

Companhia AtoresBailarinos do Rio de Janeiro – Uma Dupla Trajetória

Ana Bevilaqua¹

Esta comunicação tem por objetivo investigar a trajetória artística da companhia Atores Bailarinos do Rio de Janeiro, dirigida e coreografada por Regina Miranda, ativamente atuante na cena nacional e internacional entre 1980 e 2005. Falar da Cia. AtoresBailarinos é, acima de tudo, falar de um lugar de pertencimento. Lugar onde tive a oportunidade de vivenciar por mais de 15 anos uma experiência artística riquíssima que transbordava para além dos processos de criação cênica, em aulas, cursos, conversas, organização de eventos e projetos especiais que forjaram a profissional da dança que aqui vos fala. Traçar a trajetória desta companhia é, portanto, uma tentativa de buscar um certo distanciamento, fazer um “esforço controlado de conter a subjetividade”, operação que Pierre Bourdieu vai chamar de *objetivação* (Goldenberg, 1999, p.45).

Regina Miranda decide criar a companhia em 1979, logo após voltar para o Brasil, vinda de Nova Iorque, onde viveu por alguns anos estudando, pesquisando e trabalhando com dança. Miranda vai para os EUA após passar na audição para o *Robert Joffrey Ballet*. Nos EUA, ela toma contato com a efervescência da dança pós-moderna americana e tem a oportunidade de fazer aulas com o grupo ligado à Judson Church como Robert Ellis Dunn, Trisha Brown, Simone Forti; experimenta as pesquisas de Steve Paxton que ele posteriormente nominou de contato improvisação; e faz aulas de dança moderna no Studio de Martha Graham, até conhecer o trabalho de Effort-Shape (Esforço-Forma) que era como se chamavam as aulas de Análise Laban de Movimento, na época. A possibilidade de haver uma teoria do movimento, que pensava o movimento como uma linguagem com sua gramática e sintaxe próprias causam um grande impacto em Regina. Ela encontra Irmgard Bartenieff, discípula de Laban, criadora dos Bartenieff Fundamentals (até então chamados de Corretivos) e

¹ Mestre em Teatro pela Uni-Rio. Faculdade Angel Vianna, Docente.

coordenadora do programa de certificado em Effort/Shape desenvolvido no Dance Notation Bureau. Regina se inscreve no programa e passa a se dedicar inteiramente a ele. Após completar a formação como Analista de Movimento Laban, Miranda fica ainda por um ano como assistente de Irmgard Bartenieff.

Retorna ao Brasil, primeiramente para Brasília e depois para o Rio de Janeiro com a vontade de expandir e desenvolver, na prática, seus estudos em Laban e toda a bagagem de novos conhecimentos adquiridos. Vai dar aulas no espaço de Angel Vianna, de quem fora aluna de balé antes de ir para os EUA. Publica também o livro *O Movimento Expressivo* a fim de introduzir o Sistema Laban, como ela passa a chamar a Análise Laban de Movimento, enfatizando assim o caráter sistêmico do estudo.

A decisão de montar sua própria companhia surge do desejo de poder integrar dança, música, teatro, literatura e artes plásticas – algo que já fazia parte de sua educação artística, desde a infância, mas que ela ainda não pudera articular cenicamente. Forma então um grupo eclético de pessoas – bailarinos, atores e não-bailarinos, pessoas experientes com outras sem experiência nenhuma e, com muita entrega e paixão começa a trabalhar a partir de *Heliogábalos, o Anarquista Coroado*, texto de Artaud, adaptado por Carlos Henrique Escobar. Regina passa a dar aulas para o grupo, introduzindo-os ao Sistema Laban, mas reúnem-se não apenas para aulas e pesquisa de movimento, juntos, fazem leituras de poemas, romances, apreciações musicais, passam num segundo momento a produzir os próprios figurinos, tingindo tecidos, fabricando botões de cerâmica, costurando sandálias de couro, enfim, vivenciam intensamente o processo de elaboração deste primeiro espetáculo. Contam ainda com música de Arnaldo Dias Batista, dos Mutantes e um cenário formado por imensos painéis pintados por Luiz Áquila. A estréia se dá em 1980, no palco do teatro Tereza Rachel. O espetáculo coloca no palco um tema até então tabu para a dança (e ainda hoje se pode considerá-lo assim) a sexualidade – Regina “desejava o corpo violento, carnal e vibrante, um corpo transgressor que deslocasse a si mesmo e ao outro em seu desnudamento” (Miranda, 2008, p.95). Além disso, *Heliogábalos* consegue reunir os vários campos artísticos em cena numa integração bem pouco comum para a época e ficou como uma “espécie de carta de intenções” do que a companhia viria a explorar. “Desde então, as experiências, sensações, estratégias de criação e as possibilidades de colaboração entre artistas de

variados campos” (Miranda, 2008, p.95) tornaram-se uma tônica na companhia, renovando-se a cada montagem.

Este 1º espetáculo foi determinante para estabelecer o fazer cênico do grupo – baseado em uma pesquisa de movimento que tem como suporte prático e filosófico o Sistema Laban, que engloba simultaneamente um diálogo com outros campos artísticos e de conhecimento e que percebe tanto o texto escrito quanto aquele inscrito no corpo como textos de movimento. O que Regina procura neste primeiro momento é o aparelhamento de seus atores-bailarinos no sentido de todos possuírem um vocabulário comum de movimento, todos falarem a mesma língua – esta língua sendo o próprio Sistema Laban, lugar sempre aberto a experimentações, interpretações, e (re)criações. O que se busca, portanto, é a formação de uma linguagem própria, que vai, a cada montagem precisar de novas palavras, novos textos ou a (re)escritura dos mesmos, mas cujo vocabulário já está incorporado. Como diz Regina: O Sistema Laban é “como uma paisagem, sempre em transformação, mas que eu vou revisitar e que se modifica com a minha visitação” (Tourinho, 2009, vol.2, p.290).

Após esse momento inaugural, a Cia. segue com uma trajetória ascendente de mais de 40 trabalhos coreográficos, sempre conjugando a formação e o aperfeiçoamento na linguagem Laban/Bartenieff com a criação de espetáculos de dança, instalações coreográficas, performances.

A escolha de espaços não-convencionais para a apresentação de suas montagens e muitas vezes a elaboração de trabalhos a partir de algum espaço específico (site specific work) vai se firmar como uma característica do trabalho de Regina e da Cia. AtoresBailarinos, buscando relações entre bailarinos e espectadores que quebram a frontalidade convencional e envolvem o público de forma mais ativa. Bem no início de sua história, em 1983, *Tá com Fome? Não, Tô com Febre* (1983) – foi uma “instalação coreográfica” (o termo é de Miranda, 2008, p.90) que acontecia dentro de uma loja de móveis usados na Rua do Lavradio, tinha como tema a memória, a evocação do passado e trabalhava através da simultaneidade de cenas, a questão do olhar, convidando o espectador a fazer o seu recorte do espetáculo – cabia a ele escolher o que ver e agrupar as cenas como bem entendesse. Com *Salão de Danças*, de 1984, o grupo ocupou a

Gafieira Estudantina Musical criando peças coreográficas que evocavam as danças daquele espaço – a valsa, o tango e o bolero.

Seguindo a linha das instalações coreográficas foi, sem dúvida, *A Divina Comédia*, criada em 1991, que ocupou todo o Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio, o trabalho mais impactante. Foi um verdadeiro marco nas artes cênicas da cidade, sobretudo por ter sido feita em plena era Collor, sem dinheiro algum. Ao todo eram 146 atores/bailarinos espalhados por todos os espaços do museu – dos porões ao teto, passando pelos jardins e salas de exposição; uma equipe técnica de mais de 70 pessoas e cerca de 30 artistas plásticos que contribuíram nas ambientações do Inferno, Purgatório e Paraíso de Dante. Este trabalho extrapolou os limites da companhia, que atuou não apenas na cena, mas principalmente, na organização de todo o evento e estruturação do espetáculo. O público de 500 pessoas por noite percorria a trajetória de Dante por cada um dos “cantos” (ou capítulos) de sua obra, re-criados, re-contextualizados e atualizados por Regina Miranda. A caminhada, tema de movimento recorrente no espetáculo, era compartilhada entre os intérpretes e os espectadores convocados a “viver a experiência estética de pertencer à cena, recriá-la e fruir, experimentar e decifrar os signos de suas próprias sensações”. (Miranda, 2008, p.92)

S.Thala, de 1993, foi outra montagem a utilizar um grande elenco de atores-bailarinos e a estabelecer com o público uma relação ativa. Criado a partir do universo literário de Marguerite Duras, a instalação apresentava personagens e cenas de alguns de seus romances e peças teatrais, re-contextualizados, inter-relacionados, re-locados, refletidos. O trabalho estruturou-se espacialmente nos dois andares de uma Fundação Progresso ainda em obras e a ambientação era toda de ferro e vidro formando diferentes espacialidades visíveis em diferentes distâncias, ora muito próximas, mas separadas por vitrines, ora inalcançáveis. O espectador novamente operava escolhas em relação ao que ver e também ao que ouvir como trilha sonora – podendo usar fones de ouvido que eram distribuídos à entrada, com trechos de diálogos das obras e músicas presentes nos filmes de Duras ou ouvir o som ambiente compartilhado pelo elenco.

“Durante as duas horas de duração da instalação, o público podia escolher o que ver, o que ouvir, com quem ver, como ver, que percurso fazer, que cena olhar, em que ordenação, por quanto tempo, e assim, continuamente, cada um

recriava o espetáculo de uma maneira singular, tornando-se então co-autor de um espetáculo unicamente seu”. (Miranda, 2008, p.100)

S.Thala trazia ainda, como parte importante de sua ambientação, vídeos criados pela própria Regina, inaugurando uma relação que vai se repetir em vários trabalhos mais adiante, como *Ghazal*, *Double Game* e *Rua Alice 75*, *Quartos de Aluguel*. Este último, uma instalação coreográfica montada dentro da sede da companhia, uma casa no bairro de Laranjeiras, na Rua Alice número 75. A idéia de pesquisar e contar a história do próprio sobrado levou a companhia ao universo das casas de cômodos, tão comuns nas primeiras décadas do século XX e ainda discretamente presentes nesta rua. O vídeo foi usado para documentar as mais de 20 horas de entrevistas feitas com os moradores dessas casas, cuidadosamente abordados e desvelados em sua intimidade. A dramaturgia do espetáculo foi construída a partir de temas, idéias e imagens observadas nestas entrevistas e nos comportamentos destes moradores, além de fragmentos de textos literários e textos escritos pelos intérpretes que ecoavam as entrevistas feitas. O público, incluindo os próprios moradores entrevistados, percorria os diversos aposentos do sobrado, sem separação entre espaço dos espectadores e espaço cênico, este contando também com a participação de duas moradoras – uma senhora que já fora cantora e uma adolescente aspirante a bailarina. Foi um trabalho transformador para todos os envolvidos nele, modificando as relações sócio-afetivas estabelecidas entre a companhia e sua vizinhança.

Como um último exemplo de instalação coreográfica, *Orfeu* (2005), último trabalho da companhia, comemorando os seus 25 anos de existência. O espetáculo ocupou a mansão do Parque Lage, com um prólogo itinerante que se estendia nas escadarias e hall de entrada da casa e depois alojava o público em arquibancadas em torno da enorme piscina do pátio interno central para evocar a descida de Orfeu em busca de sua amada Eurídice. O tema vida e morte, questão central e recorrente nos trabalhos da companhia reaparece aqui de forma não-narrativa, com o personagem central sendo desdobrado em vários, sem distinção de gênero ou hierarquias. A piscina, sem água, e parcialmente preenchida com areia, servia de palco para essa “descida aos mundos subterrâneos” (Miranda, 2008, p.111), descida esta enfatizada mais ainda na visão do público localizado num nível acima.

“‘Descendo’ pelos caminhos de sua própria história, os Atores-Bailarinos reencontraram e refiguraram fragmentos de sua iconografia gestual, que passaram a formar uma espécie de ‘planta-baixa’ para novas explorações de movimento, como uma escrita transitória, que se apaga e faz com que o invisível, como no dizer de Blanchot, se torne ‘o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver’.” (Miranda, 2008, p.113)

Não é o objetivo, na extensão desta comunicação, aprofundar os processos de criação coreográfica da companhia, porém abordar alguns aspectos desta criação torna-se necessário para dar coerência à trajetória do grupo. Já vimos a questão da construção espacial e da relação cena/platéia enfatizadas especialmente nas “instalações coreográficas”. Pontuamos também o desejo e a procura de inter-relacionar os diferentes campos artísticos e o tema da morte, da finitude como algo recorrente nos trabalhos. Outra característica marcante do trabalho de Regina Miranda é o uso da literatura como “trampolim” para a criação, operando uma re-escritura cênica da obra literária, utilizando o que Miranda chama de “estratégias de atualização”, não para transpor o livro para o palco, mas para interpretá-lo, reescrevê-lo e recriá-lo pelo movimento, através do Sistema Laban. Portanto, não se trata de contar uma história linearmente no palco, mas evocá-la a partir de imagens, atmosferas, temas, personagens, ritmos e intensidades propostos pelo texto escrito e encarnados no texto corporal e no movimento.

É assim, já desde o primeiro espetáculo *Heliogábalo*, criado a partir de Artaud; *Tá com Fome? Não Tô com Febre*, teve como mote um poema de Eudoro Augusto; *Perigo de Vida* (1989) parte do romance *Les Enfants Terribles*, de Jean Cocteau; *A Divina Comédia*, de Dante; *A Desordem* (1992), de *O Homem sem Qualidades*, de Robert Musil. Neste processo, é significativo o “ciclo” Marguerite Duras. Durante 4 anos, Regina e a companhia se debruçaram sobre toda a obra da escritora e criaram 3 trabalhos: *Exílio*, *Moderato Cantabile* e o já citado, *S.Thala*. Todos foram feitos em 1993, mas permaneceram no repertório da companhia por muitos anos. *Areias e Ventos* (1995) fazia uma alusão às *Troianas*, de Eurípedes; *A Rainha da Neve* (1996), único espetáculo infantil da companhia, contava a história homônima de Hans Christian Andersen totalmente pelo movimento. Em *Kawabata* (1998), Miranda criou uma “paisagem visual” (Tourinho, 2009, vol.2, p.298) a partir da obra do autor japonês

Yasunari Kawabata, tocando em questões como velhice e juventude, em um trabalho guiado pelos sentidos. Já Ghazal (2000) que comemorava os 20 anos da companhia surgiu dos poemas de Rumi, poeta sufi que celebrava o amor. Assim, vários trabalhos são orientados por alguma literatura específica, embora sempre convirjam outros elementos, questões, e mesmo autores correlacionados. Apresentamos um breve panorama dos principais trabalhos e talvez os mais emblemáticos em que foram utilizadas estratégias de atualização literária.

Paralelo à trajetória artística da Cia. AtoresBailarinos, no caminho de afirmação de sua linguagem cênica, existe uma outra trajetória que é a de uma formação, informal no sentido de não ser acadêmica, em Sistema Laban/Bartenieff, dos artistas engajados na companhia. Esse duplo viés vai se entrelaçar no percurso da companhia, permitindo que o grupo amadureça numa linguagem de movimento que expande as possibilidades de pesquisa corporal e refina seu vocabulário de movimento. É claro que esse grupo não se manteve o mesmo ao longo de seus 25 anos de atividade, mas muitos permaneceram por longo tempo, alguns desde sua formação, com idas e vindas, mas sempre próximos. Isso possibilitou uma coesão forte desta linguagem cênica e permitiu que esses atores-bailarinos se tornassem disseminadores do trabalho de Laban. O grupo inicial teve essa formação privilegiada de uma maneira intensa. Regina muitas vezes abria espaço em sua própria casa para que membros do grupo pudessem dar aulas, garantindo alguma fonte de dinheiro num momento em que os patrocínios não eram uma constante no fazer artístico e que receber para ensaiar era uma utopia. Aos poucos, esses profissionais vão se firmando, também, como professores com uma especialização consistente em Sistema Laban e muitos vão levar adiante este estudo para a vida toda.

Quando Angel Vianna decide abrir o curso técnico em dança no seu espaço, chama Regina Miranda para ministrar as aulas de Laban e essa é uma decisão importante e irreversível. Primeiro porque se torna evidente uma afinidade entre o pensamento de Angel e a filosofia de Laban. Em seguida porque Regina vai colocar para dar aulas, junto com ela, os seus bailarinos preparando o terreno para deixá-los em seu lugar quando posteriormente sai da escola de Angel. Dessa forma, da companhia saem diversos profissionais que vão continuar a trabalhar com o Sistema Laban/Bartenieff, alguns buscando, inclusive, completar ou formalizar os seus estudos em uma das

instituições Laban no estrangeiro. Podemos citar alguns nomes, de membros da companhia e que deram aulas também na escola de Angel, como: Marina Martins, CMA (Analista de Movimento Certificada pelo LIMS – Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, NY), dá aulas na UFRJ; Angela Loureiro, CMA, e Labanotator, mora e trabalha na França; Luciana Bicalho, graduada na Faculdade Angel Vianna; Marina Salomon, dá aulas na Casa de Artes de Laranjeiras há mais de 20 anos, empregando o Sistema Laban/Bartenieff para atores; Paula Nestorov, que criou posteriormente sua própria companhia; e Adriana Bonfatti, que não deu aulas na Angel, mas tornou-se CMA e dá aulas atualmente na graduação em teatro da PUC-Rio.

Em sua trajetória com a companhia, Regina Miranda foi também desenvolvendo sua visão singular do Sistema Laban – que denominou de Corpo-Espaço – um desdobramento do pensamento labaniano entrecruzado dialogicamente por conceitos provindos da Topologia – campo de estudos da matemática contemporânea; das teorias psicanalíticas de Lacan e de filósofos da contemporaneidade como Deleuze e Guattari. A história da companhia é também a história de gestação de Corpo-Espaço e os atores-bailarinos que por ali permaneceram carregam consigo parte desse gene.

“Aqui a *palavra Laban* se revela deflagradora e inscreve nos corpos o exercício da possibilidade: a crença de que é possível, desejável e enriquecedor que pessoas diferentes, de falas diferentes, com informações diferentes, convivam, criem e exercitem discursos poéticos diversos, que possam ser sinceramente apreciados e integrados criativamente em cena ou fora dela. Assim, cria-se uma *fala* corpo-verbal, que permite o trânsito, recria a palavra, acha o gesto capaz de provocar deslocamento e expansão e incita a arte *performática* dos envolvidos”. (Miranda, 2008, pp. 87-88)

Referências Bibliográficas:

GOLDENBERG, Mirian. *A Arte de Pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio

de Janeiro: 7Letras, 2008.

TOURINHO, Ligia Losada. *Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das Artes da Cena*. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Vol. 1 e 2.