dos espetáculos adotassem a observação do ambiente como um estímulo sensibilizador da percepção estética e sinestésica do movimento na dança; o resultado desta prática eram os diálogos sobre os trabalhos coreográficos e a compreensão pessoal deste processo por parte dos bailarinos e/ou artistas de outras áreas que eram convidados e compunham o elenco dos espetáculos.

O percurso artístico do coreógrafo se expandiu para a cultura regional e popular, foi coreógrafo de escolas de samba, de danças regionais, de boi-bumbá e como produtor de festivais de dança em municípios de Estado do Amazonas (Figura 8).



Figura 8. Festival Folclórico de Parintins. Acervo: Jorge Kennedy.

Também formado em pedagogia e pós-graduado em Metodologia do Ensino Superior, foi coordenador da área de dança do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro e atualmente é coordenador pedagógico dos projetos sociais da Secretaria do Estado de Cultura, tendo reativado a *Cia Renascença de Dança*. Assim, a trajetória artística do coreógrafo Jorge Kennedy demonstra as diversas formas com que ele conduziu e ainda conduz seu fazer na dança.

Esta trajetória, nascida das experiências vivenciadas ao longo de sua vida, foi determinante na forma como o coreógrafo compreendeu a criação em dança, a partir desta fica claro através de suas obras, que a dança contemporânea, especificamente a dança-teatro, foi percebida e utilizada na sua forma híbrida, transdisciplinar e interdisciplinar.

No subcapítulo seguinte o discurso estético do coreógrafo Jorge Kennedy foi discutido a partir das reflexões à cerca da contemporaneidade, das transformações ocorridas na dança contemporânea e das linguagens e das técnicas da dança que foram instrumentos constituintes do processo de criação do texto coreográfico do espetáculo *Mulheres de Pequim*.

1.2. REFLEXÕES SOBRE O DISCURSO ESTÉTICO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Nesta seção o discurso gira em torno da Dança Contemporânea e suas implicações estéticas no fazer artístico da Cia Renascença de Dança, em especial, nas que influenciaram o processo compositivo do espetáculo *Mulheres de Pequim*.

Em 1990, ano de estreia do referido espetáculo, assim como em todo o Século XX, muitas mudanças ainda estavam ocorrendo na sociedade, as artes também passaram por estas transformações, tanto estéticas quanto no campo da criação.

O século XX testemunhou o aparecimento de diversas tendências estéticas e a emergência de inúmeros e profundos questionamentos sobre os processos de criação artística. (...) Aproximações entre arte, ciência e tecnologia. (FREITAS, 2006, p.01)

Na Dança Contemporânea pode se observar o rompimento com alguns padrões estabelecidos na área da criação por haver a necessidade de outras formas de pensar, perceber e criar.

Este fato exerceu forte influência no processo de criação do espetáculo *Mulheres de Pequim*, pois a temática abordada por ele já vinha sendo fomentada nas pesquisas feitas pelo coreógrafo Jorge Kennedy, em 1989.

Neste período o coreógrafo teve um contato mais efetivo com a dança-teatro, da coreógrafa alemã Pina Baush, com a técnica de Contato Improvisação, com o teatro e com as artes plásticas, além de aprofundamento nos estudos sobre corpo e ambiente, espaço e tempo, dentre outros conceitos suscitados pela dança na contemporaneidade, numa “polifonia de

tendências e manifestações que não se enquadram muito bem em nada, mas se apropriam de tudo, ecoa nas disciplinas¹³” (RODRIGUES, 2008, p.05).

Ao observar-se esta postura inter e transdisciplinar do coreógrafo, tão em voga na contemporaneidade, considerou-se importante que, antes de adentrar nos aspectos composicionais do espetáculo da Cia. Renascença de Dança, fossem feitas algumas considerações acerca do que vem a ser a contemporaneidade, sua relação com o homem contemporâneo e seu tempo.

Agamben (2009, p. 59) faz a seguinte afirmação sobre a contemporaneidade:

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, adere a este, e, ao mesmo tempo dele toma distâncias; mais precisamente esta é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela.

Isso quer dizer que é contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo, mas que por esta razão consegue ter uma melhor visão e compreensão do seu tempo, isso não significa que este vive alheio ao seu tempo ou vive uma nostalgia permanente, pois sabe que mesmo que não se ajuste aos costumes de seu tempo, sabe pertencer a ele.

Metaforizando o homem contemporâneo, Agamben (2009, p. 65) diz que “pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixou cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade”. Muitas vezes o que se vê na superfície não é o que realmente é para ser visto, e sim o que está submerso, o homem não deve se deixar ofuscar pelo que está sendo mostrado em primeira instância.

Na arte contemporânea, a diversidade de estilos e movimentos artísticos produzem obras que são de livre interpretação, pois na obra de arte contemporânea não se pode deixar levar pelo que está na superfície, a essência da obra está disponível em instâncias sensíveis.

Anne Cauquelin, ao falar desta relação sensível da arte contemporânea afirma que:

A arte contemporânea não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade – o que ocorre agora – exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora de certeza sensível não pode ser captado diretamente. (CAUQUELIN, 2005, p.11)

¹³ Rodrigues (2010, p.8) apresenta o termo “disciplina” como sendo as manifestações artísticas que, por serem áreas de conhecimento, ou por adotarem um “método”, ou possuírem características delineadas, tornam-se disciplinares e, por conseguinte, fazem “emergir da confrontação das disciplinas, novos dados que as articulam entre si e que nos dão uma nova visão da natureza e da realidade”.

A simultaneidade a qual a autora se refere, esteve sempre presente nas rupturas com os padrões da dança instituídos nos períodos históricos: as danças de corte traziam latente em sua estrutura coreográfica a sua configuração artística, e após sair do âmbito dos salões nobres, sofreu transformações que possibilitaram a criação do balé clássico.

As transformações ocorridas no balé clássico se deram paulatinamente, mesmo com a permanência do rótulo de dança acadêmica e com sua estrutura e classificação própria em relação às demais artes. Eliana Caminada (2010), em uma palestra proferida no Instituto Internacional de Ciências Sociais, relata que o padre Menestrier, autor do tratado de balé clássico *Ballets anciens et modernes*, Noverre e suas *Cartas sobre a Dança* e Michel Fokine são citados como os pais do balé moderno, mais especificamente este último, que citou em seus pontos sobre o balé o termo *moderno*,

[...] outros consideram que os pontos que Fokine publicou fazem dele o verdadeiro pai do *balé* moderno. Em dois desses pontos, relativos ao *balé* clássico, elaborados pelo coreógrafo, encontra-se a palavra *moderno*, a saber: Gestos e mímicas só têm sentido no *balé* moderno, quando a serviço da ação dramática. O corpo do bailarino deve ter expressividade da cabeça aos pés, sem pontos considerados mortos. No *balé* moderno, os gestos de dança clássica somente se justificam quando o estilo o requer. (CAMINADA, 2010, s, p.)

Após o advento do balé moderno, deu-se a ruptura com o academicismo da dança clássica, tal fato ocorreu entre o final do século XIX e o início do século XX, iniciando-se um processo de transformação que deu espaço para uma nova filosofia, método e vocabulário de movimento, “muitas teorias foram desenvolvidas e escritas sobre a dança, e a liberdade criativa se instalou.” (Silva, 2002, p. 96).

Nasceu assim a dança moderna, que já trazia em si, traços da pós-modernidade, mesmo que seja esta (a dança pós-moderna), a negação das estruturas coreográficas da dança moderna e contra a excessiva carga dramática das emoções e das paixões que advinham dela, porém em ambas as vertentes de dança a liberdade de expressão foram defendidas por seus artistas.

Entrava em cena o indivíduo em sua condição mais humana e a dança assumia uma postura mais reflexiva, a coreografia desenvolvia-se a partir da criação individual da cada artista, com algumas características comuns a todos.

O uso do centro do corpo como propiciador do movimento, os pés descalços, o uso do chão não apenas como suporte, mas onde os dançarinos podiam sentar ou deitar, o uso diferenciado da música de maneira não literal e principalmente a utilização de uma dramaticidade mais direta oriunda do movimento, da temática e dos

personagens, em oposição ao lirismo considerado superficial do balé clássico, foram alguns traços que definiram a filosofia criativa e a linguagem da dança moderna. (SILVA, 2005, p. 97)

O mesmo ocorreu com a Dança Contemporânea, ela já permeava os movimentos em artísticos desde a criação da dança moderna, e até antes, se citarmos os fatos ocorridos com as criações coreográficas de *Vaslav Nijinsky*¹⁴ (1890-1950), por exemplo.

Em 1912 Nijinsky criou o balé “*L’après-midi d’un faune*”, inspirado no poema homônimo do poeta impressionista Stéphane Mallarmé, com música de Debussy e cenários e figurinos de Leon Bakst. Este balé não teve uma boa recepção por parte do público, por apresentar uma estética não usual para um balé da época, “o *ballet* explicitamente sensual revela o impulso bárbaro do fauno, o que não impediu de escandalizar e dividir o público.” (CAMINADA, 1999, p. 172).

Mas foi com *Sacre Du Printemps* (1912) que Nijinsky, já debilitado psicologicamente por uma doença mental, trouxe ao *Ballets Russes* uma nova estética.

[...] Embora não tivesse logrado obter êxito, o *ballet* sinalizava, segundo o analista Angelo Foletto, a tentativa de reproduzir elementos da vida contemporânea assim como revelar tendências novas das artes plásticas, buscando a síntese dos movimentos através da simplificação das linhas geométricas [...]. (CAMINADA, 1999, p. 173)

Assim, surgem algumas questões: não seria esta obra, um prenúncio de uma dança à frente de seu tempo, visto que esta relação da dança com o corpo e com a sexualidade só seriam fomentadas com o advento da dança pós-moderna¹⁵ e, por conseguinte a dança contemporânea? Não seria *Nijinsky* um homem contemporâneo¹⁶?

Parafrazeando Agamben (2009), o tempo da dança está sempre à frente de si mesmo, e por isso, também sempre atrasado, pois se encontra preso ao “ainda não” e ao “não mais”, quando nasce uma nova configuração estética da dança, esta já não é mais, como foi o caso da dança pós-moderna, ou a dança contemporânea.

Autores como Grebler (2009) e Gouveia (2007) demonstram que desde 1950 a Dança Contemporânea já se estabelecia, de forma velada, mesmo com o advento da dança moderna e pós-moderna. Ela não surgiu em uma determinada data e nem de uma determinada forma, ela

¹⁴ Bailarino e coreógrafo do *Ballets Russes*, companhia de dança dirigida por Serguei Diaghlev nos anos de 1909 à 1929.

¹⁵ A dança pós-moderna seria criada em 1950 pelo bailarino e coreógrafo Merce Cunningham

¹⁶ No sentido trazido por Agamben em seu ensaio “O que é contemporâneo” (2009).

resulta de transformações e influências sofridas pela sociedade que reverberaram no fazer artístico na dança do século XX.

Assim pode-se compreender a Dança Contemporânea, a partir da perspectiva de Agamben, como a relação do homem que adere ao tempo “através da dissociação e anacronismo” (ABAMBEN, 2009, p.59), e que pertencendo a este tempo percebe-o e interpreta-o agora, através de sua criação; no caso da dança este “agora” é o instante em que o coreógrafo idealiza sua composição, o momento em que concebe o movimento expressivo.

A Dança Contemporânea também não estabelece critérios estéticos, muito menos critérios técnicos, ela desponta sofrendo influências dos movimentos artísticos em dança como o balé clássico e a dança moderna, assim como de outras manifestações como o teatro, e as novas tecnologias surgidas ao longo do tempo.

Não estabelece uma técnica única para seus processos criativos, também não precisa necessariamente de “mensagem, de história, o corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, a sua musicalidade, suas histórias, num outro tipo de vocabulário”. (GOUVEIA, 2007, p. 40). Contudo, alguns pontos podem ser assinalados para que se possa nortear esta vertente da dança. Tomazzoni (2007, s/p) descreve alguns a seguir:

- 1) A Dança Contemporânea não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim um jeito de pensar a dança.
- 2) Cada projeto coreográfico terá que forjar seu suporte técnico; tal princípio implicou tanto a preservação de aulas de balé nutridas por outras técnicas e linguagens quanto o abandono do balé e a incorporação, por exemplo, de técnicas orientais.
- 3) Não há modelo/padrão de corpo ou movimento. Portanto, a dança não precisa ser pautada no virtuosismo e nem partir da premissa de que há “corpos perfeitos”. Na Dança Contemporânea, a máxima repetida por pedagogos ortodoxos de que “não és tu que escolhes a dança, mas a dança que te escolhe” não tem sustentação.
- 4) Dança é dança. A Dança Contemporânea reafirma a especificidade da arte da dança. Dança não é teatro, nem cinema, literatura ou música, apesar de poder ganhar muito com a cooperação dessas artes. A dança não precisa de mensagem, de história e mesmo de trilha sonora. O corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, sua musicalidade, suas histórias, num outro tipo de vocabulário e sintaxe.

- 5) Pensamento e corpo, tão separados na tradição ocidental, não são entendidos como lugares estranhos um ao outro. Até mesmo a ciência já traz evidências de que razão e emoção não são opostos. O pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento.
- 6) A Dança Contemporânea prima pela liberdade, criatividade e ideias fortes devem sempre estar presentes em suas criações, ela não dispensa o domínio técnico e ratifica que estética e a ética são uma extensão da outra, ainda mais quando a ferramenta principal de seu processo criativo é o próprio corpo.

Na Dança Contemporânea, **instalações**, **happenings** e **performances** são ferramentas importantes para a concepção de corpo, tempo e espaço; ela produz com isso uma compreensão da corporalidade metafórica.

Assim como no teatro pós-moderno da Artaud, que substituiu a **representação** pela **apresentação**, e produziu experiências teatrais onde não havia “separação entre palco nem plateia” (COELHO, 2011, p.102), a Dança Pós-Moderna na década de 60 e a Dança Contemporânea na década de 90 até hoje adotam esse mesmo princípio.

Essas formas de apresentação das obras coreográficas foram observadas nas proposições de Cunningham, que além de estimular as **performances** e **happenings** já falava de uma **Dança Contemporânea** que seguia seu curso inserida na própria ideia de dança pós-moderna, “Dança Contemporânea, Dança Moderna Radical ou Dança Pós-Moderna, não tem sentido, mas apenas significação (conteúdo que eventualmente pode vir a ser gerada numa dada ação concreta)” (COELHO, 2011, p.102).

Esta configuração do fazer artístico em dança se fez presente também na década de 80 e se mesclou a outras possibilidades de criação coreográficas na década de 90. Observa-se que na Dança Contemporânea o **Princípio da Mobilidade**¹⁷, onde tudo está em movimento, vale para este momento, pois os princípios norteadores da dança pós-moderna se deslocaram para outro tempo, outro lugar, para outra realidade, o tempo do agora, o contemporâneo.

A Dança Contemporânea é lugar de convivência, permanência e ressurgimento de características de outros movimentos de dança em uma abordagem inter, trans e multidisciplinar em relação às outras manifestações artísticas, científicas e tecnológicas, porém com um elemento que a distingue dos demais movimentos em dança.

¹⁷ Princípio abordado anteriormente neste capítulo.

A Dança Contemporânea feita nos dias de hoje caracteriza-se por uma destituição de fronteiras no que tange às técnicas corporais, vincula-se a uma integração de várias linguagens artísticas e tem a investigação do movimento como mote para a criação. (RODRIGUES, 2012, p. 146)

O corpo é o foco central da investigação e composição artística, os processos de criação utilizarão o corpo e suas experiências motoras, sensíveis e sinestésicas para gerar a obra coreográfica.

É ele – o corpo - o responsável em gerar o movimento a partir das vivências e experiências corporais, e serão estas que moldarão a concretude coreográfica; este movimento gerado pelo corpo vem inundado das percepções pessoais do bailarino e este se torna o intérprete e criador de sua obra, as técnicas artísticas e corporais¹⁸ proporcionarão autonomia e segurança para este corpo.

As experiências pessoais são exteriorizadas através dele em sua movimentação, e promove reflexão a partir de sua atuação nos experimentos coreográficos e na apresentação da obra coreográfica ao público. Ele age como catalisador das sensações e emoções e instiga o discurso estético e o discurso simbólico.

Sendo assim, na dança contemporânea este corpo passou a representar a superfície onde o discurso simbólico é escrito através da coreografia, e onde ficam marcadas as experiências pessoais, as impressões de mundo e a percepção do ambiente interno e externo, numa relação simbiótica entre dança, corpo e ambiente.

Em 1990, o espetáculo *Mulheres de Pequim*, mesmo sendo considerado pelos jornais da época, como o Jornal Amazonas em Tempo (1990), com um espetáculo que apresentava pela primeira vez ao público amazonense a “proposta vanguardista”¹⁹ da dança-teatro, trazia sim outra forma de pensar a realidade, com temas relacionados aos vários aspectos da sociedade, como por exemplo, a “feminilidade masculina e feminina”.

No processo compositivo do espetáculo *Mulheres de Pequim* esta relação dialógica se deu a partir do discurso corporal da dança-teatro alemã e suas várias influências e vertentes, em especial a dança-teatro de um de seus maiores expoentes no Século XX e XXI a bailarina e coreógrafa Pina Bausch, porém vale ressaltar que outras vertentes dessa dança também exerceram influências na criação desta obra coreográfica.

Assim, abordaremos a dança-teatro desenvolvida não só por Pina Bausch, mas também por Mary Wigman e Kurt Jooss, por terem sido detectadas, nas análises do referido

¹⁸ Técnicas de *ballet* clássico, da dança moderna, técnicas circenses e outras técnicas corporais como artes marciais, desportos, etc.

¹⁹ Termo usado pelo jornal Amazonas em Tempo, no Caderno de Cultura, em 1990.

espetáculo, algumas características pertencentes ao trabalho artístico destes dois coreógrafos da dança-teatro alemã.

Conhecida também como *tanztheater*, a dança-teatro²⁰ alemã nasceu dos trabalhos de Rudolph Von Laban (1879-1958) e de seus discípulos Kurt Jooss e Mary Wigman, nas décadas de 1920 e 1930, e era um termo usado por Laban “para descrever a dança como forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondência harmoniosa entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço.” (FERNANDES, 2007, p.20). Para ele, a dança-teatro compreendia não só aspectos referentes ao aspecto artístico, mas também os aspectos educacionais e terapêuticos.

Rudolph Laban buscou também “[...] estabelecer as diferenças entre a dança moderna e as outras formas de dança: tanto aquelas que já existem, como as formas que emergiram na cena cultural urbana das cidades europeias em sua época [...]” (GREBLER, 2008, p.115), mesmo que este não tenha trabalhado coreograficamente com esta linguagem²¹ de dança, grande foi sua contribuição para sua expansão e construção de um outro pensar na dança.

A dança-teatro apresenta, em sua configuração estética, algumas particularidades que a tornam pressuposto reflexivo do corpo e do homem na contemporaneidade. Segundo Fernandes (1999)

A dança-teatro NÃO consiste da adição formal de técnicas de dança e técnicas de teatro. Isto seria um retorno ao conceito Wagneriano de trabalho integrado de arte (*Gesamtkunstwerk*). Dança-Teatro, ao contrário, trata de buscar uma síntese, aceita a fragmentação como forma e conteúdo, e explora o espaço conceitual e concretamente vago entre essas duas formas cênicas. (FERNANDES, 1999, p.76)

Mantendo sempre a mesma essência que é ter no elemento humano, com seus conflitos e experiências pessoais, sua maior fonte de inspiração, habita em um espaço onde as relações entre corpo e ambiente se estabelecem, criando uma tessitura a partir das conexões entre as metáforas, os estados corporais, o movimento, as experiências pessoais e o próprio artista, ou seja, a conexão entre forma, conteúdo, matéria.

A dança-teatro, por não ser uma técnica, muito menos um código estético hermético da dança, assume várias formas expressivas, alguns expoentes deste fazer artísticos como Mary Wigman, Kurt Jooss e Pina Bausch são citados neste estudo por terem exercido fortes

²⁰ Dança- Teatro ou *Tanzteather*, termo que se originou de outro termo criado também por Rudolph Laban: balé-teatro, que não se referia apenas ao balé clássico, mas também fora usado para uma nova forma de dança e “se aproximava do conceito contemporâneo de dança”(LAUNAY, 1996, p.75).

²¹ Neste ponto a dança é compreendida como “linguagem” por esta configurar-se como lugar de diálogo entre espaço-tempo-corpo, onde estes se entrelaçam complexamente em uma relação dialógica.

influências²² nos aspectos estéticos compositivos do espetáculo *Mulheres de Pequim*, da Cia. Renascença de Dança.

Mary Wigman, quando jovem fora aluna de Emily Jacques Dalcroze²³ e segundo Paternostro (2012, p.33) “descobriu que tinha se aproximado de Dalcroze não para aprender música, mas para aprender a falar diretamente através do corpo”, mas foi com Rudolph Laban que encontrou a liberdade de expressão que tanto almejava.

Baseando-se no uso da improvisação de Laban e na sua teoria básica dos três elementos – força, espaço, tempo -, Wigman fundamentou o seu método de ensino de dança. Adotou também o idealismo metafísico de Laban ao interpretar o espaço como uma metáfora de ordem cósmica. (idem)

Grande foi sua contribuição para a dança-teatro alemã com a criação da *Ausdruckstanz* ou dança expressionista²⁴, rompendo definitivamente com o balé clássico, “[...] no momento em que as artes plásticas viviam o auge do expressionismo na Alemanha, com artistas como Emil Nolde, Ernest Ludwig Kirchner e Lasar Segal [...]” (CYPRIANO, 2005, p. 23).

Segundo Koegler (2004, p.3), Wigman compreendia a dança como um mover-se que promovia transformação que ia das emoções internas invisíveis para o movimento corporal visível, chamando a esse conceito de individualidade da alma como *körperseele*²⁵, ou “[...] a ‘alma individual no corpo individual’ (...), dando origem a um novo termo, a partir de 1924 um livro inteiro é intitulado: alma do corpo” (livre tradução).

Paternostro (2012, p. 27-28) define historicamente a dança expressionista como sendo uma “tendência enfático-expressionista da dança moderna que é centrada programática e pedagogicamente em torno do dançarino e coreógrafo Rudolph Laban e se método didático do movimento”, mas que foi com Mary Wigman que ela tomou contornos com o que vemos hoje.

A partir de Paternostro (2012) podem ser delineadas algumas características estéticas da dança expressionista de Wigman como, por exemplo: **a)** os pés descalços; **b)** figurinos simples, como túnicas sobre pernas nuas; **c)** a busca pela forma corporal natural e o desenvolvimento livre do movimento; **d)** a coragem à feiura, quebrando os padrões convencionais de naturalidade e beleza; **e)** a renúncia ao aparato cênico; **f)** a preferência pelas

²² Como essas influências e relações que ocorreram no ato da concepção, composição e execução do espetáculo, serão discutidas posteriormente em outro subitem.

²³ Émilly Jacques Dalcroze (1869-1950), músico suíço, criador do Método de Rítmica Dalcroze.

²⁴ Neste estudo utilizaremos o termo dança expressionista, e o termo *Ausdruckstanz* será usado somente quando em citações diretas.

²⁵ “‘Die, individuelle Seele im individuellen Körper’, wie sie Isadora Duncan für den tänzerischen Ausdruck reklamiert, läßt einen neuen Begriff entstehen, nach dem 1924 ein ganzes Buch betitelt ist: *Körperseele*”. (KOEGLER, 2004, p.44).

salas de concerto no lugar de palcos de teatros para ópera e balé; **g**) a utilização do conceito da música a serviço da dança e não a dança sendo determinada pela música; **h**) a renúncia ao libreto; **i**) tendência à movimentação ligada ao chão; **j**) compreensão do espaço cênico como “[...] um parceiro dramático imaginário e volume vivo ao redor do corpo, como a água ou nuvens [...]” (op. Cit. 2012, p.28); **k**) o uso da Improvisação como laboratórios de experimentação corporal, **l**) a preferência por temas cerimoniais e o uso de máscaras.

A dança de Wigman passou por muitas fases, mas a dança expressionista sempre apresentou em sua “estrutura conceitual a combinação de aspectos sensoriais e de racionalidade imaginário conjunto de suas experiências” (Paternostro, 2012, p.136) e deixou um legado estético-cognitivo que provoca reflexões pertinentes acerca da dança contemporânea.

A partir deste ponto ressaltam-se as influências que as dança expressionista de Wigman exerceu sobre o processo de criação do espetáculo *Mulheres de Pequim*.

O primeiro deles é o que se relaciona à “Improvisação como laboratórios de experimentação corporal”, nos laboratórios este foi um recurso muito usado para que o movimento expressivo fosse encontrado, por permitir aos bailarinos-intérpretes a construção do vocabulário gestual a partir das respostas do movimento corporal de cada um.

A quebra dos padrões de beleza vigentes na década de 1990, tanto nos aspecto corporal, quanto no padrão dos movimentos, foi outro ponto de influência importante para a composição do texto coreográfico. A movimentação que foi trazida à cena em muitos momentos beirou o grotesco, o disforme, e os tipos físicos dos bailarinos intérpretes eram diversos, pois no elenco havia bailarinos oriundos do balé clássico, de jazz, de danças populares e artistas circenses, com padrões de movimento e corporais muito diferentes entre si.

É interessante observar que essa dança busca uma espécie de espontaneidade crua que não receia o grotesco e marca o nascimento da *Ausdruckstanz* por seu trabalho expressivo através do uso de máscaras e de música acentuadamente percussiva. (LAUNAY, 1996, p. 120)

Outro ponto foi a renúncia ao aparato cênico, o cenário concebido pelo coreógrafo era limpo, com apenas cinco cadeiras perfiladas em posição diagonal, uma caixa que entrava e saía de uma das cenas, e a iluminação que se limitava ao âmbar, azul e vermelho.

Assim o espaço cênico deu o tom dramático às cenas, pela forma com que intensificou a tensão dos movimentos e de toda a narrativa das cenas.

A música neste espetáculo serviu apenas como pano de fundo, mesmo tendo uma relação sígnica e simbólica com a temática e com as cenas, ela não determinou a dinâmica da movimentac o.

Outro ponto peculiar e simbólico foi o uso de máscaras tanto pelos bailarinos quanto pelas bailarinas, característica tão presente nas obras de Wigman.

A subversão das formas, a ênfase no subjetivo torna a dança expressionista pertencente à “linguagem do indizível”, e pertence “ao sentido da experiência individual intraduzível sendo significativo para aquele que a faz” (LAKOFF E JOHNSON, 2002, p.341), esta experiência foi absorvida pelo coreógrafo da Cia. Renascença de Dança e experimentada pelos seus bailarinos-intérpretes.

Assim, como Mary Wigman e sua dança expressionista, Kurt Jooss (1901-1979), foi um grande artista da dança-teatro alemã. Como aluno e seguidor das ideias de Rudolph Laban, em seus estudos “descobriu sua inclina o pela dança e, como dançarino, fez parte do movimento expressionista em constante busca pela pelo conceito expressionista *K rperseeler*²⁶” (PATERNOSTRO, 2012, p.40), autora define este momento como sendo sua fase expressionista.

Contudo, mesmo tendo passado por esta fase Paternostro (2012) afirma que é um equívoco considerar Kurt Jooss um representante da *Ausdruckstanz*, pois para ele “[...] Cada dançarino deve ser um ator-dançarino capaz, e um fanático pela dança-teatro pra que a arte da dança tenha um bom futuro. [...]” (MARKARD & MARKARD, 1985, p.12), além de ter adotado uma posi o crítica em seu trabalho artístico-coreográfico.

Kurt Jooss também rejeitava qualquer esforço de categoriza o de sua cria o no contexto Expressionista, pois seu trabalho se desenvolveu posteriormente a esta corrente, e mais precisamente sob a influência do movimento da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) e do Teatro  pico de Brecht, duas correntes altamente engajadas com a política de esquerda e os movimentos sociais. (GREBLER, 2008, s/p).

A dança-teatro de Kurt Jooss compreendia uma a o dramática feita em grupo, com coreografias de abordagens sociopolíticas. Segundo Grebler (2008) Kurt Jooss desenvolveu uma dança que estabeleceu um elo da dança- teatro a uma forma coreográfica, para isso adotava um modelo de trabalho em que mesclava o balé clássico, a música e a educa o da fala aos princípios labanianos de harmonia espacial e qualidade de movimentos.

²⁶ Kurt Jooss, na busca por sua forma pessoal de corporalidade, utilizou o conceito de *K rperseeler* (alma individual no corpo individual - livre tradu o.).

Segundo Paternostro (2012) Kurt Jooss criou e sistematizou a parte didática da dança em harmonicamente com o seu trabalho “coreográfico-pedagógico”²⁷ no “[...] esforço de chegar às claras formas de representação, como também a uma fundamentação duradoura da dança moderna.” (2012, p.42).

Afastou-se dos temas psicológicos próprios da dança expressionista e seu foco direcionou-se para a abordagem das questões sociais, esta forma de trabalho foi denominada por ele como dança teatral, porém alguns considerarem suas coreografias como sendo uma “[...] forma modernizada de *ballet* em que o mundo era representado de maneira realista.” (TRAVI 2012, p.19),

No artigo “Jooss e o Expressionismo”²⁸

No fundo sou um autor de teatro. Penso em termos de teatro e não é fácil se desfazer deste tipo de pensamento. Preciso dos roteiros que prendem e apaixonam, e busco conseguir transformar em movimento e emoção a dramaturgia de um texto. (MARKARD, 1985, p.1 traduzido por PATERNOSTRO, 2012, p.42).

Segundo Pereira (2007, p. 22) Kurt Jooss “[...] não ensinavam um estilo ou uma estética e sim pretendiam que cada aluno encontrasse em si mesmo ferramentas para que fossem conciliadas com a técnica [...]”, ele também compreendia a dança-teatro como uma arte que respeitava as características do teatro, e que dançar seria a única forma de apresentá-lo.

O trabalho de preparação corporal e técnica adotada por Jorge Kennedy se aproxima do trabalho de Kurt Jooss, quanto à importância dada tanto ao aspecto autoexpressivo do movimento do bailarino-intérprete quanto ao aspecto técnico da dança, por compreendê-los partícipes do processo de construção do artista na dança.

O coreógrafo Jorge Kennedy, se utilizou de um *modus operandi* em que a técnica, a educação corporal e a expressividade estavam a serviço da dança.

Com relação aos bailarinos-intérpretes, poderia se esperar que, por se tratar de um espetáculo de dança-teatro, houvesse um rompimento com as técnicas de dança, como o balé clássico e a dança moderna, porém o domínio técnico foi importante fator na composição do elenco para o espetáculo, pois assim como Kurt Jooss e Pina Bausch, o coreógrafo Jorge Kennedy entendia que o bailarino deveria ter nas técnicas de dança um importante aliado para

²⁷ Termo usado pela autora.

²⁸ Artigo do livro “Jooss”, organizado pela filha de Kurt Jooss, Anna Markard, traduzido por Paternostro.

a autonomia e segurança corporal e assim teria mais liberdade para compor sua personagem, pois é ele o seu criador e intérprete.

Historicamente a dança teatro, até agora delineada com Mary Wigman e Kurt Jooss quanto às influências na estética dos aspectos compositivos do espetáculo *Mulheres de Pequim*, da Cia. Renascença, chega à Pina Bausch e se expande proporcionando oportunidade de concretização da ideia de dança desenvolvida por Jorge Kennedy.

Veem-se dois ramos distintos da dança-teatro alemã no efervescente período da República de Weimar (1919-33): a dança expressionista de Wigman e a dança-teatro de Jooss. Será a partir da segunda forma – mantendo a tensão entre a dança e o teatro – que a coreógrafa Pina Bausch ampliará a gramática desta linguagem. (CYPRIANO, 2005, p. 23)

Pina Bausch (1940-2009) foi aluna de Kurt Jooss na Escola *Folkwang* e solista na companhia dirigida por ele, a *Folkwangballet*. Nesta relação com a escola Folkwang, Bausch teve contato com vários segmentos artísticos, pois como relata Cypriano ao citar um discurso de Pina Bausch, ao receber o título de Doutora *Honoris Causa* na Universidade de Bolonha – Itália, em 1999:

Naquela época as seções se achavam ainda sob o mesmo teto: a música, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, designers de tecido, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado, e nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem espaço, vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. (BAUSCH apud CYPRIANO, 2005, p.26).

Ao assumir esta postura, Bausch criou um processo particular de trabalho, utilizando-se do movimento humano, como os gestos e movimentos do cotidiano, e agregando as diferentes formas de arte “[...] ela incorpora e altera suas influências [...]”. (FERNANDES, 207, p.23).

Ainda segundo a autora, outras peculiaridades estéticas da dança-teatro de Pina Bausch podem ser consideradas como: **a)** o aproveitamento da nova estética da imagem, da estrutura em aberto e da emancipação de uma linha narrativa; **b)** ela utilizou os princípios cinemáticos e a consciência da realidade e da vida do dia a dia apresentados no teatro dramático contemporâneo; **c)** adotou uma linguagem não-hierárquica permitindo uma maneira físico-emocional de (auto) expressão e experiência em cena; **d)** os gestos ganharam uma função estética, todavia Bausch utiliza dois tipos de gestos: o técnico e o cotidiano; **e)** uso das palavras, que são repetidas até que se dissolvam seus significados literais; **f)** a repetição dos

movimentos, g) o uso das técnicas do balé clássico e da dança moderna americana; h) a exploração das experiências pessoais dos bailarinos para a construção do texto coreográfico.

Em suas coreografias a dança e o teatro se configuram enquanto linguagem por estabelecerem uma relação dialógica e transdisciplinar²⁹, e o pensar-sentir-fazer se dá de forma fragmentada ao invés de integrado e onde os sentimentos são revividos e reelaborados cenicamente.

E assim como no trabalho de Pina Bausch, Jorge Kennedy compreendia a dança-teatro como lugar de encontro das várias linguagens artísticas, música, dança, teatro, artes plásticas, se coadunam para que se deem as experiências estética e expressiva.

E abordou o corpo como veículo de conversão do sentimento, do movimento e das experiências pessoais para a cena. O gesto funcional e o movimento técnico foram convertidos semioticamente para o gesto e movimento estéticos.

No processo de composição das personagens, a memória corporal e a percepção sinestésica foram suscitadas a partir das experiências pessoais vividas pelos bailarinos-intérpretes e trazidas à superfície para que se transformassem em movimento e expressão cênica.

Os experimentos se deram em vários ambientes, e neles a observação foi fator imprescindível para a construção da cena, cada bailarino-intérprete tinha liberdade para receber, interpretar e perceber o estímulo dado. A visita a um lugar (rua, praça, feira), uma música, um ruído, um quadro, uma música ou mesmo a percepção do próprio corpo servia para as experimentações e a partir daí o corpo construía a sua própria dramaturgia e vocabulário sinestésico e expressivo.

Assim como Bausch, o coreógrafo utilizou-se da narrativa para a construção do texto coreográfico, assim como a consciência do cotidiano e da realidade para a ampliação da sensibilidade sensorial, corporal e estética.

Em suas pesquisas para o espetáculo *Mulheres de Pequim*, o coreógrafo Jorge Kennedy compreendeu que nos trabalhos de Bausch “[...] o corpo é carregado de memória e linguagem [...]” (CAMPOS, 2008, p.02).

Pode se dizer que a contribuição de Pina Bausch para a dança é admirável por trazer uma abordagem reflexiva, pois desde o início de sua carreira até quando a coreógrafa assumiu a *Wuppertal Tanzteather* (de 1973 até 2009), seus trabalhos fundamentaram-se no homem,

²⁹Nicolescu (2008), em seu “Manifesto da Transdisciplinaridade” afirma que a **Transdisciplinaridade** é complementar da aproximação disciplinar; ela faz emergir da confrontação das disciplinas, novos dados que as articulam entre si e que nos dão uma nova visão da natureza e da realidade”.

seu cotidiano, seu movimento, seu gesto e suas experiências pessoais que resultaram em composições-espetáculos de grande relevância a dança e para as artes cênicas dos Séculos XX e XXI.

O panorama da dança-teatro apresentado neste capítulo demonstrou como o macro universo da dança-teatro, com seus processos transformadores e seus ícones de renome mundial, que traduziram o pensamento para o um texto corporal expressivo, influenciou o microuniverso amazônico da Cia. Renascença de Dança e seu espetáculo *Mulheres de Pequim*.

É importante salientar que em um mundo em que a informação é extremamente rápida e dinâmica, e onde a diversidade cultural não se restringe mais aos seus espaços de origem, pois a globalização é fato, reduzir a dança a uma mera repetição de movimentos sem que a reflexão e o ato de pensar estejam atrelados ao fazer artístico, seria decretar o fim de uma vertente artística que é uma extensão da condição humana: o existir³⁰.

1.3 MOTIVAÇÃO DE CRIAÇÃO E A ESTRUTURA DA PRODUÇÃO DO ESPETACULO *MULHERES DE PEQUIM*

O espetáculo *Mulheres de Pequim* foi estreado em 27 de julho de 1990, no Teatro Amazonas, e segundo o Jornal A Crítica, “Jorge Kennedy teve a ideia de trabalhar com os mitos criados pelos signos femininos, por estarem ligados às questões existenciais do ser humano com as quais ele, o coreógrafo (grifo nosso), se identifica bastante” (JORNAL A CRÍTICA, 19 de junho de 1990).

O título do espetáculo remete a Pequim, capital da China, que para o coreógrafo, nas décadas de 1980 e 1990, era um país de difícil acesso por motivos geográficos e políticos; assim por analogia ele associou este fato à Pequim do espetáculo, um lugar mítico, longínquo, misterioso, de fronteiras tão intransponíveis quanto o universo feminino, onde o feminino habita e seus habitantes coabitam em estado de simbiose.

Assim, *Mulheres de Pequim* nasceu da inquietação do coreógrafo e bailarino Jorge Kennedy Campos quanto à temática do “Feminino”, não nos aspectos de gênero: masculino ou feminino especificamente, visto que “[...] na teoria clássica, o gênero é determinado

³⁰ Merleau-Ponty (1908-1961) se encarrega de atribuir um estatuto de existência que é essencialmente corporal. (CARDIM, 2009, p.87)

biologicamente [...]”³¹ (DUJOVNE, 1991, p. 333 - tradução livre), mas como um princípio que é inerente ao homem e à mulher.

Corroborando com a mesma linha de pensamento, Leonardo Boff defende que:

A grande tarefa civilizacional, talvez a mais urgente nos dias atuais, consiste no resgate do princípio feminino. Chamo atenção para o fato de que não falo de categoria feminino/masculino, mas de princípio feminino/masculino. O masculino não diz respeito somente ao homem, mas também à mulher. O feminino não ganha corpo apenas na mulher, mas também no homem. Esse feminino representa o princípio de vida, de criatividade, de receptividade, de enternecimento, de interioridade e de espiritualidade no homem e na mulher. Portanto, trata-se de um princípio inclusivo e seminal que entra na constituição da realidade humana. (BOFF, 2006, p.47)

O espetáculo se estrutura a partir de seis cenas que descrevem um dos mais antigos códigos sociais: o matrimônio, e lugar onde as relações e tensões entre o homem e a mulher acontecem e onde o princípio da feminilidade é discutido, sendo representado desde a preparação dos personagens para o casamento até a comemoração final deste enlace.

Esta organização cênica realiza-se metaforicamente, pois não há mudanças de cenários ou fechamento de cortinas, o que indica a divisão cênica são as posturas das personagens, a movimentação, os adereços e a música, que não é determinante rítmica do movimento, mas interage simbolicamente com a cena, sendo um dos fatores indicativos dos níveis de tensões ou inter-relações travadas pelos personagens.

Os bailarinos não representam uma personagem específica, mas a figura do homem e da mulher dentro do princípio arquetípico de Carl Jung de *Anima* e *Animus*, em que *Anima* é o princípio feminino no homem e *Animus* o princípio masculino na mulher.

Com uma trilha sonora eclética as músicas renascentistas inglesas, interpretadas por Alfred Deller³², para as três primeiras cenas: “O casamento”, “A apresentação do homem” e “A apresentação da mulher”.

Para a cena “Ária”, o *pás-de deux*³³, teve como trilha sonora a ária *Mild und Leise*, do terceiro ato da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner.

As cenas “O Baile” e “A comemoração” além de apresentar como trilha o trabalho de voz e movimento das bailarinas, o *Magnificat*, de Claudio Monteverdi, proporcionou a dinâmica dramática requerida pela cena.

³¹ “In classical theory, gender is biologically determined.” (DUJOVNE, p. 333).

³² Contratenor inglês (1912-1979)

³³ Termo francês de balé que designa a dança executada por um casal de bailarinos, significando um momento de interlúdio entre o homem e a mulher.

Em sua estreia, contou com a participação de dez bailarinos³⁴: Andréa Vitorino, Cezane Galvão, Cléia Dumont, Francis Bayardi, Monique Andrade, Ítala Clay, Augusto Domingos, Jorge Kennedy, Tenório Cavalcante e participação especial do artista Sérgio Bicudo.

Na segunda e terceira remontagem do espetáculo, a bailarina Andréa Vitorino saiu do elenco e entraram as bailarinas Carmem Arce e Yara Costa.

Na parte técnica participaram profissionais de várias áreas: Eisenhower Campos e Rose Farias (produção), Ivan Castela e Batata (iluminação), Jefferson Rebello (Sonoplastia e figurino), Théo Corrêa (maquiagem), Normandy e Litaiff (Fotografia) e Nonato Tavares (Máscaras). (Figura 9):



Figura 9. Parte interna do folder do espetáculo *Mulheres de Pequim*, Acervo Carmem Arce, 1990.

A Cia. Renascença de Dança recebeu apoio cultural de várias instituições como SENACRE, SESC, Fundação Cultural, além de patrocínio de empresas privadas. Tal fato

³⁴ Alguns bailarinos ainda hoje atuam na área da dança como Monique Andrade, diretora do Corpo de dança do Amazonas; Augusto Domingos que se graduou em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA e é o atual presidente da Associação dos Profissionais da Dança do Amazonas-APRODAM; o próprio Jorge Kennedy que é Coordenador da área de Dança no Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro; Cléia Dumont, que hoje adota como nome artístico Cléia Alves, é pesquisadora e produtora de vários núcleos de dança da cidade de Manaus; Francis Baiardi, que hoje adota o nome artístico de Francis Mululo e é bailarina e diretora do Grupo de Dança ContémDança.

tornou possível a apresentação do espetáculo não só em Manaus, mas também em no Estado do Acre.

A primeira foi a estreia nacional em Rio Branco - Acre, no Teatro Plácido de Castro, em 21 e 22 de julho de 1990; a segunda apresentação foi a estreia em terras amazonenses no Teatro Amazonas, em 27, 28 e 29 de julho de 1990; a terceira aconteceu no Teatro Américo Alvarez, no mesmo ano e a quarta se deu em 27, 28 e 29 de dezembro de 1991.

Segundo o Jornal Amazonas em Tempo, de 03 de janeiro de 1993, “[...] se o espetáculo *Brasilianas*³⁵ seguir a linha de qualidade dos anteriores *Mulheres de Pequim* e *Boleros y otras danzitas más*³⁶, não colocá-lo em cena é quase um pecado.”. A partir de afirmações como esta, observa-se que a Cia Renascença de Dança teve o reconhecimento da sociedade pelo seu nível de excelência em suas produções artísticas.

³⁵ Espetáculo concebido em 1993, mas que não pôde ser estreado por falta de verba para a produção, e na época, 1990, os incentivos às artes eram escassos.

³⁶ Espetáculo criado como desdobramento da temática abordada por *Mulheres de Pequim*, e que foi estreado em 1992, no Teatro Amazonas.

2. PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA: ANÁLISE GENÉTICA E ABORDAGEM ICONOLÓGICA

Muitos, ao se depararem com uma obra de arte, são afetados pelas impressões causadas pela mesma sem se darem conta do percurso trilhado pelo artista até chegar ali. Para o fruidor, o ato da criação fica oculto em uma mística que, muitas vezes, torna a obra distante do mundo real, parecendo ter nascida pronta para ser contemplada.

Adorno (1970, p. 68) em sua *Teoria Estética* declara que “a arte é refúgio do comportamento mimético, nela o sujeito se expõe, em graus mutáveis de sua autonomia, ao seu outro, dele separado, e, no entanto, não inteiramente separado”, em sua assertiva ele fala que a arte mesmo pairando no âmbito mimético, possui pressupostos de uma racionalidade e se serve de seus meios e assim “conserva a imagem do seu objetivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existentes da sua irracionalidade, da sua absurdidade.” (idem).

A arte constitui um momento no processo do assim chamado por Max Weber “*desencantamento do mundo*”, implicado na racionalização; todos os seus meios e métodos de produção dela precedem; a técnica que declara herética a sua ideologia, que tanto lhe é inerente como a ameaça, porque sua herança mágica se manteve tenazmente em todas as suas transformações. Só que ela mobiliza a técnica numa direção muito mais oposta do que faz a dominação. (ADORNO, 1970, p. 69)

Para Langer (1980, *apud* TAVARES, 2003, p. 33) a Arte é “a criação de formas simbólicas do sentimento humano, mas o que a arte expressa não é um sentimento real, mas ideias de sentimento”, assim a obra de arte é a materialização da reação expressiva do estado de espírito do artista transformada em linguagem, e, por conseguinte, em objeto. Ou seja, o irracional (imaterial) sendo trazido à superfície da razão (material) numa relação onde mimese e técnica se coadunam para que o artista, o ato criador e obra se tornem um só.

Sobre esta relação do material e não-material da obra e do seu criador, Calabrese (1987, p.122), citando Passeron³⁷ expõe que:

A obra, mesmo considerada como objeto, existe também como não-objeto, como alguma coisa que transmite outra coisa a alguém, portanto como meio de comunicação. Nesse ponto Passeron distingue entre função de comunicação, como a realizada pela linguagem verbal, e função de expressão: a expressão transmite alguma coisa como resultado de uma conduta humana interpretável, e a pintura é exatamente expressão.

³⁷ *In L'oeuvre d'art et les fonctions de l'apparence*, Paris, Lion, 1962.

Com efeito, o signo na obra de arte, ao expressar uma ideia ou sentimento, encontraria um significado na experiência entre o artista e o público receptor da obra, instalando-se então expressão e comunicação em um só tempo e espaço.

A partir desse pressuposto, pode-se afirmar que a comunicação e a expressividade são componentes e/ou atributos inerentes da arte e que se interligam para que ela se estabeleça como manifestação sensível do homem, pois a necessidade de comunicar move o ato da criação da obra. Segundo Reinaux “sem a necessidade de se expressar, homem nenhum produzirá obra de arte alguma e esta necessidade é momento inicial onde a idéia/sentimento se estabelece e paulatinamente tomará a forma de uma obra” (1991, p.23).

Este fazer artístico é o ato de criar de quem vem imbuído de conhecimento e expressividade a partir de processos intuitivos, processos cognitivos no desenvolvimento da criação e da experiência estética na formação da obra de arte.

Porém para que esta obra transcenda o âmbito dos sentimentos e das necessidades de subsistência e se consolide como arte, é necessário que seja homologada e reconhecida como tal; Coli (2000, p.63) destaca que muitos são os instrumentos de homologação e instauração da arte nos dias de hoje: história da arte, museus, teatro, cinema de artes, sala de concertos, revistas, “eles selecionam o objeto artístico, apresentam-no” e através deles a arte existe. São, como a arte, específicos e indissociáveis de nossa cultura.

A arte, ao ser abordada não só como atividade sensível do homem, mas como pressuposto de produção e produto, adentra-se em outra esfera da criação artística no entendimento de conjunto de atos pelos quais se muda a forma e a matéria, e adquire função de produção que pressupõe trabalho.

Sob a perspectiva de que a arte é um fazer, Bosi (1986, p. 13) assinala que

A Arte é produção, logo supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos. *Techné* chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos nossos dias.

Observa-se então que a obra de arte, antes de existir, passa por um complexo processo de apropriações, ajustes e transformações que são como zonas obscuras do momento de criação, mas que deixam rastros. Tais indícios deixados pelo artista são hoje trazidos à luz de um processo investigativo chamado Crítica Genética, que como metodologia de análise busca a compreensão dos processos de criação, demonstrando que uma obra é resultado de um árduo

trabalho, em que se empreende tempo, “disciplina e dedicação do artista” (LANGENDONK, 2004, p.16).

Ao se tratar dos documentos de processo, muitas são as possibilidades, além dos registros textuais como anotações, rasuras e artigos de jornais. Existem os registros visuais, tais como fotografias, vídeos, que também são premissas para essa pesquisa.

Nesse sentido a Crítica Genética ao se configurar como transdisciplinar, traz a possibilidade investigativa e analítica do processo de criação, e através da Iconologia pode-se analisar o significado das imagens dos espetáculos, dando indícios do processo de criação, podendo enriquecer e aprofundar as discussões trazidas nesta pesquisa.

2.1 A CRÍTICA GENÉTICA NA DANÇA, PARA ALÉM DAS PALAVRAS

“O conceito tem seu momento de concepção. A forma supõe um processo de formação.” (Alfredo Bosi, 1993).

Uma obra de arte é resultado de inúmeras transformações ocorridas ao longo do processo de criação do artista, ela pressupõe um caminho percorrido pelo artista até o momento de exposição desta. Segundo Salles (1992, p.17) “a obra entregue ao público é precedida por um complexo processo feito de correções infinitas, pesquisa, esboços”; às vezes guardados pelo autor, outras vezes não, esses registros constituem um conjunto de documentos que não são conhecidos pelo público.

Assim, o escritor, empurrado pela pulsão da escritura, abre espaço à criação e ao surgimento do novo, rasurando, substituindo, acrescentando e manchando o papel branco. (WILLEMART, 1999, p. 162).

Os escritores possuem em seus registros textuais indícios da composição de sua obra que revelam rasuras, e estas muitas vezes desvelam uma cortina que mostra “coisas inatingíveis para o comum dos mortais” (idem, p. 163). Com essa afirmação o autor relata que tais rasuras além de serem fatores de exclusão de partículas textuais, elas também são indícios de uma outra visão do mundo criativo do artista.

Nessa perspectiva Willemart (1999, p. 164) afirma que:

Os manuscritos são o discurso latente do analisando, e o texto publicado, o discurso dito. Tudo o que está escrito no manuscrito faz parte da memória da escritura. O manuscrito explicita as condensações e os deslocamentos, impossíveis de serem percebidos no texto editado.

Assim, ao compreender que as dimensões dos processos de criação perfazem a trajetória da memória da escritura, um conjunto de materiais se coaduna, se expande, se exclui e se consolida, gerando e criando códigos nesse processo. Cunha (1985, *apud* WILLEMART, 1999, p. 201) afirma que:

A elaboração do código não se faz seguindo um sentido, uma trajetória, uma lógica ou uma coerência no conjunto dos manuscritos, mas, pelo contrário, sofre rupturas, paradas, bifurcações, desvios, movência, momentos de definição que atravessam zonas de instabilidade ou de estabilidade.

Assim, pode-se dizer que o manuscrito é a consolidação de um processo em constante transformação. Para Salles (1992, p.19) mesmo que os fenômenos mentais não possam ser acessados, os manuscritos (rascunhos, anotações, borrões) podem ser considerados a forma física através da qual esses fenômenos se manifestam.

Segundo Willemart (1999, p.27) “esses fenômenos podem ser analisados e estudados à luz das teorias psicanalíticas, como a psicanálise lacaniana”, e também das ciências sociais e das ciências exatas, bem como da linguística e da semiótica, e nesse ínterim a Crítica Genética aparece como campo investigativo que agrega tais teorias no sentido de indagar a obra de arte a partir de sua fabricação e de sua gênese.

Nesta mesma perspectiva Langendonk (2004, p.15) afirma que:

O desejo de penetrar no processo criativo do artista e de estudar os traços referentes ao nascimento de uma obra de arte faz emergir, em meio às inúmeras teorias que investigam a criação, uma ciência conhecida por Crítica Genética.

Salles (1992, p.11) afirma que a Crítica Genética volta-se pra o processo criativo literário e/ou artístico, buscando investigar a obra “a partir de sua fabricação e de sua gênese, propõe a análise de documentos advindos de quem os escreveu e criou e que ainda não passaram pelo processo de publicação”; estes materiais mostram os segredos do processo de criação do artista e guardam as etapas deste processo, demonstrando o momento da concepção, “*gestação*” e do que fora excluído do produto pronto, para compreender o processo que norteou o nascimento da obra.

Antes de adentrar nos estudos da Crítica Genética e sua relação com a dança, proposta deste trabalho, será abordado o surgimento deste ramo da crítica literária, sua proposta *transdisciplinar* e *transartística* que hoje proporciona sua expansão para outras áreas.

Como forma de explicitar melhor a Crítica Genética faz-se mister que seja conhecida a sua gênese.

O interesse pelo prototexto (*l'avant-texte*) ou por tudo que escreve o autor antes ou em vista do texto publicado, já tinha uma tradição na Alemanha, que, desde Goethe, passando por Novalis e Schlegel, se preocupava com a evolução genética do texto, com o porvir a composição de uma obra ou com o segredo de sua composição. (HAY, 1979, p. 128, *apud* WILLEMART, 1993, p.16).

Os estudos genéticos nasceram na França em 1968, com Louis Hay, no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), a partir da criação de uma pequena equipe de pesquisadores encarregados por organizar e analisar alguns manuscritos que haviam acabado de chegar à Biblioteca Nacional, esses manuscritos pertenciam ao poeta alemão Heinrich Heine.

Porém, estes pesquisadores se depararam com um problema metodológico para lidar com os manuscritos, e que muito dificultou o trabalho: qual método adotar para realizar esse trabalho? Nesta mesma época, outros grupos estavam também fazendo estudos sobre manuscritos de alguns nomes importantes como Proust³⁸, Valéry³⁹, Flaubert⁴⁰, dentre outros, e estavam se deparando com o mesmo problema metodológico. Salles (1992, p. 10) relata que

É nessa fase que há a passagem de um projeto específico para uma problemática geral, com a criação de um laboratório próprio no CNRS: Institut des Textes et Manuscrits Modernes/ITEM, dedicado exclusivamente aos estudos do manuscrito.

Nesta mesma época, outros países continuavam avançando estudos nesta área de pesquisa, como era o caso da França e da Alemanha; no Brasil ela foi introduzida por Philippe Willemart, estudioso dos manuscritos de Gustave Flaubert, que realizou um Colóquio na cidade de São Paulo⁴¹, onde criou a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), além de ser o criador da revista “Manuscritica”⁴².

³⁸ Marcel Proust – ou Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871-1922), intelectual francês, escritor, ensaísta, conhecido mundialmente por sua obra “Em busca do tempo perdido”.

³⁹ Paul Valéry – Ambroise Paul Toussand Jules Valéry (1871-1945). Pensador e poeta francês. Seus escritos são conhecidos pela originalidade e pela variedade de temas abordados, como artes plásticas e arquitetura.

⁴⁰ Gustave Flaubert (1821-1880), escritor francês, prosador importante, que marcou a literatura francesa pela profundidade de suas análises psicológicas, seu senso de realidade, sua lucidez sobre o comportamento social, e pela força de seu estilo em grandes romances, como *Madame Bovary* (1857).

⁴¹ I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo, 1985.

⁴² Revista “Manuscritica”, revista criada em 1990, por Philippe Willemart, dedicada à divulgação dos estudos em Crítica Genética.

Em um momento posterior dos avanços da Crítica Genética, batizado por Grésillon de “momento justificativo-reflexivo”, Salles mostra que os estudos genéticos, desde 1975 até hoje, estão em plena fase de exploração de “um terreno já, de certo modo, conquistado – um tempo de reflexões sobre os princípios fundamentais e legitimidade da disciplina”. (1992, p.11).

Dentro desta perspectiva, o papel do geneticista é o de investigador textual, ele estuda o texto em seu “vir-a-ser”⁴³ e muitas vezes este texto é apenas provisório, sua pretensão é a de tornar claro o princípio da obra e revelar o sistema responsável por sua geração. Ele pretende visualizar a criação artística por dentro, buscar o aspecto mais íntimo e secreto da criação.

O resultado desse trabalho, o texto (re) estabelecido em sua gênese, revela fases da escritura, mostra o autor em seu fazer literário, na medida em que reconstitui os paradigmas visitados durante a aventura da criação poética. (SALLES, 1992, p.19)

A manipulação que o geneticista faz dos registros coletados, como os manuscritos, as anotações e notações (no caso da dança), as rasuras promovem a transformação da materialidade bruta para a materialidade intelectual, pois são peças concretas e físicas de um mecanismo de caráter intelectual. Este material deixa compreensível as delimitações da concretude da obra, e cabe ao geneticista encontrar os ângulos e perspectivas de abordagens possíveis nestes, porém não permite “voos” além do que se tem.

Assim observa-se a função heurística⁴⁴ destes materiais, pois eles mostram “qual o caminho de investigação deve ser levado e os aspectos do processo criativo que podem ser iluminados”. (Idem, p.41).

Os diversos materiais que podem servir como sustentáculo para os estudos genéticos de uma obra consistem em retratos temporais de sua gênese e agem como um índice do percurso criativo do autor.

Willemart (1993, p. 16,17) relata que para alguns autores há dois momentos dialéticos nesse processo da criação:

Por um lado a preparação longínqua que consiste em anotar tudo o que interessa, sem critérios aparentes [...] que denotam uma ânsia de copiar e uma verdadeira paixão pelo significante, [...] por outro lado, há uma preparação imediata nos rascunhos, em que aos poucos o escritor deixa a iniciativa à instância narrativa e torna-se instrumento de sua cultura e de sua escritura.

⁴³ Termo utilizado por Salles, 1992 .

⁴⁴ Heurística: (*gr heuristiké*); arte de inventar, de fazer descobertas; ciência que tem por objeto a descoberta dos fatos; ramo da História voltado à pesquisa de fontes e documentos. (Dicionário Houaiss, 2010).

Alguns desses materiais, como frisa Willemart (1993), são de ordem textual: observações de viagem, nomes estranhos, trechos de livro, páginas de listas telefônicas, etc.

A Crítica Genética traz à luz uma surpreendente riqueza de materiais tantas vezes ignorados ou esquecidos, e esta é sua principal qualidade. Por outro lado, levanta hipóteses não raro divergentes, o que longe de ser um demérito, aponta para aquele regime de não contradição, que segundo Freud, vigoraria no reino do inconsciente. (idem, p. 13)

Estas matérias-primas, que no início do séc. XX ainda encontravam-se apenas no campo literário, hoje devem ser observadas não de forma isolada. Ferrer (2002, p.204) afirma que dentro de um texto há a existência de vários sistemas semióticos que provavelmente não serão percebidos se ele for analisado sob a perspectiva de uma única disciplina, mostrando que a Crítica Genética, a partir de meados do séc. XX, ganha outros contornos enquanto método *transdisciplinar, transartístico e transsemiótico*.

Dentro dessa perspectiva Salles (2004, p.15) salienta que “o crítico genético passa a lidar com o diálogo entre as linguagens – a interdependência dos diversos códigos”, proporcionando assim novas relações dentro do estudo dos vestígios dos processos de criação.

Daniel Ferrer (2003) no ensaio, “A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica, ou não existirá”, demonstra que no séc. XX a Crítica Genética já possuía contornos transdisciplinares, pois alguns pesquisadores, talvez inconscientemente, já buscavam uma intercomunicação com outros gêneros e com as artes, sem fronteiras entre estes campos.

Hoje, no século XXI, dentro da perspectiva transdisciplinar, alguns pesquisadores, mesmo atuando no campo dos manuscritos, não se isolam em um *corpus* predileto e trabalham com documentos e materiais textuais de vários autores, e mesmo que o pesquisador tenha uma preferência por um *corpus* selecionado, cada um desses irá constituir um sistema semiótico próprio e peculiar, e como cita Ferrer (2002, p. 203).

Passar de um para outro sempre implica em uma transposição, uma adaptação mais ou menos importante dos modos de compreensão e de classificação, o pior sendo não percebermos e acreditarmos que é possível utilizar num *corpus* as ferramentas conceituais que foram apropriadas para outro.

Ao adotar o caráter transversal a Crítica Genética passa a não correr o risco de se transformar meramente num estudo da língua e seus aspectos documentais dos manuscritos

dos autores; a esse respeito, Ferrer (2002) traz três exemplos onde essa transversalidade e/ou cruzamento estão presentes de forma objetiva.

O primeiro exemplo é o teatro, onde elementos heterogêneos podem ser observados como: “o texto impresso, onde pode se visualizar as indicações cênicas, nomes dos personagens e os textos de suas réplicas” (idem, p. 204); ao adotar um texto teatral⁴⁵ o que interessa é a dualidade do sentido objetivo e prático da cena, tanto no aspecto genético quanto no sentido no plano textual.

O segundo exemplo é uma gravura de Picasso. Essa gravura é um rascunho tanto imagético quanto textual, pois se refere a dois poemas, cujo nome não é mencionado por Ferrer (2002), mas que segundo o mesmo, traz em seu corpo toda a configuração textual mesmo que em forma de figura-imagem.

Nela todas as características de um rascunho estão presentes e o autor cita as seguintes: escrita rápida dificilmente legível, inserções interlineares, rasuras pesadas, manchas, rabiscos marginais datados como se fosse um rascunho, dentre outros. São estes indícios do processo criativo que interessa ao pesquisador.

Assim o autor atesta através das análises e estudos genéticos que “a obra é uma reinterpretação plástica, é a estilização do componente gráfico de um rascunho” (idem, p. 207) por ter encontrado indícios de que tal obra trata-se de um falso rascunho, mas que não tornou a obra menos interessante, ao contrário, instigou ainda mais o crítico genético a enveredar pelos meandros do processo de criação da obra.

O terceiro exemplo diz respeito à “*memória do contexto*”, que segundo Ferrer (2002, p.209) é “uma dimensão essencial, ainda que particularmente impalpável, do prototexto”. A obra aqui apresentada é um quadro de Delacroix, de 1845, intitulado *Muley-Abd-Rhahmann, sultão do Marrocos, saindo de seu palácio de Mequinez rodeado por sua guarda e seus principais oficiais*. O curioso é que tanto o título quanto a nota de catálogo são longos, e tal imponência vem “para reforçar a força ilocutória do quadro, de conferir-lhe uma autoridade ligada às circunstâncias de sua gênese [...] conferindo ao quadro o estatuto de documento quase diplomático.” (idem).

Tais exemplos propõem uma reflexão acerca da relação diante do tema abordado no ensaio de Ferrer e as obras supracitadas, pois todos esses exemplos corroboram com a perspectiva transdisciplinar, transartística e transemiótica que o autor apresenta, por fornecer indícios de materiais que se enquadram dentro dos sistemas semióticos, pictóricos e verbais.

⁴⁵ No caso aqui citado o texto é de um episódio de “*Ulisses*,”(1922), de J. Joyce, intitulado “*Circe*”.

Ferrer (2002, p. 213) ressalta que “a diferença mais pertinente, em termos genéticos, não é a que podemos fazer entre o que está escrito e o que está desenhado, mas a distinção entre os instrumentos utilizados para escrever e desenhar”. O que, por exemplo, iniciou-se com um traçado à lápis, posteriormente fora coberto com pinceladas de tinta, configurando-se assim uma segunda camada. Porém, os rastros do princípio do movimento de criação persistem em um espaço onde o pesquisador genético encontrará brechas que permitirão um olhar diferenciado por sobre a obra e poderá, assim, fazer uma análise transemiótica desses rastros encontrados do momento da criação artística.

Os diversos materiais que podem servir como sustentáculo para os estudos genéticos de uma obra consistem em retratos temporais de sua gênese e agem como um índice do percurso criativo do autor.

Nesta trajetória algumas características são recorrentes nos documentos e seguem o movimento permanente da produção da obra; tais características apresentam-se segundo Salles (2008) como **Armazenamento** e **Experimentação**, que mostram o acompanhamento metalinguístico do processo ou os registros de reflexões de uma maneira geral. “[...]Ele dá como exemplo as anotações, os diários e as correspondências[...]”. (HAY *apud* SALLES, 2008, p.40).

Assim pode-se dizer que estes são depósitos de marcas da memória, seja ela distante, do início do processo criativo ou da própria gênese da concepção da obra.

O **Armazenamento** é o momento em que o artista coleta e guarda as informações que irão atuar como auxiliar na conclusão da obra e irá sustentar o seu fazer criativo. Novalis (1988, *apud* SALLES, 2008, p.40) fala sobre esta característica

Ele diz que o que naquelas folhas está riscado, precisaria, mesmo do ponto de vista de esboço, de muitas correções. Muita coisa é totalmente falsa. O que está entre parênteses é verdade totalmente problemática, não poderia ser usado assim. Do restante, só muito pouco está maduro para impressão, até como fragmento. A maioria ainda é rudimentar.

Hay (1985, *apud* SALLES, 2008, p.38) fala do armazenamento como sendo “documentos processuais, que mostram o acompanhamento metalinguístico do processo ou os registros de reflexões de uma maneira geral”. Ele dá, como exemplo, as anotações, os diários e as correspondências. Desta forma outra característica dos documentos de processo é a de registro de **Experimentação**.

Assim, a **Experimentação** deixa clara a natureza indutiva da criação. Este é o momento dos laboratórios, das vivências, do levantamento de hipóteses de naturezas diversas, que serão levantadas e testadas, algumas serão descartadas por não serem adequadas ao que o autor pretende em sua obra, outras serão enquadradas, adotadas e utilizadas. Por mostrarem indícios sobre os vários momentos da criação, todos estes processos configuram-se como documentos, uns de ordem privada e outros de ordem pública, fazem parte do processo criativo e por isso foram alvo de investigação e estudo do geneticista.

O que nos interessa é destacar as diversas possibilidades de fonte de informação as quais o crítico genético pode ter acesso e apontar para a variedade de informações que podem ser obtidas a partir dessas diferentes fontes. (SALLES, 2008, p. 42)

Há ainda uma questão sobre os registros dos processos e a variedade de linguagens que podem ser encontradas sobre a gênese daquela obra e do seu processo de criação. Podemos encontrar registros verbais, visuais, sonoros que passam por uma tradução *intersemiótica*⁴⁶ e intervêm em diversos momentos de maneira individual ou concomitantemente. E esta relação e inter-relação que se estabelecem entre estas linguagens é que dão singularidade ao processo.

É neste momento que se pode transpor o estudo genético da literatura para vários âmbitos das artes. Através dos vestígios deixados pelos artistas podem-se obter os indícios do pensamento criativo, dentro de uma estética em criação

O contato com esse material nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir – ao vivo – a espetáculos, às vezes, somente intuídos e imaginados. O registro material de processos criadores permite discutir, sob outra perspectiva, alguns temas clássicos ligados ao fazer criador. (SALLES, 2004, p. 19)

Tadié (*apud* SALLES, 2004, p.26) relata que este momento “para o crítico genético seria, dentro dos limites da literatura, a poética dos rascunhos”, pois o artista, no ato da criação, em diferentes momentos vai utilizando materiais, levantando hipóteses e permanentemente transformando sua obra dentro de uma estética de continuidade e não finalização da obra.

São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo-se outras, e assim dá-se a metamorfose: o movimento criador. Tudo é mutável, mas nem sempre é mudado. (SALLES, 2004, p. 142)

⁴⁶ Tradução Intersemiótica: passagem de uma linguagem para outra (Salles, 2008, p.44)

Nas artes, bem como na literatura, anotações, esboços, filmes assistidos são indícios do movimento criador do artista, aqui são entendidos como *matéria* que Salles (2004) conceitua como tudo aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra. No teatro o ator utiliza os elementos textuais na construção do papel que representará, e terá o próprio corpo como matéria, que será moldada e dará origem à construção de sua personagem que se consolidará através de gestos e movimento presentes no momento da atuação. Esta construção vem arraigada de signos que poderão vir a servir de material para o pesquisador.

Na construção de uma obra de cinema, o diretor possui materiais que serão utilizados na confecção do filme, porém outros serão descartados e são esses que assinalam os caminhos percorridos na produção da obra; são os personagens que foram pesquisados, mas não selecionados para as gravações, os materiais de pós-produção, os recortes feitos nas películas, locações escolhidas, registros dos tipos de plano a ser utilizado, o enquadramento, etc.

Muitos são os recursos utilizados pelo pesquisador na investigação dos processos de criação do artista. Salles (2008, p.44) afirma que

Podem-se encontrar registros verbais, visuais ou sonoros. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se, na intimidade da criação, um contínuo movimento tradutório (tradução intersemiótica), ou seja, passagem de uma linguagem para outra. Há a intervenção de diferentes linguagens, em momentos, papéis e aproveitamentos diversos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo.

Assim, as técnicas e os documentos utilizados por um determinado artista em seu processo de criação não podem ser tomados com base para outros, pois sua singularidade, suas peculiaridades e individualidades devem ser trabalhadas caso a caso.

Nesse processo, Salles (2004, p. 60) afirma que etapas vão sendo ultrapassadas numa sequência de movimentos que produzem certa regularidade no modo do artista trabalhar, “são leis no modo de ação, com marcas de caráter prático”, e essas leis configuram-se como um método, que pode coexistir com outros tipos de métodos dos processos criativos de um mesmo artista.

Na arte o encontro de vários métodos em um mesmo processo de criação não implica em uma busca consciente, porém há artistas que se ocupam de seguir um mesmo *modus operandi* no ato da criação, mas seus registros muitas vezes ocorrem de forma consciente somente após a conclusão da criação de sua obra.

Para ilustrar tal procedimento Salles (2004) cita uma pesquisa nos documentos do processo de criação do livro de Loyola Brandão, onde encontrou uma sequência de linhas paralelas no corpo do texto e que possuía uma anotação em um diário

Enquanto escrevia, sem nenhuma explicação comecei a fazer blocos de texto de quatro linhas. Os dois primeiros foram coincidência. Do terceiro em diante, quando visualizei a página graficamente, passei a trabalhar no sentido de manter os blocos do mesmo tamanho, apesar de conhecer os obstáculos. (BRANDÃO, 1982, *apud* SALLES, 2004, p.64).

Assim como o próprio autor que relata a observação um determinado fenômeno em seus textos, o crítico genético pode também se deparar com essas recorrências textuais a partir de suas análises e observações dos materiais; essas observações podem ocorrer em vários outros espaços que não só o da literatura, ele pode ocorrer na arte a partir do momento em que o crítico genético visualiza recorrências em todo o processo de criação do artista, podendo ser em que área for, e ele poderá averiguar se este fato ocorreu repetidamente, mas talvez não a motivação real para esta recorrência.

Assim, podemos afirmar que, mesmo conscientes de que, por mais informações que detenhamos sobre os processos de criação de um artista, bem como diversidade de materiais e métodos, não possuímos o processo todo em nossas mãos, mas que cada registro e informação observada nos aproximam mais do fenômeno desse processo, e mesmo que este se apresente denso e múltiplo as conexões estabelecidas e observadas pelo pesquisador podem mostrar os caminhos percorridos pelo artista no ato da criação.

A Crítica Genética também é chamada por alguns de “Genética Textual”, porém o termo “Crítica Genética” é o utilizado nessa pesquisa por compreendê-lo mais abrangente no que tange as outras áreas da arte, que nesse caso se faz através da dança especificamente, além deste ter sido o termo adotado nos estudos de Salles e Langendonk, os quais norteiam o produto final desta pesquisa.

O estudo genético no âmbito da dança, em especial para a dança contemporânea, encontra uma gama de possibilidade de registros de ordem verbal, visual e sonora, tal como propõe Salles (1992). Algumas características deste estilo de dança acabam por definir seu campo de ação que, apesar da efemeridade como obra artística que não é estática e que não pode ser exposta em estado de permanência, podem ser associadas aos estudos genéticos quando a compreendemos como um produto que passa por um processo de criação inacabado e foca no processo das narrativas não lineares, na figura do coreógrafo-intérprete, na presença do dramaturgo e no uso do acaso e da improvisação.

Mesmo com algumas características marcantes, a dança contemporânea tem com um de seus pontos referenciais devolver o corpo como forma de expressão do indivíduo, sem seguir modelos ou padrões de movimentos rígidos ou pré-definidos, Louppe (2000, *apud* MAYCA, 2008, p.50)

Aponta a presença de um corpo híbrido, exigência da criação coreográfica que expressa uma identidade e é resultado de uma combinação única, de várias experiências corporais com as mais diversas técnicas e áreas de conhecimento; uma produção e não reprodução de um gesto que trabalha sobre a materialidade do corpo e sobre a subjetividade.

Em seu modo peculiar quanto aos processos de criação, a dança contemporânea alterou o modo de pensar a organização coreográfica e as propostas lineares com determinismo concretizado, deu vazão aos hibridismos conceituais, mesclando as várias linguagens artísticas e as várias ciências. “Utilizar diversas estratégias, tais como o acaso, as observações e análises sobre como se chega a determinado movimento, é a abertura de um universo que surge da mediação e experimentação da interação de diversas técnicas.”. (MAYCA, 2008, p. 51).

O ato compositivo em dança contemporânea dá abertura à utilização de muitas possibilidades com relação a materiais e objetos se tornarem alvo dos estudos genéticos, mas não se pode usar “qualquer coisa”, pois a liberdade por ela proposta se baseia no pressuposto de ideias consistentes, da criatividade e da inventividade comum às obras de arte e de um domínio técnico no que se refere às outras linguagens a serem utilizadas. “Esta liberdade exige o confronto de ideias, a disseminação de sentidos e a formação de juízos para que se obtenha sentido e entendimento da mesma”. (OSORIO, 2005, *apud* MAYCA, 2008, p. 55).

Portanto, os coreógrafos lançam mão de toda gama de registros: imagéticos, midiáticos, anotações, rascunhos, notações coreográficas e folders, para poder se cercar ao máximo de possibilidades que possam levá-lo, bem como aos seus bailarinos/intérpretes, a uma reflexão a partir de discussões sobre o processo de criação, o que tem como consequência uma maior intimidade e comprometimento dos envolvidos na construção da obra.

A partir desta possibilidade de contato com estes materiais, além de outros como registros em vídeo, fotografias ou gravações da trilha sonora, o geneticista pode iniciar sua

pesquisa e observar as tendências estéticas mais recorrentes nos processos de criação de determinado grupo ou companhia de dança a partir de uma análise *transemiótica*⁴⁷

Os estudos dos documentos de processo de uma coreografia não nos leva à obra, mas à compreensão do seu fazer. Eles nos dão pistas importantes sobre as necessidades do coreógrafo durante seu processo criativo, como por exemplo, a necessidade de pesquisar o tema, de compreender a música, de transmitir suas ideias para os intérpretes-bailarinos. (LANGENDONK, 2004 p. 210)

Estes materiais sofrerão transformação onde passarão de signos verbais, históricos e visuais, para signos cinéticos, pois as coreografias criadas para um espetáculo não se configuram apenas como escritos e pesquisas do coreógrafo, elas constituirão a obra no palco, que será interligada ao processo de composição coreográfica através destas transformações sígnicas.

No estudo de uma obra literária, o texto publicado ou publicável fixa a obra, que permanece “congelada” em seu formato final. Na dança, os corpos em movimento e a efemeridade dos momentos que se encadeiam na sequência dos gestos e dos passos, determinam a não permanência da obra. A obra vai nascendo e morrendo a cada segundo, os instantes escorrem pelo movimento que jamais será o mesmo. (idem, 2004, p. 24)

Assim, os documentos que a dança deixa como registro do processo de criação também precisam de um suporte material para fixar a obra. Tais documentos podem ser fotografias, vídeos, artigos e reportagens de jornais, e hoje, com o advento da internet e dos meios midiáticos, têm-se também programas e softwares que se incumbem de registrar virtualmente o que antes era registrado no papel.

No Brasil, Cecília Salles e alguns pesquisadores se utilizam desses outros materiais, não tão comuns aos princípios da Crítica Genética, mas que abrem caminho para que esta se torne cada vez mais aberta e seja de fato transdisciplinar, transartística e transemiótica.

2.2 ICONOLOGIA E A SIGNIFICAÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA A COMPREENSÃO DA GÊNESE COREOGRÁFICA

Warburg (*apud* Panofsky, 1991) em 1912, utilizou a expressão “Iconologia” em uma palestra sobre os afrescos do Palazzo Schifanoia em Ferrara; para ele a Iconologia estava

⁴⁷ Termo utilizado por Ferrer, 2002.

intimamente ligada ao contexto sócio-cultural e científico, que poderia superar com o tempo a história da arte tradicional. Mas foi Hoogewerff (1884-1963) que conseguiu diferenciar o estudo Iconográfico do estudo Iconológico, porém ele também, assim como Warburg, não ofereceu uma base científica adequada para a Iconologia.

Armstrong⁴⁸ afirma que, somente em 1930 Panofsky desenvolveu as bases sistemáticas para a Iconologia, “e apresentou a sistematização do método iconológico em *Estudos de Iconologia* (1939), com pequenas modificações em *Significado nas Artes Visuais* (1955)”. Nesta obra, Panofsky esclarece que a Iconologia é

Um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta análise iconológica. (1991, p. 54)

Seu método não ficou isento de críticas, mesmo que este tenha sido utilizado por historiadores da arquitetura e outros expoentes; um dos historiadores que exerceu uma crítica mais significativa de seu método foi Oskar Bätschmann, através da hermenêutica histórica.

Muitas foram as influências que Panofsky sofreu para que sua abordagem fosse moldada, de nomes como Aby Warburg (1866-1929), Ernst Cassirer (1874-1945), Max Dvořák (1874-1921) na perspectiva metodológica sobre a história da arte como história intelectual ou história das ideias, o austríaco Karl Mannheim, contribuiu para os avanços do método de Panofsky ao focar uma interpretação tripartida cujo objetivo era penetrar as diversas camadas de significado de uma obra de arte e auxiliar a construir seu princípio de correção da interpretação.

Esta correção de interpretação refere-se aos compêndios de padrões iconográficos (alegorias, símbolos e personificações) utilizados por artistas em seus ateliês e por admiradores e colecionadores de arte⁴⁹.

A definição de Iconologia (como o estudo do significado do objeto), muitas vezes foi utilizado como sinônimo de Iconografia, porém a primeira é um método interpretativo ; a segunda é uma disciplina descritiva e classificatória. Enfim, Panofsky concebeu a Iconologia como uma Iconografia que se torna interpretativa, e deste modo converte-se em parte integral do estudo da arte e não se limita ao papel de exame estatístico preliminar.

⁴⁸ ARMSTRONG, Philip. "Iconography and Iconology." In *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly. *Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0278> (último acesso em 20 de julho de 2012).

⁴⁹ Idem.

Sobre a iconografia, Panofsky (1991) afirma ser a descrição e classificação das imagens e fornece as bases necessárias para a interpretação da obra de arte, pois

Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência [...] a iconografia considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável. (idem, p. 53)

Panofsky (1991, p. 47) salienta que ela “é o ramo da arte que trata de tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à forma, e tem como conceito o estudo do tema ou assunto”, e que esta vem com o intuito de contrabalançar o efeito que a imagem visual causa, de forma mais equilibrada dentro de uma perspectiva simbólica, e define a distinção entre tema ou significado e forma.

A respeito de iconografia e iconologia, o autor explica com um exemplo prático que diz respeito a um indivíduo que cumprimenta outro e nessa ação retira o chapéu; ao visualizar este gesto, percebe-se que ele faz parte de um padrão geral de linhas, cores e volumes muito pessoais e que dizem respeito ao mundo prático em que esse indivíduo vive, aos seus costumes, tradições culturais etc.

Assim o objeto é o indivíduo e o movimento de retirar o chapéu - que é a mudança no detalhe do acontecimento – é a ação, esta irá produzir uma reação em quem o indivíduo cumprimentou, que se dará a partir do momento em que o interlocutor do cumprimento o compreender e encontrar nesse ato um significado:

Quando interpreto o fato de tirar o chapéu como uma saudação polida, reconheço nele um significado que pode ser chamado de secundário ou convencional, que difere do primário ou natural por ser inteligível em vez de sensível e por ter sido conscientemente conferido à ação prática pela qual é veiculado. (PANOFSKY, 1991, p. 49)

Este exemplo mostra que o significado que o gesto de retirar o chapéu traz, enquanto qualidades mentais, pode diferir dependendo do modo pessoal de interpretar os gestos e reagir a eles. Ou seja, difere de pessoa para pessoa; assim esse significado pode ser chamado de **intrínseco** ou **conteúdo**, e este é essencial, ao passo que os outros dois tipos de significado: o **primário** ou **natural** e **secundário** ou **convencional**, são fenomenais e estão relacionados à explicação dos acontecimento e à significação inteligível à forma como o acontecimento se manifesta.

Esta abordagem signíca de uma ação cotidiana, ao ser remetida à uma obra de arte, é classificada pelo autor em três níveis de temas ou significados, são eles:

- **Tema Primário ou Natural**, subdividido em fatural e expressional: que é apreendido pela identificação das formas puras como cor, forma; pela identificação com de suas relações mútuas com acontecimentos e pela percepção de algumas qualidades expressivas como um gesto, uma pose, “o mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significado primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos” (idem, p.50)
- **Tema Secundário ou Convencional**, ligam os motivos e as combinações de motivos artísticos à imagens e conceitos, são as imagens portadoras de um significado.
- **Significado Intrínseco ou Conteúdo**, é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica, qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.

É nesse sentido que se constitui a Iconografia, através da identificação das imagens, estórias e etc, a partir dos aspectos que a obra artística apresenta relacionados às formas e aos significados que estas trazem.

A imagem do homem tirando o chapéu para cumprimentar outra pessoa é uma interpretação compositiva e/ou iconográfica da ação, com propriedades e qualificações a ela inerentes, mas quando busca-se compreender esse ato à luz do entendimento da personalidade do indivíduo que agiu segundo preceitos sociais de sua cultura e sua época, o descobrir e interpretar esse ato adquire o valor simbólico do ato em si e torna-se o objeto que Panofsky denomina *Iconologia*.

O termo Iconologia advém do grego *eikós* – imagem; e *logia, logos* – palavra. Em seu sentido tradicional, o termo iconologia refere-se aos compêndios de padrões iconográficos (alegorias, símbolos e personificações) utilizados por artistas em seus ateliês e por admiradores e colecionadores de arte. Destaca-se o compêndio *Iconologia* de Cesare Ripa (1593), que foi traduzido para vários idiomas.⁵⁰

Dentro dos estudos de Panofsky (1991, p. 54) a Iconologia é um método interpretativo que contextualiza as obras de arte por um viés cultural e explora o significado destas.

⁵⁰ LASH, Willem F.. "Iconography and iconology." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039803> (último acesso em 20 de julho de 2012).

Iconologia, portanto é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica.

Como método de análise, Panofsky define três níveis de descrição que tornarão exatas as análises, são eles: descrição pré-iconológica, análise iconográfica e interpretação iconológica; e inclui ainda uma quarta etapa nesse processo: a correção da interpretação.

- **Primeiro nível**, denominado pré-iconográfico ou fenomenológico, que tem como função a identificação e enumeração das formas puras reconhecidas como portadoras de significados, ou seja, o mundo dos motivos artísticos. Segundo Wölfflin, análise formal é uma análise de motivos e combinações de motivos (composições).
- **Segundo nível**, chamado de iconográfico, diz respeito ao estatuto, ou seja, ao domínio daquilo que identificamos como imagens, histórias e alegorias. Ex: uma figura com uma faca representa São Bartolomeu, um grupo de figuras sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose representa a Última Ceia.
- **Terceiro nível**, identificado como *camada da essência*, ou *significado intrínseco ou conteúdo*, é dado pela determinação dos princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. O pesquisador, para tanto, deverá investigar outros documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação.

Ainda inclui uma **quarta etapa** nas análises iconológicas, a correção da interpretação que é subjetiva, psicológica e que leva em conta a visão de mundo de quem interpreta. Faz-se necessário o conhecimento da história dos sintomas culturais ou dos símbolos. Deve-se levar em consideração que, sob diversas condições históricas, as tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos.

Com base nos pressupostos metodológicos de análise de uma obra de arte propostos por Panofsky, observa-se que a relação do artista e os processos de criação desta obra, além de percorrer os caminhos da sensibilidade e impressões psicológicas, perpassam pela experiência prática que remete aos costumes e tradições socio-culturais sem, no entanto, fugir dos métodos de composição.

Panofsky ao falar sobre a importância da experiência pessoal e cotidiana do artista remete aos estudos de Luigi Pareyson (1993) e sua Teoria da Formatividade, onde menciona os diferentes estados de criação; esta teoria se torna importante para esta pesquisa por poder atuar como ferramenta de análise e compreensão do movimento criador inicial do artista

Como operação própria dos artistas a arte não pode resultar senão da ênfase intencional e programática sobre uma atividade que se acha presente em toda a experiência humana e acompanha, ou melhor, constitui toda manifestação da atividade do homem (PAREYSON, 1993, p. 20).

Carvalho (2011, p.29) a esse respeito relata que “a operação artística é formação, portanto, é um processo de invenção e produção que envolve uma intencionalidade em que toda a vida do artista se coloca sob o prisma de caráter formativo”; e nesse processo formativo, pensamentos, ações, afetos e diversos aspectos das experiências pessoais do artista caminham numa direção, intuito e capacidades formativas.

“O artista pensa, sente, vê, age através de formas”. (PAREYSON, 1993, p. 26), e essas são percebidas pelo público e pelo pesquisador que analisa essas formas e imagens.

Partindo do pressuposto que a formatividade está relacionada às experiências humanas e que estas colaboram naturalmente com as experiências estéticas, pela própria relação do artista com o mundo, pode-se dizer que o artista é, também, o conteúdo da arte, que reage ao ambiente histórico onde residem os próprios pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações. (CARVALHO, 2011, p. 29)

Deste modo pode-se afirmar que dois aspectos envolvem operação, atividade e experiência humana e são denominados por Pareyson como: conteúdo e matéria.

Ao relacionar o artista como conteúdo da sua obra de arte, ele faz uma associação do artista com o ambiente onde este está inserido, pois o **conteúdo** em sua Teoria da Formatividade se apresenta como indício da vida do artista, não expressando necessariamente a proposta temática específica da obra deste.

O Conteúdo de uma obra de arte significa dizer caráter pessoal e espiritual do estilo, considerando como espiritualidade que se tornou totalmente modo de formar, o conteúdo, então, é algo diferente daquilo que se costuma denominar tema, argumento ou assunto, pois a obra não precisa, a rigor, procurar o próprio conteúdo em um argumento ou tema, quando o estilo é já espiritualidade concreta que se tornou energia formante [...] (PAREYSON, 1993, p. 38).

Por ter este caráter pessoal, o artista pode fazer uso de vários conteúdos sem, no entanto, depender destes podendo assim utilizá-los com liberdade e aproveitá-los na produção de sua obra artística.

Sem dúvida, pode-se pensar na possibilidade de obter um efeito propriamente artístico de outras operações, como o caso de a experiência moral ou a experiência teórica se tornarem a “matéria” de uma intenção exclusivamente artística. (idem, 1993, p. 43 *apud* CARVALHO, 2011, p.30).

Adentra-se então nos aspectos de definição da **matéria**, que Pareyson diz ser:

Matéria se entende como tudo aquilo que existe antes do artista: sentimentos, convicções, crenças, aspirações, pensamentos, costumes, ideias, ideais, e, além disso, preceitos, regras, estilos, gêneros, formas, tradições artísticas e problemas técnicos. (PAREYSON, 1993, p. 157).

Além da instância da experiência textual ou do âmbito da subjetivação, existem outras instâncias que são também consideradas **matéria** na arte, que se constituem em materiais físicos que o artista utiliza para manipulação e experiências nos processos da criação de sua obra. A esse respeito Pareyson diz que

Por outro lado, são os materiais físicos com os quais se forma a obra de arte: palavras para a poesia, sons para a música, cores para a pintura, mármore para a escultura, pedras para a arquitetura, corpos para a dança, e assim por diante. (*idem*)

Esta manipulação constitui-se nas experiências onde são ampliados os modos de utilização da matéria, chamada assim por Pareyson como **tensão da matéria**, que segundo Carvalho (2011) é um procedimento que ocorre quando se estabelece a matéria a ser estudada através do processo de manipulação, através da qual pode se interpretar e compreender a matéria.

Esta manipulação, observada como geradora da criação está em constante tensão formativa.

O autor não só observa outras ações que correspondem ao princípio da tensão entre a intenção formativa e a matéria durante a interpretação no processo de criação como, também, aponta algumas ações realizadas quanto à interpretação da matéria, entre as quais se destacam: o artista estuda a matéria, sonda, interroga, obedece para poder subjugar-la, aprofunda para que revele possibilidades latentes às intenções; escava para que surjam novas e inéditas possibilidades; observa seus desenvolvimentos naturais para que possa coincidir com as exigências projetadas; pesquisa sobre a manipulação tradicional para que brotem germes inéditos e originais ou para prolongá-la em desenvolvimento novo. (CARVALHO, 2011, p. 31)

A Teoria da Formatividade e a Teoria da Iconologia relacionam-se aos processos de criação dentro das inúmeras possibilidades do ato criador do artista; Pareyson aborda o momento da feitura da obra artística, quando esta ainda não se tornou a obra, enquanto Panofsky propõe a análise do significado desta obra quando “pronta” e o ponto de convergência destas teorias é que tanto Panofsky quanto Pareyson demonstram que a experiência vivida pelo artista no ato criador de sua obra, está intimamente ligada à vida cultural, social e pessoal do indivíduo criador. Estas influências guiarão os caminhos trilhados pelo artista, deixando rastros até a “concretização” da obra de arte.

Ao se tratar de obra de arte, seja ela pintura, música, escultura ou dança, ela transcorre pelo momento de não existência até que se materializa. Esse momento, que vai da concepção da obra até o momento em que ela passa a existir, suscita a reflexão sobre vários aspectos desse processo.

Em meados do século XX acentuou-se a emergência de inúmeros e profundos questionamentos sobre os processos de criação artística nesses vários meios artísticos. Na dança esses questionamentos tomaram um caminho sem volta no sentido de sua configuração estética e técnica; quebrado o paradigma da dança como entretenimento espetacular, outra postura passara a ser adotada perante o seu fazer artístico. A dança que antes servira para entreter, agora adota posturas de comunicação, protesto, e significações que proporcionaram às sociedades um outro olhar sobre esta arte.

Garcia e Haas (2003) conceituam a dança como uma arte que significa expressão gestual e facial através de movimentos corporais, emoções sentidas a partir de determinado estado de espírito. Então pode se dizer que a dança possui o expressar pessoal do indivíduo, mas não só as questões psicológicas e subjetivas pessoais são inseridas nesse contexto, o ambiente, o meio social, as referências sócio-históricas também têm sua parcela de contribuição.

Desde Isadora Duncan, passando por Rudolph Laban, o que pode se notar fora uma reconfiguração na dança quanto ao ato de criar e sua percepção; a aproximação entre arte, ciência e tecnologia interferiu sobremaneira neste processo. Para Freitas (2003, p.1)

A dança teatral, deste século – **séc XX** -, marcou períodos distintos de reflexões sobre as relações entre a dança e as demais artes cênicas e o uso do corpo, sua constituição, técnica e dramaturgia, bem como proporcionou situações para a inquirição teórica e a prática de experimentos originais acerca de novas concepções espaço-temporais.

A concepção de corpo, na qual o saber e o fazer artístico da dança focaliza seu objeto de criação e pesquisa, caminha em direção de uma imagem corporal em constante processo de atualização, onde o corpo por nós percebido apresenta-se como fruto de sensações e vivências individuais, provenientes das zonas sensoriais de nosso organismo. Somados a uma complexa rede de estruturação e elaboração de uma imagem espacial do corpo, verifica-se assim, uma pluralidade de sujeitos juntamente com uma multiplicidade de representações corpóreas.

Não podemos deixar de mencionar que no homem, em virtude de seu ingresso no mundo simbólico, a vivência vem sempre atrelada a uma teia de experiências, de afetos, de vontade de se firmar e mostrar-se e relacionar-se com o mundo.

No artista-bailarino este “mostrar-se” se dá através da sua interpretação do outro, do ambiente, do mundo em forma de seu processo compositivo e em seu mover-se em cena, é a intencionalidade representativa em que a vida do artista é colocada sob o caráter formativo que são seus pensamentos e reflexões.

Na dança tais formas, muitas vezes, seguem códigos estéticos pré-estabelecidos que equivalem a estilos como Balé Clássico, Dança Moderna etc. Freitas (2006, p.1) afirma que as denominações de clássico, moderno, pós-moderno ou contemporâneo muitas vezes podem confundir o entendimento dos que buscam a investigação sobre a dança.

Este tema gera muita controvérsia e equívocos, se há problemas de categorização e entendimento dos conceitos que permeiam a dança, mais delicado ainda se torna a compreensão desta quando em um espetáculo.

Partindo dessa premissa, algumas questões são levantadas pelos pesquisadores no que concerne à interpretação da obra que é apresentada já que ela é efêmera no que diz respeito ao momento de sua execução; à percepção dos signos e elementos significativos que vêm reafirmar a ideia do autor da obra, visto que se configura como uma obra dinâmica; aos materiais, subjetivos ou físicos, que fizeram e/ou fazem parte do universo pessoal do artista, utilizados ou descartados na composição da obra, e a forma que o teria influenciado; importante também observar as matérias que foram utilizadas na manipulação do artista, o conteúdo dessa obra e a revelação desses.

Para tais questionamentos talvez ainda não se encontre – e nem haja – uma resposta concreta. Talvez esses tenham a função de reflexão sobre o processo compositivo e contribuam para as hipóteses levantadas nos estudos dessa obra. A Iconologia pode ser importante ferramenta no que diz respeito à busca das respostas a esses questionamentos.

A Iconologia pode ser vista como uma teoria e metodologia voltada ao estudo e interpretação, de forma ampla, do estudo dos ícones ('pinturas', 'representações', 'signos') ou do simbolismo artístico de uma obra ou artista, em diferentes contextos históricos e culturais.

Paralelamente na dança, os simbolismos e signos também são uma constante, pois “ao criar uma coreografia o artista impõe sua impressão pessoal sobre um tema ou sentimento”, como afirma Trotta (2010, p.01) e utiliza o movimento sígnico como fio condutor da concretização do que pretende comunicar, mesmo que metaforicamente.

É assim que na dança, ao propor um contato com seu destinatário, por exemplo, o coreógrafo pode fazer com que o público reconheça as figuras – matérias - do mundo através da persuasão. Isto é o fazer-persuasivo do coreógrafo, como por exemplo, no consagrado balé *O Lago dos Cisnes*, onde o coreógrafo leva o fazer-interpretativo do público ao reconhecimento da figura de um cisne em uma bailarina. Ou o coreógrafo pode, se desejar dificultar o procedimento de reconhecimento, criar obras abstratas, que tratam de sentimentos, como, por exemplo, o conhecido *Bolero de Ravel* de Maurice Bejárt.

Em 2001, o Balé da Cidade de São Paulo, montou *LAC*, um espetáculo inspirado no adágio do 2º ato de *Lago dos Cisnes*; Sandro Borelli, o coreógrafo, explicou no libreto que tal espetáculo era um *pas-de-deux* de inspiração clássica que demonstrava artística e metaforicamente o acasalamento de dois animais (macho e fêmea). E então utilizou um signo dinâmico (a coreografia) para expressar sua ideia.

A mensagem contida na linguagem desse balé pode ser considerada a partir do estudo de sua função de mensagem visual e a partir do contexto de seu surgimento. Joly (2010) afirma que essa mensagem se compõe de diversos tipos de signos podendo assim ser considerada como uma linguagem que expressa e se comunica com o público.

Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma *mensagem para o outro*, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. Por isso, uma das preocupações necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida. (JOLLY, 2010, p.55)

Borelli quando apresenta sua obra ao público, aborda de forma metafórica e expressiva a relação sexual entre dois animais, mas traduziu não só textualmente esta temática, com o libreto, mas também através dos movimentos corporais que são compreendidos pelo público sem necessariamente utilizar um naturalismo ou realismo que, talvez não fosse bem recebido pela plateia, porém esse cuidado veio reforçar o poder que uma imagem tem quando pressuposto de expressão e comunicação.

Os elementos cinéticos, visuais e perceptivos desse balé foram compreendidos pelo público através de associações mentais que lhes permitiram descobrir os elementos que compuseram a imagem e a cena, no caso do *LAC*, signos cênicos coreográficos. A esse respeito Jolly (2010, p.52) relata que esse tipo de associação realizada é de suma importância no processo interpretativo da obra,

Esse tipo de associação mental, que ajuda a distinguir os diversos elementos uns dos outros, tem o mérito de permitir a interpretação das cores, formas e motivos pelo que são, o que se faz com relativa espontaneidade, mas também e sobretudo pelo que não são.

Assim como o espetáculo *LAC* de Sandro Borelli, outros espetáculos em dança podem ser observados a partir da perspectiva analítica da imagem sob o ângulo semiótico ou da significação e não só da emoção ou do prazer estético, pois “estudar ou abordar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações” (JOLLY, 2010, p. 29).

Dentro da Iconologia a análise da imagem pressupõe um olhar aos significados que a obra traz por analogia o significado na dança, por se utilizar do texto metafórico, pode ser lido a partir dos rastros deixados em seu processo de criação.

A forma, a matéria, o conteúdo, os rastros imagéticos e midiáticos deixados pelo artista, são o ponto de partida para uma análise iconológica que atuará na compreensão dos estudos genéticos dos processos de criação da obra coreográfica.

Assim sendo, a dança pode ser um objeto de estudo iconológico por trazer em sua configuração visual, símbolos, signos e elementos que proporcionam ferramentas suficientes para o estudo e interpretação da obra. Tais símbolos e signos materializam-se pelas mãos do artista em seu processo de criação e na obra.

Tais objetos e materiais são o ponto de partida para que se consolide o objetivo dessa pesquisa; a investigação sobre o processo socio-histórico que permeiam as experiências do artista poderão indicar os aspectos estéticos do trabalho de criação deste.

As recorrências na rotina de criação e os ativadores de criação poderão ser revelados a partir de materiais que indicam esse percurso, as convergências e divergências encontradas no processo de criação serão investigadas pela crítica genética que apontará as tendências observadas no ato compositivo do coreógrafo.

Essa análise crítica e iconológica será apresentada no próximo capítulo, onde todos os caminhos seguidos pelo coreógrafo na construção do espetáculo *Mulheres de Pequim* é analisado e discutido.

3 MULHERES DE PEQUIM: INFLUÊNCIAS E RECORRÊNCIAS NA GÊNESE DO ESPETÁCULO

A ideia de fazer um estudo genético do espetáculo *Mulheres de Pequim* surgiu de um anseio antigo de sondar como se dera o processo de criação do mesmo, que estreou em 1990, no Teatro Amazonas. Neste período, podia se perceber que algo novo no panorama da dança na cidade de Manaus estava surgindo, visto que trazia aos palcos a Dança-Teatro em sua proposta coreográfica.

Tal afirmação se baseia nos jornais que noticiaram a estreia do referido espetáculo, um deles afirma que:

A proposta do grupo para a comunidade consiste no desejo de expor um trabalho apoiado na técnica clássica e amadurecido no estilo da dança-teatro alemã de Pina Bausch. Estilo ainda não conhecido do público manauara, e que certamente causará grande impacto. (JORNAL A CRÍTICA, Caderno Cidades, 1990)

Desde esta época pensava-se que a criação do espetáculo havia se dado em Manaus, a partir de pesquisas do coreógrafo sobre a dança-teatro, mas no decorrer da coleta de dados a partir da observação da hemeroteca do coreógrafo, fora observada uma foto do espetáculo *Natureza Morta* (Figura 10), de 1989, em que havia uma movimentação semelhante à do espetáculo *Mulheres de Pequim* (Figura 11)



Figura 10. *Natureza Morta* (1989)– Jornal A Tarde (1989). Acervo Jorge Kennedy.



Figura 11. Mulheres de Pequim (1990), bailarinos: Jorge Kennedy e Andréa Rossana..Foto: Lyttaiff Acervo: Jorge Kennedy.

Tal fato redirecionou esta pesquisa para antes do período dos laboratórios e ensaios do espetáculo *Mulheres de Pequim* em Manaus, ou seja, para 1989 em Salvador-Bahia, quando o coreógrafo realizou seus estudos em dança e onde criou um espetáculo chamado *Natureza Morta*.

Natureza Morta sinaliza, possivelmente, o real momento do nascimento de *Mulheres de Pequim*, e não só do espetáculo em si, mas também da própria companhia de dança que até então não existia. Assim, se faz necessário o conhecimento e a compreensão deste espetáculo como partícipe do processo genético de *Mulheres de Pequim*.

O espetáculo *Natureza Morta* teve sua concepção a partir dos estudos do coreógrafo realizados no Curso de Especialização em Coreografia da Universidade Federal da Bahia-UFBA, no ano de 1989. Nele, de acordo com os jornais da época⁵¹, o coreógrafo abordou as questões dos mitos femininos na vida urbana através da linguagem da dança-teatro alemã.

O estímulo inicial foi motivado pelas pessoas encontradas no cotidiano com suas respectivas movimentações e gestos característicos, suas posturas e trejeitos; todas estas características comporiam posteriormente as personagens do espetáculo.

Como antecessor de *Mulheres de Pequim*, *Natureza Morta* teve sua estética baseada na postura cênica da dança-teatro, onde figurino, cenário e personagens interagiam para exprimir uma ideia e se tornavam parte da coreografia.

[...] jeito verdadeiro sem formas ou movimentos que façam com que o personagem fuja de suas características. Por exemplo: faço uma mulher espanhola, forte e sensual. Na dança flamenca tem um jeito específico de a mulher pegar na saia. Saia não é usada aí, não só para sugerir o movimento mas para criar o personagem.[...]
(JORNAL A TARDE, 1989, s/p)

⁵¹ Jornal A Tarde, de novembro de 1989; Jornal Tribuna da Bahia, de novembro de 1989.

Segundo o coreógrafo, em sua entrevista ao jornal, o título do espetáculo *Natureza Morta*⁵² foi uma alusão à repressão social sofrida pela **feminilidade**, tanto da mulher quanto do homem, pois segundo as concepções do coreógrafo ambos os sexos possuem essa porção. Esta ideia trazia uma contraposição às concepções sexuais da época, onde feminino e masculino eram paradigmas do preconceito da sociedade de então: masculino deveria ser sinônimo de homem e feminino, de mulher (Figura 12).



Figura 12. Reportagem acerca do espetáculo *Natureza Morta*. Acervo de Jorge Kennedy.

Assim o termo “natureza” seria a natureza humana tendo o homem e a mulher como atores desta; o termo “morta” significava uma restrição de se expressar a feminilidade do homem e da mulher⁵³, porém no espetáculo, esta feminilidade seria premissa de vida. Por

⁵² Ressaltando-se que este título do espetáculo não se refere à pintura de gênero *Natureza-Morta*, em que representa “os objetos inanimados em geral, (...) em composições simbólicas e grotescas, com frutas, animais e objetos compondo figuras; (...) almeja representar os objetos e a natureza tais como empiricamente observados.(...) os objetos escolhidos para compor as naturezas-mortas são: mesas com comida e bebidas, louças, flores, frutas, instrumentos musicais, livros, ferramentas (...) todos referidos ao âmbito privado e à esfera doméstica, à decoração e ao convívio no interior da casa. (Disponível em: Enciclopédia de Artes Visuais - Instituto Itaú Cultural, <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/index/...>)

⁵³ Ele escolheu o nome *Natureza Morta* para retratar a repressão exercida na feminilidade do homem e da mulher (JORNAL A TARDE, 1989)

meio deste trabalho o coreógrafo pretendia dar vida à feminilidade, por conseguinte suscitar a reflexão sobre o tema. Encerrando esta ambiguidade, “o título do trabalho fala de morte, mas mostra vida”. (JORNAL A TARDE, 1989)

Com trilha sonora eclética, as músicas foram escolhidas de acordo com as personagens a serem interpretadas, por exemplo: música de *Miles Davis*, para representar a mulher flamenca, forte e sensual; e os boleros de *Dalva de Oliveira*, para as mulheres dos bares, das mulheres sofredoras, mulheres angustiadas, bonitas, enfim, personagens femininas do cotidiano latino.

Segundo a reportagem do Jornal Tribuna da Bahia, de 1989, este trabalho também trouxe como conteúdo principal a abordagem dos conceitos da dança contemporânea: indivíduo e cotidiano (Figura 13).



Figura 13. Jornal Tribuna da Bahia, 1989; Acervo: Jorge Kennedy.

Também neste mesmo período, Kennedy foi um dos coreógrafos brasileiros convidados para o curso de dança-teatro alemã, promovido pelo Instituto GOETHE e ministrado pela solista da companhia de dança de Pina Bausch, Heide Tegerder, e neste curso iniciou-se um contato mais profundo com esta linguagem da dança.

Além da dança-teatro, o minimalismo⁵⁴ foi outra forte tendência estética presente nesta obra, porém relacionado à movimentação em dança, “baseada em movimentos quotidianos do corpo, em repetitivos cumprimentos de tarefas” (FLORES, 2007, p. 123). O contato inicial do coreógrafo com este movimento artístico se deu através de Fernando Crupes, professor de dança contemporânea da Escola Maria Olenewa, do Rio de Janeiro, onde o mesmo estudou dança.

As experiências com as linguagens da dança vivenciadas nesses cursos atuaram como ativadores criativos e estimularam o início dos processos de criação em dança, que resultariam posteriormente no espetáculo *Mulheres de Pequim* e nos outros espetáculos da companhia, como demonstrado na Figura 14.



Figura 14. Experimentos em Dança. Arquivo: Jorge Kennedy

Estes fatos, surgidos em campo durante a coleta de dados para a pesquisa⁵⁵, mudaram os rumos da concepção do momento inicial da obra coreográfica da *Cia. Renascença de Dança*; o que parecia ter partido de um processo originário dos princípios técnicos da dança, revelaram outro caminho, mais rico quanto à formação da obra artística: conteúdo e matéria.

Desta feita, compreende-se então que os caminhos que precederam a criação de uma coreografia são, muitas vezes, um mistério, pois uma obra de arte pode nascer a partir das

⁵⁴ A dança minimalista trouxe para sua composição gestos e formas do cotidiano, simples, significantes em si mesmos, no intuito de expressar aquilo que é, de fato. O gesto é mínimo, o palco nu, e o movimento se atém ao estritamente necessário, fazendo-se repetir inúmeras vezes dando também a ideia de circularidade que se vê na música. In <http://performatividade.com/Minimalismo>

⁵⁵ Como relatado pelo coreógrafo em um rascunho para uma entrevista aos jornais, vide Anexo C.

experiências do artista e de sua relação pessoal com o mundo objetivo, com o mundo percebido⁵⁶, com o mundo das ideias, das emoções ou dos sentimentos.

Além de sofrer também várias influências, de ordem ambiental, estética e social, que interferem diretamente no processo de criação até a apresentação desta para o público.

Presume-se que o criador, em seu processo de concepção da obra, intenta resolver por meio da criação seus problemas gerados a partir de suas inquietações e sente por vezes uma necessidade de expô-las, e nesse trânsito do processo criativo está inundado pela razão-emoção. Nesse pensamento, Salles expõe que:

O processo criador é um percurso com ‘um objetivo a atingir e um mistério a penetrar’, de acordo com Picasso (1985). A intenção do artista é por obras no mundo. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo [...] cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. (SALLES, 2004, p. 30)

Salles (2004, p.25) afirma ainda que “a criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose”, e esta contínua transformação não se dá de forma aleatória, ela se constrói a partir do relacionamento de vários fatores – de ordem pessoal e cultural do artista - que Ostrower (2003) chama de “ligações de proximidade e de interdependências locais”⁵⁷.

Esta relação se fez muito presente nos espetáculos *Mulheres de Pequim*, pois toda a movimentação não foi criada sob a ótica da casualidade, o coreógrafo elaborou um esquema onde movimento, texturas, sons, música, cores e luz se inter-relacionaram às suas vivências e experiências para que a ideia do espetáculo se configurasse.

3.1 DOCUMENTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA OBRA COREOGRÁFICA: DA GÊNESE À REALIZAÇÃO

Com base “em uma pesquisa genética torna-se interessante conhecer certas práticas do artista, na constituição do que se considera documentos de processo de uma determinada obra, em uma linguagem específica” (LANGENDONK, 2004, p.37). Nesta parte da pesquisa são

⁵⁶ “O corpo, retirando-se do mundo objetivo, arrastará os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido.” (MERLEU-PONTY, 2006, p. 110).

⁵⁷ Ordenações de Campo: o relacionamento de vários fatores ocorre através de *ligações de proximidade* e de *interdependências locais*. (OSTROWER, 2003, p. 80).

elencados os documentos coletados que são indícios do momento da criação de *Mulheres de Pequim*, conforme mostrado no Quadro 1:

DOCUMENTOS DE PROCESSO			
<i>MULHERES DE PEQUIM</i>			
Fotografia	Manuscritos	Recorte de Jornais/Folder	DVD
<ul style="list-style-type: none"> – 09 (nove) fotografias da preparação técnica para o espetáculo; – 04 (quatro) fotografias coloridas dos laboratórios do espetáculo. – 07 (sete) fotografias coloridas da 1ª apresentação do espetáculo no Teatro Amazonas (1990); – 05 (cinco) fotografias em preto e branco, da 1ª apresentação do espetáculo no Teatro Amazonas (1990); – 08 (oito) fotografias em preto e branco da 2ª apresentação do espetáculo, em Rio Branco-Acre (1990); – 09 (nove) fotografias em preto e branco do 3ª apresentação do espetáculo no Teatro Américo Alvarez (1990); – 09 (nove) fotografias coloridas da 4ª apresentação do espetáculo no Teatro Amazonas (1994). 	<ul style="list-style-type: none"> – 01 (um) manuscrito do coreógrafo sobre a abordagem temática de Mulheres de Pequim; – 03 (um) esboços da cena do espetáculo; – 01 (uma) notas de uma bailarina sobre os laboratórios coreográficos. 	<ul style="list-style-type: none"> – 08 (oito) Cópias de jornais; – 04 (quatro) Cópias de fotos de jornais; – 01 (uma) Cópia do folder do espetáculo; 	<ul style="list-style-type: none"> – 01 (um) DVD do 1ª apresentação do espetáculo.

Quadro 1. Documentos coletados que são indícios do momento da criação de Mulheres de Pequim.

Tais documentos sugerem indícios dos procedimentos dos processos de criação da *Companhia Renascença de Dança*; a crítica genética foi o instrumento utilizado para as análises e interpretação das anotações, rascunhos, textos, declarações textuais feitas pelos envolvidos no processo, por possibilitar o estudo e análise de registros que muitas vezes não são acessíveis ao público, mas que revelam informações significativas quanto às experiências pessoais do artista e às transformações e reformulações que uma coreografia sofre ao longo de sua criação.

Outros tipos de documentos coletados durante a pesquisa, como fotografias, vídeos e jornais, que segundo Salles (2004) são pressupostos de estórias e alegorias apresentadas na forma de imagens, são vestígios da relação do coreógrafo com a obra, apresentando-se como agentes de ligação dos pontos em comum entre estes e as representações mentais formuladas pelo fruidor a respeito do conjunto da obra. A esse respeito Joly (1996) expõe que:

É possível usar imagens (cartazes, fotografias) para construir a imagem de alguém (...) todos compreendem que se trata de estudar ou provocar associações mentais sistemáticas (mais ou menos justificadas) que servem para identificar este ou aquele objeto, esta ou aquela pessoa, esta ou aquela profissão, atribuindo-lhes um certo número de qualidades socioculturalmente elaboradas. (JOLY, 1996, p.21)

A utilização das fotografias do espetáculo *Mulheres de Pequim*, nesta pesquisa, baseou-se na ideia de favorecer a reconstrução da coreografia como elemento referencial do espetáculo, podendo ter servido de suporte para a questão da efemeridade do instante coreográfico⁵⁸, “estabelecendo um contato do olho sobre a imagem que seria da ordem da ‘organicidade’, pois favoreceria ao mesmo tempo a memória, a imaginação e a construção da imagem dançante” (VERHAEGHE, 2009, p. 56, *apud* ABREU, 2011, p. 66).

Mais do que a própria coreografia⁵⁹, ao adotar a fotografia como um dos materiais de análise, permitiu-se que os elementos formais componentes da cena, apresentados na forma de cenário, iluminação, figurino, posturas, gestos e expressões faciais, pudessem ser analisados e melhor visualizados em seus detalhes, por apresentar a configuração de imagem estática, mas que é vestígio do contínuo da ação cênica já ocorrida.

A imagem fotográfica, fixa, estável, congelada, imutável, disponível para sempre, nos dá uma espécie de posse vicariante do objeto, algo que pode ser conservado e olhado repetidamente, sem qualquer espécie de limite. Longe de vir do objeto, o limite vem de nós mesmos. (...). Foi a fotografia que deflagrou com intensidade a dialética do signo entre a vida e a morte, finitude e eternidade, fluxo e congelamento. (SANTAELLA; NÖTH 1998, p. 134-135)

Esta categoria de material documental sobre o espetáculo requer certo tipo de olhar, voltado não só para o que se revela na sua superfície, mas também que pressupõe a busca pelo sentido simbólico da obra, que segundo Didi-Huberman (1998) se encontra na categoria do invisível, calcado na não presença, no vestígio:

⁵⁸ Instante arrancado do *continuum* que o registro fotográfico eterniza, é um fragmento vivo do que se esvaiu. a eternidade do registro acaba funcionando como prova irrefutável de vida (SANTAELLA, NÖTH, 1998, p. 135).

⁵⁹ Apresentada nesta pesquisa também em forma de vídeo.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos, ou melhor, para experimentarmos que o que não vemos com toda a evidência (evidência visível) não obstante, nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece, na maioria das vezes, dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa temos a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja voltada a uma questão do *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34)

Esta perda é explicada pelo autor com o exemplo dos teólogos da idade média que distinguiram o conceito do vestígio do conceito de imagem, “eles tentavam assim explicar o que é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só poderia ser visto como portando *o traço de uma semelhança perdida, arruinada*” (idem, p.35)

Didi-Huberman (1998) define duas atitudes distintas⁶⁰ diante das figuras ou das obras (no caso desta pesquisa as imagens: fotos e vídeo). No primeiro caso a postura de quem vê estas imagens estaria focada apenas na forma, vinculado às arestas do volume, a uma forma simplesmente e que nelas “não há nada mais que um volume, e que esse volume não é senão ele mesmo.” (1998, p. 39)

Uma vontade de permanecer aquém da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos (...), ater-se ao que é visto. É acreditar que todo o resto não mais nos olharia. É decidir permanecer em um volume enquanto tal, o *volume visível*, e postular o resto no domínio de uma imobilidade sem nome. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38)

O segundo meio discutido pelo autor fala sobre ir além do que se vê, ultrapassar a forma e o volume dos objetos (corpos) a partir de um olhar onde o imaginário se estabelece como guia para a percepção e a uma outra compreensão do que se vê, “equivale, portanto a produzir um modelo fictício no qual tudo – volume, vazio, corpo, morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior ” (Op.cit. p. 40). Na dança esse volume transfigura-se no corpo em cena, que como fenômeno artístico é ao mesmo tempo matéria e sujeito da experiência estética.

É objeto pelo qual o artista produz seu discurso simbólico, veículo sensível que traz à superfície inúmeras intenções e vozes ocultas, e sujeito que elabora poeticamente as informações e experiências vividas (...). E a experiência silenciosa da destruição e da renovação tem como objetivo, por meio de um profundo domínio corporal e mental, fazer do momento cênico algo além da imaginação corriqueira, para alcançar o espectador num nível bem mais elevado. (MARTINS, 2003, p.37)

⁶⁰ *Crença e Tautologia*. Didi-Huberman, in *O que vemos, o que nos olha*. 1998.

Da mesma forma que as imagens fotográficas, o vídeo do espetáculo⁶¹ vem cumprir a missão de nortear ou conduzir o entendimento da coreografia do espetáculo *Mulheres de Pequim*, porém a partir de um material de análise que potencializou a mobilidade das imagens e possibilitou a compreensão da dança na sua condição de linguagem em movimento.

As reportagens e entrevistas dos jornais da época da apresentação do espetáculo, também trouxeram informações e registros indicadores não só do processo de construção do espetáculo, mas também as concepções do coreógrafo quanto à temática da obra e a forma como tal espetáculo foi percebido e recebido pela crítica especializada.

Elas atuaram como parâmetros indicadores do início do processo que se deu a partir da criação de uma coreografia, nascida dos estudos acadêmicos do coreógrafo⁶², e da sua efetivação, quando da estreia do espetáculo *Mulheres de Pequim*.

Além de fator processual de criação, as fontes jornalísticas deram uma mostra do panorama social, artístico e econômico da década de 1990, demonstrando assim que a *Cia. Renascença de Dança* (seus bailarinos, coreógrafo e artistas convidados) foi um espaço não só de criação, mas de reflexão e de efervescência dos movimentos em dança e de outras linguagens artísticas⁶³.

3.2 PERCURSOS DOS RASTROS CRIATIVOS À FORMAÇÃO DA OBRA *MULHERES DE PEQUIM*

O Homem possui inúmeras possibilidades de desenvolvimento expressivo e de obtenção do conhecimento, e estas são visualizadas na própria existência, na criação e construção deste indivíduo.

Merleau-Ponty declara que o comportamento artístico pode potencializar estas possibilidades e “através da experimentação e contemplação vivencia-se o poder do corpo na criação” (2006, p. 35). Na dança, este corpo é o ambiente onde se exprimem expressões e inquietações através do movimento expressivo, por não se distinguir as significações artísticas das significações existenciais.

A partir desta constatação cita-se Pareyson, que ao tratar das experiências humanas nos níveis pessoais e estéticos, afirma que:

⁶¹ O vídeo do espetáculo *Mulheres de Pequim* de 1998, vem em anexo na dissertação e mesmo não sendo uma opção muito comum neste período, foi filmado todo em preto e branco.

⁶² Os documentos indicativos da gênese deste processo são escassos, foram encontrados apenas jornais datado da época do curso de pós-graduação em dança feito pelo coreógrafo, em 1989.

⁶³ Como pode ser observados nos jornais coletados: Jornal em Tempo e Jornal A Crítica, Tribuna do Estado da Bahia e demonstrado no Anexo B, que traz as impressões de uma das bailarinas da companhia, em um dos laboratórios de criação da companhia,

A capacidade de fazer brotar um significado humano de um simples arabesco afina e aguça o olhar quando se há que considerar e contemplar obras representativas e líricas, porque convida a fazer falar, também naquelas, além dos elementos representativos e expressivos, a pura forma; me induz a considerar o próprio assunto e o próprio tem num significado mais profundo e mais complexo do que aquele direto, explícito e referencial, num sentido radicado na conexão total da obra, naquele vínculo de coerência que, de todas as diversas partes, trata-se de matérias, ou de ideias, ou de sentimentos, ou de assuntos, ou de temas, e faz um todo indissolúvel e completo, um próprio e verdadeiro organismo vivente. (PAREYSON, 1984, p. 66)

Para Salles (2004) esta experiência possibilita uma leitura mais significativa sobre o trabalho criador e promove transformações no complexo percurso da obra artística. Esta pesquisa propôs esta leitura como experiência humana e estética a partir das análises e interpretações sobre a trajetória da criação do espetáculo *Mulheres de Pequim*, da Cia Renascença de Dança.

A leitura [...] é, sem dúvida, um ato bastante complexo. Com efeito, trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu *valor artístico* e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição: em suma, trata-se de *executar, interpretar e avaliar* a obra, para chegar a contemplação e a gozá-la. (PAREYSON, 1984, p. 151)

A partir da coleta dos documentos e materiais que fizeram parte do momento inicial da proposta coreográfica deste espetáculo, surgiram fatos importantes que revelaram a realidade sensível, não visível da obra, e auxiliaram a compreensão do momento da criação deste espetáculo como experiência estética oriundas das operações humanas, que segundo Pareyson (1993) são indissociáveis.

[...] quem faz a arte é uma pessoa única e irrepitível, e esta, para formar sua obra, se vale de toda sua experiência, do seu modo de pensar, viver, sentir, do modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida. E desse modo sua “maneira de formar” é aquela única que pode ter quem pensa, vive, sente daquela maneira, quem tem aquela visão de mundo e tem aquele jeito de viver [...] (PAREYSON, 1993, p. 30)

Neste sentido, foi encontrada em um caderno de notas do coreógrafo uma anotação sobre a temática e nome do espetáculo. Nesta, Kennedy descreveu que o nome do espetáculo denotava uma impressão que ele próprio vivenciou em uma época de sua vida e que influenciou muito em sua percepção acerca do universo feminino.

A abstração do nome do espetáculo, veio do fato de que o mito feminino esconde-se em algum lugar longínquo, difícil de alcançar, uma cidade quase inalcançável. Pequim, habitada por seres imaginários que quem não conhece acaba por criar imagens que tornam-se habitantes desse lugar. (KENNEDY, *Notebook*, rascunho para entrevistas, Anexo C)

A reportagem sobre a *Mostra Dança na Veia* trouxe informações significativas sobre a relação do coreógrafo com o tema dos **mitos femininos**, “a orientação do espetáculo – visão dos seres femininos surgida do inconsciente e que estão presentes no dia a dia do coreógrafo” (JORNAL A TARDE, 1989); estas influências da vida pessoal se fizeram mais presentes pelas imagens da infância do coreógrafo, nas quais a figura da mulher sempre fora muito forte, a mãe, a avó, as tias, etc.

Segundo estes indícios, tem-se a impressão que estas figuras femininas desempenharam importante papel na vida pessoal do coreógrafo, e se refletiram nas obras deste, tornando-se recorrentes enquanto temática nos vários espetáculos criados por ele.

[...] a vida de um artista está inteiramente debruçada sobre a arte, inteiramente posta sob sua insígnia. Com frequência o artista educou-se para viver e vive segundo certos esquemas artísticos e, com frequência, propôs-se a viver e vive em vista de certas possibilidades de arte: ele faz certas experiências de propósito, visando já a possibilidade de desfrutá-las artisticamente e, de modo geral, endereça os seus atos e os seus pensamentos a êxito artísticos, pensa age por formas, considera sua própria existência como um viveiro de embriões de arte, de modo que se pode pensar em dirigir-se à biografia de um artista para, de golpe, ver iluminas tantas características e tantos significados da sua arte, (PAREYSON, 1984, p. 76)

Todos estes acontecimentos foram os ativadores criativos da obra coreográfica, por meio da música, de texturas de materiais cênicos, cores, luz, vocabulário gestual e da própria movimentação coreográfica, em íntima relação com o corpo dançante, que na dança-teatro é a própria obra de arte, sendo o principal elemento significativo na concretização da ação criativa.

Segundo Langendonk (2004, p.75) “a transcodificação entre diversas formas de arte (...) verbal para a não verbal, como a música, dança, pintura, etc. comporta um pensamento analógico, inter-relação dos sentidos e transplante de formas.” E na construção da obra do artista a interação de diversas linguagens pode se dar de forma inter, trans e multidisciplinar interagindo entre si para que o momento da criação seja liberado e concretizado (Figura 15).



Figura 15. Experimentos do coreógrafo com outras linguagens artísticas.

Assim, cada uma dessas linguagens: música, teatro, artes circenses, desempenham diferentes papéis, com diferentes aproveitamentos, “a articulação entre essas linguagens vai determinar na linguagem cinética da coreografia a criação de uma malha de significados de naturezas diversas” (*Idem*) e estas linguagens, ao serem trazidas para o espetáculo, traduziram de forma integrada a ideia temática, que no caso desta pesquisa é o universo dos mitos femininos urbanos.

Na dança, o corpo do bailarino é o fio condutor para a articulação entre as linguagens artísticas constituintes do espetáculo, partindo do pressuposto de que “as linguagens artísticas dependem do corpo e expressam os sentidos por ele gerados, mas na dança e no teatro o veículo é o corpo do ator-bailarino” Vieira (2005, s/p). No caso de *Mulheres de Pequim* isto se dá a partir do momento em que a coreografia traz para cena elementos das artes circenses, do teatro e da música em completa interação com a coreografia, como pode ser percebido na obra em vídeo.

Esta relação se deu desde o momento anterior à apresentação do espetáculo, que é o período de preparação e criação da coreografia que se configura desde a concepção ou estímulo temático, passando pela preparação técnica do bailarino, os laboratórios e experimentos coreográficos. Muitas vezes estes experimentos tomavam a proporção de

ensaios abertos, que se configuram como experimentos do processo em fase finalização, num determinado espaço cênico, muito usual nas artes cênicas (Figura 16).



Figura 16. Ensaios abertos da Companhia. Acervo: Carmem Arce

Ao serem investigados os procedimentos de criação do espetáculo *Mulheres de Pequim*, foram observadas três linguagem de dança presentes nesse processo: a técnica clássica⁶⁴, a improvisação/contato e a dança-teatro; estes elementos foram importantes na construção estética e conceitual do corpo do bailarino/intérprete.

O balé clássico possui um discurso particular em sua constituição estética, ela é muitas vezes concebida como um estilo⁶⁵ de dança que prima pelo virtuosismo e em outras como uma técnica de dança de códigos bem definidos, porém no trabalho compositivo do coreógrafo, sob a influência da estética da dança-teatro alemã de Pina Bausch, ela cumpre a função de aporte para a autonomia corporal dos bailarinos, e em cena apresenta-se integrada ao corpo do bailarino. (Figura 17).

⁶⁴ Técnica deriva do grego *Techné*, o fazer artístico, Conforme Abbagnano (1999, *apud* LIMA; KUNS, s/d) o significado mais antigo desse termo indica que o sentido geral da mesma coincide com o sentido geral de arte, compreendendo qualquer conjunto de regras apto a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Significando também criar, produzir, artifício, engenhosidade, habilidade.

⁶⁵ Aqui o termo *estilo* é abordado no sentido de se constituir como uma recorrência de traços de conteúdo e expressividade. (TROTTA, 2011, p.27)



Figura 17. Cia Renascença de Dança, Preparação técnica-corporal (1990). Bailarinos: Carmem Arce, Cléia Alves, Mamoud Amed, Francis Baiardi. Acervo: Jorge Kennedy.

Vale uma referência quanto aos termos “técnica” e “estilo” atribuídos ao balé clássico, no intuito que seja esclarecido o porquê da utilização destes dois termos para o mesmo objeto.

A palavra *técnica* deriva do grego *Techné* - o fazer artístico; este significado pode ser transposto para a dança, pois conforme Abbagnano (1999, *apud* LIMA; KUNS, s/d) “significado mais antigo desse termo, indica que o sentido geral da mesma coincide com o sentido geral de arte, compreendendo qualquer conjunto de regras apto a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Significando também criar, produzir, artifício, engenhosidade, habilidade”.

Aqui o termo *estilo* é abordado no sentido de se “constituir como uma recorrência de traços de conteúdo e expressividade” (TROTTA, 2011, p.27), que vem a ser os passos que compõem o código gestual desta dança e que geram movimentos semioticamente convertidos em movimentos estéticos.

Esta configuração de trabalho tem proximidade com a proposta trazida por Pina Bausch.

A coreografia de Pina Bausch incorpora e altera balé em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos. Seu trabalho [...] utiliza as experiências de vida dos bailarinos dançarinos, mas distingue-se por não recusar a técnica clássica, usando-a de forma crítica. Os dançarinos de Bausch [...] são todos bailarinos muito bem treinados. (FERNANDES, 2007, P. 26)

A estética da dança-teatro alemã, no espetáculo, é abordada sob a perspectiva da emancipação das linhas narrativas, da utilização dos princípios cinemáticos e da consciência da realidade e da vida do dia-a-dia nos experimentos dos bailarinos que se deram com a manipulação intercorpos. (Figura 18).

Na dança-teatro o corpo deve ser compreendido pelos bailarinos-intérpretes a partir de uma experiência “não repressora, uma linguagem não-hierárquica, permitindo uma maneira físico-emocional de (auto-) expressão e experiência em cena.”.(FERNANDES, 2007, p.17), e nos laboratórios realizados pelos bailarinos-intérpretes da companhia a célula coreográfica nascia sob a perspectiva das experimentações a partir de várias possibilidades corporais, espaço-temporais e da forma do movimento⁶⁶.

Estas operações compositivas do processo de criação resultaram na preparação do bailarino para a cena, podendo estar assim inseridas na categoria **Corpo**, que segundo Fernandes “refere-se aos princípios e práticas corporais desenvolvidos”(idem, 2007, p.51) para a composição de uma coreografia, sendo considerada nesta pesquisa como um dos elementos formais componentes da obra coreográfica de *Mulheres de Pequim*.

Esta categoria está relacionada à outra categoria denominada **Forma** “(com quem nos movemos) refere-se às mudanças no volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo



ou a outros corpos”, (2007, p.159) que mesmo estando presente nas vivências individuais da categoria **Corpo** possui enfoque na fluidez do movimento corporal e cria formas em movimento constante.

O trabalho com a **Forma** tomou parte nos experimentos coreográficos dos bailarinos colaborando com a consciência das possibilidades relacionais do corpo na dança.

Outra categoria, explicada por Fernandes (2007), considerada como elemento formal pertencente ao processo criativo da obra é o **Espaço**:

Figura 18. Ensaio de *Mulheres de Pequim*, bailarinas Monique Andrade e Andréa Rossana. 1990. Acervo Jorge Kenndey

A categoria *Espaço* (onde nos movemos) ou Harmonia Espacial envolve uma “arquitetura do espaço” criada por Laban a partir de seus estudos da “arquitetura do corpo”, numa relação “harmônica”. Trata-se de uma arquitetura do espaço do movimento humano. (FERNANDES, 2007, p.177)

⁶⁶ Elementos formais oriundos do entendimento da teoria de Rudolph Laban, *LMA, Laban Movement Analysis*.

A categoria **Espaço** sob a ótica da dança-teatro, esteve presente na construção do discurso coreográfico a partir dos experimentos fora do *studio* de criação, onde os bailarinos puderam experimentar a movimentação coreográfica num outro espaço, que não o ambiente formal de uma sala de dança ou o próprio palco. (Figura 19)



Figura 19. Experimento do coreógrafo em frente ao TEATRO AMAZONAS. Acervo Jorge Kennedy.

A **repetição**⁶⁷ foi um fator importante na formação cênica e coreográfica de *Mulheres de Pequim*, não só por ocupar espaço existente entre a dança e o teatro, no sentido de preenchimento do hiato entre estas linguagens, mas também por trabalhar com a possibilidade do gesto funcional poder ser convertido em um gesto coreográfico⁶⁸ expondo a experiência humana de forma expressiva, como pode ser observado no vídeo.

Re-apresentar cenas passadas em apresentações no presente implica na reconstrução física e verbal da história do dançarino, registrada em seu próprio corpo, transformando-a numa forma estética [...] Através da repetição de gestos, palavras e experiências passadas, a dança-teatro [...] pode ser definida como a consciência do corpo quanto à sua própria história enquanto tópico simbólico e social em constante transformação. (FERNANDES, 2007, p. 30-31)

A experiência da **repetição** no processo de criação de *Mulheres de Pequim* atuou como fator de reorganização do movimento coreográfico, onde o bailarino pode transformar, reorganizar e desconstruir seu vocabulário gestual e até “sua própria história enquanto corpo estético e social.” (2007, p.46).

Pode-se percebê-la também como a ferramenta da categoria **Expressividade**, que segundo Fernandes é o “como nos movemos”, e complementa:

⁶⁷ Método ou tema crucial na dança-teatro alemã de Pina Bausch, onde assume a posição de parte integrante do treinamento e do processo criativo.

⁶⁸ Conversão Semiótica, termo criado por Jesus Paes Loureiro e utilizado nesta pesquisa.

Refere-se às qualidades dinâmicas do movimento presentes tanto na dança quanto na música, pintura, escultura, objetos do cotidiano, etc. [...] refere-se à teoria e prática desenvolvidas por Laban, onde qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo. (*Id.*, p. 30-31)

A intencionalidade do movimento expressivo no espetáculo foi apresentada através de uma gestualidade minimalista, onde a repetição se fez recorrente no decorrer do espetáculo sugerindo a ideia de circularidade, com gestos e cenário mínimos. Este fato pode ser observado nas coreografias demonstradas no vídeo do espetáculo.

O estudo da gênese do espetáculo se deu a partir das categorias apresentadas, **Corpo, Forma, Espaço e Expressividade**, e foram relacionadas com os elementos formais requeridos no processo de análise das imagens do momento do nascimento do espetáculo *Mulheres de Pequim*; para esta pesquisa elas são resultado da adequação à metodologia adotada como ferramenta de análise.

A dança pode ser um objeto de estudo genético por trazer em sua configuração visual, símbolos, signos e elementos que proporcionam ferramentas suficientes para o estudo e interpretação da obra.

Nesse sentido segundo Kossoy (2001, *apud* Barbosa e Silva, 2010), a interpretação e análise de uma fotografia pode ser feita a partir da abordagem iconológica consistindo na contextualização da imagem, observando os acontecimentos socioeconômicos, culturais e políticos ocultos na imagem.

Pode-se também verificar que Iconologia e a Crítica Genética podem se articular para caracterizar a obra, enquanto tal, nesta pesquisa, estas não serão abordadas isoladamente por constituírem-se como métodos interpretativos de uma obra.

As categorias que foram eleitas e adaptadas para fazer parte deste estudo não são modelos exclusivos de enquadramento de um tipo de obra, mas um suporte para se discutir a composição artística e refletir o fazer criativo.

As variantes da análise e interpretação da obra de arte são inúmeras tanto quanto são as interpretações do sentido simbólico, dogmático ou místico destas obras; a poética e singularidade da obra de arte não são díspares, elas dialogam ininterruptamente, e neste ínterim o fruidor pode interpretá-la e analisá-la de maneira que possa usufruir plenamente de uma obra, compreendendo-a ou interpretando-a a sombra da experiência estética com a mesma.

Para esta etapa da pesquisa foram utilizadas imagens feitas a partir do espetáculo *Mulheres de Pequim* da Cia. Renascença de Dança, no intuito de ser apresentado um perfil estético deste espetáculo traçado pelos processos de criação em dança da companhia.

Os caminhos percorridos até a concretização do espetáculo são indícios da configuração estética dos processos de criação, o próprio espetáculo é a materialização deste processo, e como tal, apresenta vestígios que são reflexos deste.

Neste sentido, o cenário, adereços, figurinos, gestos e os temas abordados, trazem intrínsecas significações que têm relação direta com as experiências pessoais e artísticas dos envolvidos nas etapas de elaboração do espetáculo.

Para a leitura destes símbolos presentes na cena do espetáculo, dois autores foram utilizados como teóricos norteadores do estudo dos símbolos e a explicação do significado dos elementos tanto cênicos quanto sgnicos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, com a obra *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (2007) e Herder Lexikon, com a obra *Dicionário de símbolos* (1998).

Assim, como processo metodológico elencou-se primeiramente os elementos cênicos observados de modo recorrente nas cenas, em seguida, foram selecionados os elementos subjetivos constantes na obra. Tais elementos apresentam-se da seguinte forma: (Quadro 2):

ELEMENTOS CÊNICOS	ELEMENTOS SUBJETIVOS/MÍTICOS
– Cores branca e preta	– Feminino/Masculino
– Vestido/ vestes/roupas	– Homem/Mulher
– Máscara	– Sereias
– Gravata	– Canto
– Véu	– Casamento
– Cadeira	– Comemoração
– Caixa	– Caos

Quadro 2. Elementos cênicos selecionados para análise.

Uma análise minuciosa dos arquivos disponibilizados pelo coreógrafo sugeriu a relação destes registros materiais como registros cênicos e simbólicos/mitológicos.

Tendo a temática voltada para as questões da **Feminilidade**, através de uma narrativa que envolveu os mitos femininos urbanos, o **Feminino** e o **Masculino** foram adotados no discurso coreográfico como fatores das relações de conflito e união entre o homem e a mulher.

A dicotomia entre estes elementos temáticos do espetáculo têm significados que demonstram complementaridade: “o masculino emite a força da vida, esse princípio da vida está sujeito à morte. A fêmea é portadora da vida, ela é *anima*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.598)

Segundo os autores, **Masculino** e o **Feminino** podem ser compreendidos, respectivamente, como **força vital (*animus*)** e **portador da vida (*anima*)**, a partir das perspectivas do **Zohar**, do **Misticismo** e do **Esoterismo**. Como demonstrado no Quadro 3:

SIMBOLOGIA DO MASCULINO E FEMININO		
PERSPECTIVA	MASCULINO	FEMININO
- <i>Zohar (Cabala)</i>	Emite a força da vida, Sombra.	É a portador da vida, Claridade.
- Misticismo	Espírito	Alma
- Esoterismo	Celeste	Terrestre

Quadro 3. Simbologia e Significado dos elementos Masculino e Feminino

Porém esta dicotomia é relativa, pois “se colocado no plano da sexualidade, é evidente que o homem e a mulher não são totalmente masculino, nem totalmente feminino, o homem comporta um elemento feminino e a mulher, um elemento masculino.” (*idem*, p. 599).



Figura 20. O ADEREÇO: MÁSCARA, bailarina Cezane Mourão, espetáculo *Mulheres de Pequim*, 1990. Acervo Jorge Kennedy

Tal fato é observado no espetáculo *Mulheres de Pequim*, na forma de alguns elementos do figurino e de adereços usados na composição do discurso coreográfico; um elemento do espetáculo que sugere indícios desta simbologia de masculino e feminino é a *máscara* (Figura 20), que é um elemento presente constantemente na cena. São usadas tanto

pelos bailarinos quanto pelas bailarinas⁶⁹, sugerindo que estes em algum momento têm a mesma face, sem distinção de gênero.



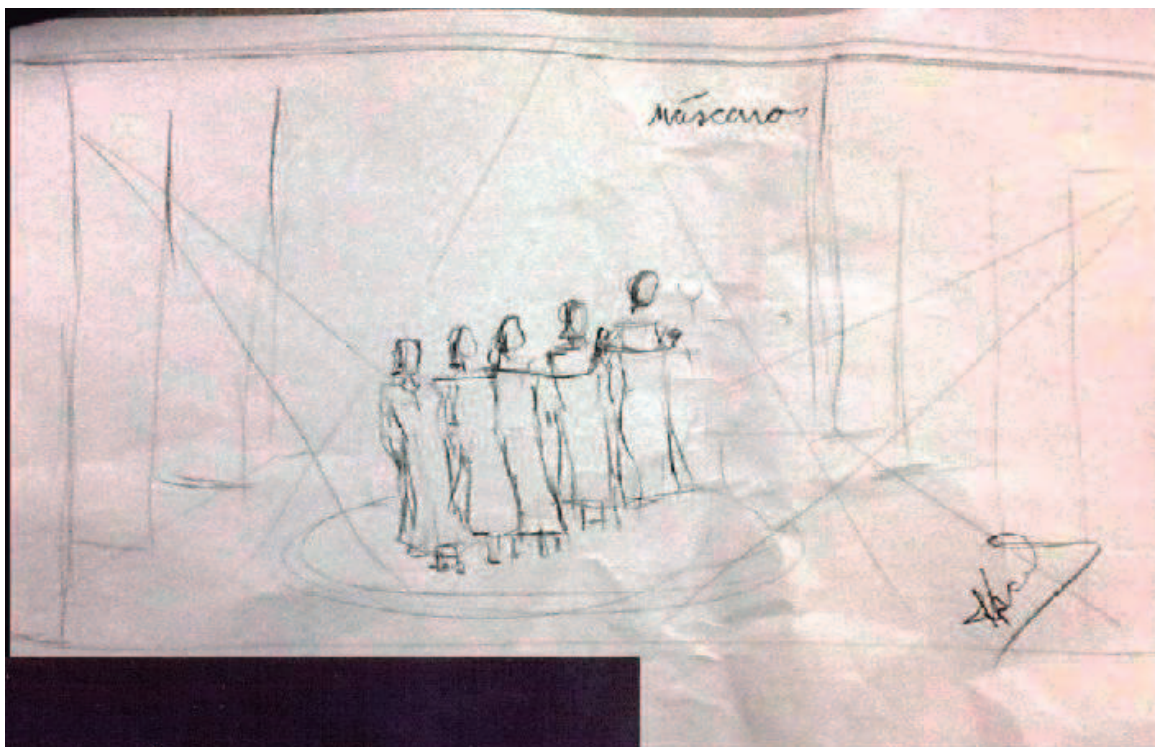
Figura 21. O ADEREÇO: MÁSCARA - CLOSE, bailarinas Cezane Mourão (frente) Monique Andrade (meio) e Ítala Clay (atrás), espetáculo *Mulheres de Pequim*, 1990. Acervo Jorge Kennedy

O elemento máscara (figura 21) pode ser analisado sob várias óticas, a principal delas, e a que revela a estreita relação com esta pesquisa, possui a seguinte definição:

Essas máscaras de teatro, geralmente estereotipadas sublinham os traços característicos de um personagem (...). O ator que se cobre com uma máscara, se identifica, na aparência, ou por uma apropriação mágica, como personagem representado, um símbolo de identificação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 598)

O uso da máscara vem representar a ausência de divisão de gênero ressaltando uma possível singularidade entre *feminino* e *masculino* em cena, onde “a adaptação do ator ao papel é o próprio objetivo da representação”, que sugere uma complementaridade do ser.

⁶⁹ Vide dvd do espetáculo.



Nesta imagem pode-se verificar o esboço feito para o espetáculo, ou seja a concepção da cena das máscaras e sua afetivação cênica quando da apresentação no Teatro Amazonas em 1991.



Mulheres de Pequim, bailarinas: Cezanne Mourão, Carmem Arce, Monique Andrade, Ítala Clay e Yara Costa. 1991. Acervo: Carmem Arce.

Fig. 22 O ADEREÇO MÁSCARA: Concepção e efetivação da cena co as Máscaras. Acervo: Carmem Arce e Jorge Kennedy.

Na figura 22 podemos perceber a cena esboçada em rascunho e na sua efetivação, indicando que tal momento passou por ajustes e reinterpretações para o seu resultado no palco.

Assim como a máscara, adereço de mão usada pelos bailarinos⁷⁰, o figurino apresenta-se como elemento importante na compreensão da constituição visual do espetáculo, o figurino

⁷⁰ Vide Anexo D: Esboço da cena Apresentação da Mulheres com o uso das Máscaras.

é um dos elementos significantes que compõe o sentido da coreografia “extrapolando os limites de roupa” (TROTТА, 2011, p. 159).

O figurino das mulheres sugere uma alusão às figuras femininas que fizeram parte da vida pessoal do coreógrafo, que influenciaram significativamente a opção pela temática do espetáculo. O outro indício é que estas figuras serviram como exemplo e modelo para a caracterização das personagens femininas deste e de outros trabalhos coreográficos do artista.

Neste espetáculo o figurino denotava uma sensualidade sutil, se por um lado o vestido parecia austero, por ser totalmente fechado, por outro lado uma fenda revelava através um tecido fino a feminilidade, e vez ou outra mostrava as formas das bailarinas (Figura 23).



Figura 23. Figurino com adereço. espetáculo *Mulheres de Pequim*, 1990, Bailarina Yara Costa, Acervo Jorge Kennedy.

Um outro elemento do figurino é um tecido fino que tinha uma dupla função, em dado momento era um complemento do vestido que camuflava uma fenda no vestido, em outro era usado como um véu que era usado como adereço gerador do movimento expressivo. Na célula coreográfica ele cobria a face da bailarina enquanto expunha a parte inferior do corpo, em um jogo que escondia revelando e revelava escondendo.

O véu significa dependendo de como é usado ou retirado, o conhecimento oculto ou revelado. Em última instância o véu pode então ser considerado mais um intérprete do que um obstáculo. Ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento; todas as mulheres sedutoras sabem disso, desde que o mundo é mundo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 950)

Nessa perspectiva, este figurino feminino indica a função simbólica de manifestar a imagem dicotômica de submissão e independência da mulher, além de seu pertencimento a uma distinta sociedade. A este respeito Chevalier e Gheerbrant (2007, p.947) destacam que “a roupa é símbolo exterior da atividade espiritual, a forma sensível do homem interior (...), a roupa nos deu a individualidade, as distinções, os requintes sociais”.

A Figura 24 mostra o figurino masculino, que seguia uma tendência cotidiana, com homens vestidos formalmente, com calça e blusa sociais e a gravata, elemento simbólico que representava a masculinidade.

Terno, gravata e camisa branca são considerados um traje ocidental, sóbrio para o homem. Usado quando de alguma cerimônia oficial, significam conformidade aos costumes. Usados quando de um encontro com amigos com roupas mais descontraídas, podem significar distância ou disfarce. (JOLY, 2010, p.34)

Esta definição de Joly para o significado do traje masculino apresenta uma relação muito próxima com as características do movimento coreográfico das personagens masculinas no espetáculo.



Figura 24.FIGURINO MASCULINO - Mulheres de Pequim (1990); bailarinos: (frente) Augusto Domingos, Andréa Rassana, (segundo plano) Cezane Mourão e Tenório Cavalcante. Fotografia: Jessé de Jesus; acervo: Jorge Kennedy.

Na maioria das cenas, tais personagens assumiam uma postura que manifestava uma certa polidez para com as personagens femininas, só assumindo um ar de descontração nas cena *A apresentação do homem* quando estes pareciam brincar entre si, num jogo lúdico de gestos. É importante destacar que nesta cena não havia a presença das bailarinas.

O **disfarce** também está presente na cena *O baile*, quando os casais dançam juntos. Nesta cena as mulheres encontram-se apenas de roupas íntimas e os homens continuam em trajes sociais completos: calça, camisa e gravata.

A cena sugere que, mesmo em momento de inter-relação entre os casais, o **disfarce** está presente; por exemplo, quando as personagens femininas já retiraram todas as máscaras (**disfarces** usados sugerindo regras sociais) e vestem apenas roupas íntimas, há a insinuação de que elas estão também despidas das regras sociais, enquanto eles permanecem sobriamente vestidos. Postura esta que ora pode ser entendida como demonstração da relação dicotômica existente entre o universo masculino e o universo feminino, pois o *masculino* é de ordem celeste, e o *feminino*, terrestre e ora como entrelace destes.

Interessante ressaltar a composição diagonal criada pelas figuras femininas e masculinas, assim como a luz incidente no mesmo formato. Nas seis cenas do espetáculo esta configuração mostrou-se uma recorrência na organização espacial encontrada, a utilização da perspectiva em diagonal para sequências de movimentos mais subjetivos (mais teatrais), além também para o posicionamento do cenário (cadeiras).

A iluminação direcionada na posição vertical marcava a cena, atuando em contraponto à iluminação na diagonal e ao posicionamento das bailarinas no palco (Figura 25), essa diferença na perspectiva da iluminação direcionava o olhar da plateia para a cena de uma forma que ela pudesse captar o movimento expressivo de cada um dos bailarinos concomitantemente.



Figura 25. Cena O Casamento. Configuração cênica espacial (1994); bailarinas: Cezane Mourão, Carmem Arce, Ítala Clay e Yara Costa; bailarinos: Tenório Cavalcante, Jorge Kennedy e Augusto Domingos; Fotografia: Jessé de Jesus; acervo: Jorge Kennedy.

Outros elementos recorrentes no espetáculo *Mulheres de Pequim* são as cores preta e a branca, que foram predominantes tanto no figurino feminino quanto masculino, sendo o feminino em sua maior parte constituído pela cor preta e o masculino pela cor branca.

O preto no contexto simbólico corresponde ao Yin, elemento feminino chinês, que remete ao aspecto terrestre, intuitivo e materno, é um atributo da mulher. A cor branca, do homem “é a cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.141), o rito de passagem no sentido de mutação pode ser observado na cena *Apresentação do Homem* quando traz na movimentação do bailarino vestígios da gestualidade feminina, de maneira sutil, reforçando a ideia de Chevalier e Gheerbrant (2007) de que no plano da sexualidade o homem e a mulher não são inteiramente masculinos nem femininos.

No contexto coreográfico a simbologia das cores podem representar determinados significados “o casamento do preto e do branco é uma hierogamia⁷¹; engendra o cinza

⁷¹ Termo técnico de “hierogamia”, derivado do grego *hieròs - gámos*, “bodas sagradas”. Podemos descrever o modelo fundamental destes ritos como uma cerimônia periódica de re-atualização, através de representantes mortais, de matrimônios ocorridos entre os deuses, de acordo com as mitologias. (GUERRA, Lolita Guimarães,

intermediário, e na esfera cromática é o valor do centro, isto é, do homem” (*Op.cit*, p.740), podendo neste sentido ser notado no contexto geral do espetáculo⁷².

Ultrapassada a etapa da análise da caracterização das personagens do espetáculo, especificamente aos elementos simbólicos do figurino, chega-se ao momento da análise da configuração cênica do espetáculo. Como procedimento organizacional seguir-se-á a ordem das cenas do espetáculo que, segundo o folder, se dispõem da seguinte forma: O Casamento; A Apresentação do Homem; A Apresentação da Mulher; Ária; O Baile; A Comemoração. (Figura 26).



Figura 26. Folder do Espetáculo Mulheres de Pequim (1990). Bailarinas (da esquerda para direita): Ítala Clay, Monique Andrade e Cezane Mourão. Acervo: Carmem Arce.

As análises serão feitas a partir das imagens fotográficas das três apresentações realizadas em Manaus (Amazonas) e Rio Branco (Acre), e videográficas, com o DVD do espetáculo de 1998, apresentado no Teatro Américo Alvarez.

A disposição das imagens foi feita em alguns momentos individualmente e em outros momentos em pequenos grupos que demonstraram as sequências de movimento da coreografia. A opção por este procedimento se deu por oferecer a possibilidade de uma melhor descrição e caracterização da cena e por permitir uma visão panorâmica das cenas do espetáculo.

Incubi e Sucubi: a hierogamia proibida do Medievo. Usos do Passado XII Encontro Nacional de História – ANPUH/Rio de Janeiro: s/d)

⁷² O preto corresponde ao Yin, feminino chinês. Sugestivamente o nome do espetáculo remete à Pequim, capital da China, e que é um dos termos que compõem o nome do espetáculo: Mulheres de Pequim.

Contextualizando este espetáculo com o panorama sócio-histórico da época, trouxe como tema os mitos femininos, que para o coreógrafo era um assunto instigante, mas tão inacessível quanto a cidade de Pequim, onde se localizava a Cidade Proibida⁷³, que em 1990 ainda era de difícil acesso.

Assim, correlacionando a longínqua Pequim ao inacessível **Feminino**, o coreógrafo imaginou este universo da mulher como sendo um lugar distante e inacessível à compreensão do homem. Então, as mulheres do espetáculo eram seres que habitavam a Pequim simbólica, uma terra tão distante e inacessível quanto a Pequim sócio-histórica.

3.2.1 Cena 1: O CASAMENTO

A cena em questão remete aos preparativos do casamento, onde os elementos **feminino** e **masculino** tomam seus lugares nas convenções sociais⁷⁴. A mulher, representante do **feminino**, assume seu lugar na cena evidenciando algumas posturas que são apresentadas como sendo próprias do universo feminino, como a submissão, a vaidade e a curiosidade, e o homem, representante do **masculino**, assume seu papel de dominação e poder.

Nesta fotografia da cena **o casamento** (Figura 27) veem-se duas mulheres que seguram uma máscara de gesso branca, vestem um traje social negro, usam mitenes⁷⁵ na mesma cor, com cabelos presos, uma delas está de pé e segura uma máscara nas mãos com uma expressão de curiosidade e um meio sorriso; a outra sentada ao chão com o vestido suspenso em sua saia deixando suas pernas à mostra, sugere olhar para o alto, seu rosto se mantém escondido por trás da máscara; por trás alguns homens se movimentam, estão trajados formalmente com roupa social ocidental e com gravata, fazem movimento de elevação de braços. No vídeo apresentado esta movimentação representa o ato de barbear-se.

⁷³ Nome dado ao palácio imperial da China, ele existiu desde a Dinastia Ming até ao fim da Dinastia Qing.

⁷⁴ Anexo E - O trio da cena: O casamento

⁷⁵ Meia luva feminina que cobre apenas metade da mão, deixando os dedos livres; meia-luva.



Figura 27. Foto do Jornal Em Tempo (1990), 1ª cena - Bailarinas: Monique Andrade (chão), Andréa Rossana (de pé); segunda cena: Monique Andrade (chão) Jorge Kennedy e Augusto Domingos (de pé). Acervo Jorge Kennedy.

É uma cena dramática que indica as núpcias entre homens e mulheres: “é símbolo de união dos poderes divinos entre si, quase sempre personificados “especialmente é símbolo da união entre os opostos” (LEXIKON, 1998, p.47). Esta oposição é retratada no espetáculo na perspectiva do **masculino** e do **feminino** e no decorrer da narrativa cênica esta oposição permanecerá de forma latente, em razão dos conflitos referentes a estas duas porções humanas.

A mulher que está de pé segura uma máscara e olha com curiosidade para o horizonte - a curiosidade é uma das características das mulheres - a outra mulher em posição que insinua um toque de submissão faz movimentos com os braços e contempla o plano alto, a utilização de máscara torna sua movimentação ainda mais dramática, pois configura-se neste momento o disfarce, a camuflagem feminina, o momento em que ela demonstra submissão, mas que na realidade há um turbilhão de emoções por baixo desta máscara. Estando na posição sentada demonstra sujeição à figura masculina que se mantém de pé com os braços ao alto, afirmando sua masculinidade sem deixar transparecer qualquer indício de sentimento.

A bailarina retira e coloca constantemente a máscara, tal qual às mulheres que diuturnamente deveria colocar e tirar a máscara de mulheres, mães, esposas, trabalhadoras, escondendo e camuflando suas imperfeições, desejos e angústias. Os personagens masculinos simbolizam a sociedade machista e patriarcal onde o homem cumpre seu papel de provedor do lar, que trabalha e cuida de si e dos seus, mesmo no dia de seu casamento lhe era cobrada uma postura rígida.

O ambiente cênico é reduzido, a trama se desenrola numa ambientação em que a iluminação reduz o espaço da ação coreográfica, assim, a cena do casamento projeta esteticamente o realismo e o subjetivismo inerentes à proposta da cena.

A movimentação das personagens foge do estereótipo das danças narrativas, indicando ênfase na representação teatral, por exemplo, a bailarina que está de pé, sempre mais curiosa, olha para o horizonte sugerindo a busca por uma resposta para o futuro que se delinea aos seus olhos; em alguns momentos transforma sua máscara em espelho, simbolizando a vaidade feminina.

A mulher que está no chão representa a submissão que a sociedade espera dela, usa a máscara para esconder seus verdadeiros sentimentos, pois na sociedade do final do século vinte, a mulher ainda tinha que se submeter às regras impostas pelos códigos sociais. (Figura 28).



Figura 28. Cena: O Casamento. Jornal Amazonas em Tempo (1990). Bailarinos: Monique Andrade (chão/frente), Andréa Rossana (atrás), Tenório Cavalcante (em cima), Jorge Kennedy (de pé).

Esta cena propôs uma reflexão acerca do papel da mulher na sociedade onde os costumes são constituídos de tabus e imposições sociais que as levam a uma postura subalterna e oprimida pela figura masculina. Na coreografia, a repetição⁷⁶ do movimento reforça essa condição, pois segundo Fernandes (2007, p.63) “cria signos auto - reflexivos explorando a forma temporal e visual da dança”, e pode ser visualizada no vídeo.

⁷⁶ A narrativa criada pela repetição em movimento é sutil. Ela talvez não seja tão explícita (...), pode criar complexidades através de estratégias estruturais que direcionam nossa percepção para alguns momentos chave ao invés de outros. A referência cruzada de tempo numa performance de dança é muito mais complexa do que sua duração pode sugerir. A troca entre presentes, passados e futuros através de antecipações, retenções, expectativas, previsões ou rerepresentações desenrola uma teia de significados que não somente fundamentam a percepção do espectador sobre aquilo que está sendo visto, mas também permite a ele continuar os caminhos em sua imaginação. (MORAES, 2012, p. 102)

Para a cena o coreógrafo utilizou uma música renascentista inglesa instrumental, que teve a função de atuar como música incidental ou fundo musical para a trama cênica, esta opção trouxe um tom dramático à coreografia tornando mais intensa a movimentação repetitiva e teatral dos bailarinos, que tinham no cotidiano a referência para o gesto coreograficamente representado.

Verifica-se então, o verdadeiro significado desta fotografia: uma imagem que utiliza a dramaticidade e beleza da cena, que conduz o fruidor a várias e sugestivas situações sobre as relações entre o homem, a mulher e o “hipoteticamente” considerado pacto de união destes.

Outras cenas do casamento⁷⁷, que neste subtópico foram trazidas em forma de fotografia, demonstram um pouco mais sobre o que esta análise procurou evidenciar: a relação de poder e submissão entre homens e mulheres.

3.2.2 Cena 2: A APRESENTAÇÃO DO HOMEM

Esta primeira imagem (Figura 29) se refere à Cena 2 do espetáculo reapresentado em 1991, onde o homem é apresentado como partícipe da narrativa do espetáculo, ele vem carregado por outros homens para ser introduzido à cena e ao desenrolar de toda a trama.

Para este estudo foram utilizadas quatro imagens sequenciadas de um trecho da coreografia da cena *A Apresentação do Homem*⁷⁸, para ilustrar a análise e interpretação da proposta do movimento cênico.

⁷⁷ As fotografias da cena do casamento aqui apresentadas são da estreia da temporada do espetáculo no Teatro Amazonas em 1990.

⁷⁸ Esta cena pode ser assistida no DVD apresentado como parte integrante desta pesquisa.



Figura 29. *Mulheres de Pequim* (1991). Cena: Apresentação do Homem, bailarinos: Jorge Kennedy, Tenório Cavalcante e Augusto Domingos. Fotografia: Jessé de Jesus. Acervo Jorge Kennedy.

Através da dança-teatro os bailarinos interpretam a cena da apresentação do homem, usam um traje social, pois estão participando de um casamento. Para dar a conotação de uma festa foram usadas duas cadeiras como cenário, sem nenhum adorno, uma delas é retirada de cena por um homem que a arrasta. Os homens que ficam na cena travam um diálogo onde gestos do cotidiano são convertidos para uma função estética a partir da repetição e movimentos minimalistas, que são a tônica da coreografia.

Na cena (Figura 30), sob uma luz âmbar, um homem é carregado por dois outros homens, que giram-no até um deles se afastar e adotar uma postura de agachamento e elevação contínuas, assim o outro homem deixa o outro escorregar pelas costas como se ele se transformasse em

um pesado fardo. Por ser um espetáculo de dança-teatro percebe-se em alguns momentos um certo clima de tensão mas que por muitas vezes envereda-se para o cômico.

A iluminação com ênfase na tonalidade âmbar trouxe à cena um ar onírico, com células coreográficas que sugerem uma ação pautada no jogo lúdico e apresentam o espaço interior e psicológico das personagens masculinas.



Fig. 30 Apresentação do contexto masculino. *Mulheres de Pequim* (1991). Cena: Apresentação do Homem, bailarinos: Jorge Kennedy, Sérgio Bicudo e Augusto Domingos. Fotografia: Jessé de Jesus. Acervo Jorge Kennedy.

A sociedade patriarcal impõe muitas vezes ao homem uma postura tensa e cheia de autoritarismo, pois o homem deve cumprir seu papel de macho com responsabilidade, porém em alguns momentos ele almeja liberdade, sem que precise usar máscaras – que neste espetáculo representam um símbolo de camuflagem para os verdadeiros sentimentos e anseios.

Assim a abordagem do universo masculino feita pelo coreógrafo é baseada em observações do comportamento cotidiano do homem, adotando assim uma teatralidade ao mesmo tempo simbólica e realista, dentro dos preceitos estéticos da dança-teatro de Pina Baush.

Nesta cena foi dado um enfoque no universo masculino, suas peculiaridades biológicas, sociais e psíquicas. A estrutura cênica apresenta um dueto entre dois bailarinos e um solo, elemento solitário de contraponto coreográfico.

entre dois bailarinos e um solo, elemento solitário de contraponto coreográfico.

Os bailarinos envolvidos no dueto adotavam uma movimentação sincrônica onde as tensões, os anseios pareciam significar uma circulação que demonstrava a dualidade da força bruta em alguns momentos e a suavidade feminina em outros.

Nesse sentido, reafirma-se o pensamento do coreógrafo de que tanto o homem quanto a mulher possuem uma porção feminina em sua personalidade e que esta é reprimida pela sociedade. Vale ressaltar que esta postura repressora da sociedade para as questões da sexualidade, na década de 1990 em Manaus era uma realidade, diferente das configurações sociais atuais.

A música⁷⁹ desta cena sugere ter a função de suavizar a movimentação masculina, que por vezes é tensa, às vezes cômica e traz no duo masculino elementos da técnica do balé clássico, mas que se desconstrói a partir do movimento de fluxo contínuo e controlado proposto pela dança-teatro. As células coreográficas sugerem também, em alguns trechos, uma suavidade característica das movimentações femininas.

A luz, apresentada na forma de um foco central, deixa o entorno do palco na penumbra, sugerindo que este é um momento íntimo das personagens masculinas, onde os aspectos sensíveis do homem afloram como num devaneio libertador.

Tal ideia pôde ser observada quando, simultaneamente ao duo, um elemento solitário rompia com esta organização estrutural, um bailarino executava um solo estabelecendo um caos coreográfico e que sugeria ser o alter ego⁸⁰ dos personagens masculinos. A coreografia deste personagem adotava uma estrutura fora dos padrões estéticos da dança por ser executada por um artista circense e não um bailarino. Ele deu o tom cômico à dramaticidade da cena sem torná-la em uma comédia, que é uma característica da dança-teatro apontada por Fernandes (2007).

Esta personagem pode indicar ironia perante as características do universo masculino, esse pensamento se pauta na observação da movimentação do bailarino, quando este faz uma representação coreográfica das posturas que o homem geralmente adota, mostrando o seu poder através dos músculos.

No final desta cena esta personagem é elevada nos ombros da outra personagem como que simbolizando o voo da liberdade, porém depois, paulatinamente é colocada numa caixa trazida por uma terceira personagem (Figura 31); ele tenta sair da caixa, mas é sempre colocado de volta pelos dois bailarinos.

⁷⁹ Interpretada pelo contratenor Alfred Deller (1912-1979).

⁸⁰ *Alter ego* é um segundo eu; outro aspecto do próprio ego. (Dicionário Houaiss, 2011)

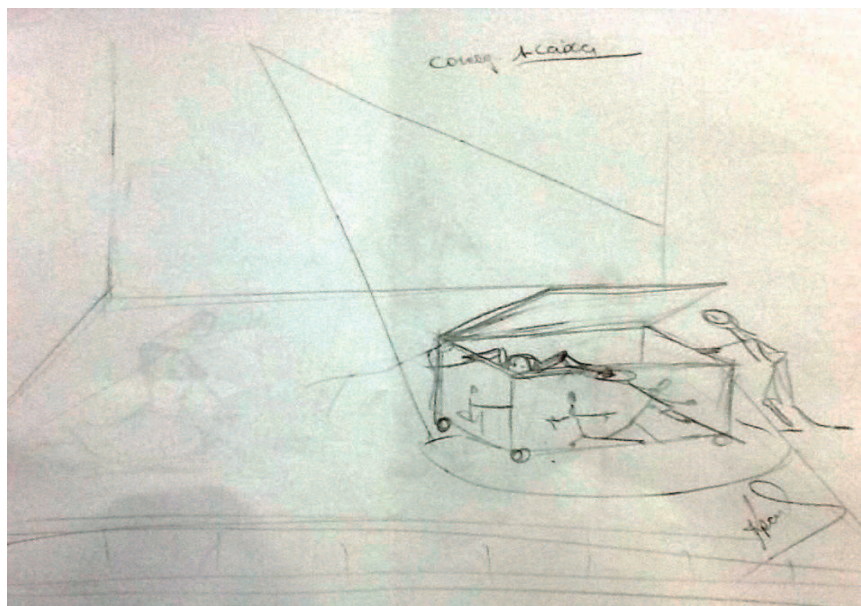


Figura 31. Esboço cênico de “A Caixa” com o bailarino dentro dela. Autoria: Jorge Kennedy

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007) simbolicamente o elemento cênico **caixa**⁸¹ representa o inconsciente, pois a caixa é pressuposto de segredo, sugere também separar tudo o que é precioso e frágil ou terrível do mundo real. Este entendimento relaciona-se com o conteúdo da cena quando se compreende que os homens envolvidos nela, reclusos em seu mundo de formalidades, deixaram vir à tona o que eles têm de mais precioso que é a liberdade expressiva, personificada no bailarino que é carregado nos ombros como se estivesse voando.

Essa caixa, no fundo da qual só a esperança permanece, é o inconsciente com todas as suas possibilidades inesperadas, excessivas, destrutivas ou positivas, mas sempre irracional quando deixadas entregues a si mesmas [...] Paul Diesel estabelece uma ligação entre esse símbolo e a exaltação imaginativa que empresta ao desconhecido encerrado na caixa, todas as riquezas de nossos desejos e que nele vê o ilusório poder de realizar esse desejo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.164)

Assim, esta cena sugere que mesmo que o homem queira se libertar das amarras que o aprisionam, ele acaba por prender seus desejos e sua liberdade por concebê-los irracionais e ilusórios.

Um dado curioso é que neste esboço pode ser notada uma sombra no canto esquerdo da imagem, sugerindo que talvez tenha sido cogitada a ideia de haver uma bailarina em cena, em contraponto à cena tida como exclusivamente masculina. Tal fato remete à indicação que talvez esta presença feminina fosse um reforço à ideia do coreógrafo de que o masculino possui uma porção feminina.

⁸¹ Anexo F: Esboço do elemento cênico caixa na cena - A Apresentação do Homem

3.2.3 Cena 3: A APRESENTAÇÃO DA MULHER

A fotografia inicial (Figura 32) desta cena se refere à primeira apresentação do espetáculo em 1990, no Teatro Amazonas, sendo em preto e branco por solicitação do coreógrafo, apresenta indício de que quis dar maior ênfase ao contraste do figurino e à dramaticidade da cena.

Tal como ocorreu com o homem em sua apresentação, esta cena é composta por cinco elementos: cinco mulheres, trajando o mesmo modelo de vestido negro da cena do casamento, fechados por botões até o pescoço, reforçam a austeridade e pudor das mulheres, porém a fenda lateral revela delicadamente a sensualidade feminina, os saltos altos tornam os movimentos mais femininos e graciosos.



Figura 32. Espetáculo *Mulheres de Pequim*, Cena: Apresentação das Mulheres (1990). Bailarinas: Cezane Mourão, Monique Andrade, Ítala Clay, Andréa Rossana. Acervo: Jorge Kennedy, Fotografia: Littayff.

A movimentação é feita com um *grand battement*⁸², com os pés flexionados e com os braços seguindo a técnica da dança clássica⁸³; na sequência o mesmo movimento é realizado com os pés flexionados, mas agora com os braços relaxados ao longo do corpo (Figura 33), esta forma de execução de movimento denota uma tendência da dança contemporânea onde os movimentos são expressivos, com características libertárias⁸⁴.



Figura 33. Cena: Apresentação das Mulheres (1990). Bailarinas: Cezane Mourão, Monique Andrade, Ítala Clay, Andréa Rossana e Cléa Alves..Acervo: Jorge Kennedy, Fotografia: Littayff.

É uma das coreografias mais técnicas, e sugere que, assim como no espetáculo *Kontakthof*⁸⁵ de Pina Baush, a técnica que torna os corpos disciplinados remete à posição da mulher na sociedade abordada pela obra *Mulheres de Pequim*. Fernandes (2007, p.85) faz a seguinte referência a este fenômeno no espetáculo de Baush:

Em algumas cenas, a repetição expõe as relações sociais no contexto disciplinatório da dança clássica. Em *Kontakthof* o tema do treinamento de dança

⁸² Passo característico do ballet classico, onde as pernas são elevadas estendidas o mais alto possível. (VAGANOVA, 2013, p.71)

⁸³ Termo usado por Agrippina Vaganova para designar o estilo de dança adotado pelas várias escolas de Ballet Clássico.

⁸⁴ Termo usado na teoria do método Laban/Bartenieff do estudo do movimento.

⁸⁵ *Pátio de Contatos*, espetáculo de 1978.

expande-se para o da relação indivíduo-sociedade [...] a cena expõe a competição e os conflitos individuais presentes tanto numa aula de balé quanto em qualquer processo de aprendizado social.

Esta disciplina suscitada é protestada pelo uso das máscaras, que escondem as reais emoções das mulheres e camuflam a atitude anárquica feminina exposta pela movimentação dos pés flexionados ou quando elas caminham cambaleantes pelo palco⁸⁶.

O momento da coreografia em que há a apresentação formal das mulheres, estas são elevadas com as máscaras, mas quando chegam ao alto retiram-na e assumem a expressividade referente às suas personagens. Algumas parecem bonecas manipuladas enquanto as outras fazem esforço para elevarem-na. (Figura34).



Figura 34. Cena: Apresentação das Mulheres (1990). Bailarinas: Yara Costa, Cléia Alves e Ítala Clay. Fotografia: Littayff; Acervo: Jorge Kennedy

Nesta cena as cadeiras continuam no mesmo lugar como se fosse um elo entre estas mulheres e a sociedade, a iluminação utilizada foi a mesma da cena masculina, toda em tonalidade âmbar e com um pouco de penumbra, reforçando a introspecção cênica e o estado onírico das personagens.

⁸⁶ Vide dvd, cena 3.

A música, interpretada pelo mesmo contratenor da cena A apresentação do homem, segue a mesma dinâmica cênica da anterior, reforçando assim a feminilidade sendo representada em forma de coreografia.

Nota-se também a presença de um bailarino, que em dado momento, entra na cena rastejando e assume a mesma movimentação da bailarina que está ao fundo⁸⁷ num diálogo coreográfico de contato-improvisação⁸⁸, gerando assim o entendimento de que ambos atuam como a personificação do **feminino** e **masculino** da bailarina que está no chão.

Outro fator importante na cena é a manipulação das máscaras, em que o colocar e retirar das máscaras, revela e esconde ao mesmo tempo os sentimentos, anseios e angústias sugeridos na cena.

As simbologias presentes nesta cena remetem aos aspectos do figurino e adereços, pois por ter a dança-teatro como configuração estética, tanto a cena quanto a movimentação, reforçam a temática dos mitos femininos.

3.2.4 Cena 4: ÁRIA

A Cena *Ária* foi o momento idílico do espetáculo, o encontro do homem e da mulher, este *pas-de-deux*⁸⁹ é o exato momento onde o que foi⁹⁰, o que é⁹¹ e o devir⁹² se encontram, pois pode ser observado este mesmo padrão de movimento em dois espetáculos distintos.

Pode sugerir também o momento íntimo do casal, quando homem e mulher se veem despidos das máscaras e dos pudores da sociedade e dão vazão aos instintos passionais e sexuais. (Figura 35).

⁸⁷ Dvd cena 3

⁸⁸ Técnica de dança surgida nos Estados Unidos na década de 1970, que tem como fundamento básico o toque entre os corpos, desenvolvendo assim um diálogo físico espontâneo.

⁸⁹ Passo de balé clássico onde dançam juntos o bailarino e a bailarina, geralmente coreografia de cunho romântico.

⁹⁰ O espetáculo *Natureza Morta* de 1989.

⁹¹ O espetáculo *Mulheres de Pequim* de 1990, onde foi feita esta fotografia.

⁹² A remontagem do espetáculo *Mulheres de Pequim* de 1991 e 1993.



Figura 35. Cena: Ária.(1990). Fotografia: Lyttaif (1990). Acervo: Jorge Kennedy.

A ação do *pas-de-deux* se deu com a música *Mild und Leise*, presente no terceiro ato da ópera *Tristão e Isolda*, obra de Richard Wagner, música dramática que fala de um amor extremo entre Tristão e Isolda que culminou na morte destes.

Nas décadas de 1980 e 1990 não era muito comum a utilização deste gênero musical em trilhas sonoras de espetáculos, muito menos ter a função transformada em estímulo rítmico para a coreografia, atuando como fundo musical que podia ou não ser seguido pela movimentação⁹³.

Teve como cenário somente as cadeiras e a iluminação, que iniciou baixa e na penumbra, com o bailarino sentado solitário, executando uma movimentação que sugeria angústia e era repetitiva, alternando a sua dinâmica conforme a música aumentava de intensidade.

Em um dado momento a bailarina saía de trás do bailarino e iniciava sua movimentação, também repetitiva e com o mesmo padrão de tensão. O homem, ao perceber a mulher em cena, iniciava um texto coreográfico que demonstrava toda a sua intenção cênica ou, como geralmente acontece no mundo real: o macho se mostra para a fêmea através de seus dotes físicos e demonstração de poder.

⁹³ Jornal Amazonas em Tempo, 1990.

Neste momento a mulher já como que encantada pela virilidade masculina se aproxima languidamente até o encontro fatídico, deixando-se entregue às paixões, o que deveria ser um encontro de amor, se transforma em uma relação de conflito. (Figura 36).



Figura 36. Cena: Ária.(1990) Fotografia: Littayff. Acervo: Jorge Kennedy.

Após a cena da cadeira, os bailarinos dançam uma valsa imaginária, neste ponto a mulher já não tem mais forças para lutar e submete-se às vontades e condução do homem. Então ela se transforma em uma marionete e dança a valsa conduzida pelo homem. (Figura 37).



Figura 37. Cena: *Ária*.(1990) Fotografia: Littayff. Acervo: Jorge Kennedy.

Os movimentos repetitivos e conflituosos entre homem e mulher, remetem novamente às relações observadas por Fernandes (2007, p.96) no espetáculo *Kontakthof*, onde a sensação de separação, insatisfação e o desejo de um pelo outro se dava concomitantemente, “as tentativas de união com um parceiro, mesmo que iniciada em carinhosos gestos logo se transformava em recíproca agressão e frustração”.

O final do *pas-de-deux* se dá com os bailarinos executando a mesma valsa antes dançada, mas agora na posição horizontal (deitados no chão). Este procedimento coreográfico remete ao princípio da verticalidade e da horizontalidade.

O uso do espaço é uma importante estratégia de produção de sentido [...] a valorização do nível alto (**verticalidade**) cria uma atmosfera de sonho, de inatingível, de distanciamento; o uso do nível baixo (**horizontalidade**) cria o efeito contrário: de realidade. (TROTТА, 2011, p.35)

Essa variação de uso do espaço cênico, saindo do plano vertical para o horizontal é uma tendência estética recorrente na dança contemporânea e, por conseguinte na dança-teatro, quando Rudolph Von Laban, precursor desta linguagem, apresenta o estudo do espaço a partir da categorização do movimento humano.

Esta categoria envolve uma “arquitetura do espaço”, ou seja, trata-se de uma arquitetura do espaço do movimento humano, que envolve os seguintes conceitos: cinesfera (espaço tridimensional ao redor do corpo) alcance do movimento (próximo, mediano e distante), percurso espacial (trilha desenhada pelo movimento) [...] todos os pontos no espaço variam conforme o padrão axial escolhido como referência. (FERNANDES 2007, p.178)

No caso desta parte da coreografia foi trabalhada em uma perspectiva não usual em um *pas-de-deux*, o conflito ao invés de união, a tensão ao invés do idílio, e verticalidade e a horizontalidade. Ao propor a execução da mesma coreografia nestes dois planos, pode-se compreender como uma representação cinética da ideia da dualidade **terra-céu** (horizontal-vertical), a partir da simbologia de **feminino-masculino**, *anima-animus*, presente na temática do espetáculo.

3.2.5 Cena 5: O BAILE

A cena inicia-se com as mulheres cantando como sereias que encantam os homens para depois levá-los à morte. Simbolicamente as sereias remetem à ideia da sedução destrutiva:

Se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões. Como vêm de elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes) vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizadores, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem. Elas simbolizam a autodestruição do desejo, ao qual uma imaginação pervertida apresenta apenas um sonho insensato, ao invés de um objeto real e uma ação realizável. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.814)

No espetáculo, o mito feminino representado pela imagem da **sereia** apresenta indícios de libertação do inconsciente, o canto emitido por elas soa como um mantra mágico que induz a platéia a um mergulho na cena, estabelecendo um estado contemplativo.

A cena se desenrolava com as mulheres adentrando ao palco, sentando-se e então iniciavam um trabalho vocal em que cada uma emitia uma nota musical dentro de um determinado tom. E este som, a princípio se apresentava um tanto incômodo para os ouvidos acostumados ao canto no sentido tradicional: com sons e palavras harmonicamente ordenados e de fácil compreensão. Porém o conjunto da obra remetia às figuras das sereias ou loreleis da mitologia, seres encantadores, mas fatais para os ouvidos dos homens desavisados. (Figura 38).



Figura 38. Cena O Baile, Sereias. (1991) Bailarinas: Cezane Mourão, Monique Andrade, Ítala Clay e Cléia Alves. Acervo Jorge Kennedy

Abruptamente elas paravam de cantar, abriam seus vestidos, ficavam imóveis alguns segundos com as vestes abertas, em seguida despiam-se lentamente, revelando sua intimidade.

A Figura 38 demonstrou a sequência coreográfica da cena em uma ação contínua que conduz a interpretação da cena *O Baile*; logo na continuação, a mesma cena vista no plano frontal complementa as análises. (Figura 39).



Figura 39. Mulheres de Pequim (1990). Bailarinas: Cezane Mourão, Monique Andrade, Andréa Rossana, Cléia Alves. Fotografia: Lyttaiff. Acervo: Jorge Kennedy.

Nesta imagem observam-se cinco mulheres que estão abrindo suas vestes. Por baixo estão vestindo *lingeries* negras, todas estão vestidas e calçadas igualmente, e igualmente posicionadas à frente de cadeiras colocadas na diagonal, e cada uma das bailarinas possui uma expressão facial diferente, referente à personagem a qual a bailarina está interpretando.

A cena do baile apresenta uma estética coreográfica dramática, onde as mulheres despem-se de seus trajes negros, de maneira expressiva, porém todas permanecem em

seus respectivos lugares, posicionadas milimetricamente perfiladas em diagonal. A composição diagonal sugere movimento, mesmo numa cena estática. Sugere também a ideia da quebra do equilíbrio axial.

As cadeiras perfiladas mostram uma configuração de ordem que é quebrada quando as mulheres desnudam a parte superior de seus corpos, a primeira bailarina adota uma expressão de meio sorriso, um tanto quanto infantil, que demonstra o lado infantil e frágil das mulheres, a segunda adota uma expressão de quase conformismo, a terceira bailarina possui uma expressão reflexiva e fria, a quarta bailarina demonstra uma expressão de delicadeza em sua postura e a quarta e última bailarina adota uma postura sensual e provocativa, porém elas não saem de seus lugares, o que denota ainda submissão, porém sutilmente subversiva.

Estas mulheres, que representam sereias míticas e que atraem com seus cantos e seduzem com suas belezas e sexualidade, mostram a mulher do ponto de vista histórico-simbólico, pois mesmo perdendo o poder matriarcal, manipula o homem e as sociedades por possuir o poder da persuasão e da criação, que se manifesta corporalmente quando esta é geradora dos futuros homens que a governarão. Parte daí o conflito feminino de ser quem realmente é ou o que a sociedade quer que seja.

Após a retirada das vestes, inicia-se como trilha sonora o *Magnificat*, de Claudio Monteverdi que será a base musical para toda a cena; percebe-se nesta cena um contraste entre a imagem das bailarinas desnudas e a música que remete aos cânticos religiosos, mais uma vez a dualidade se faz presente por toda a cena do Baile.

3.2.6 Cena 6: A COMEMORAÇÃO

Ainda com a música *Magnificat*, de Claudio Monteverdi, todos os bailarinos entram em cena ao mesmo tempo e assumem a formação das danças circulares, que remetem às danças de salão, mas com uma configuração contemporânea de dança-teatro. A orientação do corpo no espaço cênico se dá a partir das relações estabelecidas entre os bailarinos e bailarinas, em certos momentos estando separados e em outros atuando juntos.

O traçado espacial sugere uma configuração geométrica, onde linhas sinuosas se interligam às linhas retas, caracterizando-se como pontos que se ligam para a conexão

dos argumentos coreográficos apresentados nos diferentes percursos cênicos dos bailarinos.

No cenário as cadeiras ainda estão no mesmo lugar, dispostas da mesma forma do início do espetáculo. Os homens usam o mesmo figurino desde o início do espetáculo, não usam mais as máscaras e mantêm uma relação mais próxima com as mulheres, que não estão mais usando os vestidos, mas *lingeries* pretas. (Figura 40).



Figura 40. Sequência da cena: A Comemoração. 1990. Bailarinos: Augusto Domingos, Andréa Rossana, Cezane Mourão, Tenório Cavalcante, Monique Andrade, Jorge Kennedy. Fotografo: Littayff. Acervo: Jorge Kennedy.

Este ponto do espetáculo é catártico⁹⁴. As tensões e conflitos ainda estão presentes nas relações entre as personagens, no entanto o distanciamento entre elas presentes nas cenas iniciais do espetáculo se dissipam; novamente a repetição no movimento da coreografia se torna recorrente, mas com a função de refirmar a relação de aproximação entre os pares.

A coreografia do grupo possui sequências semelhantes à movimentação da cena *Ária*, sugerindo que todos se envolvem em relações de conflito e harmonia, produzidas pela presença simultânea de motivos contraditórios de ideias, sentimentos e interesses. (Figura 41).

⁹⁴ Etmologia: gr. *Catharsis*. *Eōs* – purificação, purgação; menstruo; alívio da alma pela satisfação de uma necessidade moral; na acp. de Rel ‘id’; ver *catar*- antepositivo do v. Gr. *Kathairō* ‘limpar, lavar, purificar, purgar. (Dicionário HOUAISS, 2011)



Figura 41. A Comemoração. *Mulheres de Pequim*, 1990. Bailarinos: Monique Andrade, Jorge Kennedy, Andréa Rossana, Augusto Domingos, Ítala Clay, Mamoud Amed, Cezane Mourão, Tenório Cavalcante. Fotografo: Littayff. Acervo: Jorge Kennedy.

Ainda na Figura 41, pode ser observada a repetição da mesma movimentação da imagem da cena *O Baile*, em que a bailarina, localizada na frente e à esquerda da fotografia, toca em seu corpo repetidas vezes com expressão de tensão facial; o encerramento do espetáculo se dá após esta cena, com as mulheres caídas aos pés dos homens, sugerindo o retorno à submissão e rendição da mulher na sociedade.

Como cena final, nela estão presentes todos os envolvidos na trama do espetáculo, bailarinos, personagens, alter-egos, num turbilhão de sensações que permearam o espetáculo desde a primeira cena. E neste contexto a dança assume a função de agente catalisador entre a criação, o corpo, experiência estética e experiências pessoais.

As vivências experimentadas no processo de composição da obra e na remontagem do espetáculo⁹⁵ proporcionaram a reflexão sobre a dança e as possibilidades de maturação artística, pois a partir destas o corpo passou a ser percebido como ambiente externo e interno e passível de transformações cognitivas, físicas e sensoriais, tornando-se assim mais expressivo artisticamente. (Figura 42).

⁹⁵ A Figura 39 mostra a remontagem de *Mulheres de Pequim*, onde a pesquisadora participou como bailarina-intérprete, tendo vivenciado o processo de composição e recriação do espetáculo.



Figura 42. O Casamento. (1991). Bailarinas: Cezane Mourão, Carmem Arce, Monique Andrade, Yara Costa.
Fotógrafo: Littayff. Acervo: Jorge Kennedy

O espetáculo *Mulheres de Pequim*, assim como o balé *As Bodas*⁹⁶, composto por Igor Stravinsky e coreografado por Bronislava Nijinska, retrata o casamento como um ritual de celebração de uma sociedade arraigada em seus costumes e tradições. Com cenas divididas a partir das convenções sociais, a figura da mulher, do homem, as núpcias a festa ou comemoração, demonstra a configuração ritualística e simbólica desta prática presente nas sociedades através da forma, conteúdo e matéria da dança-teatro.

Entende-se que no contexto das cenas as repetições, a abordagem sociopolítica, o minimalismo, o simbolismo e a presença das técnicas tradicionais e específicas criadas, são compreendidas como recorrências da estética seguida pelo coreógrafo, que no caso de *Mulheres de Pequim* pode ser entendida como dança num pensamento contemporâneo a partir da linguagem da dança-teatro.

⁹⁶ Obra criada por Igor Stravinsky em 1923, sobre a tradição dos casamentos camponeses russos. Coreografada por Bronislava Nijinska sobre o ritual da cerimônia de casamento (...) acaba por favorecer a violência, a beleza e, sobretudo, a originalidade da música de Stravinsky, a severidade, pouco usual à data, do cenário de Gontcharova e a geometria utilizada na coreografia por Nijinska.(GASTÃO e PRELJOCAJ, 1999, p.12)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação de uma obra coreográfica envolve um processo de inter-relação entre o corpo vivido e os elementos estéticos constitutivos de uma obra de arte, onde conteúdo e matéria são pressupostos do fazer artístico enquanto experiência estética, que tem no homem o suporte vital para sua concretude.

Este trabalho propôs um estudo genético a cerca dos caminhos compositivos trilhados para a criação de *Mulheres de Pequim*, da Cia. Renascença de Dança, e buscou evidências do pensamento filosófico na obra do coreógrafo e possíveis recorrências no percurso compositivo coreográfico.

Observou-se que esta obra, mesmo adotando a proposta estética da dança-teatro alemã, de Pina Bausch, linguagem contemporânea da dança, apresentou influências da dança clássica, dança pós-moderna⁹⁷, do teatro, das artes circenses e das músicas renascentistas e operísticas em sua configuração cênica, sugerindo hibridismo linguístico inovador para a realidade da dança que se fazia em Manaus, na década de 1990.

Durante o trajeto da pesquisa, observou-se a presença de elementos que sugerem se configurar como padrões estéticos dos processos de criação nas composições coreográficas da companhia, sendo estes compreendidos a partir da perspectiva das categorias Corpo-Espaço-Expressividade-Tempo⁹⁸, entendidos aqui como os elementos formais componentes da obra.

Os elementos (recorrências) foram paulatinamente observados dentro destas categorias a partir da análise dos documentos de processo, considerados como vestígios deixados no decorrer da composição obra.

As recorrências no contexto do trabalho: *Estética da Dança-teatro – repetições, minimalismo; Abordagem temática com viés Cômico e Dramático; Personagens retirados do cotidiano; Utilização de posturas e comportamentos gestuais do homem comum nas coreografias; A presença do universo feminino; A configuração sígnica e simbólica dos adereços, figurinos e cenários; A qualidade técnica e expressiva dos bailarinos; Os mitos urbanos; Ambiguidade temática; Trilha sonora eclética; Inter, multi e transdisciplinaridade de linguagens artísticas.*

⁹⁷ Merce Cunningham.

⁹⁸ Rudolph Laban

A percepção e identificação dessas recorrências foram possíveis a partir do olhar imagético e textual dos materiais coletados (fotografias do espetáculo e dos ensaios, vídeo do espetáculo, anotações e textos do coreógrafo e bailarinos/intérpretes e jornais datados de 1989 à 1993) que são indícios da trajetória das ações formativas⁹⁹ do artista e de sua obra, neste caso, o coreógrafo Jorge Kennedy e o espetáculo *Mulheres de Pequim*.

No caminho de análise e interpretação da gênese do trabalho da Companhia Renascença de Dança, o estudo dos materiais coletados não se deu somente a partir do objeto desta pesquisa, *Mulheres de Pequim*, mas também de referências que versam sobre a Crítica Genética¹⁰⁰ e a Iconologia¹⁰¹, fundamentos metodológicos norteadores do trabalho analítico dos documentos de processo em seus aspectos formais e simbólicos.

A partir da exploração destes documentos foi possível perceber que *Mulheres de Pequim* tornou-se uma obra emblemática, por representar simbolicamente os pensamentos contemporâneos do fazer artístico nos processos de criação, mostrando que sua obra propõe ideias inusitadas, à frente de seu tempo.

Dentre as principais recorrências no produto estético coreográfico destaca-se o *minimalismo* através da repetição, que era realizada em diferentes dinâmicas e qualidades de movimentos, re combinando-os, desconstruindo-os, re-significando-os, através de diferentes graus de velocidade, crescentes, decrescentes, ralentados, até que, ao atingir o seu ápice, adquiriam significados outros.

A movimentação foi gerada a partir de posturas e comportamentos gestuais da vida do homem comum; a construção das personagens geralmente era gerada a partir da observação do cotidiano, das posturas, modos de andar, falar, de vestir, dentre outros, que no contexto do espetáculo, são compreendidos como traços culturais da vida urbana.

Este *modus operandi*, geralmente combinava o vocabulário gestual do homem comum com o movimento técnico em interação com o texto coreográfico, gerando assim a experiência estética da dança. Esse cruzamento ou ainda a inversão de função entre gesto cotidiano e movimento técnico, gerava o movimento expressivo através

⁹⁹ Forma, Conteúdo e Matéria (PAREYSON, 1993).

¹⁰⁰ Crítica Genética na dança abordada por Cecília Salles.

¹⁰¹ Método de análise de Erwin Panofsky.

*conversão semiótica*¹⁰², que pôde ser observada em todo o percurso da construção do espetáculo, quando um simples ato funcional de barbear-se transformava-se em um elemento simbólico, convertido em um movimento carregado de significações, e especialmente neste espetáculo, gerador da ação cênica coreográfica.

O diálogo interdisciplinar e transdisciplinar estabelecido com outras linguagens artísticas para a construção desta obra, como a música, o teatro, as artes circenses, bem como o cenário e adereços, compunham a trama cênica e passavam de elementos do cotidiano à status de elementos artísticos, e indicavam unidade nos aspectos compositivos que abrangem a diversidade estética da obra, sugerindo um modo particular do fazer da dança.

Os laboratórios compositivos resignificavam o cotidiano coreográfico conforme as concepções temáticas do espetáculo desenvolvidas, e as várias técnicas das artes cênicas eram aliadas às experiências e vivências pessoais dos intérpretes nesses processos.

No contexto estético de Jorge Kennedy a ativação criativa podia ocorrer, por exemplo, a partir de um simples caminhar observado na rua, pois este movimento, atuando como signo, ativava funções outras que não só a funcionalidade motora, mas agora como signo coreográfico, assumindo assim sua função estética, que podia ter um viés dramático ou cômico, visto que o coreógrafo propunha uma dança-teatro que, diferente da proposta estética de Pina Bausch, que trazia uma densidade temática e cênica, Kennedy apresentava uma proposta em que tanto o drama interferia no cômico, quanto o cômico também trazia a carga dramática para a cena.

Em *Mulheres de Pequim* o viés cômico foi trazido com a movimentação, em alguns momentos trôpega e desajeitada, ou com participação de uma artista da área do circo; ele aparecia sempre como o *alter ego* das personagens masculinas, e suscitava, a partir da ideia do coreógrafo, a configuração simbólica da porção feminina que todo homem possui e que a sociedade quer ocultar.

Na constante relação do corpo cotidiano com o corpo cênico, a dramaturgia dos gestos poderia se dar tanto no espaço físico, o palco transformado em um quarto de uma casa, quanto no espaço imaginário, como foi Pequim¹⁰³ o lugar mítico, irreal e longínquo do espetáculo *Mulheres de Pequim*.

¹⁰² Termo proposto por Jesus Paes Loureiro.

¹⁰³ Pequim, capital da República Popular da China, porém a Pequim a qual o espetáculo se refere não é a cidade de Pequim na China, e sim a uma cidade imaginária onde os mitos femininos ligam-se às questões

Neste espetáculo elementos como a iluminação e cenários também passavam pela conversão semiótica sendo ressignificados, assumindo a função de criadores da ambientação para um lugar subjetivo, uma cidade mítica onde se dava a tensa relação entre homens e mulheres e onde os sentimentos humanos tomavam forma de coreografia.

Tal procedimento buscava estimular o exercício das ações do corpo cênico dos bailarinos e do próprio coreógrafo, que também assumia a posição de criador-intérprete, através de uma abordagem dialógica com as questões das diferenças nas formas e nos conteúdos de se fazer e de criar na dança.

Em *Mulheres de Pequim* o corpo produzia e refletia tais questões, travando um diálogo constante com as emoções, com o espaço cênico e coreográfico, com a luz e com a música, não sendo um simples receptáculo reproduzidor de passos pré-estabelecidos, mas atuando como agente na solução para os questionamentos suscitados por ela pela coreografia e por ele mesmo.

Envolvidos em *Mulheres de Pequim*, bailarinos, artistas circenses, *performers*, atores, cantores, dividiam o mesmo espaço cênico e coreográfico, seguindo uma tendência que só iria se estabelecer depois de duas décadas na cidade de Manaus, promovia o compartilhamento do palco por estes artistas que atuavam em função similar: os de bailarinos-intérpretes, atores da trama temática do espetáculo.

Para o coreógrafo, qualquer corpo poderia ser um corpo cênico e poderia assumir a função de bailarinos em cena, pois ele buscava o corpo real e expressivo. A estética clássica tinha sua função no espetáculo, mas não era determinante para as escolhas e construções dos personagens. Esta postura já denotava uma tendência contemporânea em dança muito presente hoje, mas que naquela época ainda era tratada com resistência.

A investigação, à luz dos teóricos que fundamentaram este estudo, permitiu a tradução das expressões simbólicas e as interpretações dos mitos imersos na obra de Jorge Kennedy.

Sob o olhar das análises e interpretações das imagens dispostas nos seus rascunhos e no seu trabalho estabelecido, se pode compreender os fenômenos expressivos como representação dos significados das formas simbólicas a partir das cenas figurativas e do tema tratado.

existenciais do ser humano. O coreógrafo se utilizou do recurso da conversão semiótica de Loureiro para dar vazão à liberdade criativa no espetáculo.

A difícil tarefa de fazer a leitura da obra concentra-se na reconstituição da obra aliada ao entendimento da vida do artista, de modo que abra a possibilidade de ser revelada a realidade sensível e sua importância artística; contudo, é necessário se que vá além do discurso explícito e visível, dispondo um olhar ao que está invisível a primeira impressão, o que está para além do que se vê.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Leandro Pimentel. **O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70 Ltda. 1993.
- ADUR, Juliana. **Fotografia e dança: diálogos e desdobramentos**. Monografia. Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea-Prática, Teoria e História, Universidade Tuiuti. Curitiba-Paraná: 2009.
- ALENCAR, E. S. e FLEITH, D. S.: **Criatividade: múltiplas perspectivas**. 3. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p.13- 57, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- ARMSTRONG, Philip. **"Iconography and Iconology."** In *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly. *Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0278>. Último acesso em 20 de julho de 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Vinícius Nicastro (Trad.). Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BALCELLS, M.C. **El potencial creativo de La danza y La expresión corporal**. Santiago de Compostela: Editora Universidad de Santiago de Compostela, 2001.
- BANOV, Luiza Romani Ferreira. **Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento seus entrelaços**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- BISSE, Jaqueline de Meira. **Dança e Modernidade**. Dissertação de Mestrado da Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 2008.
- BOFF, Leonardo. **A força da ternura**. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo. 1987.
- CAMINADA, Eliana. **História da Dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAMPOS, Márcia. **Recordar, repetir, criar: intensidades pulsionais na obra de Pina Bausch**. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.ip.usp.br>, Acesso em 01 de setembro de 2013.

CARDIM, Leandro Neves. CARRASCO, Alexandre de Oliveira (Coord.). **Corpo**. Coleção Filosofia frente e verso. São Paulo: Globo, 2009.

CARVALHO, Meireane. **Proposições curriculares para o ensino de processos de criação em cursos de dança de instituições de ensino superior**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

_____ ; AZEVEDO, Jonathas. **Antiguidade Clássica como referencial para Composição Coreográfica**. Revista Eletrônica Aboré. Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo. Manaus, 2007. Disponível em: www.uea.edu.br Acesso em: 22/03/2012.

CASTRO, Cássia Navas Alves de. **Corpos-território em danças-mídia**. São Paulo: Instituto de Artes/UNICAMP, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Coleção Todas as Artes. São Pulo: Martins, 2005.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2005.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 21ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós Moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COEHN, Renato. **Performance como linguagem**. Coleção Debates, 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COLI, Jorge. **O que é a Arte**. Coleção Primeiros Passos. 15ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000.

COLOMBERO, Rose Mary M. P. **Danças Urbanas: uma história a ser narrada**. Grupo de Pesquisa em Educação Física Escolar – FEUSP, 2011. Disponível em <http://www.gpef.fe.usp.br>

DID-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 4, 1998.

DUJOVNE, Beatriz E.. **Contemporary Revisions of Classical Psychoanalytic Theory of Early Female Development**. In Review Psychotherapy: Theory, Research and Practice. 1991.

ECO, Humberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. **Natureza morta**. Instituto Itaú Cultural. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=360. Último acesso em 23 de março de 2013.

FERREIRA, Rousejanny da S. **Para desequilibrar o balé: uma análise da constituição estética do balé**. 2008. <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/21.htm>. Último acesso em 23 de janeiro de 2013.

FERRER, Daniel. **A Crítica Genética do Séc. XXI será transdisciplinar, transartística e transsemiótica ou não sobreviverá**. P. 203-218. *In Criação em processo: ensaios de Crítica Genética*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

FERNANDES, Ciane. **Pina Baush eo Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. 2º Ed. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Entre estética e terapia: corpos contando suas histórias**. *In Repertório Teatro & Dança*. Ano 2, n. 2. Salvador, 1999.

FLORES, Victor Manuel Esteves. **Minimalismo e Pós-Minimalismo Forma, Anti-forma e Corpo na Obra de Robert Morris**. Covilhã, Portugal: Livros LabCom, 2007. Disponível em <http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/>

FREITAS, Ítala Clay. **O corpo na dança contemporânea dos anos 80**. Revista Eletrônica Aboré. Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo. Manaus, 2006. Disponível em: www.uea.edu.br. Último acesso em 01 de julho de 2012.

GARCIA, Ângela. HAAS, Aline Nogueira. **Ritmo e dança**. Canoas: Editora da ULBRA, 2003.

GASTÃO, Ana Marques; PRELJOCAJ, Angelin. Portugal: Diário de Notícias, 1999. Disponível em: http://www.musica.gulbenkian.pt/ballet_programa

GOUVEIA, Patrícia. **O Contributo para esclarecimento do valor estético da Dança Contemporânea, estudo a partir do ponto de vista de um grupo de professores/coreógrafos em dança**. Dissertação. Porto: Universidade do Porto – Faculdade do Desporto, 2007.

GUERRA, Lolita Guimarães, **Incubi e Sucubi: a hierogamia proibida do Medievalo**. Usos do Passado XII Encontro Nacional de História – ANPUH/Rio de Janeiro)

GREBLER, Maria A. S. **Dança-teatro e as formas coreográficas da modernidade**. *In FERNANDES, Ciane. REIS, Andréia M. R.(org.)*. Cadernos GIPE-CIT. Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História. Salvador: UFBA/PPGAC, 2008.

_____. **Sobre as categorias da dança.** V Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes cênicas. 2009. In Portal ABRACE, www.portalabrace.org/.../pesquisadanca/Maria%20albertina%20silva%20. Último acesso em 15 de janeiro de 2013.

GREINER, Christine. **Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”.** NORA, Sigrid (org.) Caxias do Sul: Húmus, Lorigraf, 2007.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: breve século XX – 1914-1991.** 2ª Ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 14ª ed. Campinas: Editora Papyrus, 2010.

KASSING, Gayle. **History of dance: an interactive art approach.** ISBN 0736060359, 9780736060356. New York: Editora Human Kinetics. 2007.

KOEGLER, Horst. **Der Moderne Tanz in Deutschland in der 1920er Jahren.** 2004. Disponível em <http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/>. Último acesso em 30 de setembro de 2013.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** 2 ed. Revisada. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

LAKOFF, Georges; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana.** Tradução GEIM. Coord. Maria Sophia Zanotto e Vera Maluf. São Paulo: EDUC, Mercado das Letras, 2002.

LANGENDONK, Rosana. **Sagração da Primavera: dança e gênese.** 2ª ed. São Paulo: Edição do autor, 2004.

LANGER, Suzanne. **Sentimento e forma.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

LASH, Willem F. **"Iconography and iconology."** In *Grove Art Online. Oxford Art Online.* <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039803> último acesso em 20 de julho de 2012.

LAUNAY, Isabelle. **À la recherche d'un danse modern. Rudolph Laban-Mary Wigman.** Paris: Chiron, 1996.

LEFEBVRE, H. **Introdução à modernidade.** Paris: Minuit, 1969.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos.** Cultrix, 1998.

LIMA, Marlini D.; KUNZ, Elenor. **Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico.** Disponível em: www.cbce.org.br/resumos/118. Acesso em 03 de março de 2013.

LOUPPE, Laurence. **Corpos híbridos.** Tradução Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (org.). **Lições da Dança 2.** Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão Semiótica na Arte e na Cultura.** Belém: Editora Universidade Federal do Pará-EDUFPA, 2007.

MARINHO, Nirvana. **As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy.** Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: – PUC, 2006.

MARKARD, Anna; MARKARD, Herman. **Jooss.** Colônia: Ballet-Bühnenverlag, 1985.

MARTINS, Marina. **O avesso do visível.** In GESTO Revista do Centro Coreográfico. Secretaria de Municipal das Culturas/RIOARTE, 2003.

MAYCA, Fabiana G. **Imagens e imaginação: o julgamento estético no Potlach Grupo de Dança.** Dissertação de Mestrado em Educação, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2008.

MCFEE, Graham. **Dance: historical and conceptual overview.** Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/public/help/#Homepage>. Acesso em 15 de agosto de 2011.

MENDES, Ana Flávia de Mello. **Transfiguração do gesto cotidiano no processo MetrÓpole.** Disponível em <http://idanca.net/a-transfiguracao-do-gesto-cotidiano-no-processo-de-metropole/>, acesso em 20 de janeiro de 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 3ª. ed. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 173.

MICHAYLOWSKY, Pierre. **A Dança e a escola de ballet.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1956.

MISI, Mirella. **Paradoxos da pós-modernidade na dança: reflexões sobre o corpo e o espaço-tempo no produto coreográfico.** Dissertação do PPG em Artes Cênicas da UFBA. Bahia, 2004.

MORAES, Juliana. **Repetição como estratégia de dramaturgia em dança.** Revista Sala Preta, vol. 12, n. 2, Programa de Pós-Graduação Artes e Comunicação: 2012. Disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index/>

MUNIZ, Zilá. **Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna**. n° 2, v. 16, Revista O Teatro Transcendente. Universidade Regional de Blumenau: Blumenau, 2011.

OLIVEIRA, Gustavo. **O singular e o plural**. In Gesto, revista do Centro Coreográfico, vol.02, Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura-RIOARTE, 2003.

ORNELLAS, Raquel. **Caldeirão de Bruxas: De como Macbeth virou irmãos do tempo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

_____. **Criatividade e processo de criação artística**. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

OSÓRIO, Luiz Camilo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

PAIXÃO, Paulo. **O Ritual e a encenação teatral da Dança**. Ensaio Geral, v1, n.2. Belém, 2009.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAREYSON, L. **Estética: Teoria da Formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garvez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros de Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO, espetáculo cênico**. Tese de doutoramento do Instituto das Artes – IA. São Paulo: UNICAMP, 2007.

PRADO, D.P. **Manual de activación creativa: para una programación alternativa y motivadora**. Centro de Estudios Creativos - LUBRICAN, Santiago de Compostela: 1997.

REINAUX, Marcílio L. **Introdução ao estudo da história da arte**. Prefácio de José Luiz Mota Menezes. Editora Universitária UFPE, Recife: 1991.

RENGEL, Lenira. **Corpoconectividade, comunicação por procedimento nas mídias e na educação**. Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007.

_____. LANGENDONCK, Rosana. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Editora Moderna, 2006.

RODRIGUES, Graziela E. F.; CONSOLAÇÃO, M. da; TAVARES, C.F.. **Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o método BPI.** *In* Poéticas do Espetáculo na América Latina. Revista Repertório: Teatro e Dança. Ano 13: 2010 no. 14. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php>. Último acesso em 24 de agosto de 2013.

RUDIO, Franz Victor. **Introdução ao projeto de pesquisa científica.** Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SALAZAR, Adolfo. **A história da dança e do ballet.** México: Artis, 1962.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** 3. Ed. São Paulo: FAPESP Annablume, 2004.

_____. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** 3ª ed. revista. EDUC. São Paulo: 2008.

_____. **Crítica Genética: Uma introdução, fundamentos dos Estudos Genéticos sobre manuscritos Literários.** EDUC. São Paulo: 1992.

SANTELLA, Lúcia. WINFRIED, Nöth. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1998.

SERAFIM, José Francisco. **Filmar a dança: alguns aspectos teórico-metodológicos.** Caderno GIPE-CIT: Grupo de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Escola de Dança. PPG em Artes Cênicas. Nº 18. Salvador, 2008.

SHAFNER, Carmen Paternostro. **A dança expressionista: Alemanha e Bahia.** Coleção Pesquisas em Artes. Salvador: EDUFBA, 2012.

SCHULZE, Guilherme Barbosa. **Da Quietude Criativa á ação: a busca pela unidade entre Criação e Expressão em Dança.** Dissertação – Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 1997.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-modernidade.** Bahia: EDUFBA, 2005.

SOUZA, Fernando J.V. de. **A Criatividade como disciplina científica.** Creación Integral. S.L. Biblioteca Básica de Creatividad Aplicada. Santiago de Compostela – Espanha, 2001.

SPARSHOTT, Francis. **Dance: contemporary thought.** Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/public/help/#Homepage>. Acesso em 15 de agosto de 2011.

TAVARES, Mônica. **Fundamentos estéticos da arte aberta á recepção.** Revista do Departamento de Artes Plástica da ECA. Ano 1, n. 2. Editora USP, São Paulo: 2003.

TOMAZZONI, Airton. **Essa tal Dança Contemporânea**. Revista Aplauso, nº70, 2007. Disponível em http://aplauso.art.br/home/revistaaplauso/revista_atual.php?id=70. Último acesso em 05 de março de 2013.

TRAVI, Maria Tereza Furtado **A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. Disponível em <http://www.pucrs.br/edipucrs>. Último acesso em 15 de setembro de 2013.

TROTТА, Mariana de Rosa. **Dança: Gestualidade e Estética**. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/25.pdf>. Acesso em 05 de agosto de 2011.

VAGANOVA, Agrippina Iakovlevna. **Fundamentos da Dança Clássica**. Coleção Dança. Tradução: Ana Silva Silvério. 1ª Ed. Curitiba: Appris, 2013.

VERHAEGE, Julien. **Vers une photographie du corps micropolitiques: Andreas Gursky**. In: COUANET, Catherine; SOULAGES, François; TAMISIER, Marc. **Politiques de la photographie du corps**. Paris: Klincksieck, 2007.

VIEIRA, Marcílio de Souza. **O corpo como linguagem da dança-teatro de Pina Bausch**. INTERFACE - Natal/RN - v.2 - n.2 - jul/dez 2005. Disponível em: <http://ccsa.ufrn.br/ojs/index.php/interface/article/view/192/171>. Acesso 10 de abril de 2013.

WILLEMART, Phillip. **Universo da Criação Literária: Crítica Genética, crítica Pós-moderna?** Criação e Crítica v. 13. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. **Bastidores da Criação Literária**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

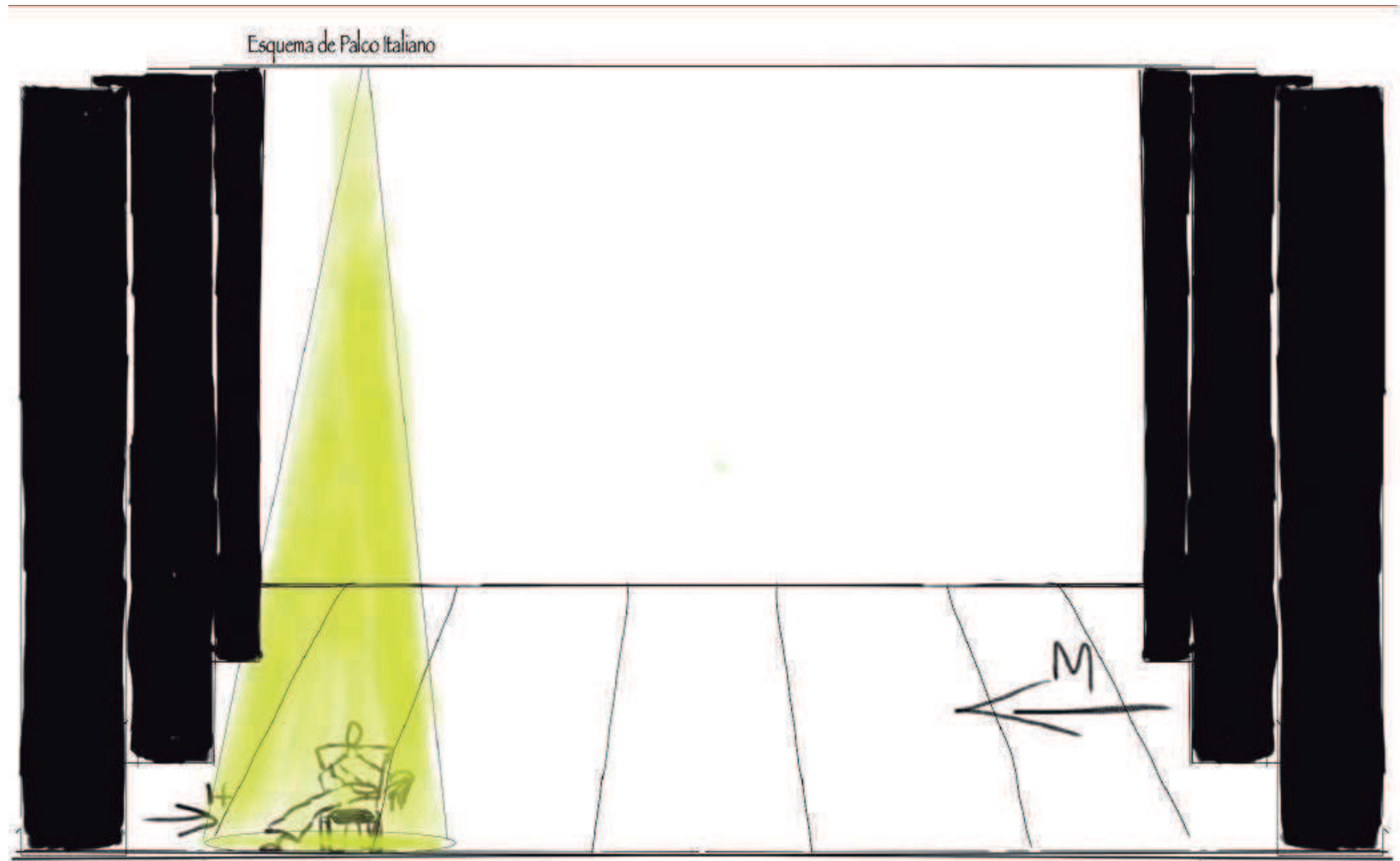
XAVIER, Adalto. **Dançando conforme a música**. Manaus: Editora Valer e Governo do Amazonas, 2002.

ZULAR, Roberto. (org.) **Criação em processo: ensaios de Crítica Genética**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

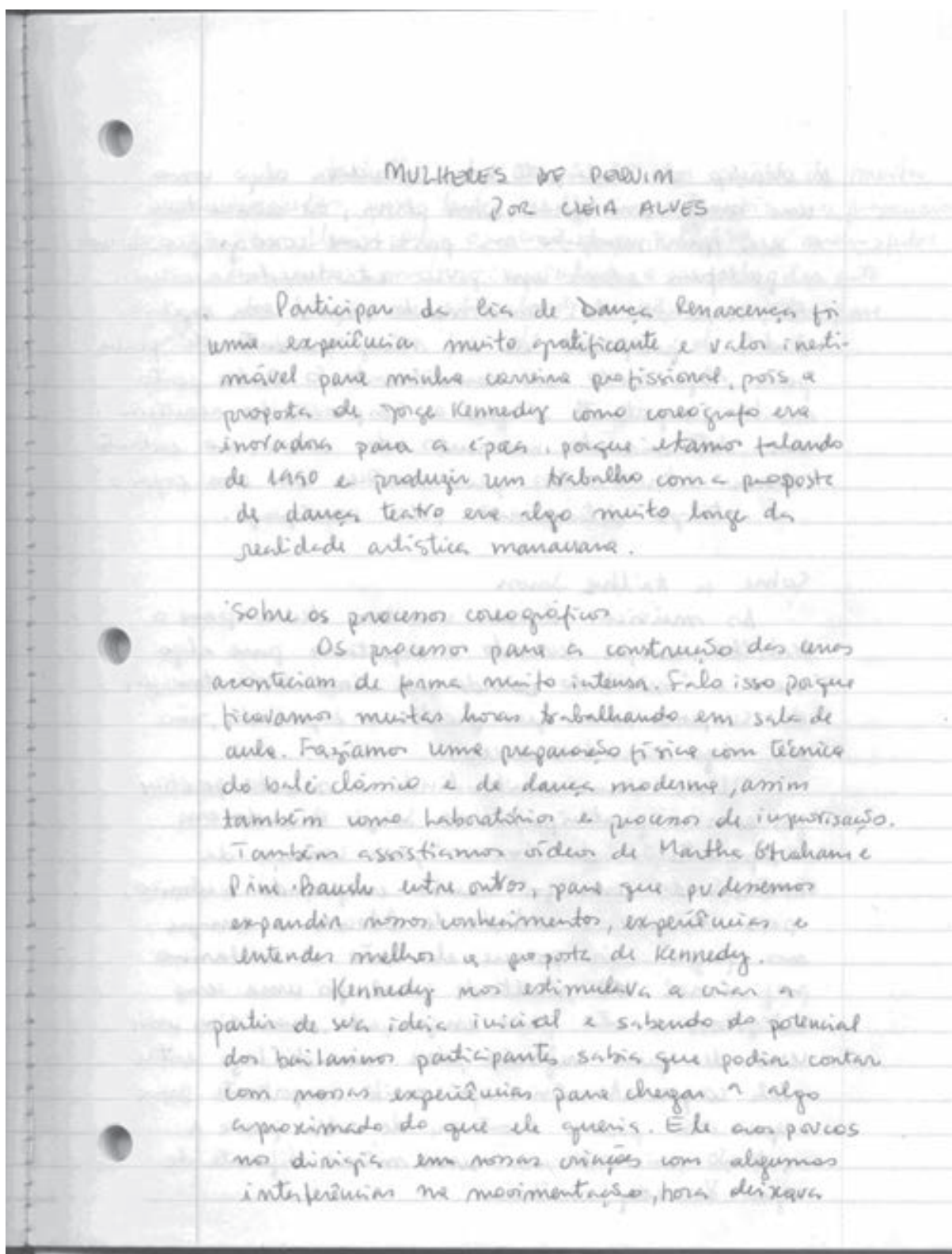
Romantismo e metamorfose feminina no 1º Festival Amazonas de Dança. Portal Amazônia, 21 de agosto de 2009. Disponível em: <http://portalamazonia.globo.com/newstructure/view/scripts/noticias/noticia.php?id=90899>. Acesso em 23/12/2012.b

ANEXOS

ANEXO A: *Sketch* do cenário e iluminação do espetáculo *Mulheres de Pequim*. Autor: Jorge Kennedy, 1990.



ANEXO B1: Impressões do laboratório de criação pela bailarina Cléa Alves, (1990, p.01).



ANEXO B2: Impressões do laboratório de criação pela bailarina Cléa Alves, (1990, p.02).

a criação do intérprete, hora mudava algo como um bloco, um olhar, uma pernas, ou acrescentava a sua movimentação na partitura coreográfica. Quando a partitura estava um pouco estruturada acontecia a repetição dos movimentos, mas essa repetição tinha o propósito de ir num visente até partir para algo novo na movimentação. Outro ponto muito importante é que as improvisações acontecia em determinados momentos das cenas, no entanto eram estruturadas para acontecer em um espaço e tempo determinado pelo coreógrafo.

Sobre a trilha sonora

As músicas davam um tom deuso para o trabalho, sempre levando o espectador para algo novo e imersivo criando um clima, uma atmosfera de suspense, mas que queria o espectador, não era algo causativo de ver.

Uma cena muito linda e muito poética foi com a participação de Sérgio Ricardo em "Apresentação do Homem", no começo da construção da cena foi muito engraçada e cômico, pois Ricardo é artista de clown e sempre nos fazia rir porque ele não é bailarino profissional. O resultado final foi uma cena belíssima e não ficou engraçada, mas sim uma cena de pura reflexão sobre um diálogo entre três corpos. A música foi muito importante para que isso pudesse acontecer, de outra forma a intenção seria outra com uma música diferente de que Kennedy escolheu.

ANEXO B3: Impressões do laboratório de criação pela bailarina Cléa Alves, (1990, p.03).

O trabalho do Grupo foi um período de muitas descobertas para todos os participantes, pois nos proporcionou muitas reflexões sobre o corpo físico artístico e manifestado em muitas muitas inquietações a respeito da arte de dança, me estimulando a buscar respostas para muitas perguntas fora de Manaus e do Brasil.

Na Renascença do Congo: A Preparação e o Tratamento Temático

No início do trabalho com o grupo, composto de artistas convidados, não havia a ideia de produzir e criar espetáculos, e sim performances feitas para apresentação em locais alternativos (190-91). O movimento coreográfico numa via de dança aconteceu por acaso, quando percebi o potencial artístico e técnico, além do grande interesse e a empatia com cada bailarino.

Como participei do curso de Dança Teatral, de Pina Bausch, especialmente criado por coreógrafos brasileiros e ministrado pela selista de Pina (Heide Tagedast 80), além de ter finalizado o curso de especialização em coreografia na UFPA, senti-me bastante motivado a meter a mão na massa. Não precisei de coragem pra isso pois naquela época não havia medo, apenas ansiedade para a grande aventura.

O tema do 1º espetáculo ~~sobre~~ os conflitos sociais em relação a mulher e seus próprios desejos assumidos no cotidiano, acredito ter sido um resultado do tema apresentado em meu trabalho final, em Salvador, quando desenvolvi o tema acerca dos mitos femininos através de minhas memórias da infância e todas aquelas mulheres "mágicas", que iluminaram minha vida de criança: a mãe, irmãs, tias, avós, etc. A característica mágica adquirida pelas personagens me fez situá-las num contexto muito distante, onde meior todas as suas virtudes: escolhi Pequena

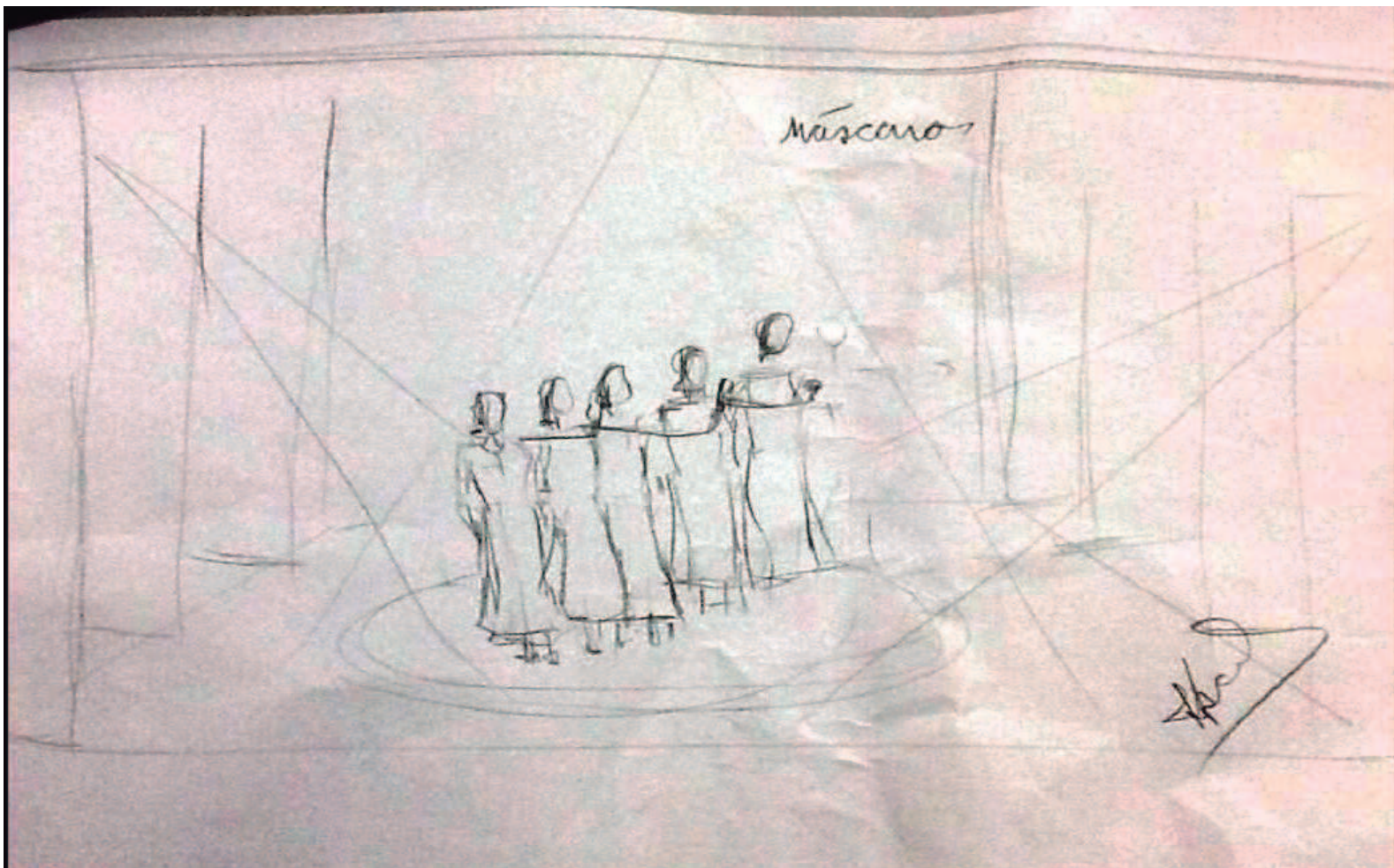
com suas metáforas e cidade pul-
sada, repleta de seres especiais e
distançados de toda realidade.

Ódios e ódios longos mas, nome
surgido pelo artista plástico Sérgio
Candoso, e em estado contraponto ao
tratamento do mesmo tema aqui
o mesmo ser feminino percorre me-
dias cômicas, histórias e peças. A
persuasão não é pecado nem um
cessante a personalidade, e sim um
traco da cultura latina, uma forma
de poder feminino.

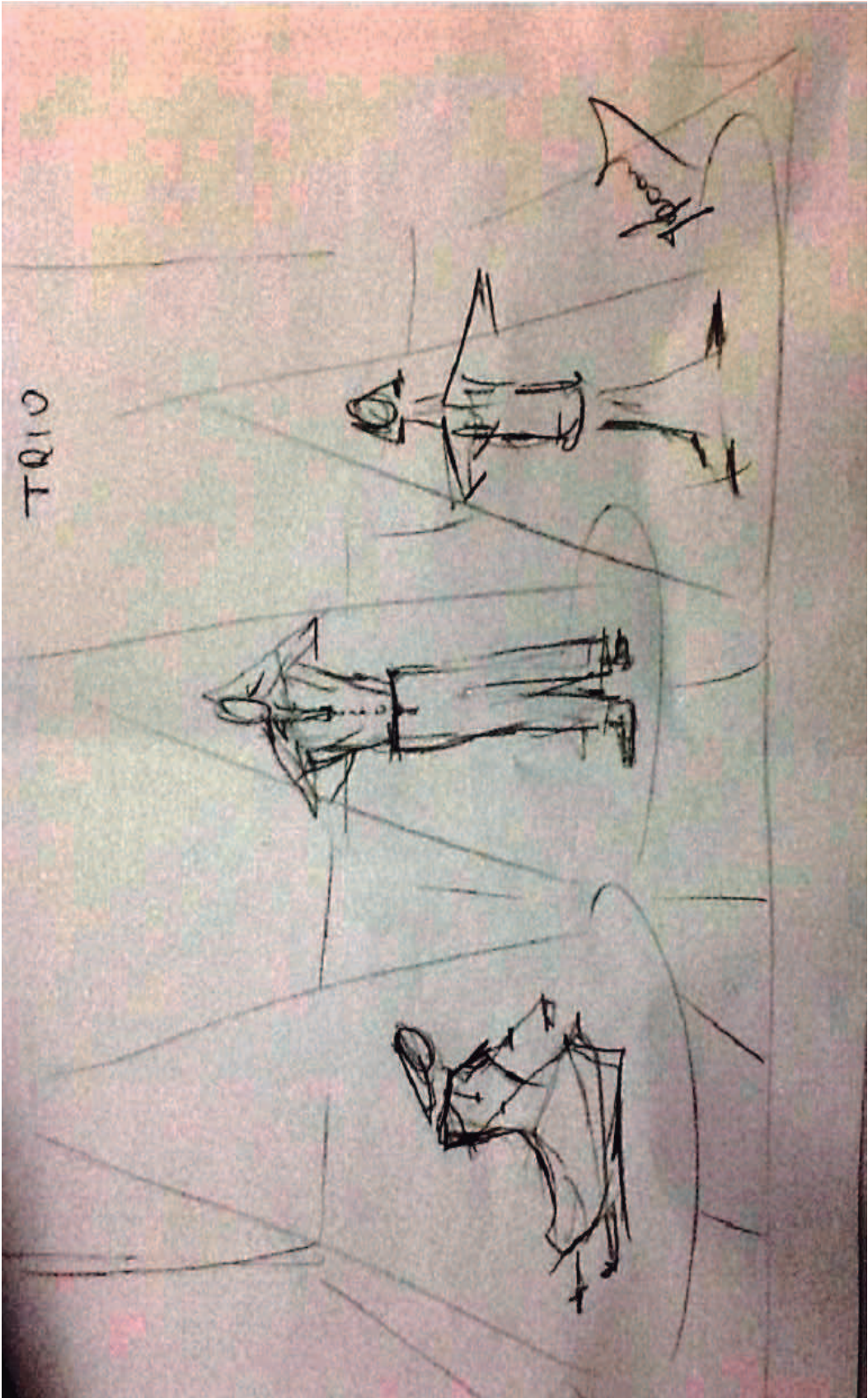
Dessa maneira os espetáculos segun-
tes sempre seguiram uma necessidade
existencial de discutir aspectos relevan-
tes de minha visão de mundo, ten-
do em vista o aprofundamento con-
stante desses temas, apreciando-o
sempre do cotidiano. Talvez por isso
a plateia ^{sempre} sempre uma identificação
frequente com os espetáculos, inclusive
aqueles com uma linguagem cênica
mais complexa.

Jorge Amador P. Campos
Dan. Artista
Coreógrafo

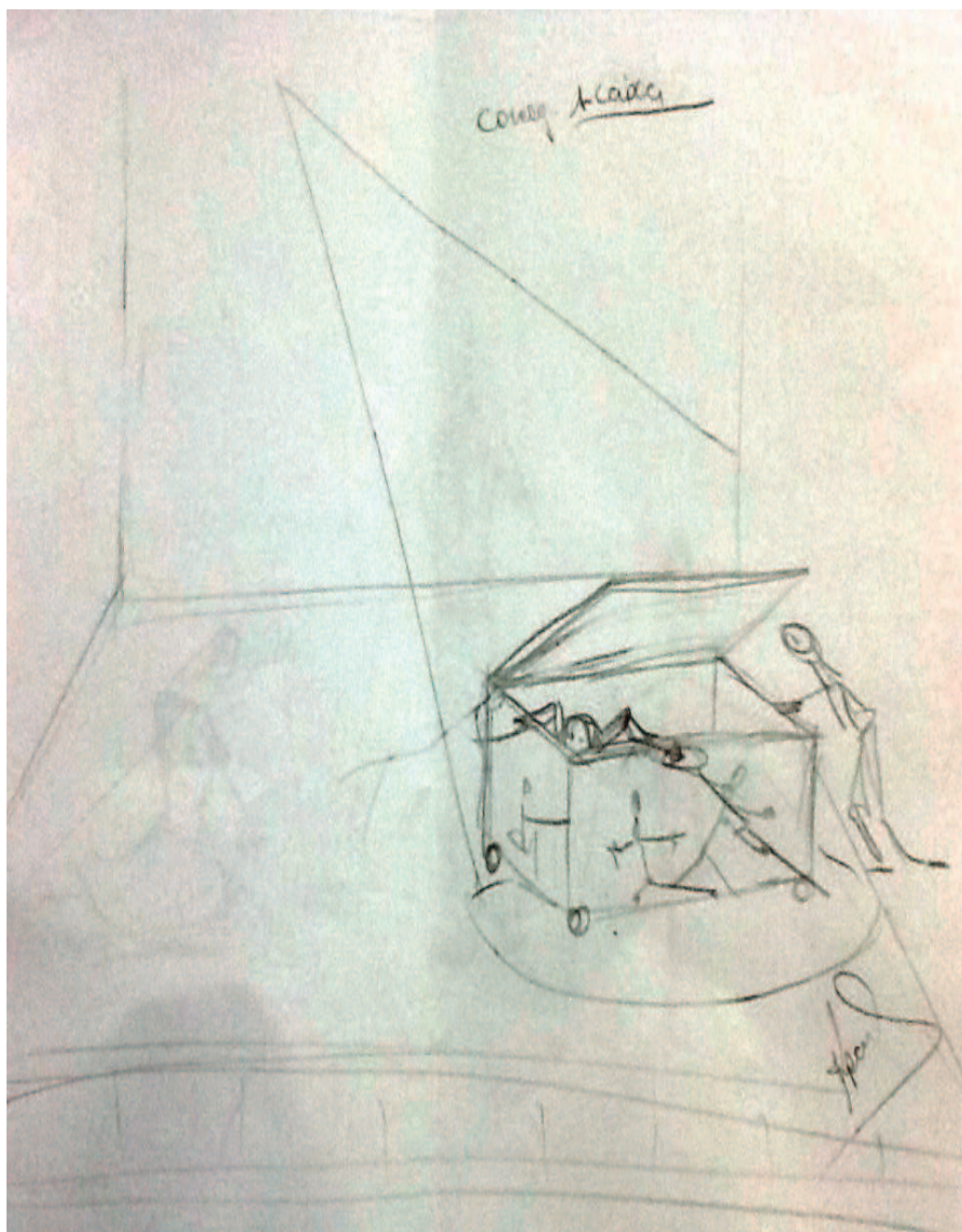
ANEXO D: Esboço da cena Apresentação da Mulheres com o uso das Máscara. Autor: Jorge Kennedy. (1990)



ANEXO F: O trio da cena O casamento. Autor: Jorge Kennedy (1990)



ANEXO G: Esboço do elemento cênico caixa, na cena A Apresentação do Homem,
Autor: Jorge Kennedy, (1990)



ANEXO H: Jornal Tribuna da Bahia, novembro de 1989. Mostra Dança na Veia.
Hemeroteca de Jorge Kennedy

TRIBUNA DA BAHIA
Sexta-Feira, 24 de Novembro de 1989

4 * CULTURA

Conceitos em coreografias

Foi aberta ontem, no Teatro Gregório de Mattos, a Mostra Dança na Veia, do curso de especialização em coreografia da UFBA. Na programação, sempre a partir das 21 horas, serão mostrados os trabalhos "Em Domingo dos Olhos", "Quando Nos Achamos Longe dos Olhos", "Se Olharem Entrelaçados Por Nós", "Natureza Morta" e "A Quatro Olhos".

As apresentações foram divididas em dois blocos. Hoje é a vez das três primeiras coreografias e sábado e domingo das duas últimas: "Em Domingo dos Olhos" é uma adaptação do texto de Carlos Góes, retratando os últimos 30 minutos de uma relação absurda e irreal entre a patroa e seu empecinado, a manifestação corporal como manifestação direta do pensamento puro, originária dos sonhos e devaneios do homem.

"Em Domingo dos Olhos" tem roteiro, direção, coreografias, trilha sonora, cenário e figurinos de Catarina Laborda e Marietela Lemos. Participam desta coreografia os bailarinos Eurico de Jesus (pastor), Rita Brandl (empregada) e Kátia Santos (viziñha). A orientação do espetáculo é do professor Fernando Passos.

CONCEITO DO INDIVÍDUO
Dando prosseguimento ao evento será mostrado também hoje "Quando Nos Achamos Longe dos Olhos".

um espetáculo que aborda o indivíduo e o conceito de si mesmo, seus personagens, desejos dos quais são negados e revelados como decorrências de causas exteriores, defendendo o corpo como linguagem, expressão do a intencional do indivíduo. A direção, coreografia, iluminação, cenário e figurino é de Adriana Bujacianari.

Desta coreografia participam os bailarinos do Grupo Prisma, Aila Balduino, Gil Mendes, Joana Ramos e Paço Gomes, e os convidados Downey Vasconcelos, Fátima Menezes, Itana Medeiros e o solistaIVALDO CASTRO. A orientação está sob a responsabilidade da professora Maria da Conceição Castro. A assistente coreográfica é Leda Ornelas.

Fechando as duas primeiras noites da Mostra, a coreografia "Se Olharem Entrelaçados Por Nós" apresenta o movimento dentro de determinados contextos dinâmicos para provocar no espectador emoções e sensações que vão do suspense à graça. Este trabalho tem direção geral de Guilherme Scholze e figurino de Kátia Santos. No elenco, as bailarinas Ana Maria Lopes, Ana Vitória Freitas, Auxiliadora Soledad, Kátia Santos e Raísa P. Silva.

COTIDIANO
A orientação deste espetáculo está a cargo da professora Marli Sarmento. O roteiro se divide em três partes: obares (as dançarinas introduzem as



A mostra Dança na Veia acontece no Gregório de Mattos

primeiros movimentos, atuando entre a plateia) entrelaçados (construída a partir dos movimentos cotidianos e costumes de cada dançarina, onde são criados climas e situações inesperadas) e lembranças (momentos com a duração de poucos segundos se misturam numa massa densa caracterizada pela variedade rítmica).

Sábado e domingo (25 e 26) o público baiano poderá assistir à coreografia "Natureza Morta" e "A Quatro Olhos". A primeira tem direção, figurino e coreografia de Jorge Kennedy. P. Campos e traz os bailarinos Catarina Laborda, Emma Alfaya, Kátia Santos, Onira Dwy, Marietela Lemos, Guilherme Scholze e Luis Henrique de Jesus. A orientação do espetáculo — valdo de ares femininas surgida do inconsciente e que está presentes no dia-a-dia do autor — é da professora Dulce Aquino.

O segundo, "A Quatro Olhos" tem roteiro, direção, coreografias e figurinos de Black Escobar e Helena Pedrossi. O elenco é formado pelos bailarinos Rita, Jackson, Daniela, Ana Vitória, Ana Lopes,IVALDO, Valécio e Adriana. O espetáculo aborda algumas das mais visuais relações de poder da sociedade.

ROTEIRO
DANÇA NA VEIA — Mostra coreográfica que acontece no Teatro Gregório de Mattos, a partir de 21 horas. Serão mostrados os trabalhos EM DOMINGO DOS OLHOS, QUANDO NOS ACHAMOS LONGE DOS OLHOS, SE OLHAREM ENTRELÇADOS POR NÓS, NATUREZA MORTA e A QUATRO OLHOS.

ANEXO I: Jornal Tribuna da Bahia, novembro de 1989. Mostra Dança na Veia.
Hemeroteca de Jorge Kennedy



Mulheres de Pequim com Jorge Kennedy (coreógrafo), Andréia e grande elenco neste dia 21 no teatrão.

Mulheres de Pequim

O colunista How Campos e a fotógrafa Rose Farias trazem aos palcos acreanos o espetáculo "Mulheres de Pequim" apresentado pelo grupo Renascença nos dias 21 e 22 no Teatro Plácido de Castro. Mulheres de Pequim compõem-se de uma linguagem contemporânea, cuja proposta é despertar no expectador a curiosidade para a sua relação com a rotina urbana e os mitos femininos que permeiam a vida humana. Realmente um belíssimo espetáculo da dança com o apoio do Sesc e Fundação Cultural um acontecimento imperdível.

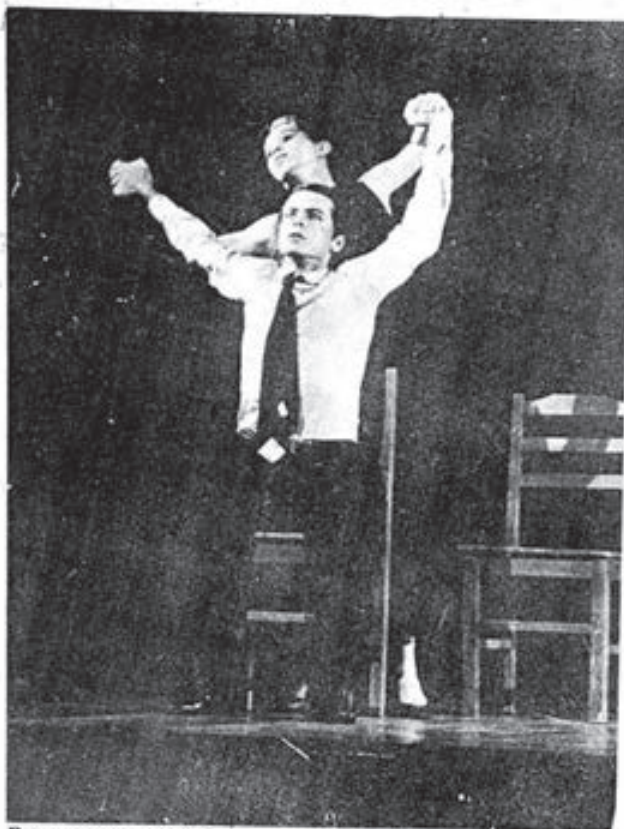
ANEXO J: Jornal Tribuna da Bahia, novembro de 1989. Mostra Dança na Veia.
Hemeroteca de Jorge Kennedy

MULHERES DE PEQUIM

O grupo Renascença, composto por novos bailarinos, todos profissionais, estará em Rio Branco para duas apresentações do espetáculo Mulheres de Pequim, nos próximos dias 21 e 22, no Teatro Plácido de Castro. O grupo de dança tem à frente o coreógrafo Kennedy Campos, um acreano com pós-graduação em dança pela Universidade Federal da Bahia.

Mulheres de Pequim compõem-se fundamentalmente de uma linguagem moderna-contemporânea, dividida em duas partes e cuja proposta é despertar no espectador a curiosidade para sua relação com a rotina urbana e os mitos femininos que permeiam a vida humana.

Os ingressos antecipados dos espetáculos poderão ser adquiridos a partir do dia 18, quarta-feira, na bilheteria do Teatro Plácido de Castro.



Renascença em cena

ANEXO K: Jornal Tribuna da Bahia, novembro de 1989. Mostra Dança na Veia.
Hemeroteca de Jorge Kennedy



Cena do espetáculo "Mulheres de Pequim"

AC. e

Manaus, quinta-feira, 19 de julho de 1990

Grupo Renascença e as "Mulheres de Pequim"

*** Estará em cartaz, a partir do dia 27 e estendendo temporada até 29 na ribalta do Teatro Amazonas o espetáculo "Mulheres de Pequim", de Jorge Kennedy, coreógrafo que já mostrou capacidade e criatividade através de outros trabalhos.

*** "Mulheres de Pequim" é um espetáculo com 50 minutos de dança contemporânea, colocando em palco 11 bailarinos semi-profissionais, elaborado todo sob a direção da coreografia de Kennedy, baseado em pesquisas sobre o tema e o movimento.

*** Porque "Mulheres de Pequim"? Quando foi estabelecido um tema para a mostra de coreografias, em festival na Bahia, Kennedy teve a ideia de trabalhar com mitos criados pelos signos femininos, por estarem ligados as questões existenciais do ser humano com as quais ele se identifica bastante.

*** O coreógrafo iniciou carreira profissional em 1961, em Manaus, depois partindo para o Rio de Janeiro, onde completou seus estudos com os melhores mestres da dança do cenário nacional. Daí até "Mulheres de Pequim", uma carreira repleta de trabalhos sempre com uma qualidade que procura aprimorar cada vez mais a perfeição.

*** No elenco: Itala Clay, Monique Andrade, Cezane Galvão, Andréa Virino, Cléia Dumont, Francis Baya, Tenório Cavalcante, Augusto Domingos, Jorge Kennedy, Mamoud Amec, Sérgio Bustamante.

*** Desde janeiro o espetáculo está sendo cuidadosamente elaborado, aprimorado e finalmente, em breve chega ao grande público. Prestígio talento amazonense, que quando tem qualidade com este, é sempre brilhante.

Últimos detalhes para a apresentação

O grupo de dança "Renasçença" estará se apresentando no Teatro Amazonas (TEA) nos próximos dias 27, 28 e 29 de julho. O espetáculo a ser apresentado será "Mulheres de Pequim", sob a direção e coreografia de Jorge Kennedy

MULHERES DE PEQUIM



Mulheres de Pequim, dirigido pelo coreógrafo Jorge Kennedy, está sendo bastante aplaudido em Rio Branco — Acre

"Mulheres de Pequim" também está sendo exibido em Rio Branco — Acre, neste final-de-semana. Na terça-feira, os 10 componentes do grupo retornam a Manaus para cuidar dos últimos detalhes para sua apresentação no TEA.

Jorge Kennedy, diretor do espetáculo, é pós-graduado em coreografia pela Universidade Federal da Bahia e já fez apresentações no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Carlos Gomes, na Bahia. Sobre a temática do espetáculo, ele explicou que "Mulheres de Pequim" aborda os mitos femininos manifestos no cotidiano urbano. Segundo Kennedy a proposta do espetáculo é desvelar uma feminilidade de caráter forte, prospectivo e às vezes contraditório, quando em relação com o masculino. Dentro de um mundo urbano, o feminino é abordado nos seus mais diversos ângulos, num contexto urbano, em que as emoções ora são contidas, ora impulsivas.

O espetáculo será uma mistura de dança-teatro, inspirado no trabalho de movimento e interpretação da alemã Pina Bausch. A música servirá então como pano de fundo, para a movimentação e interpretação dos componentes do grupo. O minimalismo de Philip Glass (taxista nova-iorquino) e a música renascentista inglesa, destacando-se a ópera Tristão e Isolda de Wagner, marcarão o ritmo do espetáculo.

Trata-se portanto de uma difícil e ousada combinação, já que a música minimalista, ao contrário da renascentista, consiste na demonstração da arte em sua matéria primitiva (o som, no caso da música) — a transformação do mínimo em algo que seja significativo.

"Mulheres de Pequim" sem dúvida despertará o interesse do público amazonense, pois é uma proposta de vanguarda, com um tema urbano, complexo, bastante

Manaus, sábado, 28 de julho de 1990 — Amazonas em Tempo

Grupo de Dança Renasçença musicaliza, encena, no Teatro Amazonas o espetáculo "Mulheres de Pequim". Intelectos apurados, cultura, hábil, as artes e a dança também. Sempre às 21 horas.