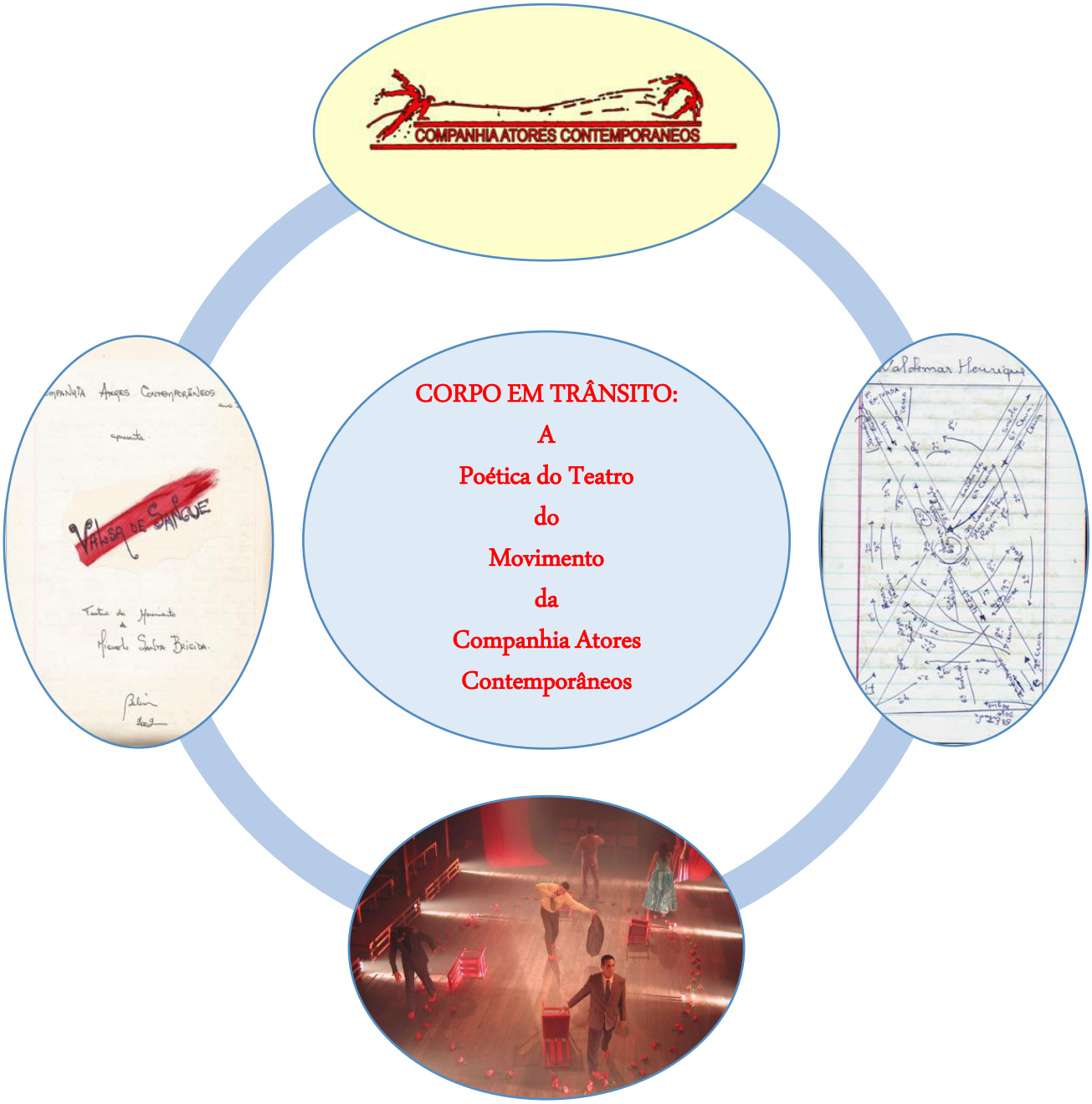
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Jaime Barradas da Silva



Belém-Pará
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JAIME BARRADAS DA SILVA

CORPO EM TRÂNSITO:
A POÉTICA DO TEATRO DO MOVIMENTO DA COMPANHIA ATORES CONTEMPORÂNEOS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.
Orientadora: Profª Drª Ana Flávia Mendes Sapucahy.
Área de Concentração – Artes Cênicas

Belém-PA
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Silva, Jaime Barradas da, 1979-
Corpo em trânsito: a poética do teatro do movimento da companhia atores contemporâneos / Jaime Barradas da Silva. - 2014.

Orientador: Ana Flávia Mendes Sapucahy.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2014.

1. Artes cênicas. 2. Atores - Técnica. 3. Corpo como suporte da arte. 4. Mecânica humana. 5. Teatro. I. Título.

CDD 23. ed. 792.02

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos nove (09) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quatorze (2014), as quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da professora doutora Benedita Afonso Martins, em substituição a orientadora professora doutora Ana Flávia de Mello Mendes ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de Jaime Barradas da Silva, intitulada: CORPO EM TRÂNSITO: a poética do teatro do movimento da Companhia Atores Contemporâneos, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores José Afonso Medeiros Souza e Lia Braga Vieira da Universidade Federal do Pará e Aguinaldo Moreira de Souza da Universidade Estadual de Londrina. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Benedita Afonso Martins, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com distinção, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros examinadores será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Afonso Martins, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 09 de Junho de 2014.

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins _____

Profa. Dra. Lia Braga Vieira _____

Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza _____

Jaime Barradas da Silva _____

Dedico,

Aos que nessas trilhas estiveram ao meu lado, estenderam-me as mãos, ofertaram-me um sorriso e tornaram-me melhor, mais do que realmente sou.
Em especial a minha amada jovem mãe, Professora Maria Rosa Barradas, pelo amor incondicional e tudo o que dele resulta.

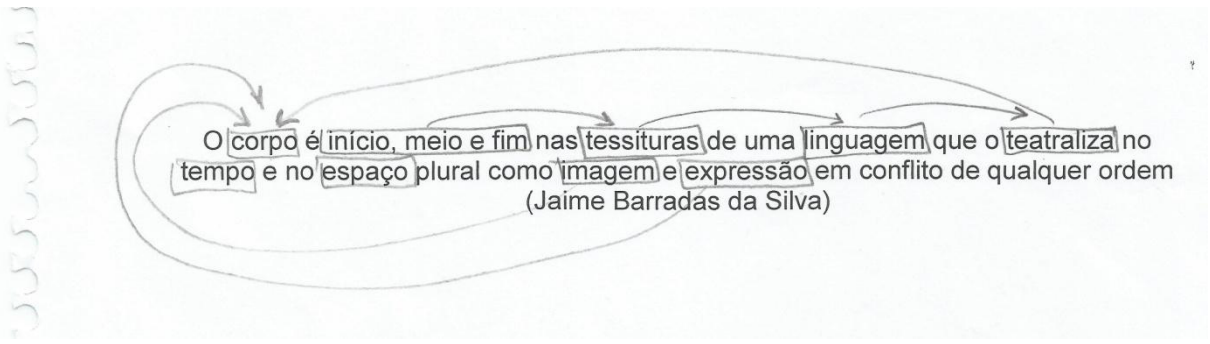
E aos que amamos e pela Graça de Deus, inevitavelmente fizeram a 'Passagem'.
À minha avó materna Maria Barradas (*in memorian†* 2009).
À minha avó paterna Inês Joaquina (*in memorian†* 2010*).*

Ao meu jovem e amado Pai, Bianor Camargo, o padeiro (*in memorian† 2012)* pela Lição de Vida e por seu Amor*.*
Que o meu caminho sem ti seja brando.
Que o vento sussurre lembranças de ti por onde eu for.
Que as minhas lembranças de ti, sirvam-lhe de oração.
Até que eu te veja de novo...
Que Deus te acolha com amor.
Que a música não pare
Que o gargalhar não cale
E o teu olhar não cerre.
Até que nos encontremos de novo...
Que Deus te envolva de amor
(Jaime Barradas da Silva).

Agradeço,

Primeiramente a Deus por sua imensa misericórdia e bondade.
À Professora Ana Flávia Mendes e seu filho, que acolheram meu percurso investigativo, não hesitando em me acompanhar nestas trilhas e acreditarem que seria possível esta apresentação. Agradeço imensamente pela orientação, leitura atenta, enriquecedora, compreensão e confiança depositada em mim.
A todos os professores e colegas-amigos do Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu – ICA*, em especial, a Wânia Contente.
Ao professor Aguinaldo Souza pela gentil cessão de cópias de sua produção científica. E pelas contribuições relevantes aqui consideradas à medida de meu espaço-tempo.
A professora Lia Braga pela leitura atenta, professoralidade e contribuições relevantes.
Ao professor, amigo e diretor Miguel Santa Brígida por contribuir para meu amadurecimento como intérprete-pessoa e por acolher meu desejo de investigar seu trabalho por meio da Cia. Atores Contemporâneos.
Aos amigos Iolanda Freitas, Aninha Moraes, Sônia Garcia, Ana Claudia Costa, Raimundo Guimarães e Glória Guimarães pelo sopro de incentivo, amizade e espiritualidade.
Aos meus irmãos Bianor Jr, Sérgio, Rosinei e ao irmão-parceiro Rubens e seus filhos Enthony e João Vitor por confrontarem meus devaneios poético-científicos com suas realidades sem perder os laços cativantes.
As minhas princesas, Alinne, Adrielle, Amanda e Marianne que ante as tantas dolorosas perdas me ajudaram a manter a fé e a esperança no Grande Encontro.
A minha amada tia Maria Geny, primos Claudilene, Jarrel e cunhada Arlene por suas preces, cuidados e boas expectativas.
Aos parceiros e amigos da Companhia Atores Contemporâneos: Aninha Moraes, Cei Mello, Eric Nascimento, Márcia Pontes, Patrícia Passos, Roger Paes e Sônia Santos pelo crescimento, confiança e amizade.
A gentileza de Mario Baratta por sua contribuição em recriar a logomarca da Cia. Atores.
À Sanchris dos Santos, por ser a manifestação de Deus em minha vida ao longo de tantos anos de parceria, amizade e comunhão.

Recebam meus aplausos!



Fonte: Notações feitas pela Professa Dr. Lia Braga Vieira na epígrafe do texto de qualificação - 30 de janeiro de 2014.

RESUMO

Este estudo trata do corpo em trânsito na poética do Teatro do Movimento, em que se problematiza: Como se presentificam, nos documentos de processo de criação artística, as relações operativas do corpo na poética da Cia. Atores Contemporâneos posto que se denomine como Teatro do Movimento? Adota-se um trânsito entre métodos aplicando uma abordagem qualitativa com estudo de caso e utilização da crítica genética, análise de conteúdo e indução analítica, fundamentando-se nos parâmetros da fenomenologia para: Investigar nos documentos de processo de criação artística, a presentificação das relações operativas do corpo na poética do Teatro do Movimento da Cia. Atores Contemporâneos; Identificar elementos contínuos na trajetividade cênica da Cia. Atores Contemporâneos que caracterizem a poética do Teatro do Movimento; Identificar os princípios formativos do Teatro do Movimento da Cia. Atores Contemporâneos nos seus documentos de processo de criação; Analisar as proposições formais e referenciais nos documentos de processo de criação da Cia. Os resultados apontam que aquela relação se dá a partir de 3 princípios formativos: desconstrução, *collage* e estranhamento, resultantes, de um corpo que opera por meio do drama, da dança e da performance, e resultando num corpo em trânsito como *atractor* na poética do Teatro do Movimento.

Palavras-Chave: Companhia Atores Contemporâneos. Teatro do Movimento. Corpo em Trânsito. Crítica Genética. Análise de Conteúdo.

RESUMEN

Este estudio trata sobre el cuerpo en tránsito en la poesía del Teatro del Movimiento, en el sentido en las cuestiones: Como se ha visto, en los documentos del proceso de la creación artística, las relaciones del cuerpo en la poesía de la Cía. Actores Contemporáneos , ya que designen como Teatro del Movimiento? Adopta un tránsito entre métodos mediante la aplicación de un enfoque cualitativo con estudio de caso y el uso de crítica genética, el análisis de contenido y inducción analítica, basándose en los parámetros de la fenomenologia a: Investigar en los documentos de lo proceso de la creación artística, la parte dispositiva presentificação las relaciones del cuerpo en la poesía del Teatro del Movimiento de la Cia. Actores Contemporáneos; Identificar los elementos en continua trajetividade escénica de la Cia. Actores Contemporáneos que caracteriza a la poética del Teatro del Movimiento; Identificar los principios formativos de Teatro del Movimiento de la Cia. Actores Contemporáneos en su proceso de creación; Analizar las propuestas formales y referenciais en el documentos del proceso de la creación de la Cia. Los resultados indican que esta relación se basa en 3 principios formativos: La desconstrucción, el collage y extrañeza, como resultado de un cuerpo que funciona por médio del drama, la danza y La performance, y lo que resulta en un cuerpo en tránsito como atractor de la poesía en el Teatro del Movimiento.

Palabras clave: Companhia Atores Contemporâneos. Teatro del Movimiento. Cuerpo en Tránsito. Crítica genética. Análisis de contenido.

Sumário

ARTISTA-PESQUISADOR E SUA TRAJETIVIDADE 13

1. A TRAJETIVIDADE CÊNICA DA COMPANHIA ATORES CONTEMPORÂNEOS 31

2. O CORPO NA POÉTICA DA CENA CONTEMPORÂNEA 64

2.1. O Corpo como Materialidade no Campo Abrangente da Cultura 64

2.2. O Corpo nas Poéticas Cênicas 79

2.2.1. O Corpo no Teatro 79

2.2.2. O Corpo na Dança 85

2.2.3. O Corpo na *Performance* 89

3. CORPORALIDADE NO RUMOR TEÓRICO DOS DITOS E ESCRITOS SOBRE *VALSA DE SANGUE* 94

3.1. Dos Cadernos de Processo de Criação de *Valsa de Sangue* 94

3.1.1. Dossiê das “Ilhas de Cenas” à “Negra” em *Valsa de Sangue* 96

3.2. Rumor Teórico nos Jornais 119

4. O TRÂNSITO DE FORMAS E REFERÊNCIAS NA PROPOSIÇÃO DO TEATRO DO MOVIMENTO 128

5. O CORPO EM TRÂNSITO COMO *ATRACTOR* NA POÉTICA DO TEATRO DO MOVIMENTO 147

5.1. As Relações Operativas do Corpo no Teatro do Movimento 149

5.2. Proposição de Princípios Formativos da Poética do Teatro do Movimento 157

5.2.1. Princípio da Desconstrução 167

5.2.2. Princípio da *Collage* 169

5.2.3. Princípio do Estranhamento 172

5.3. Proposições Sínteses do Trânsito no Teatro do Movimento 174

REFLEXÕES EM TRÂNSITO 179

REFERÊNCIAS 183

FONTES HEMEROGRÁFICAS 188

DOCUMENTOS E ENTREVISTAS 191

ANEXO 192

APÊNDICE 193

LISTA DE TABELAS

Quadro I - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006 160
Quadro II - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006 161
Quadro III - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006 161
Quadro IV - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006 161
Quadro V - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006 162
Quadro VI - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006 162
Quadro VII - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006..... 163
Quadro VIII - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006.... 163
Quadro IX - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006 164
Quadro X - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006 164
Quadro XI - Unidade de Significação das fontes Hemerográficas – 2002-2006 164
Quadro XII - Elementos Contínuos no Teatro do Movimento 165
Quadro XIII - Elementos Característicos do Teatro do Movimento 166
Quadro XIV – Aproximações procedimentais com Dança-Teatro 166
Quadro XV – Síntese do Teatro do Movimento 177

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Logomarca do Teatro do Movimento de Miguel Santa Brígida 15
Fig. 2 - Trânsito entre Métodos 24
Fig. 3 - Cena de *Grito do Trem Noturno* 32
Fig. 4 - Cena de *Habitantes do Fogo* 33
Fig. 5 - Cena de *Breve Concerto do Tempo* 34
Fig. 6 - Cena de *Violetango* 37
Fig. 7 - Dados Históricos de Temporada de *Violetango* 38
Fig. 8 - Cena de ensaio de *Antonina – Ilha das sombrinhas* 43
Fig. 9 - Cena de *Antonina na Instalação 15 anos* 44
Fig. 10 - Programa do espetáculo *Instalação 5 anos* 45
Fig. 11 - Cena de *Relicário*.....45
Fig. 12 - Cena de *Instalação Cênica 7 anos* 48
Fig. 13 - Cena de *Erasthai* em *Instalação 7 anos* 49
Fig. 14 - Cena de *Ad infinitum* 50
Fig. 15 - Cena de *Celebração* 52
Fig. 16 - Cena de *Violetango* 55
Fig. 17 - Cena de *Divina Escuridão* 56
Fig. 18 - Gestual em Trânsito.....57
Fig. 19 - Cena de *Instalação 15 anos* – Cena de *Religare – Cortejos*.....58
Fig. 20 - Cena de *Instalação 15 anos* – Cena do *Mundo Flutuante* 59
Fig. 21 - Cena de *No Olho da Rua* - Companhia Brasileira de Cortejos 59
Fig. 22 - Cena de *Quando a gente mora no outro* 60
Fig. 23 - Programa de *Quando a gente mora no outro* 61
Fig. 24 - Cena de *Quando a gente mora no outro* 61
Fig. 25 – Processo de Criação de *Visita à Casa da Atriz* 62
Fig. 26 - Mapa de interconexão sobre o corpo 75
Fig. 27 - Ensaio da cena *Pietá* - 2004 100
Fig. 28 – Capa do Esboço de texto de Apresentação 101
Fig. 29 - Ensaio da cena das cadeiras *Arabian Dance- 2004* 102
Fig. 30 - Cena dos Homens 1 105
Fig. 31 - Cena dos Homens 2 105
Fig. 32 - Estudos dos Movimentos e Intenções de Teodori 106
Fig. 33 - Elementos indutores para o levantamento coreográfico da 1ª *Valsa de Sangue* 107
Fig. 34 - Elementos indutores para o levantamento coreográfico da 2ª *Valsa de Sangue* 108
Fig. 35 - Cena de Teodori com rosas envelhecidas dizendo o texto da canção 109
Fig. 36 - *Banco de Cenas* 110
Fig. 37 - Parte 1 do Roteiro 112

Fig. 38 - Parte 2 do Roteiro 112
Fig. 39 - Parte 3 do Roteiro 113
Fig. 40 - Roteiro de *Capoeira Mulher* 114
Fig. 41 - Mapeamento de Cenas para figura de Sônia Santos 115
Fig. 42 - Roteiro de Cenas para figura de Alexandra Teodori 116
Fig. 43 - Cartaz de *Valsa de Sangue* - 2002 120
Fig. 44 - Programa do Espetáculo *Valsa de Sangue* 123
Fig. 45 - Tríade de Trânsito entre Linguagens no Teatro do Movimento 133
Fig. 46 - Mapa de Referências para o Teatro do Movimento 137
Fig. 47 - Trajetividade de Miguel Santa Brígida para a construção da Poética em 1995 138
Fig. 48 - Referências de Miguel Santa Brígida para a construção da definição 139
Fig. 49 - Segundo esboço de uma primeira definição para o Teatro do Movimento 140
Fig. 50 - Definição de Teatro do Movimento em sua versão final 144
Fig. 51 - Ensaio de *Valsa de Sangue* 149
Fig. 52 - Ensaio de Valsa de Sangue 149
Fig. 53 - Princípios Formativos em Trânsito no Teatro do Movimento 158
Fig. 54 – Quatro Pontos Fundamentais dos Princípios Formativos do Teatro do Movimento 176

ARTISTA-PESQUISADOR E SUA TRAJETIVIDADE

Saber o que se intenta, mediar instâncias, medir limites, estabelecer caminhos, verificar e, quem sabe, propor noções e princípios e, fundamentalmente, reconhecer e comprometer-se com a sua área de atuação e seu objeto de experimentação passa pela compreensão da história do que se faz, como e porque se faz, o que neste trabalho nomino de Trajetividade[1] com a qual defino os contornos subjetivos, afetivos e teórico-metodológicos.

Esta noção se funda no conceito de Trajeto Antropológico de Gilbert Durand (2002), em sua obra *As estruturas antropológicas do Imaginário* que, com sua abordagem fenomenológica, traz à baila o imaginário e a dimensão afetiva do homem na apreensão do fenômeno de investigação resultando na interação entre o observador e o objeto.

O trajeto antropológico refere-se:

> [ao] incessante intercâmbio existente, no nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social [...] este trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual reciprocamente [...] as representações subjetivas se explicam 'pelas acomodações anteriores do sujeito' ao meio objetivo (DURAND, 2002, p. 41).

A digressão que faço após a delimitação do objeto de certa forma elucida o interesse neste estudo e referenda a noção de trajetividade acima mencionada. Talvez por arrogância[2] intelectual, considero haver relações entre meu trajeto e o objeto em questão.

Este estudo não se constitui uma análise[3] de espetáculos de Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos[4] dirigida por Miguel Santa

---

[1] Não será adotado neste trabalho o método de análise proposto por Durand (2002). Toma-se a noção *trajeto antropológico* do autor para fundar o que estou propondo acerca da relação nesta introdução entre meu percurso e o objeto que investigo.

[2] A etimologia da palavra aponta um sentido positivo vindo do latim *adrogantia ou arrogantía, com sentido de bravata, pedir a mais, trazer para si,* vejo que me enquadro neste sentido por pretender que meu campo de atuação constituisse em objeto de estudo (ROCHA, Carlos. **Etimologia de arrogância.** Disponível em http://forum.angolaxyami.com/lingua-portuguesa/37907-etimologia-de-arrogancia.html. Acesso em 26 de fevereiro de 2012).

[3] A análise de espetáculo segundo Pavis (2010, p. 320) consiste em descrever "o texto espetacular [...] compartimentá-lo segundo todos os tipos de critérios: narrativos, dramatúrgicos, gestuais e prosódicos".

[4] Neste trabalho além da expressão acima se adotam quatro formas: uma aparece nos cadernos de processos nos anos iniciais, outra nas fontes hemerográficas e duas é como os membros se referem, respectivamente CAC, Companhia de Atores; Cia. Atores e Companhia.

Brígida[5], com décadas de atuação cênica em Belém do Pará, mas um exercício de oportunizar aos interessados e futuros artistas - educadores a ampliação e o reconhecimento desta tendência em artes cênicas, que se relaciona com as diversas linguagens artísticas e rompe com as convenções das artes cênicas sem perder no seu próprio termo o caráter de fazer teatro.

O espetáculo *Valsa de Sangue*[6]*,* em si*,* embora não seja objeto de estudo aqui, serve-me de baliza para situar em seu processo de criação, elementos de singularização da proposição Teatro do Movimento.

O presente estudo consolida parte de meu trajeto como artista-pesquisador e justifica minha escolha, principalmente, por ter sido o primeiro trabalho da CAC a que assisti – em 23 de agosto de 2003 -, que, pela estrutura, me deixou encantado e que também me motivou a participar da audição para seleção de atores em abril de 2004. Isto após minha desistência do teste de seleção para composição de elenco no primeiro bimestre de 1998[7], sem antes conhecer ou assistir algum trabalho da Cia Atores.

Este trajeto se relaciona à minha experiência como ator que se iniciou há bastante tempo, com danças populares na escola durante as quadras juninas, e teatro na Pastoral[8] do Pré-Jovem e da Juventude na Paróquia de Nossa Senhora da Conceição em Mocajuba[9]-Pará, minha cidade natal, onde fui escolarizado e formado no Magistério.

Cheguei do interior do estado do Pará, em 1997, com o desejo de fazer teatro, mas sem deixar o sonho de ingressar na faculdade, pois, este foi o objetivo que fez meus pais me enviarem para a capital, Belém. Não tendo êxito nos exames vestibulares, em 1998 saí à procura de escolas ou companhias de teatro para o grande desafio de fazer teatro no Pará, dado a ausência de uma efetiva política cultural à época. E, em uma página de classificados de jornal[10], vi a chamada para audição de seleção de atores para a Companhia de Teatro de Miguel Santa Brígida. Ao aproximar-me do Espaço - um imenso galpão chamado Teatro da Companhia -

---

[5] Professor Doutor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.
[6] Vide em anexo o Vídeo do espetáculo gravado por Cláudio Melo – esposo da atriz Cei Melo -, na estreia do dia 13 de setembro de 2004.
[7] A audição ocorreu nos dias 18, 19 e 20 de março de 1998 no Teatro da Companhia.
[8] Ação comunitária da Igreja Católica em que se encenava leitura do Evangelho e ou textos escritos por mim para datas comemorativas como dias das mães, pais, juventude e crianças.
[9] Interior do Nordeste do Estado do Pará (DIAS, Alberto Seguin. **Em Defesa do Município de Mocajuba e da Microrregião do Baixo Tocantins**. Belém: S/E, 1996).
[10] De volta, o talento da Cia. O Liberal. Terca- feira, 17 de março de 1998. Cartaz p.3.

em que aconteceria a audição, chamou-me atenção a logomarca bem expressiva e o nome da Companhia.

Fiquei desconcertado porque ali estava para audição de atores conforme notícia de jornal, porém não compreendi muito bem o que era o trabalho com base em dois elementos na logomarca: o termo “contemporâneos” e o desenho estilizado de dois atuantes dando saltos, conforme a imagem abaixo.

Fig. 1[11] - Logomarca do Teatro do Movimento[12].



Fonte: Logomarca recriada pelo artista-arquiteto Mario Baratta em 2014.
Nota: Reprodução cedida gentilmente pelo artista a este estudo.

De certa forma, fiquei assustado e “crente” em que não me encaixaria na proposta, pois vinha de uma construção autônoma de teatro paroquial do interior, cujo eixo central era o texto dramático no qual um ator interpreta personagens. E a imagem acima me remetia ao meu imaginário de dança e acrobacia, visto que eu vinha de uma cidade na qual não havia políticas públicas para as artes cênicas, muito menos educação estética para recepção artística em espaços formais de artes, e a inexistência de teatros – espaço físico. Nunca havia assistido a um espetáculo cênico profissional, fosse de dança ou teatro.

Como alternativa à minha desistência da audição, já mencionada, inscrevi-me e participei do Projeto CAETÉ (Centro Amazônico de Experimentação Teatral) financiado pelo governo do Estado no período de 11 de abril a 15 de novembro de 1998, experiência que me proporcionou um significativo conhecimento sobre teatro

[11] Para formatação do trabalho, incluindo quadros e figuras, adoto a terceira edição da ABNT NBR 14724, válida a partir do dia 17 de abril de 2011 (ABNT NBR, 2011) em consonância com Manual de Normalização de Trabalhos Acadêmicos adotado pela Universidade Federal do Pará.

[12] Criada por Mario Baratta entre os anos de 1992 e 1993 [?]. Não há precisão, pois, não houve registro escrito e o original não foi localizado nos arquivos da CAC. Em entrevista aberta concedida no dia 12 de maio de 2014, às 10:10 horas, o artista criador apenas lembra que criou a pedido da produtora da Companhia Sônia Parolim, por ocasião do espetáculo *O Breve Concerto do Tempo* que estaria em temporada no Teatro da Paz. Gentilmente, o artista reproduziu para este estudo o desenho com base em uma imagem digitalizada de programa de espetáculo. O desenho acima foi recriado entre os dias 12 e 14 de maio, e encaminhado para meu email pessoal jaime.barradas@yahoo.com.br.

em todas as suas dimensões, cujo resultado foi o espetáculo teatral *Galvez, Imperador do Acre*[13] sob direção de Amir Haddad[14] e encenado no Teatro da Paz.

Nesta experiência, tive contato com a terminologia performance, onde roteirizei, dirigi e atuei em uma encenação de 20 minutos, nominada de *A vida além do véu*, em que mesclava dança, teatro, poesia e música. Contudo, o caráter que a terminologia assumia para os que assim a chamavam era de pequenas mostras cênicas em que os atores desenvolviam para exibir em um curto espaço de tempo sua competência para interpretar texto.

Ainda sobre minha trajetividade, envolvi-me, posteriormente, com atividades culturais[15] no Centro Acadêmico no Centro de Ciências Sociais e Educação da Universidade do Estado do Pará e atualmente nas Companhias de Miguel Santa Brígida, Cia. Brasileira de Cortejos e Cia Atores Contemporâneos, desde abril de 2004. E um curto espaço de tempo com a dança contemporânea como aluno da Professora Doutora Waldete Brito[16], participando de uma única Mostra de Dança pelo seu Espaço Experimental de Dança em 1999.

A aproximação conceitual e experimental com *performance*[17] como linguagem artística, deu-se na Faculdade de Educação – Universidade do Estado do Pará, em 2001, por meio de duas disciplinas *Formas de Expressão e Comunicação Humana e Metodologia de Formas de Expressão e Comunicação Humana*, ambas ministradas pela Professora Doutora e Artista Plástica Sanchris dos Santos[18], que influenciou terminantemente, seja conceitual e formalmente, meus trabalhos desde então, tendo inclusive, realizado releituras de suas obras em suas exposições.

---

[13] Obra do escritor, dramaturgo e cineasta amazonense Márcio Souza. (SOUZA, Márcio. Galvez, Imperador do Acre. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978).

[14] Amir Haddad (1937). Tem atuado como diretor e ator, principalmente, desenvolvido uma extensa pesquisa em teatro alternativo tendo participado do Teatro Oficina, e hoje dirigindo o grupo *Tá na Rua*. Na década de 60 residiu em Belém do Pará, onde dirigiu um vasto repertório de teatro. Retornou na década de 90 quando organizou o cortejo Auto do Círio, posteriormente, em 1998 dirigiu financiado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, o espetáculo Galvez, Imperador do Acre (Teatro Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/. Acesso em 17 de abril de 2014).

[15] Desenvolvi como coordenador cultural no Centro Acadêmico (CAEBA) o evento TQT (Toda Quinta Tem) parte do projeto de criação dos CUCAS (Centro Universitário de Cultura e Arte) pela UNE (União dos Estudantes Universitários).

[16] Professora Doutora, Bailarina e Coreógrafa da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

[17] Daqui em diante, o termo será utilizado em itálico para se referi a arte da performance em distinção a categoria de análise abrangente. A diferenciação em itálico delimita caminhos e modos de vê-la, visto que requer delimitação de espaços de ação e abordagem, como parte da necessidade política e ideológica de afirmação e legitimação do lugar de onde se fala.

[18] MUNIZ, Iva. San Chris Santos, artista inquieta, professora de sonhos e realizações. O Liberal. Troppo. Domingo, 15 de abril de 2007. p.20-21.

Ainda como graduando, a artista – então professora no curso de artes visuais da Universidade da Amazônia -, me indicou no segundo semestre de 2001, para o Grupo Usina de Teatro da UNAMA, dirigido pelo Professor Paulo Santana[19], que estava com o projeto de montagem de *As bacantes* de Eurípedes. No entanto, não me identifiquei com a proposta de teatro convencional que aqui entendo com a função de "passar" o texto e representação mimética.

A artista plástica Sanchris Santos sempre mencionava seu interesse em me ver trabalhando com Miguel Santa Brígida, por considerar haver uma afinidade entre meus trabalhos como *performer* e a produção do diretor da Companhia Atores Contemporâneos que, segundo a artista, estabelecia profunda relação com a *performance*.

Por seu intermédio, inscrevi-me no ano de 2003 para um curso de extensão universitária chamado *Corpo: formas, espaço e movimento (estudo espacial e volumétrico do corpo e suas possibilidades de movimento e experimentação cênica)* com enfoque em Rudolf Von Laban e as artes visuais, que culminava com um espetáculo cênico desenvolvido pelo professor, diretor e encenador Miguel Santa Brígida. Neste curso, fui perguntado pelo professor se já conhecia o trabalho de sua Cia, ao que respondi negativamente. Tendo em seguida sido convidado a assistir o espetáculo *Valsa de Sangue*, que retornaria numa segunda temporada em agosto de 2003 no Instituto de Artes do Pará (IAP), com o objetivo em ver se teria interesse em ingressar em sua Companhia.

Logo após o espetáculo houve celebração com pães e vinhos pelo aniversário da Cia, o que não nos permitiu maiores diálogos sobre a estética e possibilidade de trabalho na Cia., o que ocorreu apenas em abril de 2004 quando o diretor me ligou convidando para a audição de seleção de atores.

Posteriormente, minha atuação como *performer,* o rompimento com o gênero teatro convencional e minha entrada na Cia. Atores levaram a professora e artista plástica Sanchris Santos, então coordenadora do curso de artes visuais da Escola Superior Madre Celeste, a me convidar, em janeiro de 2005, para assumir o componente curricular Módulo de Formação Artístico Estético (FAEI) em Mediações Performáticas com ênfase na relação do corpo com a plasticidade, visualidade e o

[19] Atualmente é professor na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Foi diretor, encenador e coordenador do Núcleo Cultural Artes Cênicas e Musicais da Universidade da Amazônia. Disponível em http:// www2.unama.br/EPE/NucleoCultural/apresentação.html. Acesso em 17 de abril de 2014.

uso de tecnologias. Em 2007, passei a integrar o grupo de pesquisa em poéticas visuais *Igarahart*, formado por professores artistas do curso de artes visuais da ESMAC, onde desenvolvo poéticas na linha da *performance*, instalação e vídeo-arte.

Assim, acredito tornar-se uma necessidade o artista, independentemente de qual campo de atuação, compreender as relações entre aquilo que faz, o porquê e o como faz, estabelecendo noções do que se propõe *formar*[20]. Tais questões certamente fundam e norteiam a construção de noções e princípios operativos para o amadurecimento do artista.

Até hoje, qualquer que seja o trajeto em que experimento possibilidades cênica e corpórea, fico pensando: Como será que meus parceiros antecessores e predecessores na Cia. Atores Contemporâneos concebem o que fazem e como fazem, nominando de Teatro do Movimento? E como os outros artistas pensam sobre esta linguagem que nos move ensaio após ensaio aos recônditos da subjetividade e aos exercícios de construção do *formar* Teatro do Movimento?

Com base na fenomenologia, a escolha pela temática se fez primeiramente sob olhar dos artistas parceiros com quem convivo e trabalho, e sob meu olhar de *performer,* historiador, pedagogo, ator e professor.

Segundo, pelo processo de singularização da proposição Teatro do Movimento sob a ótica dos sujeitos que o constroem, apresentando-se como um estímulo à implementação de novas propostas de investigação sobre as diversas maneiras de "formar" em artes cênicas, que se configuram em inúmeros grupos e companhias de teatro que se formam e se reformam ao longo da história do teatro no Pará.

Em terceiro lugar, pela necessidade científica de delimitar para categorizar o fenômeno na cena teatral da Amazônia paraense em Belém e que ao longo de décadas tem realizado um vasto repertório cênico, participado de inúmeros festivais e ganhado prêmios nas categorias ator, espetáculo e diretor, que se apresenta como o fator significativo que lhe dá legitimidade enquanto Companhia de Teatro com proposição de uma pesquisa de linguagem autoral.

Contudo, para além deste valor-relevância, penso que a investida tem grande relevância acadêmico-científica, já que se dirige a contribuir para a expansão dos

[20] Em substituição ao termo "fazer" artístico, adoto o conceito de Fayga Ostrower (2004) de que todas as operações criativas sobre a materialidade (tudo que está sendo transformado) resultam na *forma* ou matéria-forma/matéria-configurada e que implica em fazer e experimentar.

estudos na área, quanto à aproximação entre pesquisa em arte primando pelo resultado cênico, como em pesquisa sobre arte, especificamente, a atuação cênica como campo de estudo transdisciplinar com os rigores dos pressupostos teóricos e metodológicos.

Esta diferenciação acerca da pesquisa sobre arte e pesquisa em arte é abordada por Piau (2005) e Cattani (2002), que assinalam que aquela investiga a obra pronta na perspectiva de outras áreas do conhecimento. Quanto à pesquisa em arte, enfatiza a investigação do processo de produção da obra de arte.

Piau (2005) e Zamboni (1998) assinalam que o conhecimento resulta de uma pesquisa constituída num processo de produção de um conhecimento novo a partir de uma determinada problemática e emprego de metodologia específica.

Nesse sentido, justifica-se o estudo, pois a Companhia Atores Contemporâneos nesses anos de criação e atuação tem sedimentado na cena contemporânea do Teatro no Pará uma perspectiva no texto cênico, a ambivalência dança-teatro, atuante e ator, estando para além da representação e/ou presentação[21], fundamentada no princípio norteador da poética da Cia.: "Homem-Movimento na relação Binômio Tempo-Espaço", base fundante da pesquisa cênico corpóreo do idealizador e diretor da Cia., Miguel Santa Brígida, nominando-a de Teatro do Movimento.

Desde que a Companhia Atores Contemporâneos surge na cena contemporânea paraense na década de 90, noto nos anos iniciais, principalmente nas fontes hemerográficas, uma imprecisão em situar seus espetáculos como teatro, dança ou dança-teatro, bem como em sua participação nos festivais e mostras dos gêneros.

Isto fica evidente quando em uma pesquisa para a Revista Subtexto acerca do mapeamento dos grupos de teatro no Brasil, Amorin (2007) apresenta o levantamento dos grupos existentes na capital paraense e nos interiores. No entanto, não menciona a Cia. Atores Contemporâneos como grupo de teatro. Já em 2009, para a Revista Ensaio Geral, a pesquisadora ao abordar sobre o teatro contemporâneo no estado do Pará, considerando-o como resultante da junção teatro

[21] Cohen (2002) diferencia dois conceitos e aponta que a representação consiste no desdobramento (ator e personagem) que se apoia segundo o autor numa conceituação semiológica de significar e representar. Ao passo que o artista performático se presenta, ao invés de representar, por que ele não coloca algo em lugar de outro. É o próprio artista expondo suas habilidades psicofísicas, artísticas e expressivas.

amador e teatro experimental, menciona: “A Cia de Atores Contemporâneos, em seu constante diálogo com a dança contemporânea, produziu cenas importantes e inesquecíveis sob o ponto de vista do prazer estético, aqui se destacando *O Grito do Trem Noturno (1993)*” (AMORIN, 2009, p. 96).

Em uma palestra sobre Processos Criativos de Autores Paraenses[22], no I Pará em Cena em que se discutiam as Dramaturgias, Cláudio Barradas (2004)[23] poeticamente abordou um paradoxo para as novas configurações cênicas contemporâneas ao considerar que “O teatro não é saci. Se fosse pássaro teria duas asas, se fosse homem teria duas pernas: a palavra e o movimento. Se tiver só um deles desconfie”. Em contraposição ao que, neste Simpósio, na Palestra sobre Dramaturgia e Literatura[24], Benedito Nunes (2004) apontara sobre a pluralização da Dramaturgia remetendo-se ao que chamou de crise da Dramaturgia e do Teatro.

As quatro situações apontaram-me para uma necessidade epistemológica de compreender a Poética do Teatro do Movimento desenvolvido pela Companhia Atores Contemporâneos, pois, percebi um hiato quanto à abordagem teórica sobre o processo de criação e atuação da referida Companhia que demarca seu território com espetáculos que configuram sua pesquisa em arte acerca das possibilidades cênicas do corpo e uma dramaturgia autoral.

Assim, observo que há um estranhamento na poética da Cia., que quebra com o formalismo da dramaturgia aristotélica[25] e com as convenções que demarcam a linguagem (seja na dança, seja no teatro) que reverbera na recepção acostumada em grande parte à previsibilidade da encenação clássica calcada na tríade ator/personagem - texto/dramaturgia - público/espectador (GUINSBURG; COELHO NETO; CARDOSO, 1988).

---

[22] Palestras ocorridas no I Pará em Cena: As Dramaturgias, no Teatro Gasômetro, Parque da Residência, na cidade de Belém, em 24 de agosto de 2004.

[23] É Sacerdote, Ator, Diretor e Professor aposentado. É referência no Teatro Paraense, com um vasto repertório desde a década de 60. Tendo sido formado pela Escola de Teatro na década de 60. O Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA, recebe seu nome - Teatro Universitário Claudio Barradas (TCUB).

[24] Palestras ocorridas no I Pará em Cena: As Dramaturgias, na Igreja Santo Alexandre, na cidade de Belém, em 24 de agosto de 2004.

[25] Aristóteles investiga as condições em que esta tríade é mais seguramente obtida; Estuda a construção das obras que melhor asseguram tais sentimentos. Da mesma forma que a música apaixonada, a tragédia bem concebida deve provocar no espectador um gozo, que no final do espetáculo deixe a impressão de libertação e calma, de apaziguamento, como se a obra tivesse dado ocasião para o escoamento do excesso de emoções. Ainda sobre a “Poética” de Aristóteles, no que diz respeito à unidade de lugar, nada é dito. No que diz respeito à unidade de tempo, os autores inferem que ocorre por conta da extensão do limite de tempo para a poesia épica e tragédia, aquela não sujeita a um limite de tempo, esta sujeita “nos limites de uma revolução solar, ou pouco mais ou menos” (apud VOILQUIN E CAPELLE, s/d, p. 232).

Toma-se aqui o formalismo da dramaturgia aristotélica como pressuposto para compreender o fenômeno em questão, posto o caráter de continuidades com significativas rupturas se olharmos na perspectiva da longa duração[26] histórica do teatro ocidental.

Estou interessado nessas situações problemas porque quero encontrar resposta às seguintes perguntas:

- Como se presentificam, nos documentos de processo de criação artística, as relações operativas do corpo na poética da Cia. Atores Contemporâneos posto que se denomine como Teatro do Movimento?
- Que elementos na trajetividade cênica da Cia. Atores formam características do Teatro do Movimento?
- Que princípios[27] formativos de práticas teorizadas constituem o Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos?
- Que proposições formais e referenciais os documentos evidenciam para a compreensão do Teatro do Movimento nos termos da Companhia?

Com isso, para efeito desse estudo, contextualizo o objeto de pesquisa a partir do recorte histórico do teatro ocidental acerca da presença do corpo no teatro contemporâneo, que tem se caracterizado por um manancial de possibilidades de experimentações híbridas (AZEVEDO, 2004).

Ao procurar romper o domínio do texto dramatúrgico, o corpo com suas possibilidades de experimentação cênica têm uma centralidade na dramaturgia contemporânea, que não se pode pensá-lo apenas como fisicidade, mas uma interconexão entre três conceitos: corporeidade, corporificação e corporalidade, suscitados pela tese de Aguinaldo de Souza (2003; 2013), para quem o corpo produz sua textualidade nominada de corporalidade e sustenta que o texto literário

---

[26] Termo proposto pelo historiador francês da Escola dos Annales, Fernand Braudel, para abordar os acontecimentos históricos que transcorrem na longa duração (BRAUDEL, Fernand. "A longa duração". In: Escritos sobre a História. Lisboa: Perspectiva, 1992).

[27] Segundo Abbagnamo (2003), o termo princípio envolve dois significados estreitamente ligados ponto de partida do ser, do devir ou do conhecer e "fundamento de qualquer coisa". Entendido também como elemento constitutivo das coisas ou dos conhecimentos. Wolff e Baumgarten definem o princípio como "o que contém em si a razão de alguma outra coisa". Kant em Crítica da Razão Pura entende princípio como "toda proposição geral, mesmo extraída da experiência por indução, que possa servir de premissa maior num silogismo", mas por outro lado introduz a noção de "Princípio absoluto" - conhecimentos sintéticos originários -, ou "Princípios em si" – conhecimentos puramente racionais -, que ele julgava insubsistente, mas ao qual a razão recorreria no seu uso dialético. Para Poincaré "[...] um Princípio não passa de lei empírica que se considere cômodo subtrair ao controle da experiência por meio de convenções oportunas: portanto, um Princípio não é verdadeiro nem falso, mas apenas cômodo" (apud ABBAGNAMO, 2003, p. 792).

pode o produzir, por exemplo, ao descrever uma ação, atualiza-se na mente do leitor uma imagem corporal e a memória de estados sensoriais e emocionais.

Portanto, saber como se delineia nos *Documentos de Processo*[28] de criação artística as relações operativas do corpo com outras linguagens artísticas que convergem no espetáculo, requer o trabalho com poética compreendida a partir de Argan (1995), Cauquelin (2005) e Valéry (1995) que a concebem como a normatização no processo de criação artística.

Ao se considerar no caso da Cia. Atores Contemporâneos, não haver uma escrita dramatúrgica, isto se tomarmos como pressuposto a acepção clássica de dramaturgia, o que temos independentemente das denominações[29] que se atribua nas artes cênicas, ao tipo de registro adotado pela Cia. Atores, chamo de cadernos de processo de criação artística como campo de possibilidade da obra no seu vir-a-ser.

A meu ver os cadernos de processo de criação, equivalem às *teorias de acompanhamento* propostas por Cauquelin (2005), nas quais se incluem as práticas teorizadas, e que sob a ótica da Crítica Genética, entendo que correspondem aos *Documentos de Processo* de criação artística, pois registram as possibilidades de transformações progressivas nas proposições cênicas por processos de correções, experimentações, pesquisas, esboço, tempo, espaço, rigor e disciplina (SALLES, 1998; 2000; GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013).

Na crítica genética há duas grandes constantes nos documentos de processo de criação (SALLES, 2000): armazenamento e experimentação cujos suportes de escrituras compreendem os depósitos de marcas dos impulsos iniciais em diários, cadernos, anotações e correspondências; Operações preliminares em diferentes formas e caráter transitórios como roteiros, mapas, planos, experimentações; Instrumentos de trabalho redacional estrito como rascunhos, esboços e primeiras redações e instrumentos de publicação em forma de originais manuscritos, datilografia e provas de impressão.

---

[28] Termo usado para dar conta da diversidade de linguagens utilizadas hoje na criação. São os registros materiais que dão suporte material para o trabalho e as formas de reter elementos que para as possíveis concretizações do trabalho ou à concretização do mesmo são denominados de documentos de processos (SALLES, 2000).

[29] Ressalto que independentemente da denominação que se atribui ao tipo de registros de encenação como os mencionados por Patrice Pavis (1999; 2010), Registro de Orientações técnicas e anotação da encenação teatral, adoto o termo cadernos de processo de criação do encenador e dos atores.

Tais documentos ordenados constituem o prototexto[30] que permite mapear o processo de produção de uma obra a partir das pistas deixadas pelos artistas que revelam os porquês e o como dos caminhos tomados até convergir com a obra.

Sabe-se da complexidade que encerra o processo criativo e por isso opto pelas aproximações entre a fenomenologia, partindo do entendimento de Melo (1980) e a hermenêutica de Geertz (1989; 2009), entendida como compreensão das compreensões, pois estas noções apresentadas são tomadas dos próprios termos usados pela Cia Atores.

Bourdieu (2007) em *A introdução a uma sociologia reflexiva* discute a importância da construção do objeto de estudo e métodos, evidenciando os parâmetros fundamentais no processo da pesquisa nos quais a apresentação dos problemas são fundamentais. E critica o que chama de 'monoteísmo metodológico' enquanto engessador da pesquisa científica, defendendo a primazia da eficácia da multiplicidade metodológica. Entendo, portanto, que a opção por uma metodologia para análise investigativa não deve restringir-se tão somente a uma escolha para atingir-se os objetivos da pesquisa e que não acontece apenas no plano teórico para se enquadrar a realidade.

Neste sentido, como intuição das essências, adoto na investigação o Trânsito entre Métodos que reside no caráter da proposta de pesquisa em foco que se insere entre aquelas que buscam estudar a relação entre pesquisa em arte e pesquisa sobre arte no âmbito das artes cênicas.

Sendo assim, o recorte temático da pesquisa compreende um Estudo de Caso sobre as relações operativas do Corpo nos Documentos de Processo de Criação do espetáculo *Valsa de Sangue* da Companhia Atores Contemporâneos de Teatro do Movimento, com o objetivo geral de: Investigar nos documentos de processo de criação artística, a presentificação das relações operativas do corpo na poética do Teatro do Movimento da Cia. Atores Contemporâneos.

Quanto aos objetivos específicos, são eles: Identificar elementos contínuos na trajetividade cênica da Cia. Atores que caracterizem a poética do Teatro do Movimento; Identificar os princípios formativos do Teatro do Movimento da Cia.

[30] É um texto que revela os percursos da própria criação, relatando como se formou o trabalho do artista, no qual se organiza ou elabora a crítica do dossiê dos documentos de processo que são reunidos, autenticados, especificados, datados, classificados, decifrados e transcritos evidenciando os mais diversos tipos de ocorrências, acréscimos, supressões e substituições (SALLES, 2000, p. *cf.* p. 62/3).

Atores Contemporâneos nos seus documentos de processo de criação; Analisar as proposições formais e referenciais nos documentos de processo de criação da Cia.

Fig. 2 - Trânsito entre Métodos



Fonte: Elaboração pessoal

Conforme a figura acima sintetiza, entendo que a articulação entre os referenciais teórico-metodológicos de uma pesquisa qualitativa de Estudo de Caso ocorre em função da especificidade do campo de conhecimento. Jean Lancri (*apud* PIAU, 2005, p.12), considera que "a pesquisa no campo da arte é um barco que navega os mares de outras áreas do conhecimento".

Segundo Robert Yin (apud GIL, 2010) o estudo de caso é o delineamento mais adequado para investigação de um fenômeno contemporâneo dentro do seu contexto real. Além de que não requer procedimentos metodológicos rígidos e me permite articular a crítica genética, a indução analítica e análise de conteúdo, sendo que o método descritivo, documental e observacional já está inserido tanto no estudo de caso quanto na crítica genética, na indução analítica[31] e na análise de conteúdo como enfoque de análise e interpretação.

A indução analítica consiste em um estudo descritivo minucioso de um fenômeno, visando evidenciar um conjunto coerente de características, propriedades, correspondências estreitas, partes e elementos significativos que lhes são próprias para daí deduzir que estas serão encontradas em outros casos de sua mesma ordem (DESLAURIERS, 2010).

[31] Proposta por Znaniecki (apud DESLAURIERS, 2010) que a define como procedimento lógico que consiste em partir do concreto para o abstrato, delimitando por descrição as características essenciais de um fenômeno, mediante estudo exaustivo de casos para chegar à formulação de explicação geral.

Esta opção metodológica requer, portanto, uma maior proximidade com o campo e articulação com a observação e teorias para verificar uma hipótese, faz-se necessária a filiação metodológica que faço na Hermenêutica de Geertz (1989; 2009). Ressalto que o campo de pesquisa constitui-se como meu espaço de atuação artística, o que aproxima este estudo da pesquisa do tipo etnográfico marcado fundamentalmente por um contato direto do pesquisador com o pesquisado ou, como assevera Geertz (2009), trata-se de um estudo na localidade e não da localidade de modo que se possa "traduzir"[32] os processos e as relações que configuram a experiência do outro.

A importância desta filiação metodológica consiste em considerar o processo em que ocorre determinado fenômeno, sendo necessário o contato direto do pesquisador com a realidade estudada para desenvolver e se apropriar de variados tipos de conhecimentos significativos na localidade e fornecer um vocabulário pelo qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo, sobre o papel da cultura na vida humana. Esta compreensão é reiterada pelo autor ao discutir sobre a arte como saber local que não se circunscreve aos modos de ver e compreender universalizante (GEERTZ, 2009).

Quanto à crítica genética, conforme Salles (1998; 2000) tem como objeto de estudo o processo de criação da obra a partir do procedimento analítico que o pesquisador adota como observação sistemática, descrição, mapeamento e interpretação dos indícios deixados pelo artista nos documentos de processo, vindos dos arquivos pessoais e sem publicidade anterior, nos quais se observam as reflexões, discussões para tomadas de decisão, correções, anotações e esboços que registram as hesitações, imaginários, percepções, devaneios, escolhas, duração, impulsos, referências e obstáculos na busca da estética do criador. Esta busca estética se revela nos critérios – por exemplo, na adição ou subtração de coisas, ideias e possibilidades -, que regem as opções feitas pelo artista ao longo do processo de criação.

Como não se trata aqui de reconstruir ou remontar as possibilidades que o espetáculo *Valsa de Sangue* possui ou poderia ter assumido enquanto forma final,

[32] Tradução não significa simplesmente remoldar a forma que outras pessoas têm de expressar em termos das nossas formas de expressão, mas sim mostrar a lógica das formas de expressão deles, com nossa fraseologia. Trata-se de "[...] captura de 'seus' pontos de vista em 'nosso' vocabulário" (GEERTZ, 2009. p. 20). E ainda, consiste na "reformulação de categorias nossas e alheias - para que estas possam ultrapassar os limites dos contextos originais onde surgiram e onde adquiriram seu significado, com objetivo de estabelecer afinidades e demarcar diferenças" (op. cit.p. 24).

mas sim apreender os elementos e mecanismos de sua criação que apontem para uma convergência ou regularidades de fatores/ elementos compositivos que constituem referências, noções e princípios da poética da Cia Atores Contemporâneos.

Neste sentido, adota-se, ainda, o método descritivo e interpretativo do objeto de estudo em questão por meio da análise de conteúdo de acordo com Bardin (1977), para a sistematização, classificação e estabelecimento de relações entre os dados coletados, que leve em consideração os pontos de convergências, as tendências e as regularidades para a formação de noções e princípios com possibilidades de generalização a outros casos típicos – entendo outros espetáculos fundados na noção Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos.

Os princípios que utilizo são teorizações secundárias[33] resultantes de minha compreensão acerca do processo de criação da Cia., ressalto que em geral não são termos de uso da Cia, mas que se justificam, pois conforme me proponho no Trânsito de Métodos, faço uma análise indutiva analítica por meio do "olhar de dentro" numa ousada "tradução" nos termos da Hermenêutica de Geertz (2009).

Nisto reside o caráter de estudo de caso, por ser uma investigação que requer a utilização de múltiplas técnicas de coletas de dados mediante concomitância operacional de pesquisa histórica, documental e observacional.

Para investigação elegi 03 (três) grupos de documentos, em conformidade com os procedimentos do Trânsito entre Métodos proposto: 1) Fontes hemerográficas de 1991 a 2006[34]; 2) Programas de espetáculos, entrevistas abertas não gravadas[35], 'rodas de conversas'[36] e Observação sistemática - por já se induzir

[33] Segundo Cauquelin (2005, p. 91) "surgem [...] para acompanhar a arte em suas manifestações e propor explicações, seja para o fenômeno artístico em geral, [...] obra ou movimento particular". Toma a dupla forma: teorizações práticas que comentam ou explicam o trabalho dos artistas – trata-se do domínio da crítica de arte; e as práticas teorizadas que os próprios artistas, frequentemente usam para explicitar seus trabalhos.

[34] Último ano em que o espetáculo *Valsa de Sangue* foi montado e apresentado no Teatro Experimental Waldemar Henrique, por ocasião da comemoração de 15 anos da Companhia Atores.

[35] Entrevista realizada com Miguel Santa Brígida em 21 e 23 de abril de 2014. A primeira realizada em sua residência e a segunda realizada antes do ensaio do espetáculo da Cia. no Instituto de Ciência da Arte.

[36] Procedimento que nomino as Reuniões da Cia quando se trata de integrar novos membros da CAC, após a audição de seleção. Literalmente, os membros e o diretor sentam-se no chão em círculo para tratarem de questões acerca do processo de criação, planejamento de ações anuais ou semestrais, estudos e discussões sobre a proposição. A roda de conversa mencionada ocorreu no Espaço de Dança Marina Benarrós, dia 13 de março de 2006. Este espaço era alugado para o treinamento e ensaios da Cia, as segunda, quarta e sexta feira. Neste espaço foi ensaiado *Cenas do Mundo Flutuante* que não foi encenado, e montado a *Instalação Cênica 15 anos*. A segunda roda

quais elementos do processo de criação são significativos e contínuos[37]; 3) anotações pessoais de ensaios[38] e os documentos de processo de criação dos anos de 1992, 1995, 2002 e 2006/2007, sendo um referente ao caderno de processo de criação do espetáculo *Valsa de Sangue* da Cia de 2002, do qual se faz o dossiê e análise crítica.

A partir da análise de conteúdo[39] recorre-se à interpretação (inferências) e se estabelecem categorias a partir de unidades de significação recorrentes nos jornais que divulgaram sobre o espetáculo *Valsa de Sangue,* compreendendo-se as convergências, regularidades e singularidades do Teatro do Movimento. Adoto quadros com unidades de significação extraídas daqueles e que a meu ver apontam para a configuração de princípios formativos e elementos contínuos que caracterizem a poética em questão. Neste caso, penso que o sentido que os documentos reservam expressam o contexto e a subjetividade do seu emissor que, por sua vez, vai ao encontro do sentido que percebo a informação. Isto é possível, pois lanço também um olhar de dentro do espaço onde se produziu a mensagem, no caso a Companhia Atores Contemporâneos.

Bardin (1977) salienta a possibilidade de adotar diversos mecanismos de unitarização de sentidos como frases, expressões, associações, denotações, conotações, letras, palavras, orações etc. Ressalta-se que se torna imprescindível situar o contexto em que se dá a produção e recepção da mensagem para se entender seu conteúdo.

Este contexto é exatamente a divulgação de trabalhos cênicos da Companhia Atores Contemporâneos, porque são publicações em jornais por ocasião de algum espetáculo em cartaz, buscando-se estabelecer um nível de compreensão significativo àqueles que se propõe a assistir ao trabalho, bem como assegurar o reconhecimento e a legitimidade de uma proposta que reiteradamente afirma-se como pesquisa cênica, portanto, caracterizada pela abertura e processualidade em

---

ocorreu na residência de Miguel Santa Brígida por ocasião do grupo de estudo da Cia. em novembro e dezembro de 2006.

[37] Isto é possível, pois conforme já mencionado, integro como membro da CAC, desde abril de 2004, e realizo uma espécie de "olhar de dentro".

[38] A cada integrante foi dado durante o processo um caderno para anotações de ensaios, referências ou práticas teorizadas.

[39] Segundo Bardin (1977), a análise de conteúdo consiste em um método de descrição, interpretação e inferências quantitativa ou qualitativa de todo e qualquer documento. A forma aqui utilizada é qualitativa com base na indução e intuição com objetivo de captar informações complementares. Adoto alguns pressupostos que ajudam na apreensão do sentido que depende da perspectiva de quem o olha.

conformidade ao que Grésillon; Mervant-Roux; Budor (2013, *cf,* p. 393) chamam de *inacabamento* e Salles (2000) chama de *estética do inacabado.*

Assim, levando-se em consideração o contexto, os aspectos significativos do objeto de estudo e as interpretações (inferências pretendidas), apresentam-se quadros resultantes de análise temática no sentido de apreender os elementos que caracterizam o Teatro do Movimento, principalmente, quanto à sua poética. Nesta categorização – redução dos dados -, procura-se num esforço de síntese agrupar dados que sejam comuns entre si, seja por semelhança, analogia ou critérios prévios ou construídos no processo. Por isso, adoto a alternativa de mencionar as fontes hemerográficas e o título da matéria do jornal na parte superior do quadro numa espécie de unidade de contexto, e referenciada novamente em lista nos anexos. Como se tratam de unidades de significação ressalta-se que elas estão fora de seu contexto textual e sem a preocupação com pontuação, no entanto, apresentam colchetes com reticências para indicar tratar-se de supressão textual. E apresenta-se no seguinte formato:

Na parte intermediária do quadro indicam-se as inferências/interpretações em forma de princípios inferidos e identificados em duas cores primárias e uma secundária, respectivamente, azul, vermelho e lilás. Para quebrar a monotonia do preto na escrita, ao invés de códigos rígidos e fechados, adotam-se as cores para estabelecer uma pseudo unitarização dos dados coletados nos documentos. Na parte inferior e maior do quadro constam as unidades de significação seguidas e/ou precedidas de colchetes com reticências e nas cores que se atribuiu aos princípios formativos.

Ressalto que a análise de conteúdo segundo Bardin (1977) estabelece o rigor nesta unitarização e que para a inferência de categorias, deve-se garantir a homogeneidade e exclusividade das unidades para cada categoria sem repetição.

A princípio se intencionou adotar esta rigidez, contudo, notou-se que a instabilidade, fluxo, trânsito do fenômeno não nos permite a rigidez de unidades limitadas a um só código inferencial – no caso, cor. Principalmente, por se perceber que pelas inferências de princípios formativos, estes são heterogêneos quanto aos elementos que os caracterizam, sendo que um dos princípios, a meu ver, resulta de outros dois, por isso aquele recebe a cor secundária lilás. Nesse sentido, recorreu-se à abordagem fenomenológica que, segundo Melo (1980), consiste no estudo das essências imediatas, ou seja, a significação do dado, descrevendo-as como são

dadas diretamente à consciência trazendo à luz a estrutura do dado pela descrição e redução dos aspectos acidentais – os elementos que não interessam à investigação.

Mas, para efeito de investigação, procuro explicações e generalizações a partir dos seus atributos, singularidades, fundamentos e princípios recorrentes pela redutibilidade em que se busca compreender pela suspensão do objeto sem a interferência de outros elementos variáveis que não lhes sejam constitutivos.

Para isto, outro fator do método fenomenológico a considerar é o reconhecimento de que o dado (fenômeno) constitui-se por unidades de significação que deve ser captadas pelos eixos procedimentais da descrição, redução e compreensão.

Mesmo sabendo que não necessariamente se recorre às teorias ou explicações a priori, mas é por meio das experiências do sujeito que é possível questionar o mundo ao redor em busca dos significados atribuídos à experiência vivida e revelados a partir dos eixos procedimentais aqui mencionados. A teorização se construiu com base nos dados e categorias que assim se constitui com interpretação de conteúdos manifestos e algumas vezes latentes, em um movimento de ir e vir das atribuições de sentidos tomados a partir dos termos da própria Cia.

Parte-se do princípio de que o conhecimento é construção sobre o mundo vivido, considerando-se a experiência e a concepção impregnada de sentido pelo homem em suas vivências diárias. Neste tocante, considero que minha atuação nesta Companhia desde o ano de 2004, corrobora com a característica da significabilidade na fenomenologia, pela qual segundo Husserl (*apud* MELO, 1980), baseia-se na experiência vivida entre sujeito e o objeto mediante seu aparecer por meio de suas características e significados essenciais, pois nenhum objeto é inteiramente simples, mas extremamente complexo.

Em vista desta consideração, a análise de conteúdo com base na significabilidade me permite fazer inferências e categorizar a partir do duplo olhar: o olhar de fora (pesquisador) e o olhar de dentro (integrante). Esta relação é chamada de interpenetrabilidade, que consiste na atividade do objeto manifestar-se ao sujeito no ato do conhecimento.

Definidos os contornos subjetivos, afetivos e metodológicos, esta pesquisa se apresenta aqui na estrutura que segue: Na primeira secção procura-se descrever parte da trajetividade histórica da proposta cênica da Cia. Atores Contemporâneos evidenciando, a partir das leituras feitas por críticos noticiados na imprensa local,

programas de espetáculos e entrevistas, os elementos da linguagem que foram pretendidos e assumidamente trabalhados desde a década de 90. Tais elementos são enunciados em unidades de significação por meio de negritos.

Na segunda secção subdivide-se em duas subsecções nas quais respectivamente abordo a compreensão de corpo como organismo vivo, plástico e significante situado como construção histórico-cultural e como materialidade nos processos formativos de teatro e dança; e sobre o corpo nas poéticas cênicas que conforme se infere trata-se de referências filtradas pela prática na Cia. Atores Contemporâneos.

Na terceira secção subdivide-se em duas subseções em que se sistematizam os dados coletados das fontes hemerográficas sobre *Valsa de Sangue,* entrevistas, observações e cadernos de processo de criação deste espetáculo, consideram-se os três grupos como práticas teorizadas que acompanham a produção da obra. Percebendo neles também um corpo que opera e aciona corporalidades.

Na quarta secção, discute-se o processo de singularização da Cia. Atores Contemporâneos ao propor uma linguagem autoral nominada de Teatro do Movimento resultante de trânsitos entre múltiplas formas e referências das poéticas cênicas contemporâneas. Tais poéticas e relações são referenciadas apenas nos elementos compositivos que penso que as aproximam da poética do teatro do movimento da Cia. Atores. Na quinta secção, aprofunda-se a discussão dos trânsitos percebidos entre as referências basilares drama, dança e *performance*, cujos procedimentos operam-se por princípios formativos da desconstrução, *collage* e estranhamento pelos quais se referenda a noção “corpo em trânsito” proposto pela Cia. Atores Contemporâneos, como um *atractor* nos termos de Prigogine (1991; 2011).

E, finalmente, nas Reflexões em Trânsitos, dado a natureza da pesquisa qualitativa, resultante de uma proposta metodológica de Trânsitos entre Métodos, nela oportunizo a mim e a academia o exercício do *por vir* deste trabalho quanto às possibilidades de continuidade e regularidade de noções e princípios para construção de novos espetáculos e novas pesquisas deste processo de singularização que é o Teatro do Movimento da Cia. Atores Contemporâneos.

1. A TRAJETIVIDADE CÊNICA DA COMPANHIA ATORES CONTEMPORÂNEOS

A trajetividade[40] da Companhia Atores Contemporâneos conforme Ata de Reunião de Constituição da Sociedade Civil e Cultural inicia-se em 15 de abril de 1991, tendo sido registrada em Cartório de Registro[41] de Títulos e Documentos em 20 de agosto de 1991, constituída por artistas com raízes em outras linguagens artísticas sob direção de Miguel Santa Brígida[42], notabilizou-se como companhia independente pela singularidade em propor uma linguagem e um método de trabalho cênico denominado de Teatro do Movimento.

Na linha de pesquisa de síntese teatro-dança resulta no que Miguel Santa Brígida (em roda de conversa em 2006a[43]) chama de "profundo depoimento cênico corpóreo fundamentado no trabalho expressivo do corpo no espaço e para o espaço".

A preocupação por categorização da crítica colocou o trabalho numa ambivalência, uns chamavam de 'dança-teatro', outros de 'teatro coreográfico'. Hesitação que se estendia aos convites para festivais de dança e teatro. Conforme ressalta Santa Brígida (2006): "A gente não sabia muito aonde se encaixar. Na verdade, a gente gostou muito de ficar nessa zona de **fronteira** e mergulhar nesses dois universos" [grifo meu].

Nesta linha de pesquisa cênica, a Cia Atores estreia com o primeiro espetáculo chamado *Grito do Trem Noturno*[44] em 23 de agosto de 1991, no Teatro Margarida Schiwazzappa, por este motivo se comemora o aniversário da Cia. nesta data.

No dia 15 de novembro de 1991, a Cia. apresenta-se no Encontro de Medicina I Cienciarte[45] dialogando ciência e arte. Numa preocupação claramente afirmativa, o primeiro espetáculo percorreu os mais diversos espaços de Belém,

---

[40] Vide em Apêndice a Linha de Tempo da Companhia Atores Contemporâneos.
[41] Registro Civil de Pessoas Jurídicas sob o nº de ordem 7.214 do Livro A nº 20, no Cartório de Registro de títulos e documentos, na Rua 13 de maio, nº 363 – Belém-Pará.
[42] Bacharel em Jornalismo, formado pela Casa das Artes de Laranjeiras no Rio de Janeiro, Mestre e Doutor em artes cênicas, carnavalesco, ator-diretor-encenador, professor do curso técnico e universitário da Escola de Teatro e Dança da UFPa desde a década de 90.
[43] Ocorrida na Reunião da Cia no Espaço de Dança Marina Benarrós, dia 13 de março de 2006. Este espaço era alugado para o treinamento e ensaios da Cia, às segunda, quarta e sexta feira.
[44] Na ficha técnica - Elenco: Apurva, Carla Suely, Roger Paes, Ricardo Risuenho, Marilene Melo, Rosangela Estumano, Ronaldo Fayal e Claudia Messeder. Concepção de som de Fernando Pina e execução de Leonardo Bitar. Iluminação de Guilherme Repilla. Figurinos Aníbal Pacha.
[45] BRAGA, Hamilton. Medicina vai aos palcos e integra-se às outras artes. Diário do Pará, Belém. 14 de novembro de 1991.

como Teatro da Paz, Teatro Waldemar Henrique e Teatro Margarida Schiwazzappa, até romper com tais espaços sacralizados e abarcar espaços alternativos como praças, ruas, bares etc.

Fig. 3 – Cena de *Grito do Trem Noturno*



Foto: Guto Charone
Fonte: Portfólio Celebração 10 anos.

A crítica ressalta alguns dos elementos que veremos são constantes na linguagem proposta:

> [...] A técnica dramática apresenta uma **combinação de ações** aparentemente naturais, mas que exploram rápidas mudanças de ritmos e explosão de emoções, que **transformam movimentos e os gestos**, e onde a **repetição leva à exaustão do corpo**. A **ausência da palavra** privilegia o sentimento ressaltando no espetáculo momentos de fortes registros emocionais [...] (ALVARES, Luzia Miranda. O Liberal. Belém, 1991 apud SANTA BRÍGIDA, 2001) [grifo meu].

E que são reiterados em 1992, por Roberto Paiva que evidencia algumas características da proposição:

> "Grito do Trem Noturno" Não é só moderno por ter **atores que desempenham muito bem a dança**, mas por produzir espetáculos que estão **no limite da dança e do teatro**, tais as tendências contemporâneas que **misturam as duas linguagens para fundi-las em uma outra** e, quem sabe, uma renovada linguagem. "Quando participamos do festival de Campina Grande em julho passado, causamos um certo frisson, exatamente porque as pessoas querem definir nosso trabalho. É um **experimento na área de interpretação dramática** e expressão através do movimento. **Dança-Teatro** ou T**eatro-Dança** tanto faz. O interessante é desenvolver uma linguagem a partir dessas tendências". Conta Miguel (ROBERTO PAIVA. Um grito parado no ar. *O Liberal*. Belém. Terça 13 de Dezembro de 1992. Cartaz, p.01) [grifo meu]

Em 1992, segundo ano da Cia. o espetáculo *Grito do Trem Noturno* foi selecionado para participar do XXI Mostra Nacional de Teatro e Dança do Festival

de Inverno de Campina Grande (PB), realizada no Teatro Severiano Cabral, no qual o crítico Adhemar Dantas após enfatizar a experiência técnica e beleza de outros grupos de teatro paraense que estiveram por Paraíba, ressalta:

> Este ano nos traz uma **experiência nova**, **aprofundando o trabalho do corpo, desprezando a pa**lavra que, que segundo eles seria uma redundância no contexto cênico do espetáculo.
> Propõem-se a uma **linguagem visceral**, várias vezes uterina onde a abordagem feminina aparece num trabalho de sensibilidade extrema. Fala, também, sobre a violência humana, por muitos caminhos. Ou nenhum. [...] [46] [grifo meu].

Em 1992, como contrapartida pelo patrocínio da empresa Albrás[47], realiza a montagem do segundo espetáculo chamado *Habitantes do Fogo* e apresentado na Abertura da II Semana do Meio-ambiente em Barcarena (Pá) e na I Semana da Linguagem Corporal na Universidade do Estado do Pará (UEPA).

Fig. 4 – Cena de *Habitantes do Fogo*

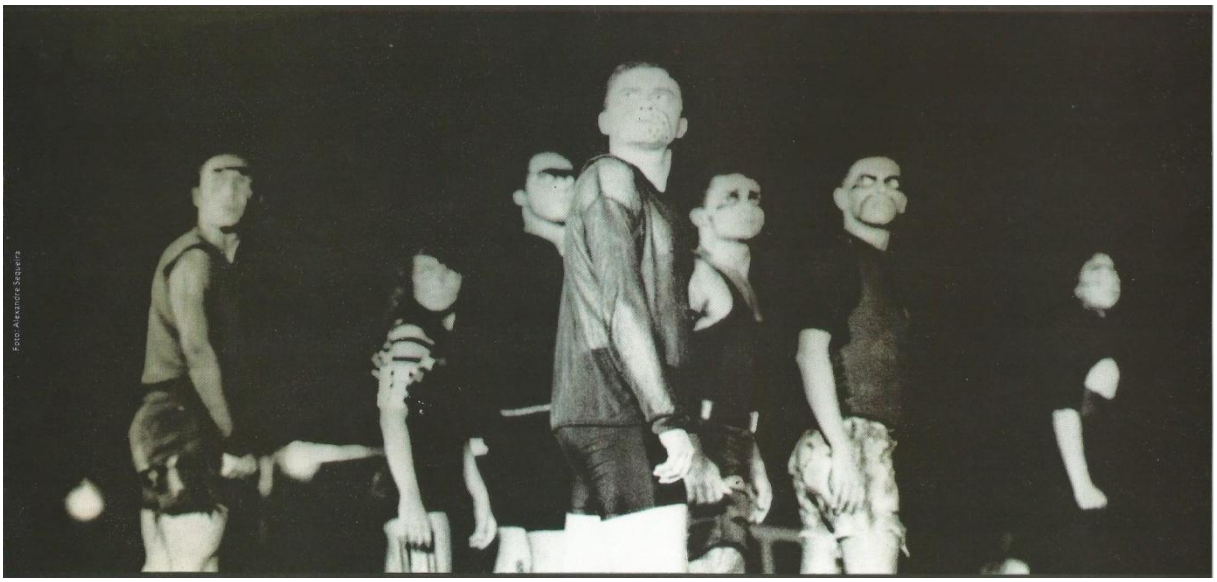


Foto: Alexandre Sequeira
Fonte: Portfólio Celebração 10 anos.

Cibele Cavalcante (1992) [48], presidente do LABAN ART, refere-se à proposta nos seguintes termos:

> Senti que a Companhia de Atores Contemporâneos faz um trabalho sério, na difícil **pesquisa da dança e do teatro**, reunindo elementos de duas linguagens autônomas, com alguns pontos em comum para chegar a uma **terceira linguagem**. Dentro desse processo há boas soluções para chegar a momentos interessantes e plasticamente felizes com cenas que parecem fazer **referências à composição plásticas de pintores** brasileiros contemporâneos. Acho que o resultado cênico a que chegou a companhia em

[46] DANTAS, Adhemar. XVII Festival de inverno de Campina Grande. *Diário da Borborema*. Campina Grande, Sábado, 25 de Julho de 1992. Cultura p.13
[47] Empresa Alumínio Brasileiros S.A. resultado de consórcios de empresas, situada no município de Barcarena a 40 km da capital Belém.
[48] Teatro e dança une linguagens no palco. O Liberal, Belém. , 1992. Cartaz. p. 5

> "O Grito do Trem Noturno" abre caminho para novas experiências (Teatro e dança une linguagens no palco. O Liberal, Belém. ?, 1992. Cartaz. p. 5) [grifo meu].

Ainda em 1992, legitima-se com o terceiro espetáculo chamado *Breve Concerto do Tempo,* laureado com o prêmio Turnê Nacional pelo MINC (Ministério da Cultura – Brasília – DF, 1994) e com temporadas em Belém, no Teatro da Paz, Teatro Margarida Schiwazzappa e Teatro Waldemar Henrique. Tendo sido selecionado para a XII Oficina Nacional de Dança Contemporânea, realizada no Teatro Vila Velha em Salvador (Bahia) em 1993; selecionado também para o IV Festival de Teatro e Dança (FENATED) de João Pessoa (PB) em 1995; em 1996 no VI Festival de Inverno da Universidade Federal do Paraná (Antonina – PR) e no Teatro Guaíra em Curitiba (PR).

Fig. 5 – Cena de *Breve Concerto do Tempo*

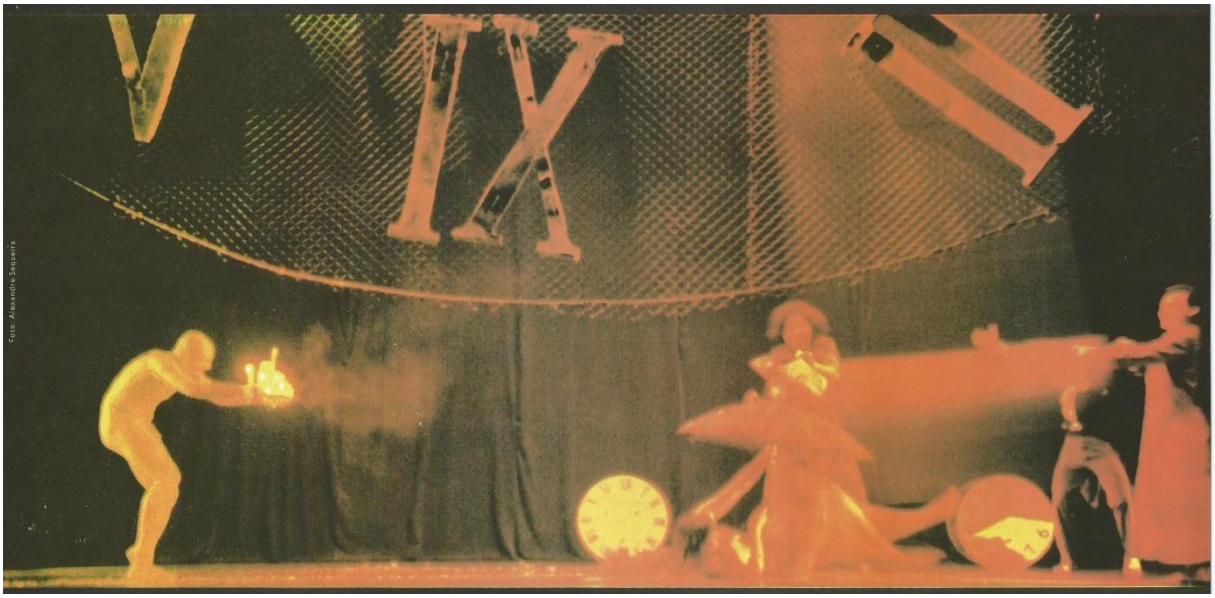


Foto: Alexandre Sequeira
Fonte: Portfólio Celebração 10 anos.

Miguel Santa Brígida (1992, p. 5) em entrevista para o jornal O Liberal[49] reconheceu que o primeiro trabalho esteve mais próximo da dança, mas que *O Breve concerto do tempo* "dá o troco". A matéria evidencia clareza na "gramática gestual" considerando a preocupação do encenador em estar situado no Teatro Contemporâneo "[...] que busca mais que caminhos, procura saídas [...]".

O redator ao comentar a temática associa que a ausência da palavra leva o teatro a se confundir com a dança. E aponta outros elementos que identificam a proposta: "[...] não se amarrar em rótulos já vistos ou estabelecidos. Já que o corpo

[49] Teatro e dança une linguagens no palco. O Liberal, Belém. , 1992. Cartaz. p. 5

é a linguagem mais explorada, os espetáculos denotam um quê anti-naturalista, que faz as cenas dúbias, abertas".

Paiva (1992)[50] em matéria de jornal assinala algumas características da proposta:

> Baseados no **treinamento do ator** e, especialmente **transformando-o em elemento essencial para a montagem**, os processos da Companhia de Atores Contemporâneos compactuam com a máxima de uma das vertentes do teatro atual. Uma se debruça sobre a renascença do texto e pensa o teatro através da palavra. A que se adequa à companhia é exatamente a contrária: a que torna a encenação **totalmente independente da palavra**, fazendo-a existir enquanto tal, **abolindo, inclusive, a presença do verbo**. [...] No entanto, os espectadores, acostumados a histórias com começo, meio e fim, pouco irão se habituar à narrativa de Miguel. Como no primeiro, a **narrativa** do "Breve concerto do tempo" continua **fragmentada**, fruto de uma série de laboratórios. **Toda cena** surge como um enigma e esse **mosaico** xadrez é montado com os elementos simbólicos que parecem pistas para uma compreensão [grifo meu].

Em 03 de outubro de 1993, a Cia. Atores participou da XII Oficina Nacional de Dança Contemporânea, com o tema "Teatro/Dança", um evento promovido pela Universidade Federal da Bahia, em Salvador, com o *Breve Concerto do Tempo*[51], com duração de 50 minutos, no Teatro Vila Velha.

A imprensa local[52] reafirma que a pesquisa de dança/teatro vem sendo realizada por Miguel desde 1991, "[...] quando experimentou, em **cena muda**, a despedida e a chegada, o viver e o morrer. Uma avalanche de emoções para quem fazia, uma catarse pós-moderna para quem assistia".

Miguel Santa Brígida nesta divulgação ressalta a inovação da proposta no Brasil e que o evento pedia um espetáculo de 30 minutos, e a Cia. foi exceção, e considerou que a 'concessão' se deveu pela natureza da mostra em discutir "[...] as **duas linguagens autônomas, do teatro e da dança**, que agora estão se misturando no Brasil" [grifo meu].

Após vinda da Bahia, *Breve concerto do tempo* retorna aos palcos de Belém e a crítica assim se refere:

---

[50] PAIVA, Roberto. Silêncio: o Teatro se Vinga. *O Liberal*. Belém. Sexta 18 de Fevereiro de 1992. Cartaz p.01

[51] A viagem teve patrocínio da Prefeitura Municipal de Belém, apoio da Estacon Engenharia S.A., Universidade Federal do Pará e incentivo cultural da Secretaria de Estado da Cultura. No elenco: Roger Paes, Cláudia Messeder, Ronaldo Fayal, Rosângela Estumano, Guilherme Repilla e apurva. Na técnica, estão o diretor Miguel Santa Brígida, o contra-regra Ricardo Risuenho, o assistente de produção Paulo Roberto Alves, o sonoplasta Leonardo Bitar e o iluminador David Mattos.

[52] Companhia de Atores apresenta-se na Bahia. O Liberal, Belém, Sábado, 30 de outubro de 1993. Variedades, p. 3.

> [...] Breve Concerto do Tempo é uma das montagens mais bem sucedidas nos últimos tempos em Belém [...] é a tradução literal do trabalho de Miguel Santa Brígida, que fala do amor, da dor, da morte e do ciclo incessante da vida. A dinâmica da encenação **leva o público ao grande choque**, é ver pra crer [...] (SILVEIRA, Rose, O Liberal, Belém-PA, 1993, apud SANTA BRÍGIDA, 2001) [grifo meu].

Em outra matéria se enfatiza a ambivalência entre as duas linguagens:

> [...] Entra em cena a Companhia Atores Contemporâneos sem a reminiscência empobrecedora do teatro de costumes, trazendo movimento e gesto, **justapondo a realidade corporal a quadros reais e irreais** da vida humana [...] e como a **ação é linguagem do corpo**, as mãos e o corpo são, portanto, para o homem, uma segunda língua. Por isso o diretor Miguel Santa Brígida procurou buscar uma estética cênica baseada em pesquisas aprofundadas no **trabalho corporal dos atores**. Ele mantém ainda a **influência do teatro coreográfico e da dança contemporânea** [...] no espetáculo, há muito mais do que um aprimoramento cênico, é a afirmação de que o espetáculo **não se molda aos itinerários ensaísticos** [...] (O LIBERAL. A mercê da dança do tempo-rei. Belém-PA, 20 de agosto de 1993) [grifo meu].

Acyr Castro (apud SANTA BRÍGIDA, 2001) em crítica ao *Breve concerto do tempo* enfatiza o diálogo interartes ao mencionar elementos de outras linguagens no processo de criação e encenação da Cia.:

> [...] O objetivo é a **extração do que o corpo tem de mais rítmico, de mais musical**, de melhor entendimento estético e filosófico dos mistérios da alma.
> Esse BREVE CONCERTO DO TEMPO, criação, preparação corporal e direção de Santa Brígida, servindo-se de densas técnicas teatrais e o uso de cortes cinematográficos, a incluir na **plasticidade de silhuetas e até no branco e preto dos quadros dispostos em cena**, como **envolvimento dramático até a ausência da co**r, chega ao pretendido pela encenação graças precisamente à exploração do binômio tempo-espaço na relação homem-movimento.
> Miguel Santa Brígida logrou um espetáculo homogêneo, dinâmico, tenso, pontuando **cada gesto e cada movimentação dos atores bailarinos, a pontilhar inclusive o silênci**o.
> Louve-se particularmente a pesquisa musical de Santa Brígida e Leonardo Britar a valorizar (não há propriamente cenários) a ambientação por onde passa o elenco com **a música tão essencial quanto a luz**: sons portenhos (Astor Piazzola) a latinizar a dramaticidade o maestro, os sinos, a urgência dos amantes, o relógio cujo pêndulo é em si o coroamento da procissão e da marcha da vida" [grifo meu].

Embora os três espetáculos mencionados acima fossem concebidos para espaços fechados e teatro de palco, suas singularidades residiam na justaposição de duas linguagens cênicas: o teatro e a dança, supressão do texto narrativo e mesmo da palavra e o denso e tenso trabalho com o corpo conforme se depreende dos jornais.

Violetango, concebido em 1994, especialmente para espaço aberto como o Anfiteatro da Praça da República em Belém, estreia como quarto espetáculo da CAC, compondo a poética da Companhia e alicerçando as bases fundantes do

Teatro do Movimento de Miguel Santa Brígida, “o homem/movimento na relação espaço-tempo”.

O espetáculo, porém, foi adaptado para espaço fechado e apresentado no Teatro da Paz (1994), Teatro Margarida Schiwazzappa (1995), Teatro Waldemar Henrique (1996), Igreja de Santo Alexandre (2004).

Fig. 6 – Cena de *Violetango*



Foto: Aníbal Pacha
Fonte: Portfólio Celebração 10 anos.

Foi o espetáculo que mais participou de festivais nacionais, tais como: VI Festival de Inverno da Universidade Federal do Paraná (Antonina – PR, 1996), Abertura do projeto “Litoral em Cena”, no II Festival de Teatro de Paranaguá – PR, 1996; Apresentado nas ruínas de São Francisco (Curitiba – PR, 1996); espetáculo convidado para o V Festival de Dança do SESI-PA (Belém-PA, em 1996; V Festival Nacional de Teatro e Dança de João Pessoa – FENATED (João Pessoa – PB, 1997); I Mostra Brasileira de Teatro de Grupos promovido pela Cooperativa Paulista de Teatro (São Paulo – SP, 1998); III Encontro Brasileiro de Teatro de Grupos (São Paulo – SP, 1998) e apresentado no XIV FECAM das Artes em Marabá – PA, em julho de 2001.

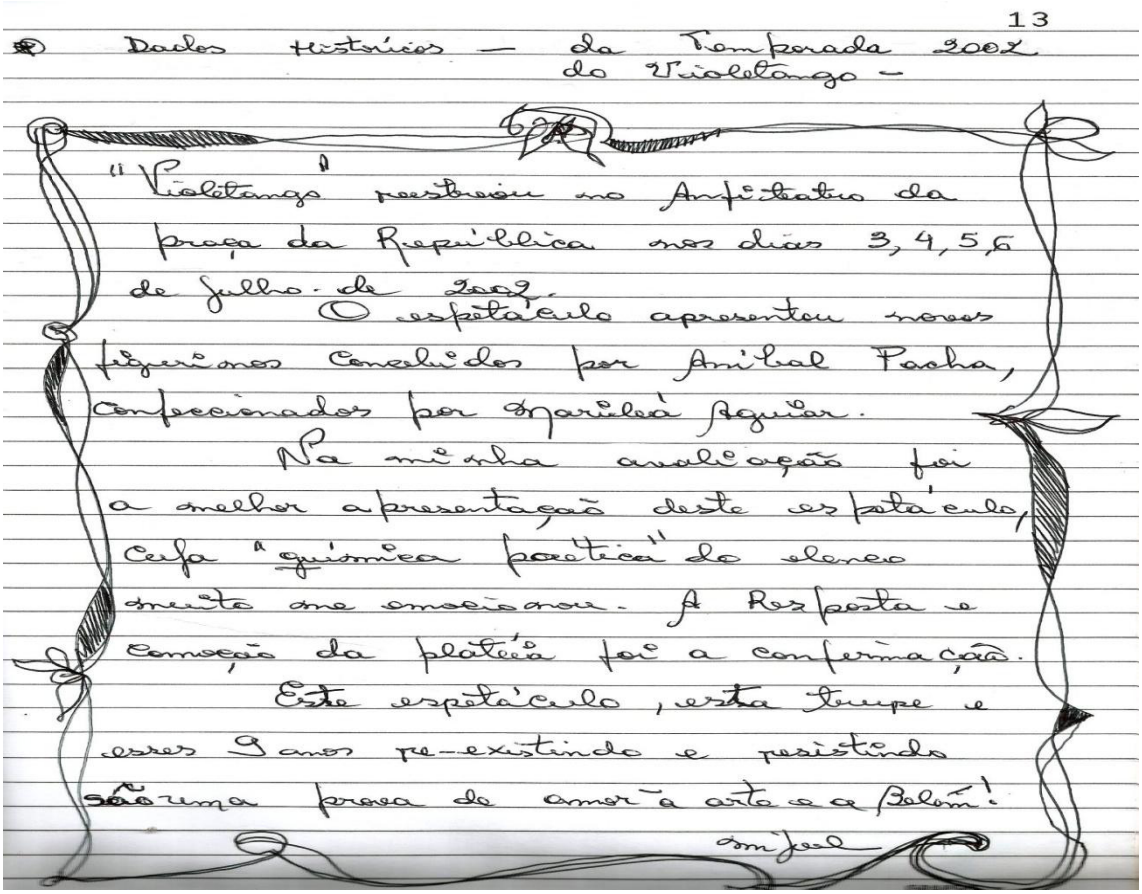
Em *Violetango*, uma nova quebra com a convenção ao se estabelecer uma relação diferenciada com o público, dispondo-o por dentro da cortina. O crítico Kill Abreu, assim refere-se à relação público-espetáculo:

> [...] o espetáculo da Companhia tem, de cara, um trunfo incomum em trabalhos que **abrem mão do texto**. Normalmente, montagens que seguem essa proposta cavam um buraco entre a cena e o público, onde a possibilidade de comunicação é mínima e onde temos a impressão, como espectadores, de alcançar tão pouco o espetáculo [...] Em Violetango, a música de Piazzola surge do fundo escuro da praça. No início é de uma timidez cativante. Mais tarde será **o corte, a beleza, o drama** [...] (KILL ABREU, 1994 apud SANTA BRÍGIDA, 2001) [grifo meu].

A crítica Rose Silveira enfatiza o amadurecimento da Cia e a legitimação da proposta da CAC: [...] Violetango estreou no anfiteatro marcando o amadurecimento da Cia. Atores Contemporâneos e o respeito do público à sua linguagem [...] (Rose Silveira. O Liberal. Belém-PA, 1994 apud SANTA BRÍGIDA, 2001).

O espetáculo que mais esteve em cartaz, em 2002 por ocasião do aniversário da Cia. Atores foi novamente apresentado, a ele Miguel se refere em seu caderno de processo de criação de *Valsa de Sangue*. Entre os dias 22 e 24 de maio, no caderno registra a retomada do espetáculo *Violetango* que estreou nos dias 3, 4, 5 e 6 de julho conforme imagem do caderno.

Fig. 7 – Dados Históricos - da Temporada do *Violetango*-2002


13

Dados históricos — da Temporada 2002 do Violetango —

"Violetango" estreiou no Anfiteatro da praça da República nos dias 3, 4, 5, 6 de julho de 2002.

O espetáculo apresentou novos figurinos concebidos por Aníbal Pacha, confeccionados por Ariabeá Aguiar.

Na minha avaliação foi a melhor apresentação deste espetáculo, cuja "química poética" do elenco muito me emocionou. A Resposta e emoção da platéia foi a confirmação.

Este espetáculo, esta trupe e esses 9 anos re-existindo e persistindo são uma prova de amor à arte e a Belém!

Miguel

Fonte: Caderno de Processo de Criação de *Valsa de Sangue.* Acervo pessoal do encenador.
Nota: Digitalizado pelo pesquisador

Seguindo a linha da quebra com os convencionalismos Aristotélicos, Miguel Santa Brígida (2006b), em roda de conversas, enfatiza seu amadurecimento e clareza da "linguagem que [...] estava pesquisando [...] linguagem da ausência da palavra, da linguagem corporal na rua, na praça, no espaço aberto".

Este amadurecimento reflete nas inúmeras premiações que o espetáculo recebeu, tais como: Prêmio Albertinho Bastos de Teatro concedido pela Prefeitura Municipal de Belém (1997), Prêmio Especial do Júri da XIV Mostra de Teatro Paraense promovida pela Federação Estadual de Atores e Técnicos de Teatro (FESAT) em 1998, Prêmio "Cena Aberta", como melhor espetáculo e melhor direção concedido pela Associação Paraense de Teatro (2001).

O espetáculo *Violetango,* inclusive foi objeto de investigação de Lima (2002) que o insere no paradigma emergente vendo nele elementos de parateatralidade e hibridismo.

Esteve novamente em temporada em 2004, por ocasião dos 10 anos deste espetáculo, e em 2005 e 2006 por ocasião dos 15 anos da Companhia Atores.

Em 1995, não houve nenhum trabalho novo, no entanto, continuamente reapresentavam-se os espetáculos anteriores nos mais diferentes espaços de Belém e festivais. A matéria de jornal[53] publicava que Companhia Atores Contemporâneos conseguira uma "façanha rara no teatro paraense", a aprovação de *Breve concerto do tempo*[54] no projeto Turnê Nacional, do Ministério da Cultura prevista para 2006 temporadas por Brasília, Manaus, Macapá e São Luís; e no projeto Mecenato, da FUNARTE/MINC, para captação de recursos. E mencionava "a nova versão do espetáculo" e considerava tratar-se de "[...] uma das montagens mais bem realizadas dos últimos anos, em Belém". Neste ano, foi encenada no Teatro Margarida Schiwazzappa (Centur), nos dias 9 e 10 de setembro de 1995.

> "Breve Concerto do Tempo" **sofreu algumas alterações no figurino e cenário**. Mas **continua fundamentado na união de teatro e dança** que **caracteriza o trabalho do grupo**. A montagem é a tradução literal do trabalho que Miguel Santa Brígida busca alcançar: a exploração do **binômio tempo/espaço na relação homem/movimento**. Para isso, segundo explica

[53] Dança o homem com seu tempo. A companhia paraense prepara turnê por quatro cidades do Brasil. *O Liberal.* Belém, sábado, 9 de setembro de 1995. Cartaz. Zózimo, p.2

[54] Em sua ficha técnica: Criação e preparação corporal: Miguel Santa Brígida; Produção: Ofir Figueiredo e Cristine Klautau; Iluminação: David Matos; Cenografia: Jean Barreto leite; Pesquisa Musical: Léo Bittar e Miguel Santa Brigida; Cartaz e fotos: Alexandre Sequeira; Figurinos e maquiagem: Ronaldo Fayal; Confecção de figurino: Iraci Silva; Assistência de direção e sonoplastia: Ricardo Risuenho; Consultoria artística: Sônia Parolim; Contra-regras: Cristiano Cerqueira, Sandro Tadeu e Silvana Cláudia; Direção geral Miguel Santa Brígida.

> o diretor utiliza várias técnicas, como o **método Laban, acrobacia e interpretação não realista.**
> **Sem texto falado** os atores bailarinos se **movimentam** em cena como que **conduzidos pela luz – ou pela ausência dela**. Isso não quer dizer, no entanto a inexistência de um discurso. O espetáculo é denso, tenso, em alguns momentos, e fala de amor, dor, morte e do ciclo incessante da vida. **A trilha sonora é o recurso** na medida para ratificar essa **fala não verbal**, É ver para crer **(**Idem, p 2) [grifo meu].

E ainda, a Cia. alça voos mais altos, ao adquirir sede própria, o Teatro da Companhia - um galpão para 200 espectadores -, na Vila Maria de Nazaré com a Avenida Governador Magalhães Barata em Belém.

Neste espaço-laboratório realizava-se a pesquisa cênico-corpórea, cessão para outros grupos se apresentarem e desenvolveu-se o Núcleo de Movimento Expressivo (NME)[55] com início em 21 de setembro de 1998, realizando:

> Oficinas de expressão corporal, iniciação teatral para adolescentes, alongamento e dança são ministradas pelos integrantes do elenco da Cia, e Miguel Santa Brígida vai ministrar o curso de três meses de interpretação cênica para cantores[56]

O Teatro da Companhia foi inaugurado em 1996 com a apresentação de *O Breve Concerto do Tempo,* conforme se depreende na crítica de Edson Coelho[57]. Porém, o jornal[58] publicou que a inauguração ocorreu em 1997, com a apresentação de *Relicário* e após a reforma do espaço para adequação da proposta. Entende-se que se tratou da inauguração com um novo espetáculo todo montado no Teatro da Companhia.

Em matéria de jornal intitulada "Teatro de dança e gestual[59]", Miguel Santa Brígida na época diretor escolhido por eleição direta para a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, questionado acerca da ausência de programação especial em comemoração pelo Dia Mundial do Teatro no dia 27 de março, considerou a realidade das produções teatrais no Pará frisando ser em "[...] função da desarticulação das classes artísticas" e comprometia-se "[...] a realizar uma série de transformações, necessárias para dar um novo impulso às produções do teatro local".

---

[55] O Gestual do Silencio em Movimento. *O Liberal*. Belém quinta-feira 17 de setembro de 1998. Cartaz.
[56] Nova relíquia do teatro do movimento. *O Liberal.* Belém, sexta-feira, 21 de agosto de 1998. Cartaz, Fim de semana p. 03
[57] COELHO, Edson. Quando o silêncio grita. *O Liberal*. Belém, terça-feira, 2 de julho de 1996. Cartaz p.8.
[58] SANTOS, Ana Carina. A Vitória final do teatro do movimento. *O Liberal.* Belém, sexta-feira, 28 de Novembro de 1997. Cartaz fim de semana p.03
[59] Teatro de dança e gestual. O Liberal. Cartaz. Quarta- feira, 27 de março de 1996, p. 8.

E ressentia-se que a CAC com o *Breve Concerto do Tempo* estava sem apoio financeiro das empresas que desconheciam a Lei de incentivo à cultura – Lei Rouanet, para realizar a turnê nacional e participar em maio do Festival de Teatro e Dança de João Pessoa e Festival de Inverno da Universidade Federal do Paraná, em julho.

E ressaltava sobre sua compreensão do papel do corpo no teatro e sobre o diálogo entre as duas linguagens artísticas: "A expressão corporal no teatro: a essência e a alma do teatro. Resolvendo uma crise como ator, resolvi mergulhar na dança, que para mim é grande mãe do teatro". Entre as perspectivas para o futuro intencionava "[...] conseguir terminar as obras do 'Teatro da Companhia', que esta sendo construído no galpão onde irá sediar os projetos da Companhia Atores Contemporâneos e outras promoções culturais[60]".

Em 1996, o jornal publicava sobre a viagem da Cia. Atores para o Festival de Inverno no Paraná e revelava a ambivalência da proposta:

> Convidada a participar em outro Estado de um festival de teatro e dança, a Companhia de Atores Contemporânea recebeu como resposta uma dúvida: Queria **inscrever-se na categoria de teatro ou dança?** Miguel Santa Brígida, diretor da Companhia, esclareceu que era um **diretor de teatro apropriando-se da dança e fundindo as duas linguagens** [grifo meu].

Para participar no evento a Cia. recebeu patrocínio da Secretaria de Cultura do Estado do Pará que forneceu as passagens, e contou com à colaboração da Secretaria de Cultura do Estado do Paraná que garantiu estadia e alimentação. Neste Festival, apresentou *Breve concerto do tempo*[61] nos dias 8 e 13 de julho. E em retribuição à colaboração da Secretaria também apresentou *Violetango* no Parque Barigui dia 20 e 21 às 11 horas da manhã, e novamente no mesmo dia às 21 horas, *Breve Concerto do Tempo* no Teatro Guaíra.

Em nota, o jornal Gazeta do Povo[62] de Curitiba apresentava uma das características da Cia: "O grupo Companhia Atores Contemporâneos do Pará, estará em Curitiba [...] para apresentação de dois espetáculos [...] a **ausência da palavra**

---

[60] Op. Cit. p. 8.

[61] No elenco Roger Paes, Cláudia Messeder, Ronaldo Fayal, Guilherme Repilla, Andréa Rezende, Antônia Leal, Anne Azulay. Na iluminação David Mattos; na cenografia Jean Barreto Leite; Figurinos e Maquiagem Ronaldo Fayal; confecção de figurinos Iracy Silva; Pesquisa musical Leo Bittar e Miguel Santa Brígida; produção Ofir Figueiredo (Belém), Sônia Parolim (Curitiba) e Léa Viluamovky (Rio de Janeiro). Direção Geral Miguel Santa Brígida.

[62] Relações poéticas e emocionais. Teatro. Gazeta do Povo. Curitiba, sexta feira, 19 de julho de 1996, p. 3.

permite que o tema transborde do subterrâneo das relações de **forma dramática** e arrebatadora".

No jornal Folha de Londrina[63], informa que *Violetango* é **baseado nas músicas** de Astor Piazzola e o grupo formado por atores, bailarinos e técnicos em artes cênicas.

Na publicação Intercâmbio em cena,[64] Miguel Santa Brígida contextualiza sua inquietação e proposição referente a criação da Companhia Atores Contemporâneos em 1991:

> Naquele ano, o diretor Miguel Santa Brígida, às voltas com o noticiário superficial e aclichezado sobre a Amazônia, deu-se conta de a região estava na moda e na pauta do dia e perguntou-se sobre a possível cara de um teatro regional. Não havia um perfil definido. E de certa forma Miguel teve que 'construir' a sua resposta e surgiu a embrionária forma de **fundir teatro e dança** [grifo meu].

A notícia ressalta que em 1994, tendo sido classificada para a Turnê Nacional promovida pelo Ministério da Cultura, não captou patrocínio para as passagens. Mas, que:

> Dada a qualidade do espetáculo, o Minc abriu uma concessão inédita até então: concedeu mais um ano para que o grupo desse um jeito de viajar, mas de novo não foi possível. O fato é que o pessoal de Brasília demonstrou mais interesse na excursão do grupo paraense do que os próprios paraenses.

Ainda nesta publicação, Edson Coelho[65] tece críticas ao espetáculo *Breve Concerto do Tempo* que se apresentara no Teatro da Companhia e subtende-se a regularidade de elementos constitutivos da linguagem que dialoga com as artes plásticas no que diz respeito à visualidade e plasticidade nos espetáculos.

> O tema é como o ser humano suporta a ação do tempo a partir das duas chaves fundamentais: a paixão e a morte. Mas aqui **não há verbo** no princípio: a palavra está apenas no gênese, na elaboração e compreensão da cena enquanto teatro. "Breve concerto do tempo" é **apenas gestos e faces. Nervos e vísceras.**
> **A peça distribui-se em dezenas de quadros ao longo de cinqüenta minutos**. Está lá a **personagem** morte, presença constante a demandar as cenas em seu vestido roxo: os **muitos relógios** a influenciar, determinar, angustiar e quase escravizar os demais personagens (e quase clichês em sua evidencia ostensiva de marcadores do tempo); a sugestão patética e bela de um **guarda-chuva**, a sugerir intempéries mais violentas que os tornados; os amantes e sua entrega à beira do abismo (tudo na peça parece estar no limite); o sexo que é a urgência da paixão (a urgência da urgência, portanto); uma **bicicleta sem pedais**, num **contraponto físico-espacial** à

[63] TEATRO/DANÇA. Arte no parque. Folha de Londrina. Folha 2. p. 4 Sábado, 20 de julho de 1996, p. 4.
[64] Intercambio entra em cena. *O Liberal*. Belém, terça-feira, 2 de julho de 1996. Cartaz p.8
[65] COELHO, Edson. Quando o silêncio grita. *O Liberal*. Belém, terça-feira, 2 de julho de 1996. Cartaz p.8.

> ditadura do tempo; **uma cadeira de rodas** a sugerir principalmente uma espécie de imobilidade interior; e muitos outros símbolos a esboçar ou concretizar a relação do homem com o tempo a partir da morte e da paixão.
> "**Há na peça cortes e entrecortes**", informa Miguel. Mas não se espere tempo para respirar. Mesmo nos **cortes bruscos** quando a expectativa seria de uma retomada da narrativa noutro plano de sentimento, a tensão continua. "A retomada é na verdade uma continuação" esclarece Miguel. Ou seja: "Breve concerto do tempo" é pura **tensão do começo ao fim**. Os atores estão sempre crispados, com os olhos esbugalhados, as faces muitas vezes assumindo máscaras de horror. Estão sempre debatendo-se, arrastando-se pelo chão. **Sofrem "fisicamente" a ação do tempo. E com eles o espectador**.
> A **ausência física da palavra** é substituída pela presença também física do silêncio. Mesmo nos momentos em que o tempo atinge os limites do estrangulamento (e os atores gritam – urram – em cena) é o silêncio que grita, ainda mais "físico". A música de Astor Piazzola e Prokofiev reforça a tensão e ajuda a marcar os "cortes e entrecortes" de que fala Miguel. Concretiza as "passagens" de uma cena a outra. E prolonga-se no ad infinitum da peça. E o tempo (e com ele a angústia, verdadeiro leit motiv do espetáculo) vergastando o final do século. [...] [grifo meu]

Na viagem a Curitiba para o Festival de Campinas na cidade de Antonina, Miguel Santa Brígida, concebeu um micro espetáculo com referência a viagem e a cidade, chamando *Antonina – Ilhas das sombrinhas*, cuja experimentação se deu na própria cidade referencial.

Fig. 8 – Cena de ensaio do espetáculo *Antonina – Ilha das sombrinhas*



Foto: Anibal Pacha
Fonte: Portfólio Celebração 10 anos

Este espetáculo compôs a *Instalação cênica*[66] *– 5 anos em 1996* e a *Instalação 15 anos* em 2006.

Fig. 9 – Cena de *Antonina* na *Instalação 15 anos*



Fonte: Acervo da Companhia Atores

No mesmo ano de 1996, ao que entendo ser uma alternativa ao sério problema de captação de recursos ou patrocínio, inicia-se a proposta de Miguel Santa Brígida em realizar montagem de espetáculo, como exercícios cênicos a partir de "fragmentos" de outros espetáculos do repertório da Cia, nominado de *Instalação Cênica – Cinco Estações e Uma Conexão* em comemoração aos 5 anos da Cia, clara referência segundo Miguel Santa Brígida (2014 a) ao diálogo da Cia. com as artes visuais.

> A intenção era comemorar os 5 anos da Companhia com a Montagem de um espetáculo que **reunisse trechos** dos principais momentos dos espetáculos. E foi **Instalação** Cênica I que ocorreu no palco do Margarida Schiwazzappa, **reunindo fragmentos** do "Grito do Trem Noturno", do "Breve Concerto do Tempo", "Habitantes do Fogo" e "Violetango" (MIGUEL SANTA BRÍGIDA em Roda de Conversa em 2006b) [grifo meu]

[66] Intérpretes: Roger Paes, Antônia Leal, Guilherme Repilla, Anna Raphaella, Julie Rocha, France Souza Moura, Adriana Cruz, Paulo Ricardo Nascimento, Sílvia Leão e Leonel. Participação especial: Iva Rothe-Neves; Iluminação - Elmir Magalhães; Figurino - Guilherme Repilla; Direção musical - Vanildo Monteiro; Foto/ Cartaz/Programas - Ricardo Ferro; Pesquisa Musical - Lourenço Bechara e Miguel Santa Brígida; Consultoria Artística - Risoletta Miranda e Marina Solomon (RJ); e Aníbal Pacha (Belém); Assistente de direção - Roger Paes e Guilherme Repilla; Operação de Som - Lourenço Bechara

Fig. 10 – Programa do espetáculo *Instalação 5 anos*



Fonte: Acervo da Cia. Atores
Nota: Imagem de *Violetango*

No Teatro da Companhia estreou em 1997, o espetáculo *Relicário* laureado com o prêmio FUNARTE e que participou da I Mostra Brasileira de Teatro de Grupos promovida pela Cooperativa Paulista de Teatro em São Paulo em 1998, participou ainda no III Encontro Brasileiro de Teatro de Grupos (São Paulo – SP) em 1998.

Fig. 11 – Cena de *Relicário*

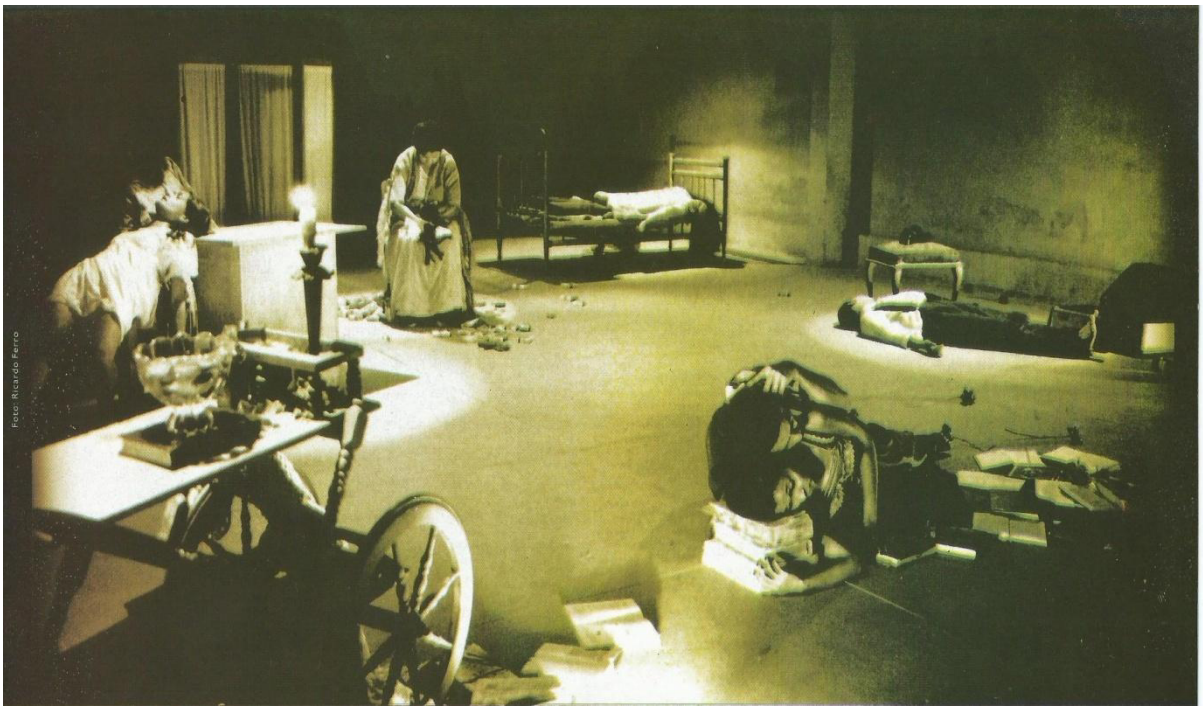


Foto: Ricardo Ferro
Fonte: Portfólio Celebração 10 anos.

A crítica em 1997, fala sobre "A vitória final do Teatro do Movimento[67]": sobre o amadurecimento, clareza e precisão na linguagem. Nesta publicação, ressalto algumas unidades significativas em negrito, que apontam a regularidade de características nas proposições.

> O corpo sutil, **o movimento absorvido como forma de expressão** que ousa mais pelo delicado do que pelo teste extremo dos limites de suas possibilidades. A Companhia Atores Contemporâneos estréia hoje em Belém seu novo espetáculo, "Relicário" (inaugurando o Teatro da Companhia, seu espaço próprio de apresentação), **alongando o traço de um amadurecimento já percebido em seu espetáculo anterior, "Violetango".**
> Quem acompanha de perto o trabalho da Companhia em sua **pesquisa por uma nova linguagem cênica**, **batizada pelo diretor Miguel Santa Brígida como Teatro do Movimento**, percebeu bem cada passo em cada espetáculo: a catarse amorfa de "O Grito do Trem Noturno"; **a plasticidade visual e o teste angustiado dos extremos do corpo-emoção em movimento**, no espetáculo "Breve Concerto do Tempo"; a passionalidade de "Violetango", onde **o emocional dos personagens esboçados já se sobressaía ao vigor físico**. **Nestes espetáculos, o esforço para fazer com que os corpos se expressassem sem o bálsamo facilitador da palavra sempre foi visível**; em alguns momentos, desesperador mesmo, incontido. **"Relicário é o espetáculo que mostra, concretamente, que a linguagem experimental criada pela Atores Contemporâneos está absorvida.** [...] Há muito mais o que dizer. O universo feminino exposto com alguma crueldade em estereótipos de mãe, matriarca, menina, solitária. A morte, sempre sussurrada nos ouvidos, olhos, toque e sentidos dos **personagens**. **Todas as coisas acontecem ao mesmo tempo**, **todos os universos se tocam em cena**, se chocam, se confundem, mergulhando a plateia em suas próprias memórias e referências de humanidade. Se a Companhia **marca sua assinatura de linguagem** com este espetáculo, também demonstra que nada é tão definitivo. É a partir de "Relicário" que as novidades virão (SANTOS, Ana Carina, O Liberal, Belém-PA, 1997, p. 3) [grifo meu].

A crítica aponta a legitimidade e singularidade da Cia. Atores Contemporâneos que "[...] mostra, concretamente, que a linguagem experimental criada pela Atores Contemporâneos está absorvida".

Este ponto de vista é reiterado em 1997, em publicação no jornal A Província do Pará[68], do professor artista Orlando Maneschy que considera o espetáculo *Relicário* cristalizador da linguagem do Teatro do Movimento e enfatiza que o princípio básico da Cia é "o corpo como voz".

O crítico ressalta a característica da Cia, acerca da proposição:

> O Teatro do Movimento baseia-se na **ausência das palavras**, onde a ação não verbal leva o público a descortinar sentimentos densos, imprevistos. O corpo serve de instrumento para os atores - bailarinos com que Santa

[67] SANTOS, Ana Carina. A vitória final do Teatro do Movimento. O Liberal, Belém-PA, 28 de novembro de 1997.
[68] MANESCHY, Orlando. Delicadeza Pungente. A Província do Pará, Belém, Sexta, feira, 28 de novembro de 1997. Caderno, p. 2.

> Brígida trabalha, mergulhando fundo nas relações espaço-tempo-corpo-movimento. [...]
> 'Um ***puzzle***', é com o que o diretor compara a estrutura deste novo espetáculo. 'Tudo aconteceu ao mesmo tempo, a partir da figura da grande mãe, que eu vejo como a figura do amor definitivo', explica.
> Santa Brígida nos leva a mergulhar no universo familiar, relevando conflitos e a teia intrincada das relações, as perdas e os danos. Isto ele nos mostra no silêncio, através da simultaneidade com que acontecem as ações em cena.
> 'Quero atingir o coração das pessoas. O enredo é todo conduzido pelo delírio do poeta e as cenas acontecem em volta ao público', enfatiza.
> Sutil e pungente, a peça chega para **consolidar uma pesquisa** arrojada que Santa Brígida assumiu para si e leva o público a mergulhar em questionamentos pessoais. Com um trabalho cenográfico rico, que faz **somar coreografia e interpretação**, o trabalho é a grande pedida teatral do momento (MANESCHY, 1997, p. 2) [grifo meu].

Em 1998, a Cooperativa Paulista de Teatro e o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo realizou em São Paulo nos dias 09 a 15 de fevereiro a I Mostra Nacional de Teatro de Grupo, com o objetivo de "[...] mostrar os trabalhos dos grupos, salientar a importância do trabalho em equipe e suas linguagens, discutir as formas da produção teatral cooperativadas e realizar seminários e debates sobre criação, estética e linguagem".

A Companhia Atores Contemporâneos foi escolhida e apresentou *Relicário* e *Violetango* no Teatro do Sesc em Vila Mariana, nos dias 11 e 13 de fevereiro de 1998[69].

Segundo a imprensa local[70] foi a única a representar toda a região Norte e teve indicação da Federação de Atores de Teatro do Pará e por Fernando Peixoto da FUNARTE, que esteve em Belém na I Convenção Estadual de Teatro. "Há 7 anos pesquisando e desenvolvendo uma linguagem cênica de gestos e movimentos, a Companhia Atores Contemporâneos é singular nesse tipo de trabalho em todo o Brasil".

Em 17 de setembro de 1998, foi apresentada no Teatro Waldemar Henrique a segunda *Instalação Cênica – Sete anos do Teatro do Movimento* na mesma

---

[69] No elenco Roger Paes, Antônia Leal, Francy Moura, Julie Rocha, Paulo Ricardo Nascimento, Adriana Cruz, Elmir Magalhães, Josi Alcolumbre, Guilherme Nascimento e Guilherme Repilla. Para participar da Mostra a Companhia contou com o apoio cultural da VASP, Raça Transportes e Sesc Vila Mariana e Cooperativa Paulista de Teatro.

[70] CAMPOS, Solange. Teatro em Evidência. A companhia paraense "Atores Contemporâneos" participa da Mostra Nacional de Teatro de Grupo, na próxima semana, em São Paulo. O Liberal. Sexta-feira, 06 de fevereiro de 1998. Caderno D.

estrutura de ‘colar’ fragmentos de outros espetáculos, tendo consultoria artística de Marina Salomon, Risoletta Miranda e Aníbal Pacha[71].

Miguel Santa Brígida em entrevista ao jornal caracteriza o trabalho:

> Instalar trechos de peças em um espaço que mistura artes visuais e público. [...] É um trabalho autoral, em que posso deslocar, por exemplo, um personagem de “O grito do Trem Noturno” para “Breve Concerto do Tempo”. Não há começo, meio ou fim. São trechos em que mergulhamos todos os universos[72].

Fig. 12 – Cena de *Instalação Cênica 7 anos*



Foto: Ricardo Ferro
Fonte: Portfólio Celebração 10 anos.

A consultora artística Risoleta Miranda referiu-se ao trabalho nos seguintes termos:

> A Companhia Atores Contemporâneos vêm se destacando dentre as companhias independentes do norte/nordeste do país pelo seu expressivo percurso na série **pesquisa da linguagem cênica** que vêm realizando nestes cinco anos de trabalho consecutivo, fazendo a **junção do teatro com a dança no estilo TEATRO DO MOVIMENTO** que vem personalizando-a com rara qualidade e consciência no fazer teatral amazônico.
> **Ausentando a palavra num teatro não-verbal** e recorrendo intensamente ao **corpo como elemento orgânico**, vigoroso, e aos sentimentos como substância sutil, porém terminantemente comovente, insubtraível, onde a

[71] É docente do Instituto de Ciências da Arte - Escola de Teatro e Dança - UFPA. Trabalha com artes plásticas e teatro (direção, cenografia, figurino, adereços, ator-manipulador de bonecos). Disponível em http://lattes.cnpq.br/8835640143672715. Acesso em 03 de maio de 2014.
[72] SOLANGE CAMPOS. Companhia Mostra instalação dos 7 anos. *Diário do Pará*. Belém. Quinta-feira,17 de setembro de 1998. Caderno D. p. 08

> força do seu elenco de atores-bailarinos o fazem inquieto e audacioso. Onde tudo **parece repousar em um simples cruzamento com a dança**, o TEATRO DO MOVIMENTO da Companhia avança e **cria um outro espaço e talvez um outro tempo**, neste precioso mergulho que vem aprofundando na exploração do binômio tempo/espaço na relação homem/movimento. O preciso olhar na modernidade **os desloca** para outras fronteiras, estendendo belas afeições para **as artes plásticas em seus trânsitos** mais frequentes revelados em seus resultados cênicos.
> Instalar o olhar... Instalar o corpo... Instalar a cena. Estar lá em cena. Em cima do lance e do tempo... **Instalar as cenas num espaço onde as artes visuais possam junto com o público** no mesmo palco fazer a comunhão desse olho plástico marcante que trespassa o movimento de seus atores-bailarinos num **teatro próprio**, intenso na sua gramática corporal e pleno na gestualidade da emoção (apud SANTA BRÍGIDA, 2001) [grifo meu].

Fica nítido em negrito nesta publicação algumas recorrências que caracterizam ainda hoje a proposta da Companhia Atores Contemporâneos de Teatro do Movimento.

Ainda, em 1998, concebe-se o espetáculo *Erasthai* – desejos ardentes -, foi um micro espetáculo montado para compor a *Instalação* 7 anos, criada especialmente para Roger Paes e Anna Raphaella. Segundo Miguel Santa Brígida "Trata da relação violência sexual, amor e morte".

Fig. 13 – Cena de *Erasthai* no espetáculo *Instalação 7 anos.*



Foto: Ricardo Ferro
Fonte: Portfólio Celebração 10 anos.

Em 1999, estreou o espetáculo *Ad Infinitum*[73] montado no Teatro da Companhia contando com artistas da música, percussão e canto lírico. Sua trilha sonora foi composta pela cantora Iva Rothe, exclusivamente para o espetáculo.

> A Companhia Atores Contemporâneos embarca com seu novo espetáculo "Ad Infinitum", numa **viagem plástica e ritualista**, segundo o diretor Miguel Santa Brígida, para "celebrar a criação". Ao contrário do que acontecia nos espetáculos anteriores do **grupo teatral**, marcados pela angústia humana desde "O Grito no Trem Noturno" (1991) até "Relicário" (1997), o novo trabalho transporta o elemento humano para outro plano - o dos sonhos, o dos deuses - onde acontece o ritual de passagem deste homem em busca de sua divindade [...] Sem dúvida, **o espetáculo é o mais plástico**, o mais desenhado no espaço, o **mais colorido** de todos os apresentados pelo grupo [...] O **elemento rítmico da percussão** de Vanildo Monteiro pode ser fundamental para garantir essa nova fase do Teatro do Movimento. O som dos tambores e a percussão experimental de Vanildo Monteiro dita o pulsar de "Ad Infinitum" acompanhado pela voz de Iva Rothe. Miguel chega a dizer que os tambores de Vanildo têm mudado o corpo de seus atores [74] [grifo meu].

Fig. 14 – Cena de *Ad infinitum*



Foto: Lila Bemerguy
Fonte: Portfólio Celebração 10 anos.

Neste espetáculo a crítica considera que há a consolidação do Teatro do Movimento em que se solidificam as quebras com as convenções aristotélicas em seis aspectos conforme se depreende das fontes: 1) mantinha-se a ausência do texto na cena baseando-se no "profundo depoimento corporal"; 2) a desestabilização do público que se espalhava pelo Teatro da Companhia; 3) a simultaneidade de cenas; 4) o uso do cenário como parte constituinte e sígnica convertida (para além

[73] O cartaz indica. O Liberal. Cartaz p. 3. Sexta – feira, 18 de junho de 1999.
[74] Uma ode cênica à criação. O Liberal. Cartaz. p. 5 Sábado, 19 de julho de 1999.

do mero uso), a exemplo, parte do Teatro foi alagado propositalmente como parte do espetáculo e uma "atuante" trabalhava dentro da água; 5) o uso de percussão em cena pelo maestro Vanildo Monteiro que participava da cena do espetáculo; 6) e o uso de novas técnicas, como trapézio, em cenas de movimentos aéreos, conforme imagem acima.

A Cia Atores ainda em 1999, apresentou outro trabalho voltado para o espaço alternativo, chamado de *Quinta Estação,* com duração de 30 minutos, apresentado em lugares como supermercado, praça e hall de *shopping*.

Em 2000, em comemoração ao aniversário de nove anos, apresentou *Violetango* e recebeu duas premiações: Prêmio Cena Aberta, para destaque da Companhia Atores Contemporâneos no ano de 2000 e Título de Honra ao Mérito no Festival Dança Pará 2000 SESI/PA pela direção da Companhia Atores Contemporâneos.

Pacheco em crítica publicada no jornal[75] apresentou alguns elementos da poética:

> **Corpo, gestos, dança, luz e música**. Essas são linguagens desenvolvidas pela Companhia de Atores Contemporâneos no palco armado ao ar livre no anfiteatro da Praça da República com o espetáculo "Violetango" [...] "É um trabalho árduo que **bebe na fonte do teatro**, aliado a **disciplina da dança**, numa busca constante de aperfeiçoar a **arte dos movimentos do corpo, da música enquanto elemento narrativo e da cenografia**" [...] A estética desenvolvida pela Companhia já proporcionou ao teatro paraense contemporâneo espetáculos complexos, que apostam numa recepção **diferenciada da tradição oral**, sempre utilizando a música como elemento narrativo sensorial [...] [grifo meu]

No ano de 2001, a Cia. encerrou as atividades no Teatro da Companhia por falta de subvenção. Tendo que se alternar por espaços provisórios com baixo custo.

A sede da Cia. Atores Contemporâneos foi fechada, pois não se conseguiu captar recursos para custear o aluguel do galpão e toda a estrutura, embora tivesse as cartas da lei de incentivo Tó Teixeira e Guilherme Paraense[76]. Pelo que se depreende dos jornais as artes cênicas era preteridas na política cultural pública e das empresas locais. Neste caso, a empresa que se comprometera patrocinar a Cia.

---

[75] PACHECO, Augusto. Paixão, ciúme e morte em Violetango. *Gazeta Mercantil Pará.* Belém, Quinta-feira, 13 de julho de 2000. Roteiro, p. 05.

[76] BELÉM. Lei nº 7.850, de 17 de outubro de 1997. Dispõe sobre a concessão de incentivos fiscais para a realização de projetos culturais ou esportivos amadores no âmbito do Município de Belém, e dá outras providências. Disponível em http://www.belem.pa.gov.br. Acesso em 03 de maio de 2014.

com a carta de crédito, decidira não mais o fazer em retaliação ao que considera ser abusiva a cobrança do IPTU pela prefeitura[77] à empresa.

No jornal O Liberal de 29 de março de 2001, trazia a matéria “Aplausos e vaias na festa de teatro”. Abordava a segunda premiação da Associação Paraense de Teatro, ocorrida no dia 27 de agosto – dia internacional do teatro -, na qual se repudiava a FUNARTE que segundo manifesto lido não contribuiu com o desenvolvimento do teatro no Pará.

Ainda em 2001, celebrou 10 anos apresentando o espetáculo *Celebração*[78], concebido para a rua, no formato cortejo, que se iniciava no Anfiteatro, passava pelo coreto, se deslocava pela Praça da República em Belém acompanhada pelo público e terminava em frente ao Teatro da Paz.

Fig. 15 – Cena de *Celebração*



Fonte: O Liberal. 08 de setembro de 2001

Segundo Miguel Santa Brígida[79] procurava-se a “A comunhão com o público” tendo “[...] características de ritual e carnaval”. O espetáculo tinha a duração de 1 hora e 30 minutos e organizado em cinco estações que percorria vários espaços da

[77] Companhia de atores fica sem patrocínio. *O Liberal*. Belém, sexta-feira, 16 de março de 2001. Cartaz/Variedade, p.03

[78] Roger Paes, Sílvia Leão, Guilherme Repilla, Claudia Gonzalez, Edson Fernando, participação especial Marilene Melo (Bailarina); Esther Sá (Cantora e Atriz).

[79] Grupo celebra teatro na praça. *O Liberal*. Belém, sesta-feira, 6 de julho de 2001. Variedades, p.08.

Praça da República, a primeira estação recebeu o nome de “Reza” em que se celebrava à Dionísio. Depois se abraçava a maior árvore da praça da república, onde acontecia a “Dança dos tambores”.

Em Crítica publicada no jornal, Valéria Nascimento apontava sobre a vulnerabilidade em que os atores se encontravam em uma praça sem segurança, dado o descaso da prefeitura. E ressaltava o amadurecimento da Cia. Atores Contemporâneos apontando alguns traços característicos como o uso de espaço alternativos e a mistura de elementos visuais, sonoros, plásticos e de linguagens.

> [...] A peça **não tem história com início, meio e fim**, tão pouco personagens convencionais. Os atos são independentes, mas encadeados. O primeiro ator que o público vê chegar sobre pernas de paus e assim permanece durante todo o espetáculo. [...] numas das falas de um personagem, **os versos de Mario Quintana** [...] o elenco aparece de malhas colantes e se veste ante a platéia e nem na hora do intervalo sai de cena. Aliás, a hora do intervalo é um dos momentos em que os atores mais **integram com o público**. [...] Os **ritmos, movimentos, rituais elaborados** estão além da imaginação. Como esquecer a luz das tochas e o rufar dos tambores na cena ao redor da arvore mais antiga da praça? E o que falar da batucada ensurdecedora das latas douradas no protesto contra o eterno fechamento do teatro da paz para os grupos locais? [...]
> O diretor Miguel Santa Brígida **celebra o teatro com personagens** de contos de fadas num palco de concreto. Em pleno centro nevrálgico da cidade, o coringa, a cigana, a bruxa e o bobo integram com a selva de pedra. A cena da bailarina e coreógrafa Marilene Melo é chocante. Por alguns segundos ficção e realidade se entrelaçam e a gente se pergunta: está tudo programado ou a mulher é mais uma excluída que dorme num banco de praça? [...][80] [grifo meu].

Paralelamente, em comemoração aos 10 anos, durante 15 dias ocorreu a exposição 10 anos do Teatro do Movimento, no Núcleo de Arte da UFPA – atual ICA (Instituto de Ciência da Arte) -, com figurinos, cenários, fotografias de vários fotógrafos e o lançamento do portfólio de 10 anos, material gráfico que reúne fotografias de espetáculos, ensaios, trechos de críticas, menção de prêmios, participação em Festival e Mostra de Teatro.

Marton Maués, diretor e encenador do Cia Palhaços Trovadores, professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA, fez o prefácio do portfólio de 10 anos da Cia., intitulado *O Movimento das emoções* e assim se expressou:

> No princípio [...] **Houve encantos e estranhamentos**, sim. A certeza da meta bem traçada, a seriedade da investigação, o rito da busca, fez do trabalho da Companhia Atores **Contemporâneos uma verdade incontestável**: Qualidade é seu sinônimo mais a fim. E são dez anos de construção de uma história plena-pesquisa, trabalho, suor, [...] Miguel Santa Brígida [...] mergulhou na tarefa de aglutinar pessoas em torno da idéia de

[80] NASCIMENTO, Valéria. Atores correm risco na praça. *O liberal*. Belém, sábado 8 de setembro de 2001. Cartaz p.1.

> **um fazer teatral que buscasse uma linguagem própria**, se apropriasse desta linguagem e a difundisse, numa troca constante com o público. [...] O estabelecimento do **Teatro da Companhia** (infelizmente fechado) como um **espaço-laboratório** [...] **Abdicando da palavra**, a Companhia Atores Contemporâneos inscreveu em gestos**, luz, sombras e sons, emoções profundas em nossa pele, em nossa memória**. Que o grito ecoe ad infinitum*. Evoé!* (MARTON MAUÉS apud SANTA BRÍGIDA. Portfólio, 2001) [grifo meu].

Acerca do espetáculo *Celebração* expressou alguns dos elementos que caracterizam a poética da Cia. Atores:

> [...] **Corpos e passos** estão de volta à praça, espaço de partida e retorno, do público sempre presente, da natureza em luta constante com as agruras do urbano o púbis da urbe para todos, em toda parte. Urbi et orbi. CELEBRAÇÃO. **Personas e personagens**, incorporação, a narrativa mítica, o terceiro olho a decifrar enigmas, a revelar novos caminhos e caminhadas. **Movimentos, palavras. Rimas: dor, amor, verbo, poesia. A voz do poeta** menino sempre presente. O poeta agora estrela – todas as estrelas ali, brilhando no chão. CELEBRAÇÃO. Os elementos todos: terra, água, fogo, ar. Todos os sons, todas as sombras. **Os objetos todos, todas as indumentárias tambores, músculos, o movimento descrevendo a trajetória do afeto, inscrevendo no corpo, feito tatuagem, a emoção do rito**. [...] CELEBRAÇÃO. As flores todas no caminho: canto, dança, percussão, pétalas e pedras, pés descalços. Suor, suavidade. Reza e rito. Explosão da carne, a grande emoção, carnaval. [sic] (MARTON MAUÉS apud SANTA BRÍGIDA, 2001) [grifo meu].

No ano de 2002[81], a Cia. montou o espetáculo *Valsa de Sangue*[82], que estreou no Centro de Dança Ana Unger. E em agosto de 2003, apresentou-se por uma temporada em uma das salas do Instituto de Arte do Pará; em 2004[83], 2005 e 2006 apresenta-se no Teatro Waldemar Henrique.

Nos anos de 2004[84] e 2005[85], a Cia. abriu inscrições para audição e seleção de novos atuantes para compor os dois novos projetos cênicos, como *Religare: Cortejos de Deuses e Santos* e *Cenas do Mundo Flutuante*, que deveriam acontecer durante a comemoração dos 15 anos da Cia. que, embora tendo sido agraciada com o incentivo da Lei Rouanet[86] do Rio de Janeiro, não conseguiu captar os recursos para subsidiar os espetáculos.

---

[81] A respeito desta trajetória será abordada na secção 3.

[82] Elenco Roger Paes, Sílvia Leão, Guilherme Repilla, Edson Fernando, Saulo Sisnando e Alexandra Teodori.

[83] Por problemas de saúde a atriz, bailarina e passista Sílvia Leão foi substituída por Cei Melo na temporada de 2004, permanecendo nas demais temporadas em decorrência do falecimento de Sílvia Leão.

[84] Ingressa Cei Melo, Sônia Santos, Emerson Souza, Juliana Tourinho e Jaime Barradas.

[85] Ingressa Rose Tuñas, Raphael Moreno, Victor La Roque, Carol Pabiq e Márcia Pontes.

[86] Trata-se da Lei Federal de Incentivo à cultura, conhecida por Lei Rouanet em homenagem ao ministro da cultura Sérgio Paulo Rouanet, na época em que a lei foi aprovada. BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o

Em decorrência, iniciou-se o processo de nova montagem do espetáculo *Valsa de Sangue* e *Violetango*, espetáculo que segundo Miguel Santa Brígida define a política de atuação da Cia. Atores nos palcos e nas ruas com a linguagem do Teatro do Movimento, sobre sua característica, o Crítico de teatro e jornalista Kill Abreu definiu:

> [...]o espetáculo pela **ausência de texto**, e a **permanência da música** que joga os atores a beira de um abismo desafiador: o corpo. "Quando o **corpo é a expressão**, funciona como um condutor de inquietações que trazem para o visível esta espécie de geografia confusa da alma – o que nos coloca frente a frente com nossas próprias ilusões" (Diário do Pará. Belém, terça-feira, 23 de agosto de 2005. Caderno D, p.02) [grifo meu].

Fig. 16 - Cena de *Violetango*



Fonte: Acervo da CAC.

A novidade no trabalho da Cia. foi o espetáculo solo dramático-corporal de Roger Paes, *Divina Escuridão: sete movimentos para quem dorme de janelas abertas*, em agosto de 2005, que contava com todos os atuantes na 'contracena' operando elementos indiciais abertamente ao público, como luz, percussão, vozes e sons.

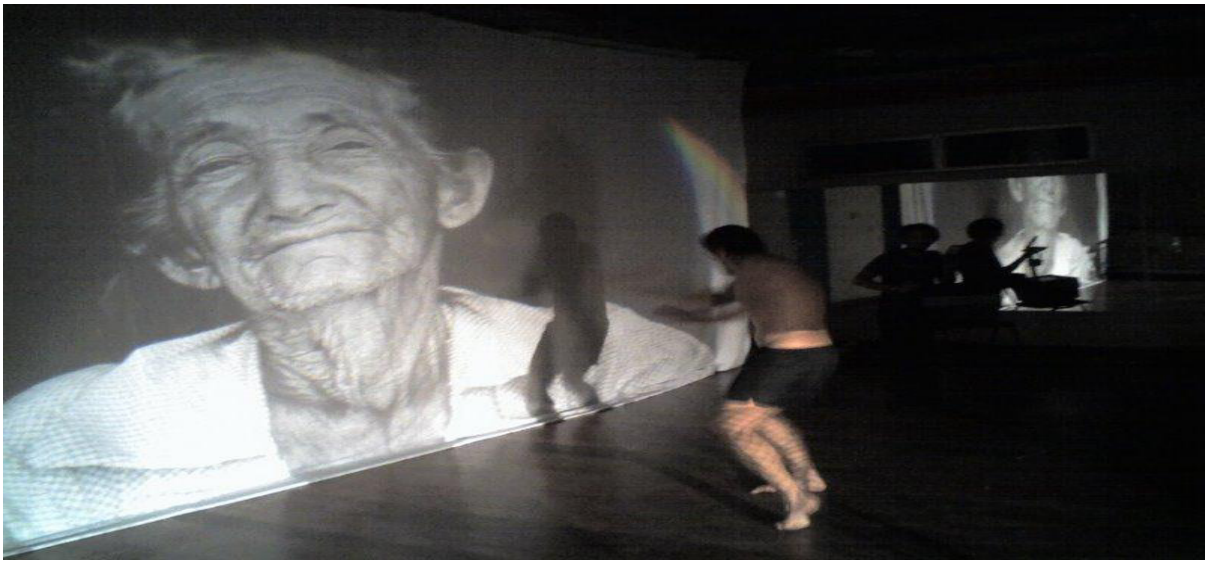
A matéria de jornal enuncia que a Cia. preparava para o ano de 2006, dois espetáculos: "Cenas do mundo flutuante" e "Cortejo dos deuses e santos". Respectivamente um de palco com cenas em uma piscina com interferências de

---

Programa Nacional de apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em 02 de maio de 2014.

efeitos e alegorias, e outro de rua ressaltando que é um diferencial da Cia. o uso de espaços alternativos como rua, igrejas e outros, desenvolvendo montagens performáticas diferentes da "dramaturgia comum". Enuncia ainda a política de afirmação da Cia. como atuação e independência com reconhecimento da crítica especializada nos diversos festivais e mostra, além de várias premiações[87].

Fig. 17 – Cena de *Divina Escuridão*



Fonte: Acervo da CAC.

> [...] foi um encontro perfeito por cruzar também o tempo, a morte, a sedução e o corpo como temas indutores originários da poética da Cia. Que construímos ao longo desses anos mergulhando no **binômio tempo espaço e na relação homem-movimento como matrizes de nossa dramaturgia** DIVINA ESCURIDÃO / Sete movimentos para quem dorme de janela aberta (SANTA BRÍGIDA, 2005) [grifo meu].

Em 2006, por ocasião da comemoração de 15 anos da Cia Atores, mantiveram-se quatro espetáculos do repertório e em dois espaços: *Valsa de* Sangue, *Divina Escuridão, Instalação Cênica 15 anos* no Teatro Waldemar Henrique e *Violetango* no Anfiteatro da Praça da República.

A matéria de página inteira abaixo elenca os quatros espetáculos entre os quais cita *Divina escuridão* solo de Roger Paes que foi adaptado para o Teatro Waldemar Henrique – anteriormente construído e encenado no Palacete Bolonha na Rua José Malcher em Belém -, e a "instalação cênica com performances inéditas e trechos marcantes de seus principais espetáculos".

[87] **Valsa de Sangue no Waldemar Henrique.** O Liberal, Belém, terça-feira, 29 de março de 2005. Caderno D. p. 03.

Pela segunda vez aparece a expressão “performance”, sendo que no ano de 2005[88], aparecia seu cognato montagem performática. Afirmo que sendo atuante da Cia. desde 2004, não se mencionava tais referências a *performance* até pelo menos o ano de 2006.

Fig. 18 – Gestual em trânsito.



Gestual em trânsito

Os 15 anos da Companhia Atores Contemporâneos serão festejados com uma retrospectiva dos espetáculos mais marcantes

MÁRCIA CARVALHO
Da Redação

A Companhia Atores Contemporâneos comemora 15 anos com uma maratona de espetáculos na Praça da República e no Teatro Waldemar Henrique a partir do próximo dia 24. Com 13 montagens no currículo, o grupo volta a apresentar "Voletango", "Valsa de Sangue" e "Divina Escuridão", mostrando também ao público uma instalação cênica com performances inéditas e trechos marcantes de seus principais espetáculos.

Dona de uma trajetória singular entre as companhias independentes do Brasil, a trupe dirigida por Miguel Santa Brígida planejava festejar a data com um projeto mais amplo, que incluía o lançamento de um DVD e o espetáculo inédito "Cenas do Mundo Flutuante", que levará os atores a encarar o desafio de interpretar dentro de uma piscina. "É um espetáculo caro, que exige uma grande infra-estrutura técnica, mas por falta de patrocínio não conseguimos viabilizá-lo este ano", lamenta Santa Brígida.

O público que acompanhar a instalação cênica poderá ter uma mostra de "Cenas do Mundo Flutuante". Um pequeno trecho do espetáculo será apresentado nos dias 26 de agosto e 2 de setembro, em frente ao Teatro Waldemar Henrique. Mas ao invés da piscina, haverá uma chuva artificial produzida com a ajuda do Corpo de Bombeiros.

Conhecida pela pesquisa em torno do Teatro do Movimento, a Companhia Atores Contemporâneos exibe hoje maturidade e aprofunda o tema, ampliando seus conceitos e referências. Se fosse escolher uma palavra para definir seu trabalho, Miguel Santa Brígida escolheria "trânsito".

Duas peças: **gestual** de beleza em movimento

O corpo em trânsito pelas linguagens, pessoas e experiências

"Essa é uma palavra que sempre estou usando, pois trata do trânsito entre as pessoas, entre as linguagens", diz ele.

Boa parte dessas referências foi acrescentada ao grupo graças à vivência de Santa Brígida como pesquisador da performance no Carnaval na Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro, tema do doutorado que ele concluí este ano. O conceito de carnavalização se fez cada vez mais presente nas montagens da companhia, assim como a performance. "É muito forte a minha paixão pelo Carnaval", assume o diretor. "Isso reverbera dentro da companhia, é inevitável".

PROVA DE FOGO

Nos últimos três anos, por conta dos cursos de mestrado e doutorado na Bahia, Santa Brígida esteve mais afastado de Belém, mas a companhia não parou de atuar. No ano passado, o ator Roger Paes encenou o espetáculo "Divina Escuridão", no Palacete Bolonha, que será adaptado agora para o Teatro Waldemar Henrique. A distância do diretor foi uma prova de fogo para o grupo, que manteve as atividades apesar das dificuldades. "Para mim isso foi um termômetro da maturidade dos atores, pois conseguiram fazer repertório, montar dois espetáculos e ainda festejar o aniversário da companhia", elogia o diretor, que esteve entre Belém, Salvador e Rio de Janeiro nesse período.

A experiência fora de Belém deu a Santa Brígida a oportunidade de acompanhar, durante um mês, o trabalho da premiada coreógrafa Débora Colker e de outros nomes de destaque no cenário nacional. Esse intercâmbio também acabou influenciando o processo criativo do diretor. Se no início a pesquisa da relação homem/movimento com o tempo e o espaço era muito colada à dança, criando a dualidade teatro/dança onde um complementava o outro, hoje Santa Brígida aponta para outros caminhos. E fala do ator híbrido, que precisa entender de carnavalização, cultura popular, performance. "É o corpo em trânsito, trafegando por experiências múltiplas como intérprete", explica o diretor.

Para Santa Brígida, é interessante que o ator se dedique com a mesma intensidade aos exercícios, que podem ser tanto um treino de natação como uma aula de percussão. "Antes o Teatro do Movimento era um corpo num espaço mais restrito, sem tantas referências. Hoje as experiências são mais amplas. É como se a companhia anunciasse um outro tempo".

Momento da **primeira instalação** da companhia

Reconhecimento não garante patrocínios

Em 15 anos de atuação, a Companhia Atores Contemporâneos já ocupou vários espaços da cidade, sempre atraindo um público cativo. "Acho que conquistamos isso pela nossa permanência na rua, pela fluência de sempre estar nos mais variados espaços", avalia Santa Brígida. "Hoje a cidade conhece nosso trabalho, as pessoas têm uma referência, sabem qual a marca dessa linguagem", completa.

E mesmo com o talento reconhecido, o grupo tem encontrado dificuldades em manter as produções. Durante cinco anos a companhia teve sua própria sede, onde produzia e apresentava espetáculos. Com o fim do patrocínio, ficou impossível manter o espaço. Santa Brígida diz que nunca o contexto cultural da cidade esteve tão adverso, especialmente para as artes cênicas. "Acho que em 15 anos de companhia nunca foi tão complicado trabalhar com artes cênicas em Belém. Não há política cultural para essa área, seja da prefeitura ou do Estado, e claro que isso repercute na companhia".

O diretor observa que, apesar dos problemas, os grupos têm encontrado caminhos para manter suas produções. E cita os trabalhos de companhias como Notáveis Clowns, Gruta, In Bust e Palhaços Trovadores, que se mantêm regularmente em cena apresentando novos espetáculos.

SERVIÇO:

15 anos da Companhia Atores Contemporâneos. Dias 24 e 31 de agosto, espetáculo "Voletango", às 21h, no Anfiteatro da Praça da República. Dia 25 de agosto e 1º de setembro (21h), "Valsa de Sangue", dia 26 de agosto e 2 de setembro (21h), "Instalação Cênica", dia 27 de agosto e 3 de setembro (19h e 20h30), "Divina Escuridão", no Teatro Waldemar Henrique. Ingressos a R$ 10 na bilheteria.

Fonte: O Liberal. Belém, segunda feira, 21 de agosto de 2006. Magazine, p.1.
Nota: Jornal digitalizado em três partes.

[88] **Valsa de Sangue no Waldemar Henrique.** O Liberal, Belém, terça-feira, 29 de março de 2005. Caderno D. p. 03.

Aponta ainda a dificuldade com a captação de recursos mesmo com o subsídio da lei de incentivo Rouanet, o que inviabilizou os dois espetáculos já mencionados. Além de que se pretendia comemorar os 15 anos com lançamento de um DVD.

A saída foi a singularização da Instalação cênica em sua terceira edição, na qual se apresentou dois trechos: um de cada projeto cênico, *Religare - cortejos de Deuses e Santos* e *Cenas do mundo flutuante* que contou com o apoio cultural do Corpo de Bombeiros promovendo uma chuva artificial em frente ao Teatro Experimental Waldemar Henrique para a cena final do espetáculo de 15 anos, exibido nos dias 26 de agosto e 02 de setembro.

A *Instalação Cênica 15 anos* segue a mesma linha das demais instalações que consiste na montagem a partir de colagem de fragmentos de todos os espetáculos do repertório da Cia. e prenúncio de novos espetáculos com cenas inéditas, por exemplo, do projeto cênico *Cenas do Mundo Flutuante e Religare, cortejos de Deuses e Santos*.

Fig. 19 – Cena de *Instalação 15 anos – Cena de Religare – Cortejos...*



Fonte: Acervo da CAC.

Na imagem da cena acima, reaparece o multicolorido dos figurinos, a reafirmação da dança como elemento de composição, a carnavalização, o uso da percussão e canto.

Fig. 20 – Cena de *Instalação 15 anos – Cenas do Mundo Flutuante.*



Fonte: Acervo da CAC.

Na imagem da cena acima se faz uso de música eletrônica gravada com sons de bateria de carnaval, além de canto da religião afro entoado por Sônia Santos, uso deliberado da *performance* como procedimento e linguagem. Além, do Corpo de Bombeiros promoverem uma chuva artificial como ambiência aos atores em frente ao Teatro Experimental Waldemar Henrique.

Em 2007, houve um desdobramento em uma linha denominada Companhia Brasileira de Cortejos com poéticas que dialogam com diversas matrizes culturais e são voltadas para uma dramaturgia nas e das ruas.

Fig. 21 – Cena de *No Olho da Rua* - Companhia Brasileira de Cortejos



Foto: José Tadeu Nunes
Fonte: Acervo do Pesquisador

Intrigantemente a Cia. Brasileira de Cortejos é desenvolvida por Miguel Santa Brígida e pelos mesmos atuantes da Cia. Atores Contemporâneos com o mesmo treinamento físico, inspirado no imaginário das procissões religiosas, dos autos populares, nos cortejos e culturas populares características da brasilidade, bem como as matrizes culturais da formação brasileira, estabelecendo uma relação direta com a dança que marca estas matrizes ou manifestações populares. Nesta linha, houve uma série de temporadas como o espetáculo *No Olho da Rua* com estreia em 2008 e viagem internacional para o Festival de Teatro em *Saint Laurent Du Maroni* na Guiana Francesa.

Em 2011, em comemoração pelos 20 anos da Cia. Atores realiza-se a montagem do espetáculo *Quando a gente mora no outro*[89], em temporada de 11 a 27 de novembro de 2011, no Instituto de Artes do Pará. Neste espetáculo se consolida o corpo em trânsito de que fala Miguel Santa Brígida, pois as suas referências de carnaval, *performance*, teatro e dança aparecem em justaposição, principalmente, na cena em que os atores procuram reviver os bastidores da própria Cia., em um clima de carnaval e comicidade, até finalmente um a um fazer referência ao seu ambiente familiar.

Fig. 22 - Cena de *Quando a gente mora no outro*



Fonte: Acervo da CAC

[89] Espetáculo com novos atuantes que ingressaram em abril de 2011, Eric Nascimento, Patrícia Passos, Leandro Oliveira, Rubens Santa Brígida e Mauro Santos. E permanência de Roger Paes, Cei Melo, Márcia Pontes, Sônia Santos e Aninha Moraes que entrara em 2008. Desta montagem participei até idos de agosto quando por problemas de horário no trabalho não pude continuar da montagem.

No Programa do espetáculo, Miguel Santa Brígida reitera a estética e a poética da Cia. Atores.

> [...] tema recorrente no Teatro do Movimento nesses vinte anos de pesquisa: a paixão e o amor. Recorremos mais uma vez à emoção, como substância imprescindível e insubtraível na poética da dramaturgia corporal que o tema celebra e avança mais um pouco a nossa travessia na cena contemporânea brasileira-paraense desde 1991 [...] (SANTA BRÍGIDA, 2011).

Fig. 23 – Programa de *Quando a gente no outro.*



Fonte: Acervo da CAC

Fig. 24 - Cena de *Quando gente mora mora outro*



Fonte: Acervo da CAC

Em 2012, se reapresenta o espetáculo *No olho da Rua* pela Companhia Brasileira de Cortejos. E como contrapartida pela cessão de espaço de dança e lutas do Colégio e Faculdade Ipiranga para treinamento e ensaio, a CAC realiza uma *performance* de *especial de natal* para a Associação Comercial do Pará.

Em 2013, se inicia novo projeto cênico pela Cia Atores, *No mundo da lua* com referências a história e lendas sobre São Jorge Guerreiro. No entanto, que pela falta de captação de recursos foi suspenso.

Em substituição, optou-se por um projeto cênico de baixo custo, que se iniciou no final do segundo semestre de 2013 e com previsão de estreia no dia 13 de setembro de 2014, com possibilidade de chamar-se *Visita à casa da atriz*[90],

[90] Ocorrerá no espaço experimental cênico A Casa da Atriz, residência da atriz paraense Yeyé Porto. Localizado na Rua Oliveira Belo entre Generalíssimo Deodoro e Dom Romualdo de Seixas.

contando no elenco com Aninha Moraes, Cei Mello, Eric Nascimento, Jaime Barradas, Márcia Pontes, Patrícia Passos e Sônia Santos.

Fig. 25 – Processo de Criação de *Visita à Casa da Atriz*



Fonte: Acervo do Pesquisador
Nota: Registros de dois ensaios de *Visita à casa da Atriz.* Na primeira imagem, da esquerda para direita: Patrícias Passos, Márcia Pontes, Cei Mello, Sônia Santos e Aninha Moraes. Na segunda imagem: Aninha Moraes e Jaime Barradas

Buscando-se uma continuidade nas discussões a seguir, inclusive, justificando o título principal deste estudo, retomo a matéria de jornal intitulada *Gestual em Trânsito*[91] que ressalta a maturidade da Companhia em sua pesquisa do Teatro do Movimento e sua ampliação de conceitos e referências ao trabalho: ator híbrido, corpo em trânsito, *performance*, carnavalização, religiosidade e cultura popular, decorrente das vivências do encenador no doutorado com pesquisa sobre performance no carnaval no Rio de Janeiro.

Na entrevista Santa Brígida escolhe a palavra trânsito para definir seu trabalho: “[...] essa palavra que sempre estou usando, pois trata do trânsito entre as pessoas, entre as linguagens”.

O diretor encenador ressalta que os anos em que passou afastado por conta do mestrado e doutorado em artes cênicas serviu como “prova de fogo para o grupo” que revelou maturidade ao manter o repertório e montar dois espetáculos.

Acerca das referências a redatora afirma “Se no início a pesquisa da relação homem/ movimento com o tempo e o espaço era muito colada à dança, criando a dualidade teatro/dança onde um complementava o outro, hoje Santa Brígida aponta

[91] Márcia Carvalho. Gestual em trânsito. O Liberal. Belém, segunda feira, 21 de agosto de 2006. Magazine, p.1

para outros caminhos. E fala do ator híbrido, que precisa entender de carnavalização, cultura popular, performance[92]".

Por fim, o encenador explica: "É o corpo em trânsito, trafegando por experiências múltiplas como intérprete" que implica também no alargamento de outras possibilidades de treinamento para o ator como natação e aula de percussão.

[92] Por uma questão de economia de tempo-espaço não se discute noções como carnavalização, religiosidade e cultura popular, por se entender que em *Valsa de Sangue* não houve menção direta a estas noções.

2. O CORPO NA POÉTICA DA CENA CONTEMPORÂNEA

2.1. O Corpo como Materialidade no Campo Abrangente da Cultura

Nesta secção, procuro considerar que a centralidade na cena não é mais o texto na acepção aristotélica, e, sim o corpo compreendido como um organismo vivo, plástico e significante situado em um contexto histórico-cultural, pois todas as teorizações e proposições metodológicas nos mais diversos campos de conhecimento, inclusive a arte são abarcadas pela noção de cultura que segundo Gertz (1989; 2009) envolve significados compartilhados historicamente, incorporados em símbolos e materializados em comportamentos.

A perspectiva cartesiana ocasionou um tal distanciamento da participação do corpo na comunicação e no fazer artístico que colocá-lo em questão necessita que se rompa com a dualidade clássica corpo-alma e considerá-lo como sujeito em interfaces múltiplas.

O corpo em suas possibilidades de comunicação e expressão tem, nas últimas décadas, aberto um amplo leque de discussões em diversas áreas do conhecimento humano, principalmente, acerca de seu papel nas artes.

Najmanovich (2001, p.09), trata da produção do discurso sobre o corpo ao considerar que:

> [...], a primeira coisa a saber, é do que estamos falando, ou seja, estamos traduzindo para a linguagem verbal nossa experiência corporal. Essa experiência corporal não pode comparar-se com a linguagem, pertence a uma outra ordem. Contudo, ainda que seja paradoxal pertencer a uma outra ordem, a linguagem é parte dessa experiência corporal.

De modo que, hoje saber ou considerar de que corpo se fala? De onde se fala? Para quem se fala? Que corpo é esse? Abre-se para saber quem é o corpo? E que corpo o questiona, percebe e expressa?

A pesquisa sobre o corpo aparece concentrada em determinadas áreas do conhecimento entre as quais: o corpo e seu significado simbólico, enquanto uso do corpo como representação e sua importância no discurso metafórico e metalinguístico.

O objeto de enunciação aqui é o corpo em trânsito[93] na poética da Cia. Atores concebido como manifestação da corporeidade, constituído entre outros aspectos pela relação corpo, imagem e representação (DAMÁSIO, 2000), respectivamente compreendidos também como territórios da cultura no campo expandido da Arte.

Posto que independentemente do "corpo" que se fala ou se propõe, conforme aponta Glusberg (2003), o corpo é veículo significante e sujeito da 'arte-ação'[94] e da cultura. Principalmente, no enfoque da cena contemporânea, em que ao contemplarmos o corpo como materialidade[95] não se pode deixar de considerar suas interfaces e como isso reflete no contexto sociocultural, especificamente, o artístico-estético.

E os artistas em seus processos criativos desde início do século XX, têm trabalhado com fundamento na noção de corpo, cuja compreensão do fazer e ser requer uma releitura de seus corpos como campo da cultura[96], pois segundo Geertz (2009, p. 165): "A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo".

A partir da noção de cultura de Geertz (1989) como um texto de domínio público, pode-se falar, por exemplo, do estudo do corpo no campo transdisciplinar da Arte, sobretudo, quando este estudo compreende a dimensão das técnicas do corpo, estudadas por Marcel Mauss (1974) e compreendidas como uso eficaz do corpo que cada cultura no tempo e espaço social faz, como, quando e porque faz, e recebe a sanção de concordância quanto a ser costumeiro e seguir regras e rituais.

---

[93] Esta noção foi deliberadamente assumida por Miguel Santa Brígida em matéria de jornal *O Liberal,* sob o título *Gestual em* Trânsito, em 21 de agosto de 2006. Vide Fig. 26. Neste estudo adoto a noção *Corpo em Trânsito* como uma imagem mental (DAMÁSIO, 2000) para o *modus operandi* da poética do Teatro do Movimento, compreendendo-a pelas múltiplas referências estéticas da Cia. Atores Contemporâneos.

[94] Conceito de Arnaud Labelle-Rojoux (*apud* MEDEIROS, 2005, p. 1), refere-se às experimentações centradas no corpo do artista como 'arte-ação' nominando-as por fim como *Performance*: "qualquer forma que ela (a arte-ação) tome, é no entanto o fundo que é impossível negar: ela 'esteve lá'. Melhor: ela está lá. Ela se chama 'performance', diferente, ela terá amanhã outro nome".

[95] A materialidade não é um fator físico embora a matéria o seja. Como nova significação o termo não abrangerá somente alguma substância, mas, "tudo que está sendo *formado* e *transformado"* (OSTROWER, 2004, p. 31).

[96] O enfoque na perspectiva dinâmica social-cultural permite aproximação das ideias de Geertz (1989) e a de Mauss (1974), ao se considerar que a relação meio-homem parte do princípio de que o artista enquanto homem é um elemento integrante da sociedade, mantendo com esta uma relação de complementaridade e de interdependência, relacionando-o inclusive com fenômenos recorrentes na contemporaneidade.

Para o autor, a influência do meio revela-se nas alterações dinâmicas pelas quais passa o corpo. Penso, portanto, que revela também as alterações midiáticas do uso do corpo do artista e do corpo no cotidiano, como na indústria cultural e tecnológica manifesta na contemporaneidade que altera tal uso do corpo e a percepção sobre este corpo. Esta assertiva é evidente nas influências que Miguel Santa Brígida apresenta ao longo de sua formação como artista-pesquisador e que são compartilhadas na construção de um corpo para cena teatral da Cia.

Santaella (2004) aponta que há uma exacerbação do culto ao corpo decorrente da própria complexidade da civilização moderna. Além da consciência da finitude física que amplia a possibilidade de perpetuação pela virtualidade, pela publicidade, pelas benesses da tecnologia genética e biológica, e pela arte.

Há uma expansão das preocupações em torno do corpo em toda esfera sociocultural na contemporaneidade. Nunca o homem inventou tantas maneiras que lhe permitem expressar seus sentimentos, emoções, desejos, transformando-as também em formas de conhecimento, entre as quais a corporalidade como componente estético em que o sujeito revela suas realizações e construções movidas pela intenção, pelo desejo, pelos sentidos, pela emoção, pelo movimento, pela expressão e criação situada no contexto histórico cultural.

Conforme percebemos no discurso de Miguel Santa Brígida (2006a)

> Trabalhamos com a corporeidade do ator e isso serve como meio elemento, primeiro elemento, elemento fim e a construção cênica dessa linguagem do Teatro do Movimento, a partir do Binômio Tempo-Espaço na relação Homem – Movimento, princípio filosófico da Companhia. É um trabalho com atores e bailarinos, buscando a síntese do intérprete-pesquisador que é o 'intérprete do movimento' na interface com a dança (SANTA BRÍGIDA, 2006 b).

Considerando-se que o corpo é o substancial elemento, pois de acordo com o diretor da CAC "serve como meio elemento, primeiro elemento, elemento fim da construção cênica", a partir do qual se estrutura a linguagem e metodologia da Cia. Atores. Notamos sua filiação a perspectiva de Merleau-Ponty (1999) que compreende a corporeidade constituída como portal de entrada e saída daquilo que sente, pensa e age. O artista no caso, ao desenvolver o pensamento artístico e a percepção estética, que caracteriza um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana desenvolve-se, amplia-se a sensibilidade, a percepção, a reflexão, a cognição e a imaginação, tanto ao realizar formas artísticas quanto na ação de apreciar e conhecer as formas produzidas pelo corpo que como expressão

e comunicação tem a possibilidade de julgar e formular significados que excedem a capacidade de dizer em palavras.

A corporeidade em Merleau-Ponty (1999) implica a inserção de um corpo humano num mundo significativo em relação dialética consigo mesmo, com outros corpos expressivos e com os objetos do seu mundo por meio da ação/movimento. Esta se constitui em materialidade para o processo criativo da CAC, pois segundo Miguel Santa Brígida (2006a), em roda de conversa com os novos integrantes[97] que passaram por audição, explica que poetizar o corpo no espaço e para o espaço constitui parte da poética da CAC que, ainda hoje, interfere ou teatraliza os mais diversos espaços na cena de Belém.

Considerando a noção de corporeidade, precisamos entender que o corpo que tenho é também o corpo que sou. Embora, organicamente haja uma similitude com a organização dos seres vivos, estruturalmente o corpo é singular e se complexifica mediante relações e reações com o entorno modificando-o e modificando-se. O corpo em movimento, afeta e é afetado pelo outro como sujeito histórico, cultural e subjetivo de vários papéis, atuando no mundo repleto de imagens, textos e movimentos que são incorporados no próprio corpo mesmo sem se dar conta.

Tais diálogos desautorizam a ideia de universalização do corpo, pois sua história aponta para modificações e significações plurais mediante experiências e vivências no e com o mundo, mesmo que a indústria cultural tenha envidado esforços no sentido de universalizá-lo e automatizá-lo.

Nossos gestos são provas desta assertiva, pois por meio deles somos capazes de expressar e esconder símbolos que constituem a linguagem do corpo que em sua relação com o espaço e o tempo próprios adquire percepções de acordo com o seu entorno/meio. Ora, um dado gesto revela a unicidade do corpo no momento vivido, por isso nada escapa à significação.

A corporeidade constitui-se pela vida a partir das primeiras manifestações humanas como os movimentos, a linguagem onomatopeica, mudanças na fisionomia e arte no/do corpo, que se constituem as primeiras formas de comunicação com o mundo, abrangendo em cada tempo e espaço múltiplas significações no plano psicológico, social, econômico e cultural.

---

[97] Raphael Moreno, Victor La Roque, Rose Tuñas, Márcia Pontes e Carol Pabiq que ingressaram no em abril de 2005.

Isto implica em tomar a noção de construção histórico-cultural do corpo (DAOLIO, 1995), por considerar que o homem vem apresentando inúmeras variações na forma de conceber, apreender, tratar e representar seu corpo, bem como nas formas de comportar-se corporalmente, que revelam as relações do corpo com um determinado contexto cultural que se constitui em matéria para a arte contemporânea, especificamente a cena teatral contemporânea.

Glusberg (2003, p. 56) considera que "o corpo é uma matéria moldada pelo mundo externo, pelos padrões sociais e culturais, e não a fonte, a origem de seus comportamentos", portanto, constituído e constituinte por diversas instâncias que perpassam religião, família, gênero etc., que são confrontados pela descontextualização e nova percepção destas relações pela arte.

A delineação no início do século XX, do corpo como matéria artística nas artes cênicas é discutido por Bonfitto (2007, p. 17) que se apropria da acepção aristotélica de "matéria enquanto potência operativa e ativa" para propor o conceito de material para referir aos diferentes elementos com os quais ocorre o trabalho do ator.

O corpo na acepção de Merleau-Ponty (1999) é referência para Bonfitto (2007) tomá-lo como material primário considerado como canal de expressão e unidade psicofísica para a composição das poéticas teatrais, sobre o qual os materiais secundários como a ação física é elemento estruturante dos procedimentos expressivos do corpo; o material terciário é compreendido pelos elementos constitutivos das ações físicas, tais como ritmo, espaço, figurino, objetos, luz, música e a palavra, "[...] atuando em seus processos de preenchimento e justificação" (BONFITTO, 2007, p. 20).

Na *performance* especificamente segundo Glusberg (2003) e Goldberg (2006) sedimenta-se em decorrência das rápidas mudanças na sociedade acerca dos valores e comportamentos, associadas à globalização dos processos de comunicação que continuamente alteram as formas de percepção e produção de corpos e o levam no cotidiano a uma insensibilização diminuindo-lhe a espontaneidade, a expressividade, a criatividade, as vivências reais em favor da virtualidade e operacionalidade, mantendo-se, por outro lado, a redução ao funcionalismo autômato alienante pela instrumentalização do corpo que se reflete nos movimentos do dia-a-dia e nas técnicas de trabalhos predominantemente

orientados para o resultado: o produto do corpo e para o corpo (DAOLIO, 1995; SANTAELLA, 2004).

Vê-se que a sociedade procura molda o corpo que interfere e sofre interferência no contexto desde a tenra idade construindo a mecânica do corpo impregnando-o por pulsões autômatos, instaurando o que Foucault, em Vigiar e Punir (2000, p.36), chama de sociedade disciplinar ao considerar "que em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou agregações".

Conforme aponta Daolio (1995), cada cultura imprime suas marcas no indivíduo, ditando normas e fixando ideal na dimensão intelectual, afetiva, moral e física, em conformidade ao sexo, idade, religião, ocupação, classe social e outros fatores socioculturais e que ocasiona um progressivo distanciamento da participação intencional do corpo na comunicação e na expressão no cotidiano.

A sociedade atribui um denso significado ao corpo e suas relações tornando-os tão culturalmente significativos, tão moral e politicamente carregados, que inevitavelmente se relacionam às nossas crenças, ideologias e imaginações, por isso devem ser compreendidos como um "construto histórico", ou seja, os corpos e suas dimensões não têm nenhum sentido se não forem inseridos dentro do contexto sócio histórico que os significam (FOUCAULT, 1993).

Foucault (2000) subsidia-me a pensar como forma insubordinação o corpo como *matéria potencial* no processo criativo, ao vê-lo como uma construção histórico-cultural cujo sentido, importância, possibilidades, definições, crenças, identidades e comportamentos são modelados no interior de relações definidas de poder, a partir das práticas sociais, que têm mostrado um contínuo interesse em estabelecer mecanismos para nos prescrever e definir quais as formas apropriadas para regular nossas atividades corporais na esfera pública e privada.

Foucault, em *Vigiar e Punir* (2000), discute que a sociedade disciplina, regula, normatiza, vigia e controla as formas como pensamos, sentimos, conhecemos e vivemos nossos corpos, sendo que este poder[98], que perpassa por toda a sociedade, não é uma força negativa e repressiva, mas uma força que busca regular

[98] Nesta acepção, o poder é compreendido como um exercício de uma relação constituída por um conjunto de ações sobre ações possíveis; opera sobre o campo da possibilidade ou se inscreve no comportamento dos sujeitos atuantes: incita, induz, seduz, facilita ou dificulta; amplia ou limita, torna mais ou menos provável; de maneira extrema, constringe ou proíbe de modo absoluto; contudo, sempre é uma maneira de atuar sobre um sujeito atuante ou sobre sujeitos atuantes, conquanto que atuem, ou seja, suscetíveis de atuar (FOUCAULT, 2008).

a vida e produzir saber - inúmeros discursos -, para nos dizer o que fazer e como fazer.

Nesta obra, o autor aponta que um processo de disciplinamento perpassa toda prática social, desde as mais elaboradas atividades às menos sutis, de modo que, se o poder na forma de dominação atua no conjunto das relações sociais, a resistência atua igualmente sob formas mais organizadas como também sob formas sutis, inclusive a meu ver nas poéticas contemporâneas com suas mais diversas insubordinações estéticas.

Em *Microfísica do Poder* (2008) o autor aponta que nas formas de atuação do poder sobre o corpo, historicamente, o discurso do poder tem definido a normalidade e anormalidade no que se refere ao corpo e suas relações no dia-a-dia, nas práticas sociais, estéticas, profiláticas, assépticas e rituais datadas e especializadas. Este discurso produz tudo que sabemos e não sabemos, o dito e o interdito sobre nosso corpo, sexualidade, nossos sentimentos, nossas preferências, nossas aparências e nossas relações, pois é "uma relação entre o que fazemos, o que estamos obrigados a fazer, o que nos está permitido fazer, o que nos está proibido fazer no campo da sexualidade; e o que está proibido, permitido, ou é obrigatório dizer sobre nosso comportamento sexual" (FOUCAULT, 2008, p. 91). Isto nos faz perceber a centralidade do corpo nas proposições artísticas independentemente do período histórico.

Daolio (1995), ao discutir a construção cultural do corpo, aponta que:

> [...] O homem, por meio do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de incorporação. [e que] Estão escritos nos corpos todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade, por ser o corpo o contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca (idem, p.39).

Esta perspectiva é discutida por Foucault (2000) que considera que o controle da sociedade sobre os indivíduos vai além dos discursos enquanto afirmações sobre o que fazer e dizer, mas opera sobre o corpo e com o corpo e suas produções.

Numa compreensão de processos criativos a partir de Ostrower (2004) sabe-se que estes fatores são determinantes na configuração de formas artísticas, isto se tomarmos o corpo naquelas dimensões como materialidade e imagens referenciais.

Ostrower (2004) considera que nos movemos entre formas e transformamos em matéria-forma ou matéria configurada nossas aspirações, desejos e impressões que revelam uma atitude básica da pessoa em dar sentido às suas relações no

mundo. De acordo com a autora formar importa em transformar a matéria por um processo dinâmico, em que a matéria orienta a ação criativa e é transformada por ela.

No campo artístico, o corpo de forma exponencial, desde início do século XX, tem deixado de ser meramente instrumento do fazer artístico, opinião referendada por Merleau-Ponty (1960), em *o Olho e o Espírito*. O autor critica que a arte recebeu fortes influências do pensamento cartesiano que, através de uma visão dualista, tem como fundamentos a ordem e leis da mecânica, da física e da matemática, que ao comparar o corpo a uma máquina é meramente instrumento ou objeto da arte, apenas em seu aspecto mecânico, sem vontade própria, sem desejos e sem o reconhecimento da intencionalidade do movimento humano, o qual é explicado através da mera reação a estímulos externos, sem qualquer relação com a subjetividade e com as culturas.

Assim, ao se considerar que o indivíduo não é só corpo objetificado, mas corpo subjetivo e sensível necessitado de vivências e que só ao humano se permite a possibilidade de perceber a si mesmo, seus próprios atos, o mundo e toda uma realidade que o caracteriza, ao mesmo tempo, que pode ser modificado artificial, intencional e significativamente, confirma-se conforme acima mencionado, o porquê da centralidade do corpo na cena contemporânea, ao questionar que corpo é esse? Quem é o corpo? E o que questiona?

Em que o artista trabalha com fundamento na noção de corpo como materialidade em interfaces na relação sociocultural e como isso reflete, especificamente, nas produções artístico-estéticas, como forma de resistência e/ou reatualizações inovações e criações de valores e percepções sobre o corpo.

> O artista com suas possibilidades de experimentação procura romper o domínio do corpo cartesiano, ao assumi-lo como uma centralidade nas poéticas contemporâneas. O corpo do ponto de vista da arte tem se ocupado na busca por formas que permitam ampliar sua plasticidade, visualidade e esteticidade, ficando então na alçada dos artistas definirem a mais conveniente direção que cumpre dar ao corpo (DA SILVA, 2012. p. 86).

Vejo que o Teatro Contemporâneo expressa notadamente esta assertiva, ao se configurar por um manancial de possibilidades poéticas e experimentações híbridas constituídas por novas opções de meios, suportes e novas tecnologias que nos atravessam e alteram o próprio sentido de existir enquanto corpo e “contamina”

outras percepções e proposições de trabalho com o corpo e seus dramas/conflitos de resistência e conformação na cena contemporânea.

Ubersfeld (2005) em *Para ler o teatro*, muito embora discuta a ênfase no teatro na acepção clássica de tríade aristotélica, corrobora com a discussão aqui ao afirmar a relação concreta/material entre corpo e teatro.

> A prática teatral é 'materialista': o que ela diz é que não há pensamento sem corpo; o teatro é corpo, e o corpo é primordial e expressa o desejo de viver, mas toda sua atividade está subordinada a condições concretas de exercício, que são sociais. Pode-se idealizar como leitor, mas é menos fácil fazê-lo quando se está mergulhado na prática do teatro (op. Cit. p. 190).

No que concerne à teatralidade do corpo dá-se bem anterior a noção de contemporaneidade cuja Cena Contemporânea tem se caracterizado por um manancial de possibilidades de experimentações híbridas.

Medeiros (2005) considera que na contemporaneidade a consciência do corpo se expande e abarca a cotidianidade banhada por tecnologia, e que metaforicamente, '*o corpo estendido por tecnologia* interfere em nossa consciência.

> A particularidade da ação corporal é que temas e técnicas aí se superpõem geralmente através de uma prática multimídia na qual os objetos tem grande parte. É, então, um pouco perigoso definir temas, já que o sujeito, exclusivo da arte corporal é o corpo tal como a sociedade o vive, o oculta, o oprime ou o rejeita. O sexo, o prazer, o gozo, o sofrimento, a morte, a fantasia (travestissement), os determinismos coletivos e todas as noções que permitem tomar a questão central do corpo socializado têm aí, portanto um relevo particular (JEAN-FRANÇOIS LYOTARD *apud* MEDEIROS, 2005, p.08).

De modo que hoje há de se considerar de que corpo se fala? De onde se fala? Para que cena? Uma vez que cada vertente teórica e metodológica das artes cênicas propõe um corpo para a cena.

Independentemente do "corpo" que se propõe, ele é veículo significante e sujeito da arte-ação. Conforme assevera Glusberg (2003, p. 56), "O corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se neles, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo".

Principalmente, segundo Berthold (2008); Aslan (2007); Bonfitto (2007), após estudos de Meierhold (1894-1940)[99] com sua biomecânica; Antonin Artaud (1896-

[99] Vsévolod Meierhold (1894-1940) propõe a biomecânica como recurso que, de maneira genérica intenciona a transformação do corpo do ator em uma ferramenta a serviço da mente. As atuações pelo método da biomecânica possuíam movimentos amplos, exagerados (mas não supérfluos) e tensos. A capacidade comunicativa dos gestos e expressões, dentro da biomecânica, subjugou a linguagem oral a ponto de muitas entonações serem feitas de forma quase que inflexível. Dentro da biomecânica o cinético e o estático têm valores semelhantes. E o corpo do ator é entendido como

1948)[100]; Bertold Brecht (1898-1956)[101]; Jerzi Grotovski (1933-1999)[102], o teatro ocidental passou a dar mais ênfase à movimentação corporal do ator na cena tomando-o como matéria artística, até desaguar na década de 70 do século XX, com as inúmeras experiências filiadas a tendência de teatro físico apontadas por Romano (2005), porém sem abrir mão do texto dramático.

Romano (2005, p. 167), assinala a importância do corpo ao afirmar que "A arte acontece num ambiente, a partir de construções macroscópicas que envolvem processos cognitivos e perceptivos, de tal forma que inexiste criação ou percepção de uma obra sem a presença material do corpo".

Portanto, pensar o lugar do corpo na arte é, inicialmente, compreender que o corpo não é mero instrumento do fazer, portanto as produções humanas são possíveis pelo fato de sermos corpo que traz marcas sociais e históricas, e que questões culturais e existenciais, de gênero e sociais podem ser lidas nele.

A arte, ao refutar os determinismos e ao reconhecer que a imagem e a representação emergem do corpo a partir das experiências vividas, como observamos nas proposições de Damásio (2000) e Merleau-Ponty (1960; 1999) que considera que na própria ação há cognição, tendo em vista que a poética emerge do corpo em suas múltiplas interfaces, a partir das suas relações com o entorno: espaço e tempo, pois, todo sujeito, enquanto indivíduo único que é, sente, pensa e age em relação, assim não é possível separar corpo-mente/alma de suas relações múltiplas com o diverso.

Esta concepção dialógica problematiza, portanto, a concepção tradicional, dualista, pautada nos pressupostos racionalistas da modernidade, a qual concebe o corpo como instrumentos no processo do fazer, podendo ser descartado ou considerado apêndice.

Para Merleau-Ponty (1999), é das experiências cotidianas que emergem o cognitivo, o afetivo e, principalmente, o sensível, pois, todas as formas de percepção

---

mais um objeto de cena, portanto sua disposição em relação ao cenário tem importante papel como elemento de comunicação visual. Por essas razões, outros elementos típicos do teatro de Meierhold, como a iluminação, cenários e figurinos estilizados e antinaturalistas são essenciais para o perfeito funcionamento da Biomecânica (BONFITTO, 2007; AZEVEDO, 2004; ASLAN, 2007).

[100] Propõe o Teatro Ritual e da Crueldade.

[101] Consolida o Teatro Épico criado por Erwin Piscator.

[102] Jerzi Grotóvski (1933-1999) foi um diretor de teatro polonês e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Criou uma nova metodologia teatral por ele denominado de Teatro Pobre onde propõe um teatro baseado no trabalho psico-físico do ator.

emergem do corpo e para o corpo dos sujeitos. O corpo é o princípio, o fim e o termo pelo qual conhecemos o mundo e manifestamos possibilidades de criar formas.

Assim, parto do entendimento de que há uma dramaturgia do corpo conforme discute Greiner (2005), e infiro dos três grupos de documentos, inclusive, do caderno de processo de criação de *Valsa de Sangue*, uma corporalidade nos suportes de escritura dramatúrgica, isto se considerarmos a não acepção clássica de dramaturgia[103], especificamente, as relações operativas do corpo e elementos que caracterizem a poética da Cia. Atores.

A partir das poéticas teatrais apontadas por Bonfitto (2007), Azevedo (2004) e Aslan (2007), penso que a noção de corpo visa a uma corporalidade que é a materialidade do trabalho na cena contemporânea, e equivale ao plano de expressão – que serve para expressar um sentido, um pré-conteúdo de função estética ou poética que se conjuga aos demais elementos compositivos e/ou procedimentos de criação.

Ao procurar romper o domínio do texto dramático, o corpo com suas possibilidades de experimentação cênica assume uma centralidade na dramaturgia contemporânea que não se pode pensar apenas como fisicidade e fisicalidade, mas uma interconexão entre três conceitos suscitados pela tese de Souza (2003; 2013): como corporeidade (MERLEAU-PONTY, 1999) – natureza dos estados corporais, veículo e sentido da experiência que reúne afetos, afeições, habitus etc. sobre a qual por corporificação o artista propõe uma corporalidade[104].

Souza (2003) considera que as artes com suas especificidades fazem uso funcional do corpo de três formas: pela corporeidade, pela corporificação e pela corporalidade.

> [...] cada forma artística utiliza o corpo como componente funcionalmente inserido em seus processos constitutivos, o que vale dizer que cada arte possui seus mecanismos de manifestar a corporalidade em seus discursos. Sendo assim, **além da cena teatral ou espetáculo de dança, podem configurar-se como corporalidade na arte**: o conjunto de informações estéticas que criam a imagem corporal, ou imagens outras, partindo do corpo; uma referência iconográfica ou verbal que resgate esteticamente o corpo humano, em processos de estilização de suas formas; a construção de sentido dentro de uma obra literária, partindo do corpo (SOUZA, 2003, p. 14) [grifo meu].

---

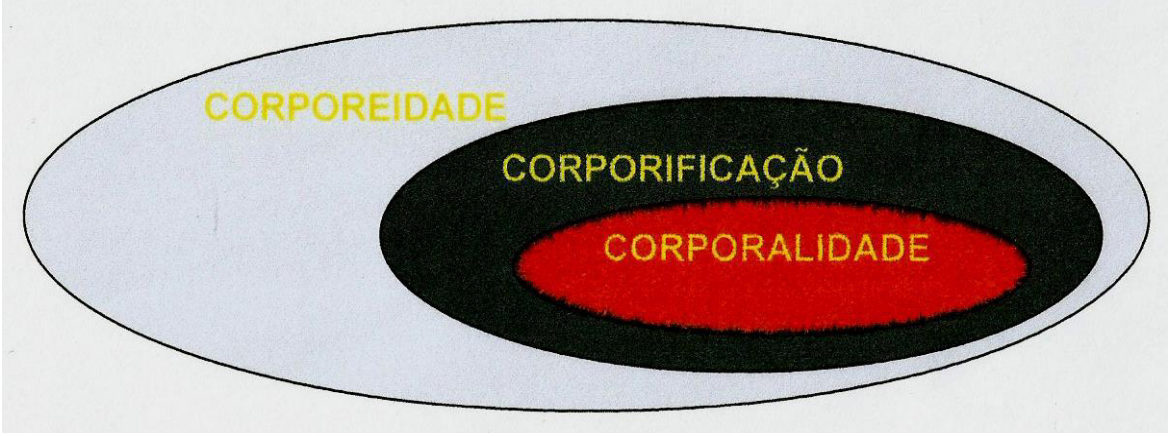
[103] O conceito de dramaturgia contemporânea ultrapassa e rompe o âmbito do texto dramático para englobar a realização cênica do espetáculo sua organização, sua composição e unidade enquanto cena (COHEN, 2004).

[104] Souza (2003) em sua tese defende que o corpo produz uma textualidade a que chama de corporalidade. E que no processo de releitura da imagem corporal pelo texto literário aplica-se o conceito, sustentando que o texto literário pode produzir a corporalidade.

Em correspondência a assertiva de Souza (2003; 2013), concebo que estes conceitos se interpenetram através de uma lógica discursiva por meio dos registros da CAC, na “Dramaturgia do Movimento” nos termos da Companhia Atores Contemporâneos.

Pode-se ilustrar, também aqui, a interpenetração das dimensões entre si, através de suas facetas sobre as quais penso que a Cia opera:

Fig. 26 – Mapa de interconexão sobre o corpo.



Fonte: Elaboração própria

Souza (2003; 2013) aponta que o uso do corpo na arte ocorre primeiramente pela corporeidade enquanto corpo cotidiano e fisicalidade no contexto, no qual o corpo é imagem, referência e inspiração manifesta denotativamente em processos descritivos e narrativos ou modalidades plásticas. É a condição de ser e estar no mundo e assume a forma das dinâmicas corporais de preenchimento e movimento no espaço. Em segundo lugar, pela corporificação enquanto presença física cenicamente, traduzida em partituras corporais, tendo como referências as dinâmicas corporais cotidianas quanto a comportamentos, atitudes, movimentos, gestos e posturas.

Souza (2003) considera tratar-se de interpretação simbólica da corporeidade redimensionada na cena, ponto de vista que corrobora Glusberg (2003), para quem há um caráter conotativo ou uma metalinguagem de primeiro nível acerca dos programas de movimentos.

Entre a corporeidade e a corporificação, Souza (2003) atribui uma característica comum, a fisicalidade que se liga aos qualificadores do movimento expressivo no aspecto exterior do corpo. Para o autor, a fisicalidade compreende “a exteriorização de processos internos, viscerais e psicofisiológicos, que constroem a

expressividade do corpo com base em recuperações emotivas e sensoriais" (SOUZA, 2003, p. 02).

E toma forma de elementos qualificadores como tensão muscular, suor, resistência, oposição de força, respiração e traços vocais etc. Tais recursos qualificadores são suscetíveis de serem recuperados ou atualizados na criação e na recepção, pois aqueles são impressos na tessitura dos textos literários, dramáticos, cênicos, músicas, referências culturais ao carnaval, mito, religiosidade, visualidade etc que acionam um dado corpo.

A este fenômeno, Souza (2003, cf. p. 9) nomina de *operação tradutória da corporalidade*, constituindo-se assim no terceiro uso pelas artes. Refere-se, portanto, ao "componente estético, presente na capacidade de representação das artes em geral". É o discurso que assimila os modos de efetivação das obras, através das noções funcionais de fisicalidade da corporeidade e corporificação.

Entre a corporeidade de um autor/artista na obra que registra corporeidades: atitudes, movimentos expressivos, gestualidade, tensões e estados emocionais, e sua recepção ou entre a compreensão de uma corporeidade por meio de sua corporificação em uma obra, surge a corporalidade como preenchedora do espaço que se cria entre a obra e o público (op. cit. p. 03).

Pelas artes cênicas pode-se assimilar o verbal e revelá-lo através do corpo expressivo por corporificação das pulsões sensoriais, emocionais e racionais, suscitadas pela corporalidade de palavra/poesia, desenhos, objetos, músicas, imagens etc que acionam tensões dramáticas e estados corporais (sensação e emoção) como ocorre no Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos.

> A dança pode operar um processo de atualização corpórea dos conteúdos depreendidos de uma leitura, desde o delineio de um movimento ou ação de uma personagem até a assimilação de tensões dramáticas e estados corporais (sensação e emoção) que, uma vez suscitados no encontro do leitor com texto, podem ser atualizados na representação [...] (SOUZA, 2003, p. 7).

Segundo Souza (2003, cf. p. 77/84) toda manifestação textual é corporal, pois tanto os autores quanto os encenadores e coreógrafos transitam pelo espaço da corporalidade, assumindo as corporeidades do ser humano como linguagem corporal em relação à sua linguagem verbal.

Daí, que entendo que os cadernos de processo da Companhia Atores Contemporâneos acionam uma corporalidade, que por sua vez, revelam a poética do Teatro do Movimento, na qual o corpo é tomado como um sistema vivo, plástico, significante e em movimento contínuo, portanto, instável.

A noção do corpo como sistema vivo e auto-organizado situado no tempo-espaço numa perspectiva de Prigogine (1996) inferido também nas discussões de Merleau-Ponty (1999) foi tomado como matéria artística (BONFITTO, 2007) ou materialidade artística (OSTROWER, 2004) marcada por instabilidade e desequilíbrio próprio de sistemas vivos para a busca de um equilíbrio cênico ainda que aparente.

Prigogine (1996) postula que os processos[105] irreversíveis e de produção de entropia estão relacionados, portanto, a vida cuja singularidade depende daqueles,

> Esta observação é conforme a variedade dos comportamentos da matéria que observamos ao nosso redor. Longe do equilíbrio, a matéria adquire novas propriedades em que as flutuações, as instabilidades, desempenham um papel essencial: a matéria torna-se mais ativa (PRIGOGINE, 1996, p. 70).

O que se faz no teatro e na dança com o corpo segundo Barba (2012) é torná-lo mais dilatado e direcionado por meio de técnicas de codificação da representação, para tanto propôs noções como equilíbrio "precário", de "luxo" ou extracotidiano decorrente da busca por um equilíbrio resultante do desequilíbrio cotidiano, uma forma de desestruturação das técnicas corporais cotidianas como deslocamento no espaço e imobilidade do corpo, por meio de esforço físico extremo, dilatação do tônus corporal que dá ao corpo na cena uma forma viva expansiva e aberta que se adianta a própria ação que deve desempenhar.

As forças dinâmicas da desordem e caos como princípios do não equilíbrio identificados por Prigogine[106] (1996) nos estudos sobre "Termodinâmica[107] e Estruturas Dissipativas" reforçam a tese de criação e inovação gerando novas organizações e complexidade, possíveis em circunstâncias e condições de

---

[105] Todo processo na termodinâmica consiste em mudança de estado decorrente de variação de uma ou mais propriedades da matéria (PRIGOGINE, 1999).

[106] Em *O fim das certezas,* Prigogine (1996) em seus estudos físico-químicos aponta a existência de sistemas fora do equilíbrio mais com potencial inovador, e admite a extrapolação para outros sistemas.

[107] É a ciência que se fundamenta em duas leis básicas: uma relativa à conservação da energia e outra referente à direção das transformações de energia e sua eficiência (PRIGOGINE, Ilya; KONDEPUD, Dilip. **Termodinâmica.** Dos motores térmicos às estruturas dissipativas. Lisboa: Instituto Piaget, 1999).

desequilíbrio comuns na natureza, extensíveis, portanto, aos humanos e principalmente aos artistas de modo em geral.

> A atividade humana, criativa e inovadora, não é estranha à natureza. Podemos considerá-la como uma ampliação e uma intensificação de traços já presentes no mundo físico e que a descoberta dos processos longe do equilíbrio nos ensinou a decifrar (PRIGOGINE, 1996, p. 76).

A partir da explicitação de noções de instabilidades, bifurcações, flutuações, o autor aponta que assimetria e desequilíbrio tem um papel fundamental como vetor de irreversibilidade extensível à natureza toda para criação e inovação. E que a ideia de simetria leva a estagnação ou morte do sistema.

Neste processo, adota-se a noção paradoxal de entropia que é uma medida de processo catalisador de desordem e ordem cujo crescimento designa a direção do futuro do sistema, e relaciona-se à passagem de uma estrutura ordenada para uma desordem crescente orientada pela flecha do tempo[108] de forma irreversível "que a natureza realiza suas estruturas mais delicadas e mais complexas. A vida só é possível num universo longe do equilíbrio" (PRIGOGINE, 1996, p. 30). De certo modo, trata-se do drama humano os conflitos de forças contrárias que busca pelo equilíbrio e desequilíbrio do corpo para sustentação, locomoção etc.

Como se vê sobre a premissa de treinamento para a constituição de um organismo, Souza (2013) propõe e chama de *corpo ator*, pois, coloca-o em estado constante de atenção, percepção, reação constante e menos habitual possível para a experiência cênica, que muitos diretores de teatro vêm se propondo a investigação desde Stanislávski com sua proposta de ações físicas à Barba com seus princípios interculturais e partituras corporais.

Tomo a singularização de Souza (2013, p. 48) quando reconhece a precedência de inúmeras experiências de renovação teatral no início do século XX, porém afirma que em se tratando de sua pesquisa em arte que toma a forma da obra *corpo ator*, "[...] sem, querer descobrir a roda, era necessário encontrar a "nossa" roda, para, aí sim, assimilar de modo singular a "roda" deles". De certa forma, esta lógica a meu ver tem norteado o trabalho da Cia. sem, contudo, deixar de mencionar e situar os processos de criação anteriores à nossa contemporaneidade, que toma o corpo com matéria potencial e materialidade artística.

---

[108] Para o autor "A flecha do tempo nunca emergirá de um mundo regido por leis temporais simétricas" (PRIGOGINE, 1996, p. 64).

2.2. O CORPO NAS POÉTICAS CÊNICAS

Inegavelmente, ainda que não se faça nos cadernos e ensaios referências diretas às influências teórico-metodológicas no fazer teatro propostas desde início no século XX pelos precursores das inovações à acepção clássica, em entrevista acerca de suas influências teatrais, Miguel Santa Brígida (2014) enfatiza que sua formação como ator é significativa, mas que não se refere diretamente a uma influência no seu processo criativo na Companhia, exceto Laban e Pina Bausch a quem se filia.

Nota-se, contudo, que estão incorporadas no fazer e formar teatro na Companhia Atores Contemporâneos, e se revelam nas entrelinhas de discursos e ações, principalmente quando o próprio Miguel Santa Brígida (2014 a) reconhece que em suas bases referenciais está Stanislásvki.

2.2.1. O Corpo no Teatro

Bonfitto (2007) defende que a especificidade de seu trabalho reside na reflexão sobre a prática de composição do ator e no reconhecimento da ação física como parâmetro nos processos criativos, pois constata que houve um desdobramento em experiências posteriores por artistas produtores de teatro que assume como eixo o intérprete, como Meierhold, Laban, Artaud, Jerzi Grotóvski, Eugenio Barba e Pina Bausch que “são relidos pelo filtro inédito das ações físicas, servindo como sistemas fonte para a operação das matrizes geradoras, dos elementos e dos procedimentos de composição dessas ações” (BONFITTO, op.cit. p. XV).

O conceito de ação física segundo Azevedo (2004) é tudo o que a personagem faz e está expresso no texto teatral.

> [...] envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras. A ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos (BONFITTO, 2007, p. 26).

O método da ação física foi concebido inicialmente pelo diretor, ator e teórico russo Constantin Stanislávski (1863-1938), fundador do Teatro de Arte de Moscou

em 1898, junto com Niemiróvitch-Dântchenko, que questionou e propôs a revisão no padrão de interpretação pela representação (ASLAN, 2007; AZEVEDO, 2004).

As teorizações de Stanislávski são compreendidas em duas etapas: a primeira que privilegia processos interiores de construção da personagem chamada de *linha de forças motivas*, como o sentimento, mente e vontade desencadeadoras do trabalho criativo do ator. A segunda fase, a ação precede a emoção que gerada justifica a própria ação. Tomam-se *as ações físicas* como eixos de trabalho, e afirma que são desencadeadoras dos elementos do estado interior para a criação da personagem, como: o se, as condições, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e os sentimentos que justificam as ações.

Na sua primeira etapa de trabalho, atribuiu-se uma grande importância, a memória considerando que "as emoções deveriam ser resgatadas de um repertório de experiências pessoais, iguais ou análogas às da personagem que deveria ser construída. Existia, portanto, uma ligação quase necessária entre memória e emoção" (op. Cit. p. 26). Adota por sua vez, o conceito abrangente de memória emotiva, pois envolve a memória de emoções, sensações, dos sentidos e memória física.

Quanto à *memorização do texto verbal,* há uma modificação quanto ao modo de fazer, esta precede a criação de esquema de ações físicas numa sequência lógica a partir do conteúdo da cena do texto. Este era contado pelos atores numa trama mais simples a partir de perguntas que o diretor formulava e que se transformava em definição e resolução de tarefas físicas.

Segundo Bonfitto (2007) no sistema Stanislávski são apontados dois outros elementos do estado interior de criação: o *ritmo* e o *impulso.* Quanto ao primeiro, a ação física liga-se ao ritmo que a caracteriza e diferencia das demais, permitindo variações na própria composição de personagens.

Quanto ao impulso mesmo não sendo claramente definido, relaciona-se à proposta por Grotowski (apud BARBA, 2012) e penso que se relaciona também com a proposta por Laban (1978), posto que seja gerador e resultante de ações, ou que resultando de uma ação executada gera novas ações internas e/ou externas.

> [...] método para criar a entidade física, o ser físico, de um papel, consiste no fato de que a mais simples ação física, ao ser executada por um ator em cena, obriga-o a criar, de acordo com seus próprios impulsos, toda sorte de ficções imaginárias (STANISLÁVSKI, 1987, p. 265 apud BONFITTO, 2007, p. 34).

Para Stanislávski (apud BONFITTO, 2007), os impulsos estão associados também aos movimentos involuntários de preenchimento e justificação de ações mediante repetições de impulsos.

O fator repetição é outra característica das ações físicas, pois não são resultantes imediatamente da aplicação dos elementos acima mencionados, mas da prática com a peculiaridade de não ser mera reprodução, e sim o aperfeiçoamento e apropriação por meio da transformação das próprias ações.

Bonfitto (2007, *cf.* p. 36) por fim, sintetiza a importância da ação física em Stanislásvki: ação física como ação psicofísica; ação física como catalisador e elemento transformador de outros elementos do sistema; como elemento fixável por meio da repetição dinâmica, que se preenche e justifica progressivamente.

Outra referência artística que contribuiu para o alargamento do conceito ação física, e que a meu ver a Cia. Atores transita por ela mesmo não estando fixada, é Vsevolod Meierhold (1874-1940).

Aslan (2007) e Bonfitto (2007) asseguram que ainda que haja divergências entre Stanislávski e Meierhold, prevalece as aproximações com o treinamento da ação física:

> [...] a *ação,* se corretamente executada, torna-se psicofísica. Nesse sentido, ou seja, aquele relativo à *ação psicofísica,* que privilegia o percurso que parte da execução para o desencadeamento dos processos interiores, se não levarmos em conta os princípios que podem ser utilizados na construção da ação (BONFITTO, 2007, p. 39).

Quanto às referências de Meierhold, que Bonfitto (2007); Aslan (2007); Azevedo (2004) e Barba (2012) compreendem que consistiram em várias matrizes artísticas, teatrais e extra-teatrais (música, pintura, escultura...) pelas quais o diretor nega o naturalismo experimentado no Teatro de Arte de Moscou, e elege diversas formas teatrais para construir uma identidade estética específica para o teatro que propunha. Compreendendo cada referência artística como linguagem com estruturas constituídas de códigos, elementos compositivos, relações, modos de funcionamento específico e procedimentos de construção de sentido.

Meierhold enfatiza a preocupação com o elemento “desenho dos movimentos” em que atribui diferentes funções e possibilidades de relações e operações entre música, gestos, figurinos, luz, espaço, palavra e corpo, como possibilidade de escrita dramática em que gestos, as atitudes, os olhares, os silêncios dizem mais que as palavras e situa o espectador na trama.

Como procedimento ou operação dramatúrgica, propõe a *composição paradoxal* para atuar sobre a percepção e atenção do espectador, ao que vejo como desestabilização ou desestruturação na construção das personagens.

> [...] às vezes os dramaturgos recorrem ao deslocamento e à completa transformação da composição dramática; assim, uma situação tradicionalmente cômica é desenvolvida em um plano trágico ou vice-versa, ou então são invertidas as concepções geralmente aceitas (idem, p. 41).

Outro procedimento foi a formulação do grotesco como contradição ou contraste em uma mesma cena ou imagem, que segundo Bonfitto (2007, p. 42) consiste na "exageração e transformação intencional (alteração) de dados naturais".

Por esses procedimentos, o artista amplia as possibilidades de uso das matrizes geradoras de ações ao fundir, por exemplo,

> [...] ações de diferentes gêneros e linguagens em uma mesma personagem, elabora procedimentos que antecedem a interpretação, e aprofunda o jogo perceptivo entre ator e espectador buscando novas associações por meio de um preciso 'desenho dos movimentos' (idem, p. 49).

Propôs ainda o conceito pré-interpretação que consiste em processos de antecipação ou preparação da interpretação por meio da intervenção sobre os processos perceptivos do ator e do espectador, em que prevalece a interioridade da ação. É um deslocamento perceptivo de ações externas para ações internas.

> "Ela 'é um trampolim, a justa tensão que se descarrega na interpretação", que "mantém, por sua vez, a tensão e a atenção do público" e o "prepara para receber a situação cênica sem esforço' através do deslocamento de sua atenção para a interioridade da ação executada pelo ator" (idem, p.48).

Quanto ao papel da música, tem-se como eixo que concretiza pelo 'princípio de associação' o que caberia à memória afetiva. Além de ser o elemento de condução da atenção do espectador em um contínuo estado de tensão, e indutor de gestualidade e formas de interpretação.

Com base nestes procedimentos criativos, Meierhold propôs o *ator sintético* que possuísse domínio de seu corpo, diferentes habilidades físicas como *clown,* acrobacia, mágica, dança, canto, atletismo etc. e que fosse capaz de interpretar e transitar pelos vários gêneros teatrais.

Para isto, desenvolveu as bases da biomecânica que consiste em um treinamento global pensado e trabalhado de modo que o ator pudesse agir e reagir no espaço cênico independentes das condições do momento, por meio do estado de prontidão e reação a fim de permitir imediatamente a passagem pensamento-movimento, pensamento-palavra e movimento-emoção-palavra. Por este

treinamento, se trabalha isolado ou em relação com outros elementos das cenas. Suas pesquisas apontam para as diferentes relações entre movimento e palavra em que o *ritmo* e a música são referências e eixos fundamentais (*cf.* ibidem, p. 43).

Antonin Artaud (1896-1948) buscando o teatro como arte total que deve primeiramente satisfazer os sentidos do que contar uma história, para isto faz uso de três elementos fundamentais para a atuação do ator: a palavra, o gesto e a respiração. Terminantemente recusa a palavra como única matriz geradora do espetáculo, e propõe o alargamento das possibilidades de significação do teatro por meio de outros elementos sem hierarquizá-los tais como: o corpo do ator; a iluminação; as sonoridades da música e da palavra; o figurino; e o espaço. O diretor defendia que "Cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e também uma espécie de poesia irônica que provém do modo pelo qual se combina com os outros meios de expressão" (ARTAUD, 1984, p 53 apud BONFITTO, 2007, p. 55).

De acordo com Bonfitto (2007) busca-se

> [...] as entonações e as sonoridades – timbres, extensão vocal, alturas, intensidades, ritmos [...] Uma palavra presente em toda sua materialidade, que desencadeia emanações sensíveis, as quais atuam diretamente sobre a percepção do espectador. [...] As palavras devem ser, na nova linguagem do teatro buscada por Artaud, assim como nos sonhos, encantações" (idem p. 56).

A respiração é responsável pela conexão entre a execução física e os processos interiores do ator, e pela transformação da ação em ação física. Ela acompanha os sentimentos e pode-se percebê-los pela respiração que segundo Artaud (apud Azevedo, 2004) cada momento da vida está relacionado a uma respiração adequada e expressiva.

Quanto às contribuições de Jerzi Grotóvski (1933-1999), Barba (20012) e Bonfitto (2007) consideram ser possível estabelecer conexões com Stanislávski no que se refere à centralidade no trabalho do ator e deste sobre si mesmo, tendo como elo as ações físicas, o que os diferenciam é a percepção do impulso, bem como a diferenciação da atividade.

A ação física é intencional e tem a função sígnica, e é precedida pelos impulsos, para depois se irradiarem até o exterior. A eles está ligado o que chama de *justa tensão* que se refere a uma intencionalidade em fazer algo, não necessariamente envolve apenas contrações musculares, mas o alternar-se fluente entre contração – tensão -, e a descontração – relaxamento. E que ao se saber

trabalhar os pontos de tensão artificial se saberá relaxar as contrações inúteis (BONFITTO, 2007, *cf.* p. 74).

Quanto às contribuições de Eugenio Barba (2012) propõe o comportamento pré-expressivo em situação de representação organizada indistintamente das formas de linguagens. “Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama ‘técnica’” (idem p. 22).

A pré-expressividade segundo Barba (2012, cf. 33) está relacionada às técnicas extra-cotidianas que se caracterizam por alteração do equilíbrio natural, excessiva energia e reconstrução de comportamento pelo ator cuja presença se dilata.

Bonfitto (2007, p. 77) aponta que “Eugenio Barba reconhece internamente ao nível pré-expressivo, “princípios-que-retornam”, presentes no trabalho do ator em diferentes culturas, que dilatam a sua presença e criam o “corpo-em-vida”, responsável pela manutenção da atenção do espectador”.

Barba assevera que para se tornar signo é necessário conexões de elementos ou princípios que são: princípio de *equilíbrio precário, dinâmico* e de *luxo* que se aplicados produzem tensões físicas pré-expressivas que geram a presença e um corpo-em-vida. Além de a *dança das oposições* enquanto possibilidades de construção no corpo de tensões de forças contrapostas; a *incoerência coerente* que resulta de reconstrução de ações e comportamentos cotidianos; e a *virtude da omissão* por meio da *contenção* do que não é essencial na ação; e o *princípio de equivalência* que parte da premissa de que a arte implica na representação de algo por outra coisa. É uma transposição por equivalência que “abre a composição a novos significados” (BARBA, 2012, p 48).

> Tudo acontece como se o corpo do ator fosse descomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos. O ator não revive a situação; recria o vivente na ação. Ao final dessa obra de descomposição e recomposição, o corpo não se parece mais a sim mesmo. O ator, [...] é arrancado do seu contexto ‘natural’, em que dominam as técnicas cotidianas do corpo. [...] o ator não pode apresentar o que não é. Deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de forças de procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia. Em outras palavras: deve abandonar a própria espontaneidade, isto é, os próprios automatismos (op. Cit. p. 49).

Como afirma Decroux[109] (apud BONFITTO, 2007, p. 79), “a construção de ações equivalentes às ações cotidianas requer a passagem por duas etapas: a de desconstrução da ação original e a de reconstrução da ação equivalente. A ação, para tornar-se equivalente, é reconstruída a partir de princípios presentes nas técnicas extra-cotidianas: deslocamento das tensões, absorção...”.

Em Barba (2012) o núcleo do pré-expressivo refere-se à ação real do ator no que diz respeito à qualidade do processo e independe dos efeitos de dança, teatro ou realismo que se possa obter com a ação. E para o autor a ação real para o ator é aquela que faz o ator existir como ator e deve envolver o corpo em sua totalidade, que muda perceptivelmente a sua tonicidade e energia, mesmo que esteja em aparente imobilidade, resultando no deslocamento da ação externa para o interior como parte do processo de atribuição de sentido e expressão.

2.2.2. Corpo na Dança

Laban (1879-1958) teve experiência com várias formas de arte em sua formação. E Bonfitto (2007) o considera como referência no alargamento do conceito de ação física, sob influência de Dalcroze[110].

O artista pesquisador como se intitulava certo de que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho, na vida cotidiana, empreendeu um estudo exaustivo sobre estes elementos constitutivos e sua utilização, dando ênfase tanto a parte fisiológica, quanto a parte psíquica que levam o homem a se movimentar. E desenvolveu um sistema de treinamento diferenciado para atores e bailarinos; pelo qual percebe e estuda os padrões de organização do movimento e desenvolve uma espécie de partitura de movimento – chamado de *labanotation* -, em que secciona o movimento até seus elementos mais simples, ao modo de notação musical, que podem se articular de maneiras diversas,

[109] As contribuições de Étienne Decroux com sua proposição de *ator dilatado, o mimo corpóreo,* resultam da crítica ao domínio do texto e da palavra em detrimento da corporeidade do ator em cena que concretiza a função da arte teatralizar “o movimento da alma”, por isso não considera interessante um corpo imitar outro corpo (BONFITTO, 2007, p. 60).

[110] Èmile Jacques-Dalcroze (1865-1950) antecipa historicamente as sistematizações no campo da interpretação, sendo o “desencadeador histórico da transição entre o Teatro de Representação e o Teatro de Expressão”, pois, desenvolve a tese do “sentido muscular” em que considera o corpo inteiro em movimento como instrumento de conexão entre os sons (música) e o pensamento tendo o *ritmo* com eixo da prática teorizada: A consciência do ritmo se forma mediante repetidos exercícios de contração e descontração muscular em qualquer grau de energia e rapidez. De modo que o corpo possa traduzir a música no espaço (DALCROZE, 1925, p. 45 apud BONFITTO, 2007, p. 11).

chegando à sintaxe bastante complexas para formação de frases de movimento (FERNANDES, 2002).

Laban (1978) considera imprescindível que se conheça os princípios gerais de impulsos e sua função por meio da técnica. Pois saber o modo como é liberada a energia nervosa – dinâmica / esforço-, implica numa mudança e/ou alteração na qualidade do movimento por meio de algum de seus componentes.

Em suas teorizações e práticas, o conceito de *movimento* é compreendido como principal meio de expressão, juntamente com seu *esforço* é componente da *ação.* E propõe a análise na qual define quatro fatores constitutivos do movimento: *peso, tempo, espaço* e *fluência*, diferenciando dos *gestos*[111]*.*

Para Laban (1978) o movimento é linguagem, portanto, dotada de sentido e intencionalidade. Como linguagem dinâmica exige uma metodologia que procura observar e descrever às diversas manifestações de movimento para ampliar a percepção das relações corpo-espaço e expressividade, pois permite versões sobre o movimento, indica lugares de experimentação sem pretender querer alcançar a verdade do objeto que observa (FERNANDES, 2002; AZEVEDO, 2004).

Em sua execução considera determinante o *esforço* que segundo Laban (1978, p. 32) "[...] o ator ou o mímico tem condições de representar um personagem e suas circunstâncias, se souber o suficiente de suas características intrínsecas de esforço", pois são os impulsos internos que originam os movimentos, são variados e variáveis decorrentes dos conflitos humanos e da atitude interior consciente e inconsciente que gera qualidade nos fatores do movimento e as combinações dos fatores do movimento.

Ao estabelecer as aproximações para alargamento do conceito de ações físicas, Bonfitto considera sobre a relação corpo e espaço:

> Na relação entre corpo e espaço, o corpo, através da ação física com seus elementos, pode deixar de ser simplesmente um elemento que está contido no espaço; o corpo pode interferir e construir o espaço alterando a sua percepção e a percepção do espectador. A alteração do espaço, dessa forma, muitas vezes é percebida através de uma alteração na qualidade de presença do ator ou atuante (esforço) (BONFITTO, 2007, p. 111).

Segundo Miranda (2008, p. 70), em sua proposição de atualização das categorias Corpo-Espaço, considera que, na teoria de Laban, o movimento é fundação, marca de vida em processo. "Ninguém existe em qualquer momento fora

[111] Para Laban (1978, p. 60) "os gestos são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte de peso".

do movimento", entendo-o como qualquer atividade humana que não seja necessariamente a linguagem não verbal.

> O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objetivo do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos (LABAN, 1978, p. 19).

Vejo que esta assertiva está diretamente relacionada à perspectiva de Prigogine (1996) e Prigogine e Stengers (1991) de que as oscilações e desequilíbrio são constituintes e constituídas em todo organismo vivo, principalmente se considerarmos que a definição de movimento segundo Laban (apud MIRANDA, 2008, cf. p. 70), é o de constantes e contínuas mudanças:

> [...] que tendem a se organizar no ser humano em determinadas ordenações rítmicas, que formam padrões singulares. Os gestos mudam, as posturas mudam, mas cada indivíduo tende a organizar suas frases de movimento de acordo com os ritmos que são mais ou menos recorrentes, mesmo em circunstâncias diferentes (op. Cit. p. 72).

Por isso, que uma partitura não representa uma sedimentação universalizável das frases de movimentos, "[...] mas sim um suporte para a experimentação" (idem p. 73).

Segundo Miranda (2008, p. 17), Corpo, Esforço, Forma e Espaço são tomados como categorias separadas para fins operacionais como observação, descrição e estudo do movimento, mas que "são categorias inter-relacionadas que se informam mútua e continuamente provocando mudanças no movimento humano".

A categoria Espaço no sistema Bartenieff/Laban relaciona as possibilidades de movimento do corpo no espaço e para o espaço no que diz respeito às proximidades, direções, percursos, relações e localizações.

Sua compreensão de espaço como o todo no qual o homem se move e integra-se, se fundamenta segundo Miranda (2008) quando se entende que suas derivações abarcam a noção de tempo e energia.

A autora considera que ainda que na teoria de Laban não se faça distinção entre movimento expressivo e funcional, entre o corpo cotidiano e corpo cênico e espaço artístico e espaço da vida diária há *intensidades* como relações entre as diferentes forças presentes no corpo.

A busca de harmonia em Laban (apud MIRANDA, 2008, p. 82) toma o movimento como manifestação de conflito "[...] representação da luta com as

intensidades tornadas vivíveis, oscila constantemente [...]" entre estabilidade e mobilidade.

Pina Bausch (1940-2009), segunda referência fundante na Cia. Atores, conforme os cadernos da Cia. de 1995, 2002 e 2006, em cuja proposição de dança-teatro pode-se dizer que a dominante é dança, pois se toma alguns elementos do teatro no que diz respeito à dramaticidade fundada na própria existência e condição humana. Porém, pode-se dizer que sua proposta consiste na desestruturação dos códigos tradicionais do balé clássico (FERNANDES, 2000), cujos traços estilísticos mantém uma significativa essencialidade que é o homem em suas mais diversas possibilidades de expressão e condição existencial, "teatraliza-a", ao hibridizar a dança, música, personagens, diálogos, sonoridades, cenários, caracterização de figurinos, visualidade, plasticidade.

A tonicidade dos elementos do movimento como peso, leveza, ritmos, densidade é um atributo do coreógrafo cujo tempo e espaço social, pessoal e cultural se revelam na proposição cênica e no trabalho de cada ator-bailarino. É a própria existência do ser que se torna materialidade e cria outras materialidades com e para o corpo, na acepção de Ostrower (2004).

Em Bausch, dialogam a subjetividade e objetividade (dentro e fora) em que a presença atividade e co-criativa de seus atores-bailarinos é uma característica peculiar. O corpo de cada ator-bailarino é tomado como uma materialidade e como um ser total a partir do qual Bausch procura mergulhar e apreender suas histórias e subjetividades, submetendo-os a um trabalho de despojamento por meio de questões que tragam à tona os conflitos que marcam e se guardam no corpo do ator-bailarino, por meio de gestos, sons e movimentos. Seus dramas e possibilidades de movimento corporal se teatralizam e reitera o pensamento de Laban (1978) de que o palco é o espelho do homem.

Seu processo criativo toma a palavra – pergunta -, como elemento indutor à criação e evoca os estados corporais de seus co-criadores, como sensações, sentimentos, ações e reações. E lança-se a pesquisa de campo para observar, se envolver com o ambiente, com as pessoas e situações. Após a coleta, surgem novas perguntas sobre as situações e circunstâncias em que se viu e o que viu, sendo a memória das experiências próprias e próximas um recurso fundamental. Sua proposta de não codificação assume a criação como diálogo entre subjetividade e objetividade, pois adota o uso de textos, o pensamento como elemento da

intencionalidade, imaginação e criação, principalmente, as repetições de gestos simples e complexos, frases de movimentos e cenas com a dupla função: reconstrução da experiência e vivência dos atores-bailarinos como corpo expressivo e dançante; e a função estética que traduz simbolicamente tal experiência de corpo no mundo vivido e percebido. Percebe-se a recorrência à repetição em Bausch como forma de instaurar no sujeito da ação e da recepção, formas de perceber-se como corpo vivido no mundo percebido (MERLEAU-PONTY, 1999).

> Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode *aparecer* como meta de nossa ação, é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor. Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149).

É a vida colocada no palco com sua característica plural e dicotomizada como relações de gêneros, valores, comédia, tragédias, bem, mal etc. de forma sutil, intrigante, apaixonante e desestabilizadora.

Bonfitto (2007) ressalta que as experiências de Pina Bausch com *dança-teatro* aprofundam também as referências de ações físicas. E apresenta em suas argumentações a noção abrangente de texto que não compreende apenas a enunciação coerente e completa da escrita ou oral, para compreender as proposições de Bausch.

2.2.3. Corpo na *Performance*

Na cena contemporânea se evidencia a *performance* como linguagem e gênero artístico que desenvolve novos olhares, saberes e discursos sobre as construções histórico-culturais do corpo como território da cultura, em que o artista restaura comportamento, aciona, mobiliza e/ou instala outras possibilidades em outros sujeitos, preocupando-se, no entanto, com a dimensão poética e estética na criação e recepção (MELIN, 2008).

Diferentemente dos anos 70, quando surge como conceito para se enquadrar uma vasta experimentação de arte-ação de resignificação nas artes plásticas que vinha se diferenciando desde final do século XIX, assume na atualidade formas ou

enfoques diversificados convergentes e/ou mesmo divergentes, de modo, que fazer e pensar *performance*, hoje, depende da perspectiva do olhar de quem e para quem se faz performance e de quem a nomeia como tal (DA SILVA, 2012).

Em artes plásticas, a *performance* é elaborada e executada enquanto tal. O processo de experimentação performática converge para a área de atuação do artista, em que a tonicidade incide nas artes visuais e/ou cênicas. Ao passo que nas demais manifestações depende do olhar de quem a observa, não se configurando 'performance' in lócus, por se tratar de manifestações singulares, organizadas e compreendidas como tal.

Nessa linguagem desvela-se e identifica-se as possíveis relações dos discursos do corpo com as práticas e instituições sociais ao buscar evidenciar a pseudo normalidade que o encerra com seus mistérios, memórias, desnudamento, veladuras, contrições, promovendo um estranhamento do familiar e quebrando a pseudo identidade estável ancorada no corpo ao se repensá-lo como território da cultura, com a função ainda de chamar a atenção para certos aspectos específicos, tais como suas relações com o espaço e tempo, valores estéticos, historicamente atribuídos, desmitificando atitudes e padrões estéticos e as muitas amarras que constringem nossa condição corporal (GOLDBERG, 2006; GLUSBERG, 2003).

Nesta acepção, Christine Mello (2002) é contundente ao relacionar arte e vida como campo de deslocamento e interação:

> Artistas que desenvolvem trabalhos em torno às relações arte/vida costumam enfocar aspectos do corpo híbrido em suas obras. São movidos pela idéia do corpo em deslocamento e do senso que mente/corpo interagem com uma grande gama de realidades para além da fisicidade do corpo biológico. Eles exploram campos novos da percepção e atuam com processos emergentes nas artes, muitas vezes em ações que se utilizam do tempo real (CHRISTINE MELO, 2002. p. 236).

Muito embora se entenda, conforme Barba (2012), que o corpo do ator é central na criação da cena com sistematização de técnicas corporais, buscando o equilíbrio e o desequilíbrio do corpo pelo procedimento da corporificação em que há o abandono de um equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio extracotidiano que exige um esforço maior de instabilidade ao buscar romper com os condicionamentos pessoais e o do próprio fazer teatral que se materializa como corporalidade.

Entendo que a criação de novos espaços de experimentação como possibilidades dramáticas subtendidas como plasticidade e conflito, recorre-se a teatralidade do corpo em movimento na contemporaneidade em que criadores,

intérpretes e receptores emergem nas tramas de suas experiências e vivências corporais como parte do texto cênico espetacular.

Considera-se que a cena contemporânea em sua possibilidade de desdobramentos, conforme se infere de Cohen (2004) pelo *Work in Progress* que sustenta o desenvolvimento de uma linguagem, de um sistema de operação que dá corpo/estrutura ao trabalho de criação e que propõe formas de recepção em vários planos de leitura. E que o paralelismo entre o processo e o produto é matriz constitutiva da linguagem, tornando-se "mecanismo gestador de uma série de manifestações e expressões artísticas" (idem. p. 02).

No tocante, a parateatralidade como recurso do *work in progress,* Cohen (2004) considera que a cena contemporânea se configura como um leque de possibilidades poéticas e experimentais:

> [...] que engloba repertório do teatro antropológico, ritualização, performance, psicodrama e outras manifestações cênica, evidencia-se a desconstrução da dramaturgia aristotélica e hegeliana se considerando que a linguagem teatral em sentido restritivo, da acepção clássica é essencialmente texto em que se fundamenta no sistema de unidades clássicas (COHEN, 2004, p. 12).

Com isto, busca-se outro nível de comunicação com o público, exigindo sua participação ativa, obrigando-o a rever sua suposta estabilidade e contribuir para a ação cênica – performática, na qual o corpo em sua contemporaneidade é trabalhado para além de categorias como representação e presentação, que nos remete a Roland Barthes (apud MEDEIROS, 2005, p. 12), para quem "o corpo está sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante de si mesmo", pois, transita sem se fixar por aquelas categorias.

Em que gestos e movimentos ordinários são desconstruídos, 'justapostos, estranhados e reconstruídos em metalinguagem de gestos e movimentos extraordinariamente ordinários, cuja dramaticidade reside não na representação mimética realista, mas na intenção dramática que segundo Palottini (1988), caracteriza-se por um conflito em qualquer ordem, marcada pela poiésis enquanto cena gerativa.

Neste tocante, adota-se deliberadamente a compreensão de Cohen (2002) acerca da *performance* ao se fazer a transposição para a poética do Teatro do Movimento que vai além da teatralização rompendo com as convenções da

representação, caracterizando-se por uma ação dramática não representada, sem personagem e estruturas narrativas lineares e fixas.

No caso dos espetáculos da Companhia não há uma demarcação estrita entre atuante e personagem. Principalmente, quando dos procedimentos do *Work in Progress*, em que se constata embora não delimitados ou evidenciados na ordem da produção conceitual, transitam na poética da Cia. Atores Contemporâneos de Teatro do Movimento de Miguel Santa Brígida, em Belém-Pará, desde a década de 90 cuja atuação tem sedimentado na Cena Contemporânea do Teatro no Pará uma perspectiva no texto cênico, a ambivalência corpo-atuante e corpo-personagem, estando para além da representação e/ou presentação.

Ainda pela sua base matricial, a corporalidade e visualidade**,** podemos ousar afirmar que não há uma demarcação fechada no uso de personagem no sentido clássico. Não se trabalha conforme se depreende dos cadernos em cima de personagens, mas sobre a corporeidade dos atores que corporificam movimentos a partir de variados indutores como a música e outros.

O atuante em cena transita entre outras experiências corporais e emocionais, em busca de um corpo em movimento tecido na prática e memória – pois nem todos os atuantes fazem anotações destas movimentações –, a imagem de uma figura/persona - visto que não são nomeados -, que prevalece sobre o espaço cênico que lhe outorga paradoxalmente a máscara mimética do teatro.

Neste caso, o uso e não uso de texto, conforme o entendemos no roteiro, mapa e cadernos de processos assume um sentido mais abrangente de texto[112] que envolve aspectos simbólicos (não-verbal), icônicos (imagéticos) e indiciais, como sombras, ruídos, fumaças, figuras delineadas por luzes, músicas etc., pois além de envolver aspectos visuais, sonoros e gestuais que rompem a tradição em que elementos tidos outrora como coadjuvantes em relação ao atuante e texto são assumidos com igual importância na cena, rompendo com o naturalismo e o realismo.

Notadamente, em *Valsa de Sangue* e a partir dos elementos contínuos identificados na trajetividade cênica, vemos que a cena da Cia. Atores se constitui por novas opções dramatúrgicas, pela *performance* e múltiplas referências que se configura como um leque de possibilidades poéticas e experimentais constituindo o

[112] Esta perspectiva semiótica do texto não será discutida por uma questão de economia do tempo e espaço da dissertação.

hibridismo na cena gerativa ao fazer uso de procedimentos que indicam a desestruturação de códigos das linguagens, do corpo, reconstrução de textos, citações, fragmentos, narrativas alineares, desestruturação de hierarquias, rede de significações com vários planos de leitura literal, mítica, simbólica. Conforme assinala Cohen (2004, p. 28): “A grande escritura que se tece é a do texto espetacular, matriz de sonoridades, paisagens visuais, passagens e intensidades performatizadas”.

Tais características em *Valsa de Sangue,* a meu ver, remetem-nos a abordagem de Cohen (2002), que aproxima o teatro da *performance* aplicando categorias daquele de forma expansiva e dialógica e ratificando a presença da *performance* como recurso de experimentação na cena contemporânea, dentro do que ele entende como *Work in Progress.*

Como procedimento e linguagem permite-nos compreender a poética da Cia., através de *leitmotiv* – linha de força -, da sua posição de estruturas de procedimentos gerativos de conteúdos que advém da dança, do teatro, da música e das artes visuais em suas mais diversas manifestações, hibridizados para compor a teatralidade dos estados dramáticos de cada corpo atuante.

Constitui-se a hibridização de conteúdos existenciais, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador - obra, a interatividade das subjetividades na construção, a possibilidade de incorporação de acontecimento de percurso, a relação com o espaço e o tempo, parateatralidade e a fisicalidade dos atuantes resultante da interconexão corporeidade, corporificação e corporalidade configuram-se como um leque de possibilidades poéticas da linguagem autoral da Companhia Atores Contemporâneos.

3. CORPORALIDADE NO RUMOR TEÓRICO DOS DITOS E ESCRITOS[113] SOBRE *VALSA DE SANGUE*

Nesta seção faz-se um trajeto dos cadernos de processo de criação do espetáculo *Valsa de Sangue* às fontes hemerográficas que trazem divulgações, entrevistas e críticas ao 11º espetáculo da Companhia Atores Contemporâneos.

Usa-se a expressão *rumor teórico*[114] em referência ao conjunto de documentos analisados: jornais e cadernos de processos de criação. Entendo que nos primeiros vemos claramente pontos de vista de jornalistas e críticos que toma como parâmetro os discursos do diretor encenador Miguel Santa Brígida. Em geral, vemos traços de textos de programas de apresentação de espetáculos aparecendo entre os comentários destes editores.

Os dois tipos de discursos, Cauquelin (2005) compreende como teorizações práticas da ordem da crítica à produção da obra; e práticas teorizadas imersas no processo de criação dos próprios artistas em vários suportes de escrituras acerca do próprio processo enquanto necessidade de estabelecer linhas/marcas próprias para definir a autonomia e permitir o reconhecimento da arte.

A autora compreende todo texto de artista como um binômio:

> [...] pintura/pensamento, imagem/palavras, prática/teoria: essas duplas ao mesmo tempo se opõem e se unem, de tal maneira que entre cada termo da dupla desenha-se uma fronteira móvel, um terreno vago de equilíbrio instável (idem, p. 156).

Sintetizando os textos para uso público diferem dos textos para uso privado no que diz respeito à finalidade do primeiro que visa a justificação, argumentação e explicação exteriores à obra propriamente dita; o segundo faz parte da obra a título de um movimento interno de reflexão, indispensável à prática de uma arte.

3.1. Dos Cadernos de Processo de Criação de *Valsa de Sangue*

Tendo considerado no caso da Cia. Atores Contemporâneos, não haver uma escrita dramatúrgica na acepção clássica, o que temos independentemente das

---

[113] Ditos e escritos é uma coletânea de textos escritos ou proferidos em entrevistas e conferências por Michel Foucault, nos quais se apresentam análises dos temas mais comuns em sua vida política e filosófica. Usa-se aqui não com a intenção de constituir-se em referência.

[114] Cauquelin (2005, *cf.* p. 20) inclui na tipologia teorizações secundárias a competência teorizante atribuída ao público que a autora chama de *doxa teorizante* e equivale a um senso comum intelectualizado caracterizado por uma "espécie de hibridação" entre as referências teóricas que tem contato. E as usam por analogia, verossimilhança, crença, escolha, o implícito, as incoerências e as características que constituem um discurso sobre as manifestações artísticas.

denominações que se atribua nas artes cênicas, chamo de cadernos de processo de criação artística ao tipo de registro adotado pela Cia Atores, pois, tem a dupla função de suporte da criação: Armazenamento que serve de suporte à realização da obra e serve para orientar a criação como possibilidade de uso cuja forma varia com as necessidades pessoais de cada artista, que especificamente nos cadernos de Miguel Santa Brígida chama de *bancos de movimentos* e *banco de cenas*; e experimentação como operações preliminares ou campo de possibilidades registradas, por exemplo, mapas, desenhos, roteiros, *storyboard*, ensaios gerais, improvisações e treinamentos.

A noção que Pavis (1999, p. 237) atribui aquele documento é o de "[...] registro de todos os movimentos cênicos, o tipo de atuação, o lugar do cenário e todas as indicações que descrevam a encenação. Terminadas as apresentações do espetáculo, é o único documento à disposição do pesquisador para que ele possa ter uma noção do espetáculo".

Quanto a "a anotação da encenação teatral", esta inclui as diversas indicações e comentários sobre ações e subjetividade do personagem. Sendo possível apreender estes aspectos do texto dramático, seus registros ressaltam o aspecto não verbal, as variações e os ritmos relativos ao texto e entonação vocal na atuação cênica. A materialização da encenação ocorre por meio de escrituras.

Em *A análise do espetáculo*, Pavis (2010, cf p. 40) menciona as várias nomenclaturas adotadas por diretores de teatro aos registros de encenação. O autor enfatiza a qualidade de precisão, clareza e funcionalidade que marcam estes documentos de encenação. Certamente, que tais documentos não podem substituir a encenação, no entanto, possibilitam o contato com os elementos fundamentais que contribuem para a encenação e sua percepção.

Grésillon; Mervant-Roux; Budor (2013, p. 381) em *Por uma genética teatral*, se propõem a estabelecer diálogos entre a crítica genética, as pesquisas sobre teatro e estudos literários lançando-se à gênese teatral em suas mais diversas práticas como as classificações acadêmicas texto e cena, dramática ou cênica, como as escritas, corporais ou cenográficas, decorrentes principalmente do que chamam de "[...] momento fundador da teatralidade: o nascimento da encenação no fim do século XIX".

As autoras relativizam que a *"invenção"* da encenação embora tenha tido forte efeito sobre as gêneses teatrais ao transformar a concepção do espetáculo

dramático e as relações entre os participantes na prática teatral, tenha preterido os autores na criação. Adotam como contra argumentação de que "o esquema tradicional, segundo o qual, em matéria de teatro, o textual precede o cênico, não resulta, no entanto, confortável". Em suas demonstrações apontam no dispositivo teatro, o processo de interação "[...] permanente e provavelmente estrutural – ao menos no Ocidente – entre texto e encenação" (idem, p. 381).

No campo da criação teatral, as autoras consideram que os inúmeros fenômenos em teatro contemporâneo gestados nos anos 60 confirmam a interação texto e cena, em que o foco das preocupações estéticas não é encenar uma obra dramática, no sentido clássico, a complexidade da cena contemporânea pelo seu caráter interartístico possibilita a abertura para a investigação da crítica genética neste campo.

A existência do texto não se restringe aos diálogos e rubricas, torna-se um campo de possibilidades de usos textuais. A experiência de criadores cênicos contemporâneos citados pelas pesquisadoras para asseverar que embora se compreenda a encenação como uma arte autônoma em relação à produção do repertório dramático, o termo *obra teatral* designa apropriadamente o conjunto do trabalho original de um criador cênico (GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013, *cf.* p. 391).

3.1.1. Dossiê das "Ilhas de Cenas" à "Negra" em *Valsa de Sangue*

Neste contexto que se toma o caderno de processo de criação de *Valsa de Sangue*, um caderno *grafset* capa preta contendo 100 páginas algumas em branco e outras no total de 44 páginas com manuscritos que delineiam o que penso ser a segunda fase[115] de construção de *Valsa de Sangue* para montagem de 2002.

A maior parte dos manuscritos versa sobre o processo de criação, duas páginas são o que o encenador chama de *banco de cenas de Valsa de Sangue* e uma página apresenta o *levantamento dos custos total* do espetáculo, caracterizando as duas funções para os suportes de escrituras (SALLES, 2000):

[115] Considero como segunda fase, por que não obtive registro que revelasse quando e como se iniciou o projeto de montagem. Sabe-se que segundo Miguel Santa Brígida (2014a; 2014b) se inicia com a discussão e pesquisa sobre determinado tema. Neste caso, as referências conforme veremos são advindas do processo de montagem *As noivas de Nelson* pela Escola de Teatro e Dança da UFPA em 2001.

armazenamento e experimentação. Porém, o caderno nos possibilita alguns “rastros” acerca das imagens referenciais do espetáculo, que se constituem segundo Ostrower (2004) nas disposições, imagens da percepção que se formam geralmente de modo intuitivo e são impregnadas de valores culturais, servem de prisma avaliador e compreensivo de novas vivências do indivíduo (fenômenos). “Qualquer objeto também corresponde uma imagem referencial estruturada em nós, que abrange todo um contexto de qualificações” (OSTROWER, 2004, p. 61).

Alguns são corroborados em minhas observações de ensaios nos anos de 2004, 2005, 2006 e em textos publicados nos jornais impressos, como por exemplo, referências à possibilidade de *Valsa de Sangue* se chamar “Danças Íntimas” ou as inúmeras possibilidades de usos de valsas música que não tivesse relação direta com alguma imagem referência de aniversário ou casamento.

Outras pistas foram confirmadas em duas entrevistas abertas não gravadas com o encenador Miguel Santa Brígida, uma no dia 21 de abril de 2014a, às 15 horas em seu apartamento, e a segunda assumiu o formato de *roda de conversa*[116] no dia 23 de abril de 2014b, às 21 horas no Instituto de Ciências da Arte (ICA) - cedido para o ensaio do projeto cênico *“Visita à casa da atriz”*. As entrevistas servem para preenchimento das lacunas em seu caderno de processo de criação de Valsa de Sangue.

Na Cia Atores, quanto aos momentos de experimentação cênica, iniciam-se com o treinamento físico, no qual os atores se deslocam pelo espaço numa aleatoriedade aparente. Há uma intencionalidade em perceber e preencher o espaço e o tempo, e com função de aquecimento e instar ao estado de prontidão a partir dos 07 (sete) pontos[117] de equilíbrio para treinamento e atuação do ator, foco de atenção e tensão do corpo do ator. São eles: centro dos pés firmes no chão em relação de oposição de força com a cabeça, quadril e abdômen, peito e costas, e olhos.

O segundo momento, os atores ambientados com uma determinada composição musical, poética ou objetual que lhes serve de elementos indutores, constroem uma dramaturgia de movimentos que resulta da execução de movimentos expressivos que são repetidos até se alcançar o domínio do movimento

[116] A entrevista ocorreu por que o ensaio foi suspenso em decorrência da ausência justificada de três atores. Nesta roda de conversa esteve presente a atriz Aninha Moraes, Patrícia Passos e eu, como artista pesquisador.

[117] Por uma questão de economia de tempo e espaço, não se discute especificamente o treinamento desenvolvido pela Cia. Atores. Menciona-se para efeito de registro documental.

acerca das características da Companhia[118]: força, precisão, densidade, fluxo, processo, organicidade e emoção.

No terceiro momento, os atores são incitados a realizarem em suas casas, um pequeno texto pessoal onde atribuem sentidos aos movimentos e relações com os diversos elementos indutores. Outras vezes, propõe músicas, poesias, objetos e ações para sua experimentação, compondo o que Miguel chama de Dramaturgia do Movimento, após a qual o encenador nos seus próprios termos "recorta e reconstrói" as dramaturgias pessoais de movimento.

Os movimentos são construídos no corpo de cada ator, cada um possui uma unidade dramática. Não há uma codificação homogênea. A composição final é do ator. Por isso, o caráter de abertura, processualidade e efemeridade, pois, se não forem os próprios atores atuando ou co-dirigindo os substitutos, dificilmente se consegue a forma final aproximada das montagens anteriores. Neste entendimento, que Silvia Leão ajudou Cei Mello; Teodori ajudou Sônia Santos em sua construção de movimentos e sentidos para a substituição em *Valsa de Sangue*.

O encenador (2014 a) reitera que ao passo que na dramaturgia clássica o ponto de partida seja a palavra, o texto dramático, na Cia não há a palavra geradora, são imagens referenciais dos atores e encenador.

Valsa de Sangue segundo Miguel Santa Brígida (2014 a) é o espetáculo em que a estrutura da valsa, estilo de valsa música e dança corporifica-se. O encenador afirma que a valsa é o grande indutor do processo experimentação e encenação, pois "simbolicamente trouxe conteúdo dramático para a estruturação das cenas": temas, trilhas, poética, estética.

No caso de *Valsa de Sangue* mesmo que Miguel (2014 a) afirme que não há a constituição de "ilhas de cenas"[119] enquanto possibilidades de solos simultâneos de unidades dramáticas; isto é muito visível no espetáculo *Relicário* (1997) conforme figura 11, onde além das ações havia a iluminação para demarcar as cenas, cujas coesões e junções são operadas pela atuação de Roger Paes. Em *Valsa de*

[118] Elementos mencionados no Treinamento no dia 04 de dezembro de 2013 na sala de karatê na Faculdade Ipiranga na Avenida Almirante Barroso, 777, bairro Marco. Treinamento para aplicação e percepção de elementos compositivos das dinâmicas de movimentos e cenas da Companhia. Em que cada ator realizava uma dinâmica de movimentos chamada de frases pelo encenador, e os demais atores expressavam em uma palavra o elemento que percebia. Foram mencionados novamente no ensaio dos dias 13, 15 e 20 de janeiro de 2014 no Espaço Experimental de Dança Waldete Brito.

[119] Como já mencionado, o termo surge para a explicitação e organização de cenas no espetáculo *Relicário* (1997).

Sangue, esta responsabilidade cabe a figura de Alexandra Teodori, posteriormente a Sônia Santos.

Vemos, no entanto que esta organização aparece desde o processo de criação até na forma final quando ocorre simultaneidade de ações aparentes não relacionadas em planos entrecortados operando como no plano de alucinação, memória e realidade de Nelson Rodrigues (apud BARRETO, 2010, *cf.* p. 166), a exemplo das cenas que ocorrem nas cadeiras diagonais, no círculo das cadeiras e nas cenas chamadas de valsa de sangue 1 e 2, em que a densidade dramática transita entre cenas individuais, pareadas ou em trio.

Assim, os registros indicam que os ensaios iniciaram em 24 de abril de 2002 e foram até o dia 05 de setembro, no novo espaço[120] da Cia.

Percebo no caderno a sistematização do trabalho em duas etapas: a primeira envolve o corpo como materialidade do processo de criação por meio do treinamento físico envolvendo aquecimento, corridas, alongamento, saltos, acrobacia e variações, rolamentos, plano mesa, treino de resistência físico-muscular, e aula de *Valsa* com Flávio Negrão. E a segunda etapa é processo de criação do espetáculo, no qual a improvisação/experimentação é fundamental, pois, a cada dia de ensaio na Companhia é um espaço-tempo de experimentação de cenas em cadeia de relações e operações de permanências e rupturas, como campo de possibilidade do espetáculo no seu *vir a ser*, que tomam a forma efetivamente quando justapostas, encadeadas em uma sequência operacional chamada de *roteiro de cenas*.

A desconstrução de elementos da dança é sinalizada nos registros a meu ver na preocupação do encenador com os gestos dos atores com formação no balé, como é o caso de Guilherme Repilla a quem o encenador chama atenção acerca do corpo super alongado ou o “dedinho de bailarino”, em outros casos, refere à exacerbação da máscara do ator. Ambas, refletem a preocupação com a eliminação de maneirismos estilísticos.

Refere-se também a “desestruturação” de valsa nas páginas 16 e 18. Para isso, os atores tiveram aulas com o valsista Flávio Negrão para as cenas em que dançariam individualmente na primeira cena do círculo de *Valsa* e em duplas masculinas e femininas.

[120] Sito na Rua Frutuoso de Guimarães número 584, esquina com a Riachuelo.

No ensaio do dia 29 de abril, houve o levantamento das cenas das cartas coletivas na qual os atores abrem os envelopes e Roger lidera a saída em círculo sussurrando textos "*nonsesse*" - incompreensíveis. No dia 03 de maio, o ensaio foi liderado por Roger Paes, inspirado no trabalho de Nadja Turenko[121] em Mímica corporal dramática que os atores assistiram no Instituto de Artes do Pará.

É intrigante alguns rastros, quanto as possibilidades das formas que *Valsa de Sangue* poderia ter assumido. Das que o caderno registra e não aparecem nos 4 anos de montagens do espetáculo, vemos alguns elementos no ensaio do dia 03 de maio de 2002 registrados na página 05 são mencionados abaixo: Uma cena de Roger e Saulo com a temática saudade denominada de *Saudade do pai que morreu*, que o encenador considerou "ótima cena". A bailarina Marilene Melo ficava de *background* com valsa Danúbio Azul de fundo. Aparece a possibilidade de corpos inspirados na imagem da escultura *Pietá* entre Sílvia e Roger, conforme imagem abaixo.

Fig. 27 – Ensaio da cena *Pietá*. – 2004.



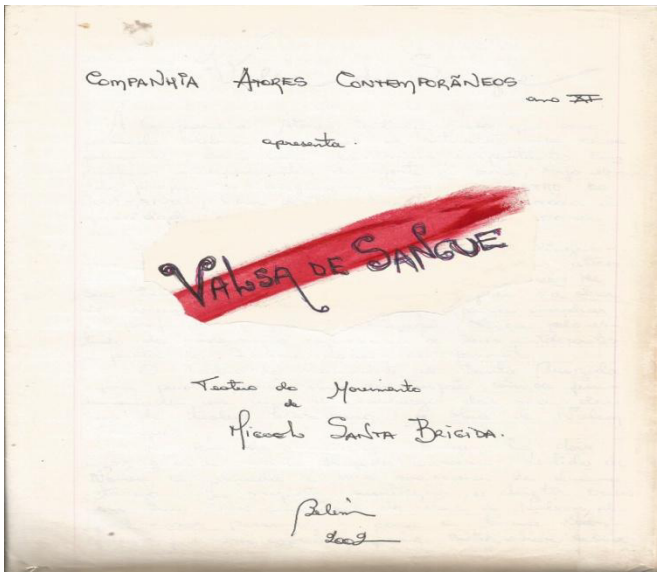
Fonte: Acervo da Companhia Atores
Nota: Na imagem Cei Melo e Sandro Tadeu, no 1º plano Edson Fernando.

[121] Nadja Turenko - atriz, diretora, formada pela *Ecole de Mime Corporel Dramatique* de Paris. MASCARENHAS, George e TURENKO, Nadja. **A mímica corporal dramática** - uma introdução. Salvador-Ba: Cadernos do GIPE-CIT - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Universidade Federal da Bahia. N° 7. p. 27-40, 1999.

A proposição resulta do trabalho com o texto “Saudade” de Miguel Falabela em que os atores trabalham o impulso acrobático transformando a voz e a intenção do texto. Nesta cena, finalizada com a corrida de Saulo, o encenador registra a possibilidade da “entrada da **noiva**...” [grifo meu].

A princípio pensei tratar-se de uma rubrica de valsa-música ou imagem referencial. Ao entrar em contato com o esboço em papel almaço do texto de apresentação da 1ª temporada de *Valsa*, inclusive, na entrevista Santa Brígida (2014 a) me indicou que lesse este esboço, pois segundo ele eu perceberia as primeiras imagens referenciais para o espetáculo.

Fig. 28 – Capa do Esboço de Texto de Apresentação



Fonte: Acervo da CAC

Até o dia 06 de maio, ao que chamo de “Ilhas de cenas” ao processo de criação de cena a cena, inclusive, à estruturação em roteiro de cenas em formato de quadros, Miguel chama de “frases corporais” que para o primeiro círculo das valsas ainda estava em construção. Neste dia, o encenador refaz o primeiro círculo das cadeiras e pergunta-se: “como é a 1ª imagem da *Valsa?*”.

A respeito desta primeira valsa, o registro, os ensaios e anotações posteriores apontam para a desestruturação do movimento e arqueamento – inclinação – da coluna. A princípio, esta primeira valsa foi pensada para acontecer realisticamente e individual como nos ensaios. Quanto à segunda valsa registra-se que seria dançada de forma desestruturada e coletivamente, como se menciona no *banco de cenas* (fig. 36).

Entre os dias 22 e 24 de maio, no caderno registra-se a retomada do espetáculo *Violetango* que estreou nos dias 3, 4, 5 e 6 de julho. No mês de julho, os ensaios e treinamentos foram intensificados em todos os dias, inclusive treinamento de força e resistência.

No registro do dia 10 de julho, registra-se pela primeira vez a palavra *personagens* e sobre a densidade e força de suas entradas juntamente com as músicas. Porém, em todo o registro não consta nome a estes personagens, faz-se menção sempre ao nome do ator.

No dia 15 de julho, Miguel Santa Brígida registra a saída de Marilene do espetáculo: "(dia difícil com a saída da Marilene do espetáculo) – pensar em substituição e mudanças no roteiro é sempre muito difícil e angustiante" (p. 18). Não se registra quando Alexandra Teodori entrou para substituí-la, que já aparece no registro do dia 29 de julho.

Fig. 29 – Ensaio da cena das cadeiras em *Arabian Dance* – 2004



Fonte: Acervo da Companhia Atores
Nota: Ensaio geral no Teatro Waldemar Henrique.

Quanto ao ensaio registra a retomada da "dança tradicional da valsa para posterior desestruturação". Tendo-se definido as músicas para cena da leitura das cartas e círculo das cadeiras conforme imagem acima, com texto de Adélia Prado.

No dia 16 de julho, registra-se que o treinamento ocorre "[...] com o ritmo e inspiração das valsas para construção da poética e densidade do corpo que eu

quero para a cena. Associação do treinamento como ponte para a construção do corpo do intérprete para essa 'Valsa'" (p.19).

No dia 17 de julho, dois momentos são registrados por um dos atores não identificado, e assinado por Miguel. O primeiro momento menciona-se a "passagem do pré-roteiro", os pontos nas frases corporais do interprete que deveriam ser trabalhados, registra-se técnicas de interpretação de ator e o primeiro canto da atriz-cantora Ester [Sá?] que não aparece em nenhumas das montagens de Valsa.

Tendo sido cogitada por ter realizado o papel de *madame Clessi*[122] em montagem de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, pela escola de teatro da UFPA e sob direção de Miguel Santa Brígida. Porém, quem realiza as cenas com canto nas montagens de 2002, 2003 e 2004 foi a atriz argentina Alexandra Teodori que inclusive propôs a canção que serve de ambiência e linha dramática das ações.

Segundo Alexandra Teodori (2014)[123] acerca de seu processo de criação relata:

> O processo de criação [...] Miguel me deu libertade de crear essa mulher dentro dos momentos que ela tinha, mas é lógico que logo dentro do que eu fazía me ajudaba e tirar o melhor de mim, dentro da lenguagem corporal, que ñ era meu forte, expressar com o corpo e ñ com a palavra. [...] A música eu cantava na minha adolescência, achava linda e sempre dezía que eu ia canatrla para o publico, era um sonho que tinha. Quando foi convidada para este espetáculo, Miguel pidiu uma musica para cantar, podia ser em español. Com o passo dos ensaio, me dí conta que esa musica de Sandra Mianovich tinha tudo a ver. Cada estrofa separada pelas escenas pareciam pensadas para elas [...] [sic].

Em 2005, Teodori foi substituída por Sônia Santos. Em 2006, Rose Tuñas atua juntamente com Sônia e Carol Pabiq. A primeira cantava, a segunda dava a densidade dramática pelo movimento e a terceira entrava na cena das duas mulheres, sendo que atuava sempre transitando sem contracenar diretamente com os demais. Era uma atuação "fantasmas" como menciona Miguel (2014a).

O segundo momento registra-se o que chamo de rodas de conversas, "Conversa do Miguel com o elenco para tirar dúvidas e fazer determinados esclarecimentos sobre o roteiro do espetáculo". Miguel assina e registra "Saudades da Regina Miranda" (p.20).

---

[122] Madame Clessi, é personagem da obra dramática *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, antiga cortesã assassinada por um jovem amante de 17 anos, em 1905. A casa em que os pais de Alaíde e Lúcia (personagens centrais) foram mora tinha sido residência e bordel da cortesã. Na trama, ela é construída na imaginação de Alaíde, que, quando pequena, encontrara no sótão de sua casa o diário da cortesã (BARRETO, 2010, *cf.* p. 166).

[123] Entrevista concedida pela atriz argentina Alexandra Teodori em "portunhol" no dia 12 de maio de 2014 via *In Box* da rede social *facebook*. Disponível em https://www.facebook.com/alexandra.teodori. Acesso em 13 de maio de 2014. O texto foi mantido como no original com algumas supressões.

No ensaio do dia 22 de julho, novo registro é feito por ator não identificado que registra três momentos: o primeiro registra-se “Miguel conversa com o elenco para ajustar a cena das cartas cronometrando em 4 minutos e 25 seg. a primeira valsa: “Vozes da primavera” do CD Audios News”.

O segundo momento, o encenador lê trecho do livro que trata sobre repetições de cenas no trabalho de Pina Baush. O terceiro momento registra o estudo das cenas a partir da música Danúbio Azul, em que se cronometram as frases corporais. Registra no item 6 do estudo “Dançando valsa verdadeira”. E registra no item 7 e 8 “Queda da Sílvia [...]. Parada para buscar as cadeiras [...] Sílvia levanta do chão”.

No ensaio do dia 23/07 registra-se: “Sílvia cai formando relação com o Guilherme após levantar, Sílvia dança com o Fernando enquanto Guilherme se encaicha [sic] na dança entre Roger e Saulo”. E ainda “Nunca esquecer que ao receber a carta, o gesto deve ser o mais cotidiano possível” (p. 22). O registro na página 24 referente ao dia 29 de julho menciona a palavra “figura feminina”.

> Todos os atores estão nas cadeiras com figuras corporais diferentes. Após o canto da figura feminina o Fernando irá sentar na cadeira mudando sua figura e assim sucessivamente. Roger irá falar o seu texto três vezes depois irá enloquecer [sic] após o término da música. Na cena da carrocinha Roger e Teodora [sic] ficam dançando em giros enloquecidos [sic] durante a cena olhando os dois para cima.

Refere-se à cena chamada *Arabian dance* em que há um círculo com cadeiras nas quais os atores estão sentados e repetindo com modulações e ritmos crescentes o poema de Adélia Prado enquanto Roger contorna-o em diversos ritmos falando o mesmo poema. Nota-se aqui um exemplo de corporificação do texto pela fisicalidade conforme esclarece Souza (2003).

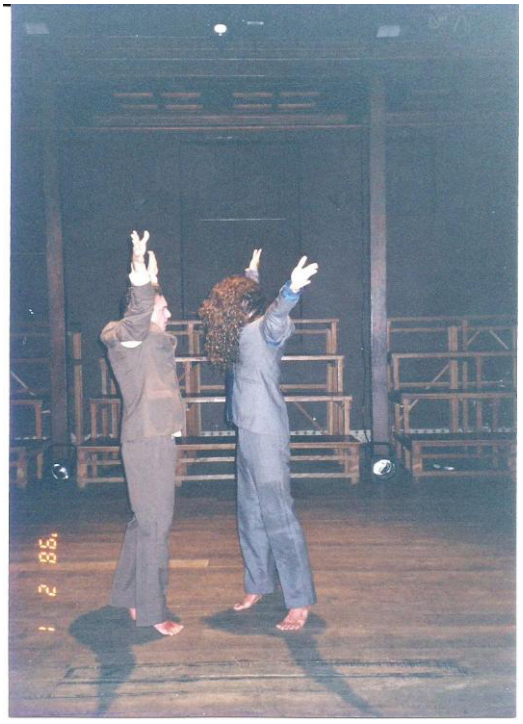
No ensaio anterior, dia 24 de julho, Miguel chamara a atenção de Fernando para que não ficasse muito passivo e tranquilo, e melhorasse as intenções no sentido de ansiedade. Nota-se que ora se fala em atores, intérpretes, figuras ou nome real dos atores. Exceto quando se refere ao ato de dançar, nunca bailarinos ou sinônimos.

No dia 30 de julho, registra-se o ensaio do prólogo e Valsa do Danúbio. Neste registro fala-se em dança seguida de congelamento da ação. Acerca da cena das cadeiras no *Arabian Dance,* o registro aponta exageros na frase corporal de Fernando com a expressão “[...] está ficando louco”, aponta erros no texto de Roger e indica que “Saulo deve explorar o seu texto de forma mais dramática”. No dia

01/08, registra que na cena de *Arabian* Saulo executa “movimento que parece está pegando choque”. Fala-se de estruturação na abertura e fechamento da roda (cena do círculo do Danúbio Azul). Menciona-se inclusive que “Saulo e Fernando estão fora do jogo cênico no valsa do Danúbio”.

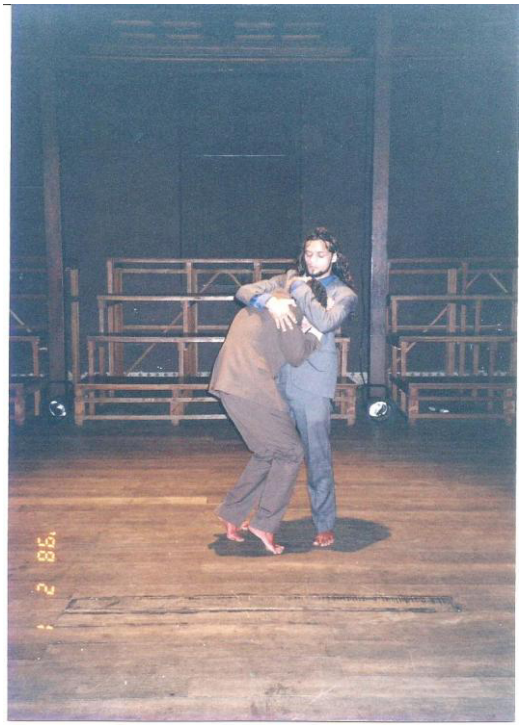
O roteiro final foi apresentado para o elenco e técnicos na reunião do dia 06 de agosto, constituído de 1 prólogo, 20 cenas e um epílogo. Houve discussões e esclarecimentos do roteiro para os atores. Registra-se a continuação da cena dos 2 homens com o Roger e Guilherme, tendo o primeiro esboço ocorrido em 01 de maio. Sendo que na montagem final ocorre entre Roger e Fernando. Nas duas imagens vemos um exemplo de interconexão entre corporeidade, corporificação e corporalidade, bem como, desconstrução de ações físicas cotidianas. Na versão de 2006, Fernando foi substituído por Emerson de Souza.

Fig. 30 – Cena dos Homens 1



Fonte: Acervo da Cia. Atores

Fig. 31 – Cena dos Homens 2



Fonte: Acervo da Cia. Atores

Há no anverso da página 28, “Estudo dos movimentos e intenções da Teodori”. E neste fragmento abaixo, percebemos uma das possibilidades de cenas que não ocorrera em nenhuma das montagens, por exemplo, a cena 7 na qual Teodori arrumava o chá.

Fig. 32 - Estudo dos Movimentos e Intenções de Teodori



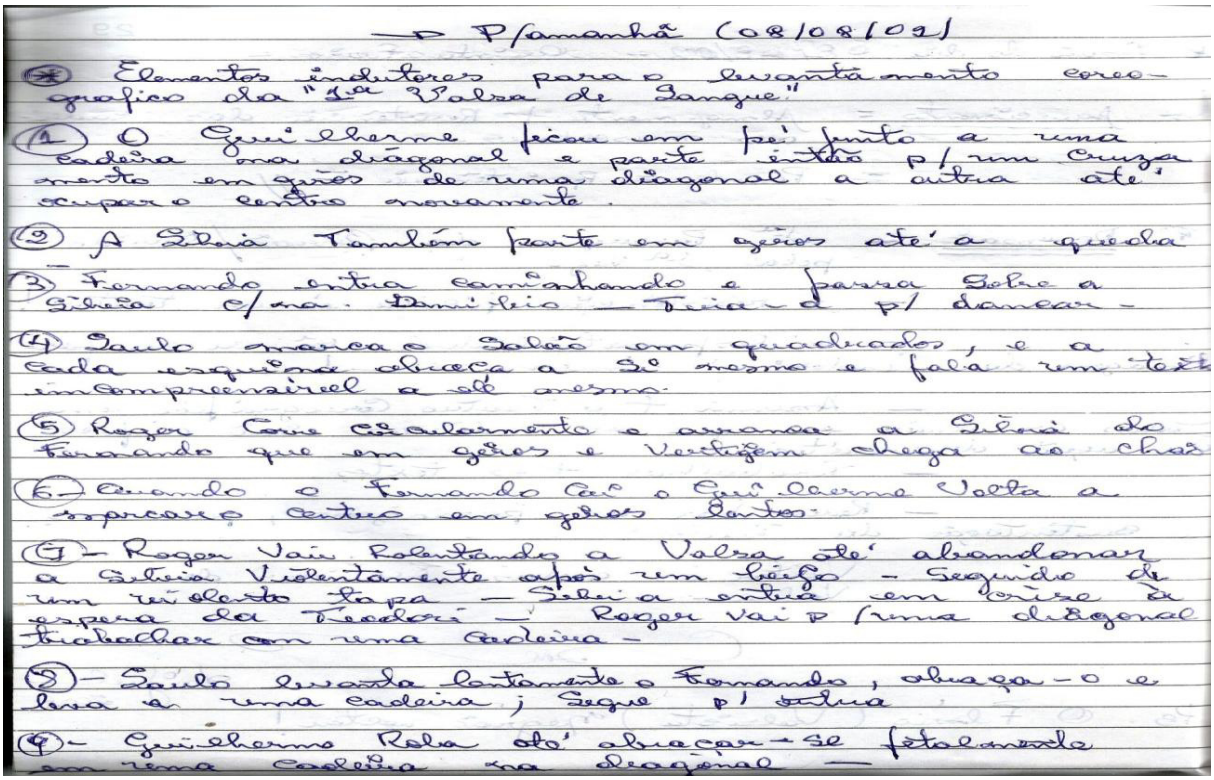
Fonte: Acervo da Companhia Atores

No ensaio do dia 08 de agosto, houve alongamento e treinamento de resistências das cadeias musculares. Quanto ao ensaio realizou-se “1ª passagem do Borrão/corrido pela 1ª vez”. Registra-se acerca do trabalho do corpo “A resistência física é um trator!”, sobre “a responsabilidade cênica da personagem da Teodori é imensa!” e “Assumir + o Teatro Coreográfico em todas as cenas em que as cadeiras são o foco da ação dramática” (p. 29).

No anverso há uma descrição das frases corporais a que Miguel chama de “Elementos indutores para o levantamento coreográfico da ‘1ª Valsa de Sangue” refere-se ao clímax da Cena marcada por uma intensa movimentação corporal que levou Roger Paes a chamá-la de “a negra[124]”, pois os atores nos ensaios e na encenação final ficam profundamente exaustos e consequentemente a respiração fica acelerada e que assumida deliberadamente se incorpora à cena como reveladora destes estados dramáticos. A ida dos atores para as diagonais é o momento de repouso aparente.

[124] O termo alusivo a este estado corporal surge em 1992 no ensaio e encenação de *Breve Concerto do Tempo.* Nas cenas em que mais se exige do corpo em termos de resistência e força chama-se de *negra* equivalente a expressão popular está “na baba” que corresponde a está extremamente cansado.

Fig. 33 - Elementos indutores para o levantamento coreográfico da 1ª *Valsa de Sangue.*



→ P/amanhã (08/08/09)

(*) Elementos indutores para o levantamento coreográfico da "1ª Valsa de Sangue"

(1) O Guilherme fica em pé junto a uma cadeira na diagonal e parte então p/ um cruzamento em giros de uma diagonal a outra até ocupar o centro novamente.

(2) A Silvia Também parte em giros até a queda

(3) Fernando entra caminhando e passa sobre a Silvia c/ seu Domínio — Tuia-se p/ dançar —

(4) Saulo marca o Salão em quadrados, e a cada esquina abraça a si mesmo e fala um texto incompreensível a ele mesmo.

(5) Roger Com cautelosamente e anuncia a Silvia do Fernando que em giros e Vertigem chega ao chão

(6) Quando o Fernando cai o Guilherme Volta a esperar o centro em giros lentos.

(7) — Roger Vai Rolantando a Valsa até abandonar a Silvia Violentamente após um tempo — Seguido de um relâmpago — Silvia entra em torno da espera da Teodori — Roger vai p/ uma diagonal trabalhar com uma cadeira —

(8) — Saulo levanta lentamente o Fernando, abraça-o e leva a uma cadeira; Segue p/ outra

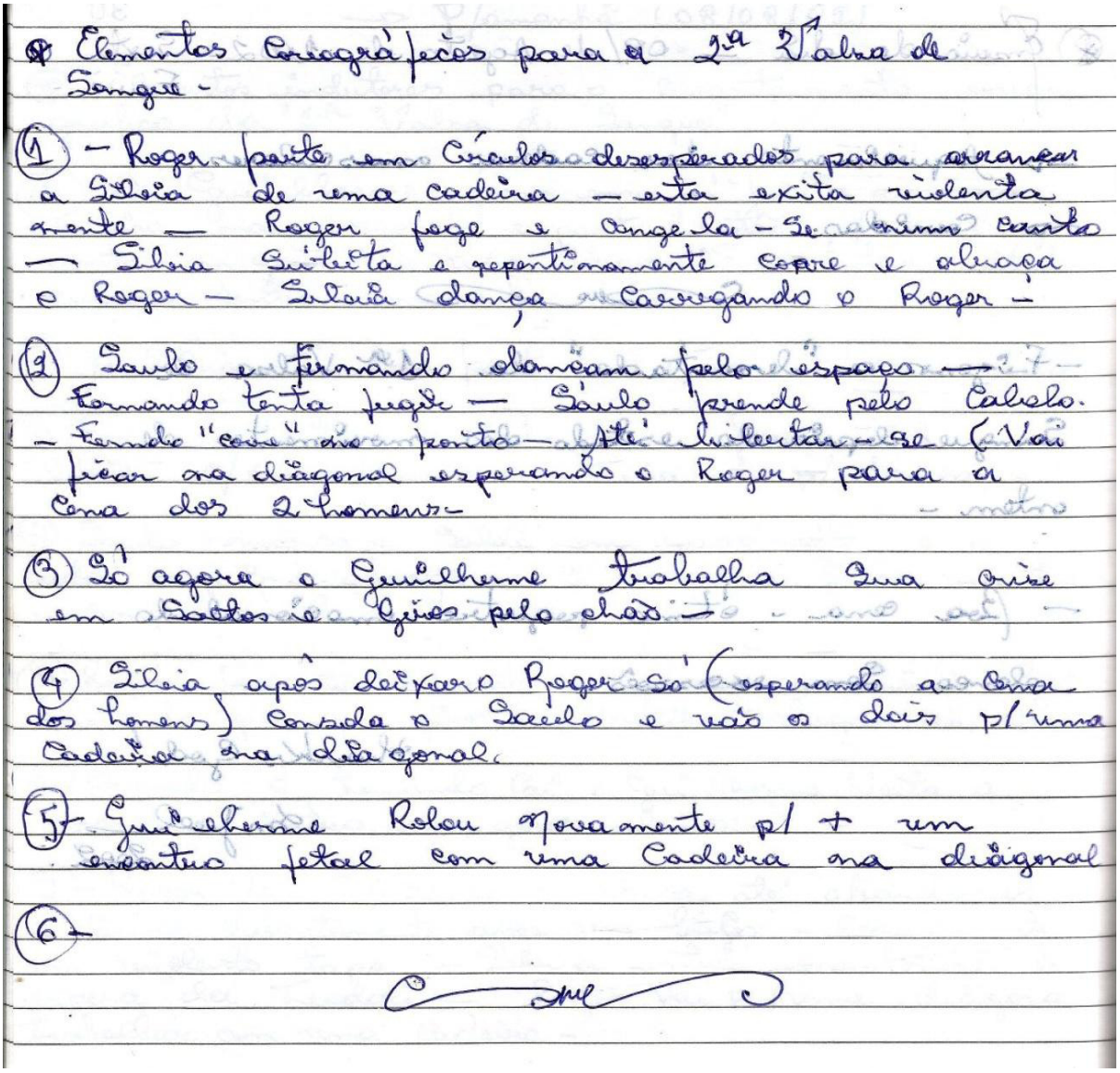
(9) — Guilherme Rola até abraçar-se fatalmente em uma cadeira na diagonal —

Fonte: Acervo da Companhia Atores

Na versão de 2004, em que Sandro Tadeu substitui Saulo, aquele intencionou usar um texto em latim ou francês, mas que foi dissuadido a não usar, pois deveria trabalhar com a desconstrução do texto, não ser legível. As exceções de textos ditos claramente foram os poemas de Adélia Prado e a canção *Que tal les va*, proposta por Teodori como parte de suas imagens referências para construção de sua figura.

O roteiro acima foi executado no dia 09 de agosto após aquecimento das cadeias musculares e corridas. Registra-se “Fizemos a ‘levantada’ da 1ª Valsa de Sangue depois do estudo dos movimentos de ontem” e “Boa cena – ótimo registro emocional do elenco. Sem excessões [sic]” (p. 30). No anverso da página 30, Miguel Santa Brígida registra “Elementos coreográficos para a 2ª Valsa de Sangue”.

Fig. 34 – Elementos indutores para o levantamento coreográfico da 2ª *Valsa de Sangue.*


Elementos Coreográficos para a 2ª Valsa de Sangue -

(1) – Roger parte em Círculos desesperados para arranhar a Silvia de uma cadeira – esta exita violentamente – Roger foge e Angela – Se ouve o canto – Silvia Suleita e repentinamente corre e abraça o Roger – Silvia dança carregando o Roger –

(2) Saulo e Fernando dançam pelo espaço – Fernando tenta fugir – Saulo prende pelo Cabelo. – Fernando "cede" ao ponto – até libertar-se (Vai ficar na diagonal esperando o Roger para a cena dos 2 homens –

(3) Só agora o Guilherme trabalha sua crise em Gritos pelo chão –

(4) Silvia após deixar o Roger só (esperando a cena dos homens) consola o Saulo e vão os dois p/ uma Cadeira na diagonal.

(5) Guilherme Rola novamente p/ + um encontro fetal com uma Cadeira na diagonal

(6) –

Fonte: Acervo da Companhia Atores

Da página 31 a 35 nada consta. No dia 29 de agosto, registra-se na página 37, que houve um “corridão” com uso do figurino. Há algumas notas acerca das frases corporais dos atores e sobre o uso de mais texto e mais volume para o Saulo.

Refere-se à cena da segunda *Valsa de Sangue* em que Saulo diz um texto com a intenção de não ser compreensível, mas com grande densidade dramática, após a cena em que abraça Fernando. Miguel no ensaio do dia 05 de setembro trabalhou individualmente os movimentos cênicos do personagem da Teodori.

Fig. 35 – Cena de Teodori com rosas envelhecidas dizendo o texto da canção



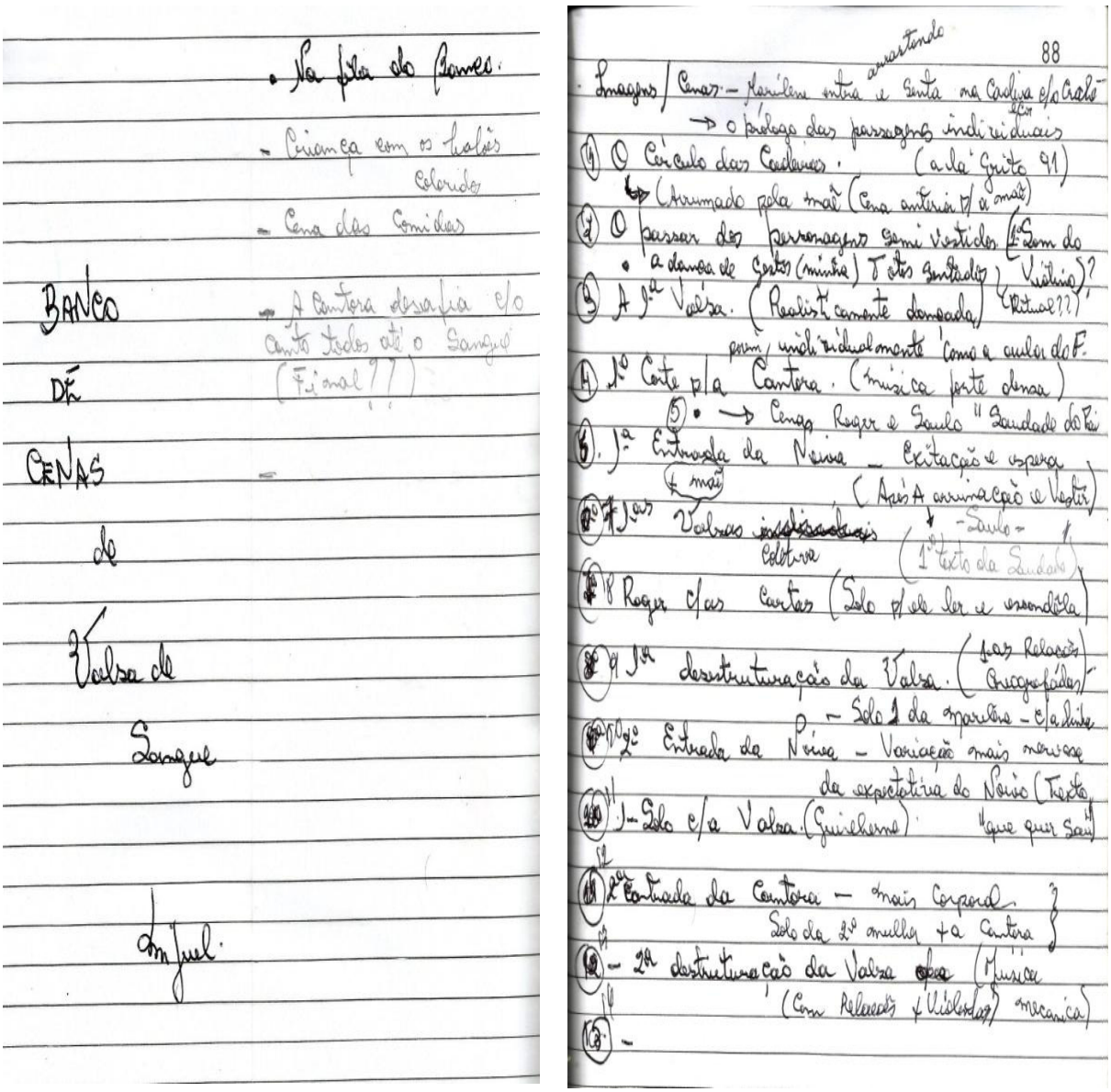
Fonte: Acervo da Companhia Atores

Registra-se na página 40, ensaio do dia 06 de setembro no Centro de Dança Ana Unger, local onde ocorre a primeira temporada de *Valsa de Sangue.* Miguel Santa Brígida registra que o ensaio foi difícil em decorrência da adaptação ao espaço, ressalta em letras maiúsculas “ESPAÇO!” Neste ensaio Marton Maués trabalhou a voz dos atores.

No dia 08 de setembro, registra-se na página 40 que ocorreu o ensaio fotográfico na Academia de Marilene Melo com o fotografo Lourenço Bechara. Da página 41 a 87 nada consta. Registra-se no anverso da página 87 e 88, tratar-se de bancos de cenas de *Valsa de Sangue.* Nota-se tratar-se de uma primeira possibilidade de criação por se inferir a partir da presença ainda de Marilene no espetáculo, sendo que sua saída ocorreu em julho de 2002.

Além de que nas versões do pré-roteiro do dia 22 de julho e no roteiro final apresentado no dia 06 de agosto, não há menção as cenas ou imagens referenciais mencionadas nas páginas abaixo. Porém, se tem possibilidade de 12 cenas onde dança e drama aparecem nitidamente.

Fig. 36 – *Banco de Cenas*



Fonte: Acervo da Companhia Atores

A constatação de campo de possibilidades das imagens cenas me levou a segunda entrevista com Miguel Santa Brígida no dia 23 de abril de 2014 para elucidação das lacunas surgidas com esta página, que por sua vez ajuda na compreensão do esboço de texto de apresentação do espetáculo, escrito por Miguel Santa Brígida.

Neste esboço que não veio à publicação, Miguel Santa Brígida menciona as imagens referenciais para construção de *Valsa de Sangue*, a dramaturgia de Nelson Rodrigues. E contextualiza que a intenção surge de uma experiência de livre adaptação da obra *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, na qual a bailarina

Eleonora Leal assumia-se como figura *Anjo Rodrigueano* e com movimentos expressivos do corpo unicamente.

E afirma que:

> O espetáculo não 'monta' um texto de Nelson Rodrigues e sim, encena de forma livre alguns temas do universo Rodrigueano como amor, traição, morte e desejo. Revela alguns de seus personagens mais conhecidos. São inspirações corporais construídas a partir de seus contos, crônicas, peças, etc... São estados de alma revelados pelos corpos dos intérpretes. [...] é uma dança dramática do universo Rodrigueano (SANTA BRÍGIDA, 2002, p. 2)

Neste texto menciona a possibilidade de Roger Paes interpretar Nelson Rodrigues. Nota-se que as referências a Nelson Rodrigues foram suprimidas no texto original de divulgação e apresentação do espetáculo. E mesmo na encenação de todas as temporadas não há referência direta ao dramaturgo ou a sua obra.

Miguel Santa Brígida (2014a) relata que o manuscrito em papel almaço cujo conteúdo acima foi descrito, "é o nascedouro de *Valsa".* Questionado acerca do banco de cenas em seu caderno e sobre a relação com Nelson Rodrigues, relata que como professor de prática de montagem na Escola de Teatro e Dança da UFPA realizou com a turma de 2001, a montagem de *Vestido de Noiva*[125] com livre adaptação. Miguel não menciona em nenhum momento, qualquer relação com a obra *Valsa nº 6*[126] de Nelson Rodrigues. O que se entende que de fato não o há.

Nesta experiência, adota o treinamento, a poética e a estética da Cia. Atores resultando no espetáculo *As Noivas de Nelson.* Considera, portanto, como referência importante, trabalhar com uma dramaturgia estrita conhecida e segundo ele desconstruir sem a palavra, "é traduzir na linguagem do movimento como rubrica pessoal". Mas, ficou na ordem do desejo como campo de possibilidade, pois seria muito caro a produção e montagem.

Por outro, lado entende-se a imagem referencial para os fragmentos de poesia ser proferidos em repetição, bem como os movimentos, gestos e cenas repetidas e simultâneas, em algumas cenas mescla-se planos simultâneos que se entende ser da realidade, alucinação e da memória[127] que aparecem na dramaturgia de Nelson Rodrigues segundo Santa Brígida (2014b), com a diferença de que na dramaturgia escrita e encenada de Nelson Rodrigues, tais planos são materializados

[125] RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 96 p.
[126] RODRIGUES, Nelson. **Valsa nº 6.** 1ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. 64 p.
[127] Tais referências são mencionadas para título de informação, por não se tratar de análise de espetáculo.

em cenários e textos. Alusões, porém, a este plano da memória aparece a meu ver nas cenas de Alexandra Teodori, posteriormente com Sônia Santos, Carol Pabiq e Rose Tuñas.

Quanto a resolução final de *Valsa de Sangue* o roteiro de cenas e sonoplastia ficou estruturado com 20 cenas, sendo um prólogo e um epílogo:

Fig. 37 – Parte 1 do Roteiro



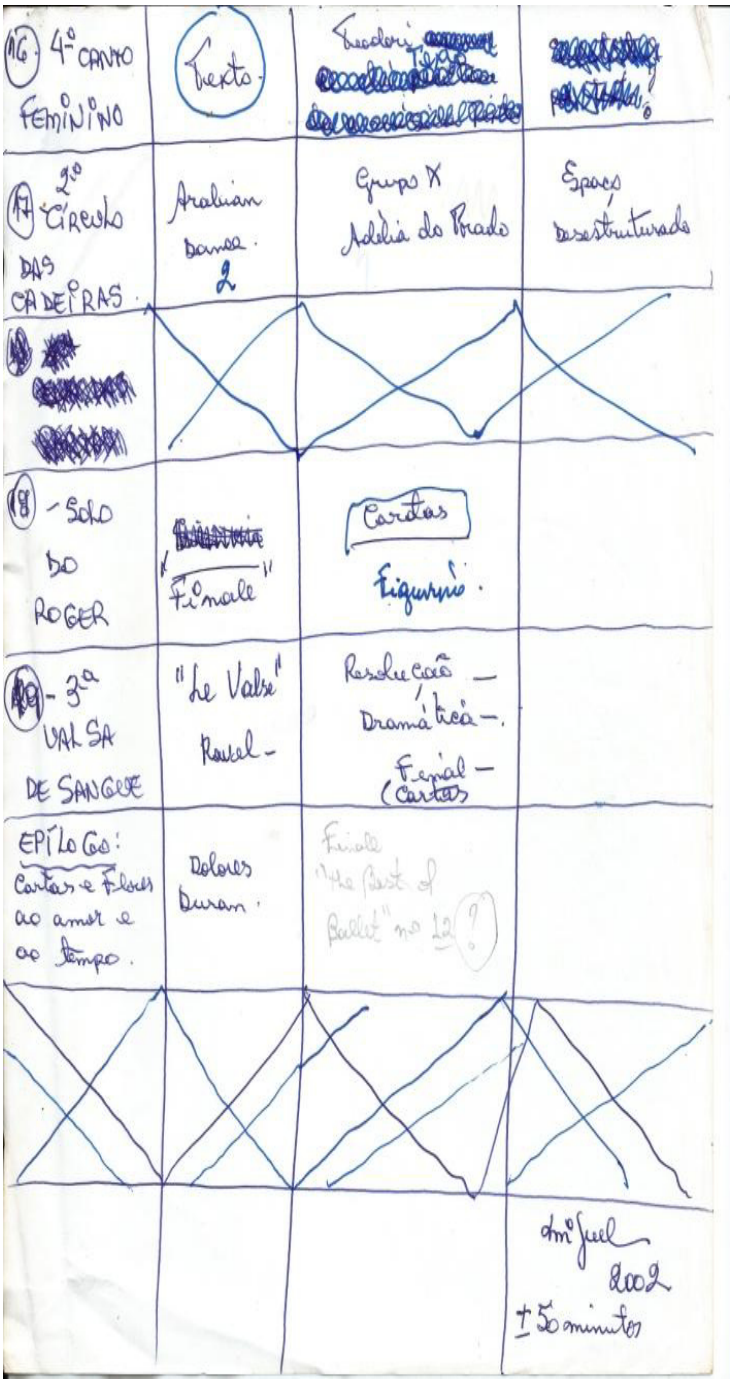
Fonte: Acervo da Cia. Atores

Fig. 38 – Parte 2 do Roteiro



Fonte: Acervo da Cia. Atores

Fig. 39 – Parte 3 do Roteiro



Fonte: Acervo da Cia. Atores

A primeira cena constituída de cadeiras, tecidos vermelhos, luzes indiciais e o texto francês *ô bien-aimée, quels yeux tes yeux*[128] aparece no documento de processo como um prólogo, que entendo a partir de Souza (2003) como objetos-momentos dos quais surge uma corporalidade, enquanto componente estético.

[128] Recitado por Jeanne Moureau, trecho da canção Poema dos Olhos da Amada, interpretada por Maria Bethânia.

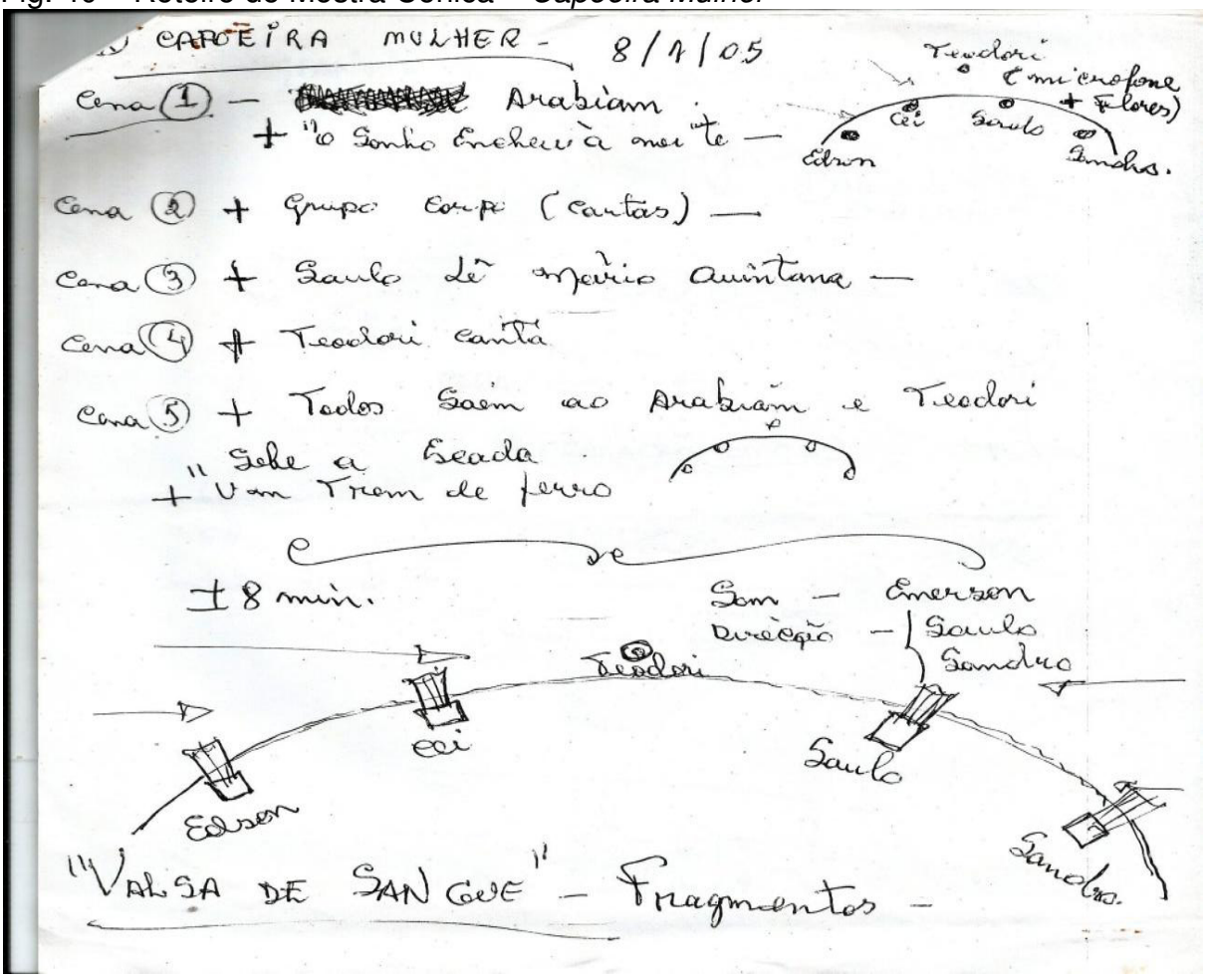
A primeira versão do texto de apresentação da primeira montagem de *Valsa de Sangue* aponta alguns elementos que de fato não aparecem no espetáculo:

> O próprio Nelson Rodrigues é parte da dança, interpretado por Roger Paes, que já havia feito o poeta em 'Relicário' e o 'Traficante de ilusões' em Celebração, agora empresta o seu corpo para encarnar Nelson Rodrigues nessa Valsa de Sangue. O autor aparece em vários momentos do espetáculo. É um encontro do Criador e suas criaturas, de Nelson com seus vários tipos, personagens, textos e delírios. É Nelson em meio as suas paixões e obsessões (SANTA BRÍGIDA, 2002 b.)

Por fim, o texto se encerra apontando algumas das marcas recorrentes nos espetáculos da Cia. Atores: "[...] espetáculos fortes e densos que atingem o público pela emoção e inquietude".

Já em 08 de janeiro de 2005, *Valsa de Sangue* teve uma adaptação em que se mescla algumas de suas cenas reduzindo-a a 18 minutos e tendo o nome de *Capoeira Mulher* para homenagear *in memorian* a atriz Silvia Leão como mostra o mapa abaixo:

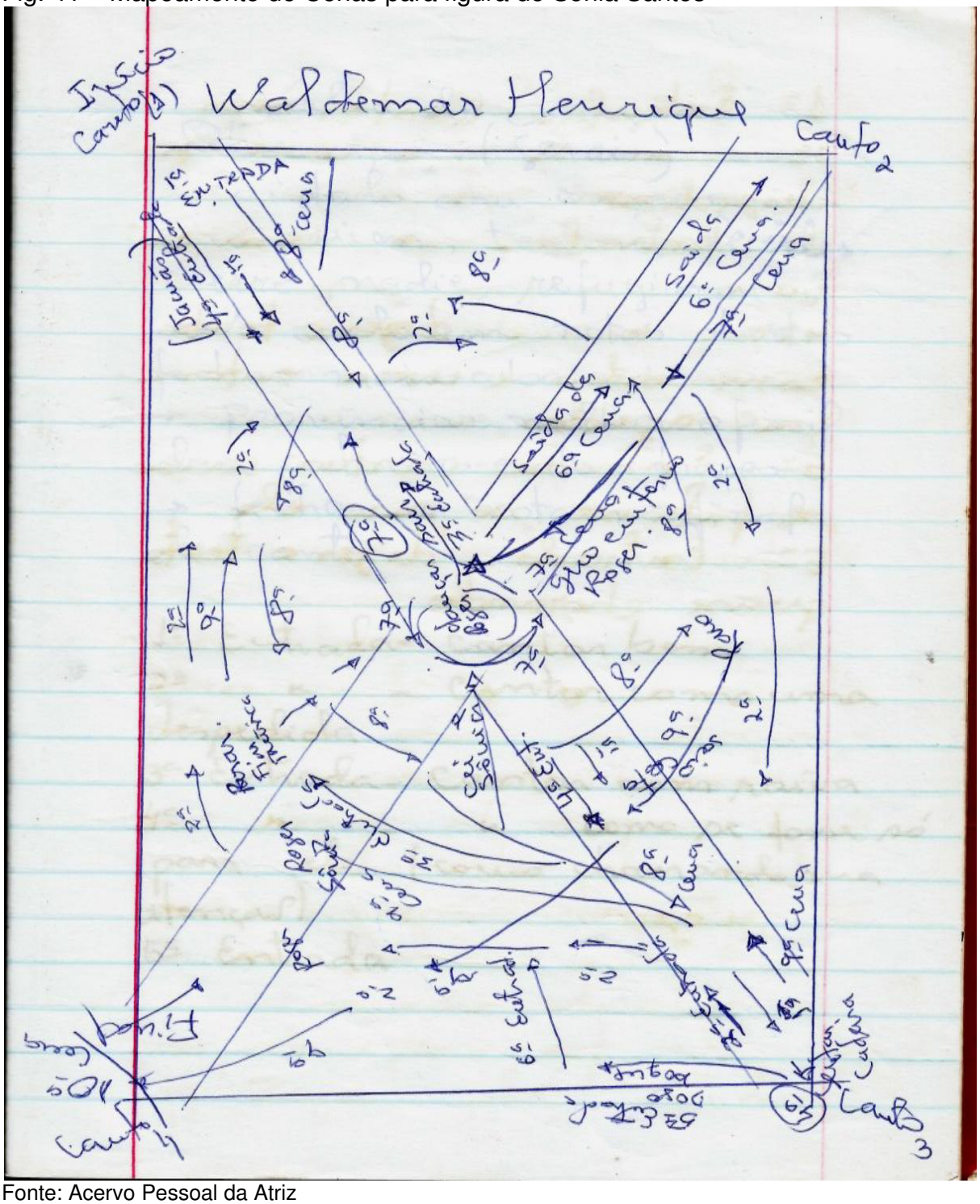
Fig. 40 – Roteiro de Mostra Cênica – *Capoeira Mulher*



Fonte: Acervo da Cia. Atores

Acerca do seu caráter de abertura e processo, para a montagem do ano de 2005, Alexandra Teodori foi substituída por Sônia Santos que realiza um trabalho de mapeamento de suas cenas e “rubricas” de movimentos dramáticos em que registra “como se” seguido dos estados emocionais em que deveria cantar ou dizer o texto.

Fig. 41 – Mapeamento de Cenas para figura de Sônia Santos



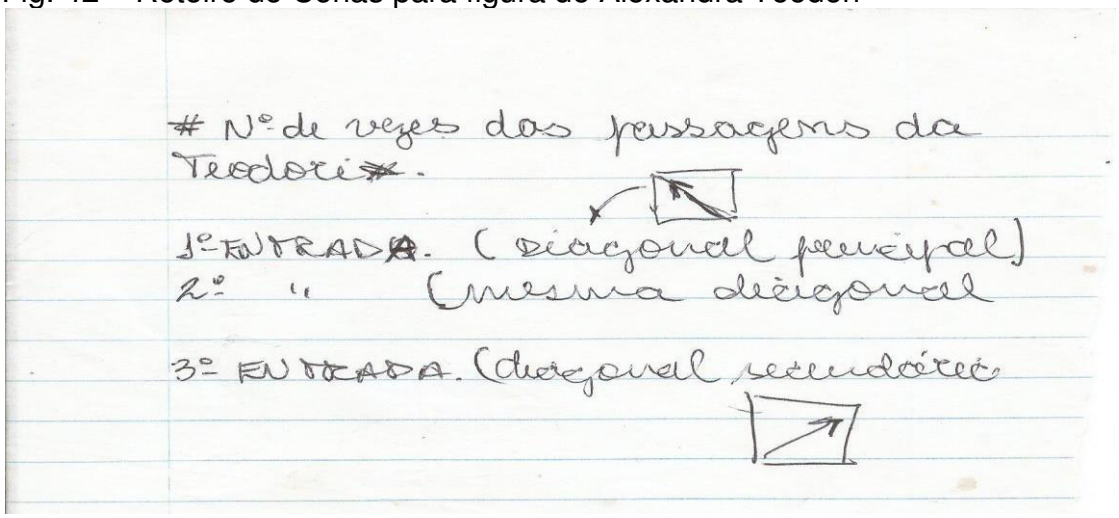
Fonte: Acervo Pessoal da Atriz

Em anotações pessoais[129], no dia 28 de abril de 2005, o encenador cogitava a possibilidade de Sônia em suas passagens entrar arrastando um imenso tecido trilobal vermelho ao invés de flores vermelhas e que seria puxado em seguida para junto de si. Registra-se conforme entrevista com a atriz que foi mantida o uso de flores (SÔNIA SANTOS, 2014).

Em anotações pessoais do dia 17 de março de 2006, registro tratar-se do 1º Ensaio com novos personagens para montagem de 15 anos da CAC, entram duas novas figuras dramáticas em tons sépia realizadas por Rose Tuñas e Carol Pabiq, que não interagem diretamente com as demais figuras, exceto, Carol Pabiq que substitui Sônia Santos na cena de crise e amor das duas mulheres, Sônia permanece na contracena sentada em uma das cadeiras na diagonal.

A partir de um roteiro comum cedido aos atuantes (vide acima fig. 37, 38, 39), eles operam uma pessoalidade com registros/anotações ou desenhos, como a empreendida pela atriz Sônia Santos (vide fig. 41) e o esboço simplificado abaixo feito por Teodori (vide fig. 42).

Fig. 42 – Roteiro de Cenas para figura de Alexandra Teodori



Fonte: Acervo da Cia. Atores

Não havendo no sentido estrito, uma escrita dramática, mas uma espécie de mapeamento ou escrita sinóptica que demarca para os atores e técnica, os Movimentos “matriciais”, Cena, Música, Foco e área para observações pessoais dos atores, cabendo ao diretor e encenador o trabalho autoral de ‘colagem’ das partituras corporais, organização da cena e preparação físico-dramática, conforme se vê nas figuras 37, 38 e 39.

[129] Trata-se de anotações minhas em anexos realizadas durante os ensaios de *Valsa de Sangue* de 2006.

Considerando-se que Laban é uma referência deliberadamente assumida pela Companhia, entendo que os roteiros, mapas e escrita sinóptica aproximam-se do registro chamado Labanotação (FERNANDES, 2002).

Nota-se em dois documentos a acepção de coreografia como referência indicativa da natureza do registro, e ao diálogo que se estabelece entre teatro e dança. É, portanto, uma forma de notação cênica. É quase uma Labanotação (*Labanotation*), porém, não se descreve padrões de peso e tempo, ou a totalidade de movimentos empregados na cena, de modo que possa ser reproduzido por outro ator ou Cia.

Contudo, acerca desta forma de registro de criação da encenação, vemos que sua preocupação remonta-se às poéticas teatrais de Stanilasvki, Meierhold, Artaud, Grotwski e Barba que referenda esta prática em sua obra A canoa de papel (2012), compreendendo-a como partitura que indica uma coerência orgânica.

> A dramaturgia da partitura serve, em primeiro lugar, para fixar a forma da ação, ou seja, animá-la de detalhes, *détours,* impulsos e contraimpulsos. A sua elaboração é importante para o ator, dela depende sua precisão e, portanto, a qualidade da sua presença (BARBA, 2012, p. 169).

Barba (2012), além de adotar o termo partitura tomado de Stanislávski e Grotóvski utiliza o termo *subpartituras* entendo-a como os pontos de apoio, a mobilização interna do ator relacionada à execução da partitura.

A subpartitura "[...] é constituída por imagens detalhadas ou de regras técnicas, de relatos e perguntas a si mesmo ou de ritmos, de modelos ou de situações vividas ou hipotéticas" (BARBA, 2012, p. 157).

Vejo esta existência nos roteiros de cenas de Valsa de Sangue, onde há o item *observação* no qual os atores fazem suas anotações pessoais referentes suas marcações que o ator realiza para justificar ou preencher a partitura.

Segundo Barba (2012, p. 163) "[...] implica: a forma geral da ação, seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão); a precisão dos detalhes fixados: definição exata de todos os segmentos da ação e de suas articulações (sats, mudanças de direção, diferentes qualidades de energia, variações de velocidade); [...] é a métrica da ação [...].

Conforme se depreende do mapeamento pessoal na figura 41 realizado para a montagem no ano de 2006 de *Valsa de Sangue* pela atriz Sônia Santos, ao substituir a atriz Alexandra Teodori que propôs sua 'ilha de cena' com suas imagens

referenciais e corporais que posteriormente pelo *modus operandi* do encenador e diretor foram sendo justapostos, estranhados e desconstruídos na composição final.

Adoto o termo partitura por uma imprecisão ou não determinação clara no conjunto de documentos analisados. No entanto, tenho observado[130] a expressão "Dramaturgia do Movimento", nos ensaios de montagem de novos espetáculos e para a composição de uma espécie de "partitura corporal"[131].

Este modo de ver a forma do roteiro, mapas e anotações a meu ver pode ser compreendido ao que Ostrower (2004, cf. p. 80) trata sobre as Ordenações de Campo e de Grupo. As ordenações de campo referem-se aos relacionamentos dos vários elementos, por mais díspares que sejam, ocorrem por meio de ligações de proximidade, interdependências e interligam-se porque ocorrem juntos no mesmo tempo e no mesmo lugar, por um caráter sensorial-afetivo.

> Os diversos dados se concentram em nossa atenção e formam um campo ambiental, que está sendo percebido através de correspondências 'topológicas': proximidades, convergências, inclusões, separações, dispersões. Sobretudo tornam-se expressivas as relações ambientais abrangentes, isto é, percebemos que algo se encontra dentro ou fora de outra coisa, algo envolto por algo envolvente (op. cit. p. 87).

Diferente de ordenações de grupo que para a autora são percebidos racionalmente como elementos individualizados e independentes da situação em que são vistos.

De acordo com Souza (2003, p. 7) "Ao descrever uma ação, movimento, gesto, atualiza-se na mente do leitor uma imagem corporal e a memória de estados sensoriais e emocionais".

Assim, em uma sequência narrativa, descritiva, indicial deflagra-se uma imagem em movimento e que constitui na mente do leitor – podendo ser o atuante no caso leitor dos desenhos, o crítico genético e o leitor de modo geral -, uma impressão sensorial de modo a ser uma corporalidade, a dimensão estética inclusa na corporificação que por sua vez constitui dimensão da corporeidade, registrada nos cadernos, roteiros, esboços, anotações pessoais, programas de espetáculo e jornais impressos.

---

[130] Nota de caderno de processo no Espaço de Treinamento no dia 11 de dezembro de 2013, na Faculdade Ipiranga, e nos dias 08 e 13 de janeiro de 2014, no Espaço Experimental de Dança Waldete Brito. Ambos os espaços são cedidos ou alugados pela CAC para treinamento e ensaios.

[131] Ressalto que este termo não foi percebido nos cadernos e nem nas falas de direção, é tomado aqui apenas para aproximação de sentido ao roteiro de ações a serem executadas pelos atuantes e depois submetidas à ação de colador do encenador Miguel Santa Brígida.

Cabe nesta estruturação de cenas e revisão constante de roteiros, o termo *inacabamento*[132] que segundo Grésillon; Mervant-Roux; Budor (2013) resulta da revisão ao pressuposto da representação teatral ou a encenação moderna assentada sobre o texto dramático suscetível às modificações, ampliação ou redução. E serve para "[...] qualificar como *obra* o que existiria apenas por meio de uma sequência de eventos únicos, de *performances* efêmeras e concebidas para um espectador" (BUDOR apud GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013, *cf.* p. 393).

O rumor teórico nas anotações trazem aspectos da corporalidade porque o pensamento de quem engendrou o signo já era imagem em movimento. Em que o inacabamento é pressuposto tanto para o processo de criação da imagem mental de quem elabora o signo quanto de quem o lê. Isto por que o próprio movimento observado, sentido e relatado para ser movimento, é inacabado.

3.2. Rumor Teórico nos Jornais

Valsa de Sangue estreou[133] em 13 de setembro de 2002, no Centro de Dança Ana Unger, um espaço de ensaio que foi transformado em arena para a realização cênica do Teatro do Movimento, encenada por Roger Paes, Sílvia Leão, Guilherme Repilla, Edson Fernando, Saulo Sisnando e Alexandra Teodori.

Na chamada de divulgação do espetáculo em 2002[134], o jornal O Liberal menciona que "Valsa conta histórias de densos e trágicos amores" o que de certo modo gera uma previsibilidade na recepção.

---

[132] O termo ainda associa várias formas: "o não produzido (o texto de teatro, como se sabe, é duplamente furado: as rubricas demandam ser traduzidas cenicamente, o diálogo deve ser proferido e a própria cena é o lugar do *como se.* Nada, nunca, realiza-se aí); o não fixado (nenhuma apresentação é idêntica à outra); o incompleto (o espectador tem sua parte no desenvolvimento da apresentação); o nunca terminado [...] (BUDOR apud GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013, p. 395).

[133] A temporada ocorreu de 13 a 29 de setembro de 2002, no Centro de Dança Ana Unger na Rua João Balbi, 618 em Belém Pará.

[134] A equipe técnica de *Valsa de sangue* foi é composta por Flávio Negrão (Valsista), Marco Vinicius (Técnico de canto), Marton Maués (orientação vocal), Sandro Tadeu (assistente de direção), Roger Paes (assistente de movimento), Jhony Russel (operador de som) e Mariléa Aguiar (confecção de figurinos).

Fig. 43 - Cartaz de Valsa de Sangue - 2002



Fonte: Acervo da Companhia Atores

A matéria torna-se interessante, pois narra um pouco do processo de criação do espetáculo pelo encenador e diretor Miguel Santa Brígida.

O encenador menciona sobre a possibilidade de o espetáculo ter sido chamado “Danças Íntimas” em referência direta a proposição da Cia Atores em estabelecer relação entre dança e teatro. Além de caracterizar a linguagem do Teatro do Movimento e o espetáculo: como “muitos movimentos e poucas palavras”.

A matéria informa que “[...] a **música vai mais além** do que um simples pano de fundo para uma cena ou um acessório cênico”. Segundo o encenador “a espinha dorsal de toda nossa narrativa, por que é a música que nos dá o andamento cênico” (SANTA BRÍGIDA apud O LIBERAL, 13 de setembro de 2002)[135].

Quanto a sua caracterização menciona-se a sua narrativa não linear, sem a ideia de começo e fim, com cortes e entrecortes, com dois momentos em que se usa a palavra para cortar o silêncio dos corpos e as valsas. A palavra refere-se a dois fragmentos de poemas de Adélia Prado[136]: “O sonho encheu a noite/ extravasou o meu dia/ e é dele que vou viver/ porque sonho não morre” e “um trem de ferro/é uma coisa fria, mecânica/ atravessa o dia e a noite/atravessou minha vida e viveu só

[135] Valsa conta histórias de densos e trágicos amores*. O Liberal.* Belém, sexta-feira, 13 de setembro de 2002. Cartaz

[136] Adélia Luzia Prado Freitas, Mineira de Divinópolis, nascida em 1935, poetiza, autora, diretora de teatro com inúmeras obras publicadas nacional e internacionalmente. (Disponível em http://www.releituras.com/aprado_bio.asp. Acesso em 27 de abril de 2014).

sentimento". Ao que o encenador chama de "poetização da dramaturgia do movimento".

Quanto ao processo informa sobre a preocupação em não fazer referências imediatas as valsas musicais de domínio público. Relata que a concepção foi difícil, pois sempre que surgia uma música se refazia os vários roteiros para se encaixar a nova descoberta. Tendo optado por fim, as músicas *Danúbio azul* após o prólogo do espetáculo que consiste na *instalação* de cadeiras dispostas nas quatro diagonais da arena, por trás tecidos vermelhos suspensos iluminados por luzes vermelhas crescentes de acordo com a movimentação dramática. A segunda Valsa é uma composição de Ravel que precede o encerramento do espetáculo, especificamente o clímax da encenação.

O espetáculo *Valsa de Sangue* fica em temporada aos finais de semana no Instituto de Artes do Pará por ocasião da comemoração do aniversário da Companhia em 23 de agosto de 2003[137]. A chamada de publicação anuncia tratar-se de espetáculo de teatro e traz como fotografia de capa, Saulo Sisnando sentado na cadeira vermelha com buquê de rosas vermelhas e Guilherme Repilla deitado no chão à sua frente.

> "Valsa de Sangue" [...] **reúne referências** da pesquisa desenvolvida há dez anos pela Companhia.
> O Objetivo da pesquisa é **aproximar as artes da dança e teatro** e esta fusão é chamada de Teatro do Movimento. Em cena os atores-bailarinos querem **não somente contar uma história**. Miguel Santa Brígida reafirma que o resultado estético apresentado é também uma reflexão sobre o movimento do ator dançarino, sobre o tempo e o espaço em que a cena ocorre.
> Um tema recorrente nos trabalhos da Companhia Atores Contemporâneos é a paixão, o sentimento que mobilizou os amantes em toda a história da humanidade. Os personagens de "Valsa de Sangue" têm seus estados de alma transformados bruscamente como uma resposta às constantes separações e encontros promovidos pelos movimentos da valsa (Cláudio Marinho. Da Editoria de Cartaz. O Liberal. Belém, domingo 24 de agosto de 2003. p 01) [grifo meu].

Em agosto de 2004, *Valsa de Sangue* volta em temporada[138] com Pauta Residência do Teatro Experimental Waldemar Henrique, por ocasião do aniversário da Companhia, sob patrocínio da Amazônia Celular através do Projeto Arte Mix, com

[137] A referência sobre este trabalho consta também na publicação de BESSA, Esperança no jornal O liberal. Cartaz variedades. Sexta- feira, 6 de agosto de 2004.
[138] A temporada aconteceu em todos os finais de semana do mês de agosto de 06 a 28 de agosto, às 20h30 às sextas e sábados, e os domingos as 20 horas, no Teatro Waldemar Henrique.

selo da Lei Semear[139] de incentivo a cultura. Para este ano, a Cia. concorreu ao edital de Circulação e Montagem pela Lei Semear, e ganhou a carta de crédito de R$ 87 mil reais, porém só captou R$ 26 mil liberados em parcelas.

O que acabava por inviabilizar a montagem do espetáculo solo *Divina Escuridão* de Roger Paes. Deste modo, mantinham-se dois espetáculos *Valsa de Sangue* e *Violetango* com patrocínio da Amazônia Celular, apoio cultural da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves por meio da Lei Semear, Rádio e TV Cultura, Centro de Dança Ana Unger, EP Produções e Metamont Guindastes (O Liberal, 06 de agosto de 2004).

Em decorrência do doutorado em artes cênicas na Universidade Federal da Bahia, Miguel Santa Brígida alternava-se entre Belém e Salvador (BA), tendo sido os ensaios conduzidos por Roger Paes, assistente de movimento da Cia. Atores Contemporâneos e membro mais antigo da CAC.

O elenco trazia duas substituições e a entrada de Cei Mello substituindo Sílvia Leão[140] com problemas de saúde, e Sandro Tadeu substituindo Saulo Sisnando que montara sua própria companhia de teatro. Permanecia a atriz argentina Alexandra Teodori, o bailarino Guilherme Repilla, os atores Edson Fernando e Roger Paes.

A matéria de jornal divulga: "Em 'Valsa de Sangue', a Cia. Atores Contemporâneos retoma exercício da construção cênica que envolve tempo, espaço, vida e sensualidade". O conteúdo da matéria enfatiza que se trata de:

> [...] o espetáculo aprofunda a **exploração do corpo do ator dançarino** na relação tempo/espaço e homem/movimento, uma das marcas da Atores Contemporâneos [grifo meu].

Quanto à estética do espetáculo o diretor informa na divulgação "[...] que os personagens dançados nesta valsa possuem em suas expressões corporais um grande senso de teatralidade". E que o "[...] emocional dá origem e sentido aos gestos, marcados por uma atmosfera de sensualidade. Seus estados de alma

---

[139] PARÁ. **Lei nº 6.572,** de 8 de agosto de 2003. Dispõe sobre a concessão de incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no Estado do Pará, e dá outras providências. DOE (Pa) de 11.08.03. Disponível em http://www.leisemear.fcptn.pa.gov.br. Acesso em 27 de abril de 2014.

[140] A atriz, bailarina, capoerista e madrinha de bateria de carnaval, Sílvia Leão faleceu em 11 de novembro de 2004 aos 28 anos de idade. Ingressou à Cia. Atores por meio de audição no ano de 1996. No mês de maio havia se afastado dos ensaios de *Valsa de Sangue* para tratar da saúde e em junho submeteu-se a uma cirurgia para retirada de um cisto no abdômen. Tendo voltado para os treinamentos de capoeira e assistência de direção a sua substituta Cei Mello. Porém, em outubro foi hospitalizada no hospital Ofir Loyola, sendo transferida para a Unidade de Terapia Intensiva do Hospital Amazônia, vindo a falecer 40 dias depois com parada cardíaca decorrente de um problema no pulmão (ESPERANÇA BESSA. Artista dão adeus a Sílvia Leão. *O Liberal.* Belém, sexta-feira, 12 de novembro de 2004. Cartaz, Variedade, p.05).

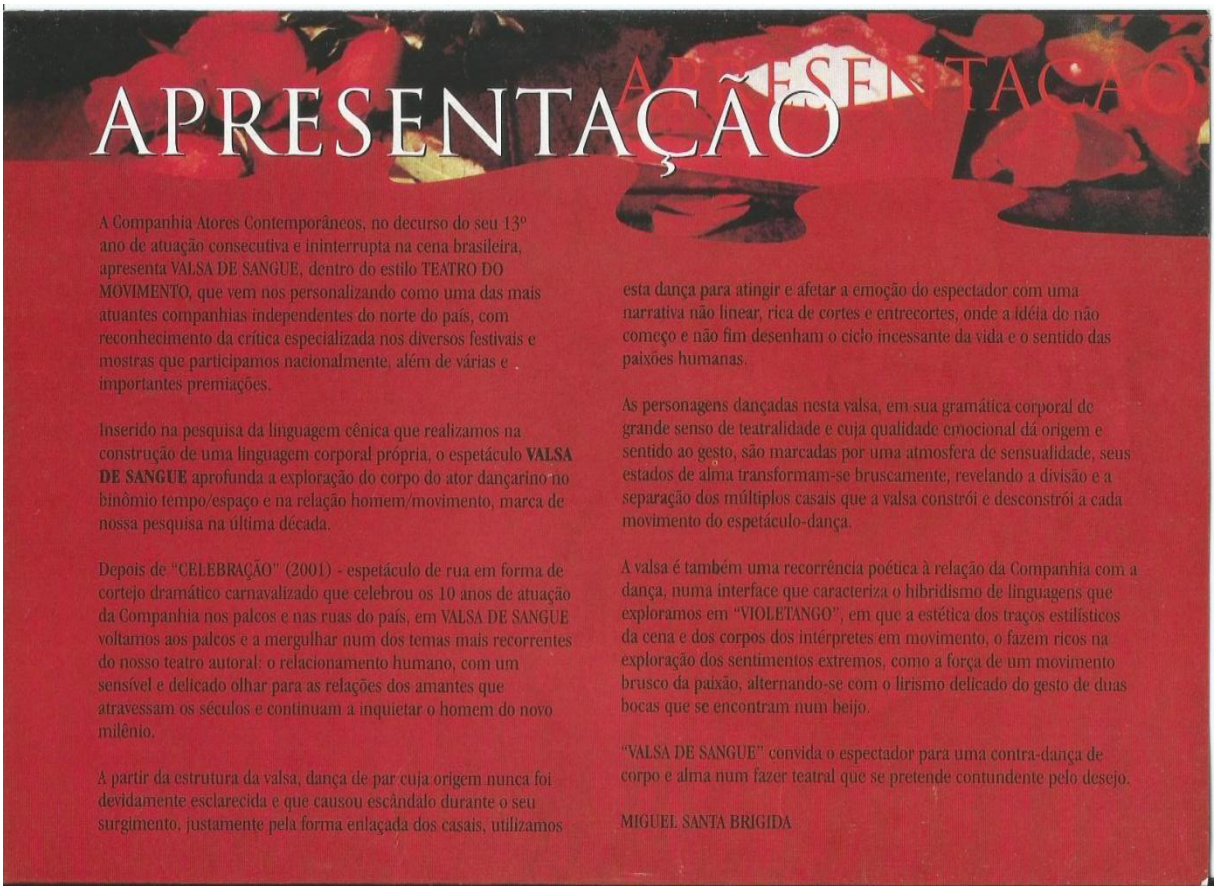
transformam-se bruscamente, revelando a divisão e a separação dos múltiplos casais que a valsa constrói a cada movimento desse que é um espetáculo - dança".

Miguel Santa Brígida reafirma duas características do fazer teatral da CAC: "[...] narrativa não-linear, rica de cortes e entrecortes, onde a idéia do não começo e do não fim desenham o ciclo incessante da vida e o sentido das paixões humanas".

E a relação com a dança, pois segundo o encenador "a valsa serve também de recorrência poética à relação da própria Companhia Atores Contemporâneos com a dança". E explica que "Esse jogo é interessante na exploração dos sentimentos extremos, como força de um movimento brusco da paixão alternando-se com o lirismo delicado do gesto de duas bocas que se encontram num beijo" (O Liberal. Domingo, 1 de agosto de 2004, p. 3).

No jornal *Diário do Pará* de 6 de agosto de 2004, a matéria divulga que *Valsa de Sangue* trata-se de uma recente criação Companhia Atores Contemporâneos que tem "a valsa como personagem principal", dentro do "estilo *teatro do movimento"*. Reitera numa declaração afirmativa que a Companhia possui reconhecimento da crítica especializada em diversos festivais e mostra nacionais.

Fig 44 - Programa do Espetáculo *Valsa de Sangue* – 2004.



APRESENTAÇÃO

A Companhia Atores Contemporâneos, no decurso do seu 13º ano de atuação consecutiva e ininterrupta na cena brasileira, apresenta VALSA DE SANGUE, dentro do estilo TEATRO DO MOVIMENTO, que vem nos personalizando como uma das mais atuantes companhias independentes do norte do país, com reconhecimento da crítica especializada nos diversos festivais e mostras que participamos nacionalmente, além de várias e importantes premiações.

Inserido na pesquisa da linguagem cênica que realizamos na construção de uma linguagem corporal própria, o espetáculo **VALSA DE SANGUE** aprofunda a exploração do corpo do ator dançarino no binômio tempo/espaço e na relação homem/movimento, marca de nossa pesquisa na última década.

Depois de "CELEBRAÇÃO" (2001) - espetáculo de rua em forma de cortejo dramático carnavalizado que celebrou os 10 anos de atuação da Companhia nos palcos e nas ruas do país, em VALSA DE SANGUE voltamos aos palcos e a mergulhar num dos temas mais recorrentes do nosso teatro autoral: o relacionamento humano, com um sensível e delicado olhar para as relações dos amantes que atravessam os séculos e continuam a inquietar o homem do novo milênio.

A partir da estrutura da valsa, dança de par cuja origem nunca foi devidamente esclarecida e que causou escândalo durante o seu surgimento, justamente pela forma enlaçada dos casais, utilizamos esta dança para atingir e afetar a emoção do espectador com uma narrativa não linear, rica de cortes e entrecortes, onde a idéia do não começo e não fim desenham o ciclo incessante da vida e o sentido das paixões humanas.

As personagens dançadas nesta valsa, em sua gramática corporal de grande senso de teatralidade e cuja qualidade emocional dá origem e sentido ao gesto, são marcadas por uma atmosfera de sensualidade, seus estados de alma transformam-se bruscamente, revelando a divisão e a separação dos múltiplos casais que a valsa constrói e desconstrói a cada movimento do espetáculo-dança.

A valsa é também uma recorrência poética à relação da Companhia com a dança, numa interface que caracteriza o hibridismo de linguagens que exploramos em "VIOLETANGO", em que a estética dos traços estilísticos da cena e dos corpos dos intérpretes em movimento, o fazem ricos na exploração dos sentimentos extremos, como a força de um movimento brusco da paixão, alternando-se com o lirismo delicado do gesto de duas bocas que se encontram num beijo.

"VALSA DE SANGUE" convida o espectador para uma contra-dança de corpo e alma num fazer teatral que se pretende contundente pelo desejo.

MIGUEL SANTA BRIGIDA

Fonte: Acervo da Companhia Atores

Nota-se no texto que se trata de uma repetição de conteúdo já apresentado em matéria no jornal O Liberal do dia 01 de agosto de 2004. O que torna o conteúdo uma espécie de quarto suporte de registro nos termos de Cecília Salles (2000), por isso aqui considerado. Que por sua vez, é o texto que Miguel Santa Brígida escrevera para a apresentação no programa do espetáculo.

Prossegue-se a descrição da matéria que reitera uma característica da Cia. a inserção do espetáculo na pesquisa linguagem cênica de construção de uma linguagem corporal própria que aprofunda a exploração do corpo do ator dançarino no tempo espaço, e na relação entre homem e movimento. E enfatiza que o espetáculo se estrutura a partir da Valsa dança, marcado por uma "[...] narrativa **alinear**, rica de cortes, onde a idéia do 'não começo' e não fim desenham o ciclo incessante da vida e o sentido das paixões humanas" (*Diário do Pará*. Belém, sexta-feira, 6 de agosto de 2004).

Em matéria publicada pelo O Liberal em 6 de agosto de 2004, dia da estreia de *Valsa de Sangue* no Teatro Waldemar Henrique, a editora Esperança Bessa alude ao fato da Companhia Atores iniciar os preparativos para comemoração de 15 anos em 2006, e que a peça *Valsa de Sangue* foi escolhida para iniciar a comemoração.

A editora informa um dado sobre *Valsa de Sangue* que sua montagem original e estreia aconteceu em um Centro de Dança e que "Pela primeira vez, [...] ganha um palco de teatro de verdade". Porém, informa que se trata de uma proposta da própria Companhia em experimentar novos espaços de encenação.

Do ponto de vista da recepção a editora analisa e caracteriza a linha de trabalho da Cia de Atores Contemporâneos:

> Quem já assistiu 'Valsa de Sangue' sabe que por vários momentos **dá vontade de largar a cadeira e ir para pista de dança**, **deixar o corpo** mexer ao ritmo frenético, e ainda se emocionar com avassaladoras paixões e outros casos, **contados com corte e entre cortes**, com começos e fins contínuos, revelando a divisão e separação dos múltiplos casais que a valsa constrói e desconstrói a cada movimento do espetáculo-dança.
> [...] tem uma linha de trabalho com base no teatro do movimento, onde o **corpo e os gestos falam mais do que as palavras**, a ação é verbo mais utilizado (na prática) e palavras são proferidas não como simples complemento, mas como ênfase em determinadas situações como exclamações para pontuar o que se quer exaltar e ressaltar no discurso [grifo meu].

Hudson Andrade (2004, p. 5) em crítica publicada no jornal O Liberal, em 14 de agosto de 2004, referencia a etimologia das palavras valsa e sangue.

Em seguida descreve a estética do espetáculo evidenciando algumas características do espetáculo: a visualidade, plasticidade, uso da música, canto, pés dos atuantes com pintura vermelha, luzes, objetos (cartas), movimentos, sussurros, palavras desconexas e corpos suados:

> Lentamente, calmamente, as luzes se acendem e **o vermelho vai surgindo**. Vivo! Há um inebriante **cheiro de rosa vermelha e absinto no ar**! **Pessoas atravessam a cena**. Cruzam-se, olham-se, percebem-se, mas seguem seu destino de atravessar a vida. **A mulher carregada de rosas canta** "porque me perguntam por ti se tudo o que quero é esquecer-te... mas te sinto em tudo... na pele... em cada história de amor..." essa canção acalanta, lamenta, vocifera, debocha, sorri, indiferente por vezes aos sentimentos dos demais, por outras, diretamente envolvido neles e por eles.
> E são quantas histórias de amor? E de quantas formas? Que sentimentos estão impressos em letras invisíveis em ridículas cartas de amor? Cartas que fazem rir e chorar, que embalam as esperanças dos apaixonados, dos traídos, dos abandonados. Cartas que voam algumas vermelhas, escritas com os sentimentos mais conturbados, deixando um rastro que implora: "Vem! me segue!"
> E são quantas histórias de amor? E para quantos sexos? Para quantas pessoas. **A plateia, *vouyeur*** desse espetáculo de carnes, papeis e pétalas; do suor; transportadas por um trem noturno, frio e mecânico que se torna sentimento quando nada mais resta além de uma folha de papel amassada e rasgada e banhada de lágrimas.
> Assistir "Valsa de Sangue" é se deixar levar pelos pés ensanguentados dos amantes, pelas suas loucuras, seus doces desatinos, seu cansaço... é chorar, implorando em palavras desconexas por um amor que não virá nunca, pelos pares que formam, deformam, reformam. É pensar em si, se suficiente forte para isso e declarar na sutileza de um sussurro "que não te quero mais", ou pedir na mais bela rosa que houver traduzindo nas suas pétalas sanguíneas as sensações que nos invadem... Deixe que a luz se apague como uma chama que se extingue. Levante devagar. Seu coração está mais perturbado do que se possa imaginar.
> **Conceda-se a honra dessa contradança**, mas tenha certeza de que é impossível sair incólume desse baile! [grifo meu].

Em seu quarto ano em cartaz, estreava no dia 29 de março de 2005 e encerrava suas atividades pelo Projeto "Circulação de Repertório e Montagem" no Teatro Experimental Waldemar Henrique, sob patrocínio da Amazônia Celular por meio da Lei Semear.

Em matéria publicada no jornal O Liberal, no dia 29 de março de 2005, refere-se à *Valsa de Sangue* e enfatiza que se trata de:

> [...] uma **dramaturgia do movimento** em que os atores expressam os sentidos e sentimentos por meio do corpo. Na realidade é uma contra-dança de corpo e alma que aprofunda a exploração corporal do ator - dançarino nas relações de tempo e espaço, homem e movimento.

O encenador ressalta "é um depoimento vigente do corpo do intérprete-bailarino e intérprete-ator. São histórias relatadas por movimentos e não por palavras". Retoma-se a caracterização da proposição: "[...] narrativa não linear, rica

de cortes e entrecortes, onde a ideia do não começo e não fim desenha o ciclo incessante da vida e o sentido das paixões humanas".

O editor prossegue afirmando que:

> **A valsa é interpretada na linguagem** da gramática corporal com toques de teatralidade e qualidade emocional, dando origem e sentido ao gesto numa atmosfera sensual. Um estado de alma que se transforma bruscamente revelados a divisão e a separação dos casais a cada movimento do espetáculo.

O crítico e dramaturgo Carlos Correia Santos em crítica publicada no jornal O Diário do Pará, no dia 29 de março de 2005, considerava *Valsa de Sangue* como "uma das mais inovadoras produções do teatro paraense".

Afirma o caráter intimista do espetáculo no qual o público acaba participando como contradança. Aqui se entende uma dimensão da corporeidade na arte de que trata Souza (2003; 2013) que é a corporalidade como dimensão estética da arte que aciona a corporalidade do público que Hudson (2004, p. 5) chama de "*voyeur* desse espetáculo de carnes, papéis e pétalas; do suor [...]".

O crítico Santos (2005) menciona acerca do que entendo tratar-se aqui de corporalidades acionadas por *Valsa de Sangue*:

> A cadeira na platéia se transforma na parceria de uma contradança de emoções perturbadoras. O **espectador** não sabe, mas está **executando** a instintiva marcação das suas reações. **Ele adianta o corpo** para frente, **revira-se, imobiliza-se, deixa-se hipnotizar**. Passam-se alguns segundos e o "*pas-de-deux*" com as cenas se reinicia: corpo para frente, corpo para o lado, imobilidade, respiração presa. Até a poltrona parece exausta. Dentro do peito do espectador, giram e giram um turbilhão de sentimentos. O grande coreógrafo desse especial enlace entre público e o palco é o espetáculo Valsa de Sangue, apresentado pela Cia de Atores Contemporâneos com direção de Miguel Santa Brígida [grifo meu].

O crítico e jornalista entrevista o jovem desenhista Marcos Bastos que havia assistido ao espetáculo e o analisa revelando as relações de *Valsa de Sangue* com as artes visuais, ao que o crítico chama de "aspecto diferencial" a partir da análise do entrevistado:

> A proposta é nos fazer mergulhar numa **valsa de intenções e impressões**. Parece que nossa alma é tirada para dançar junto com os personagens [...]. Algo formidável do Valsa é o **cromatismo**. Também **dançamos com os tons fortes** que passam diante dos nossos olhos, **Valsamos, sobretudo, com o vermelho** [grifo meu].

Em destaque Santos (2005) no jornal sub intitula "o Senhor da Dança" referindo-se a Miguel Santa Brígida e afirma:

> Todo esse **ir e vir sensorial** pintado em quem assiste é justamente o efeito maior que Miguel Santa Brígida quer provocar. [...] esse bailado com as

> próprias angústias, prazeres e segredos que o espetáculo propõe a quem vai vê-lo é justamente o maior objetivo de pesquisa do diretor [grifo meu].

Nesta entrevista, Miguel Santa Brígida afirma qual sua preocupação estética e como se dá seu processo de criação:

> Há quinze anos Santa Brígida se dedica ao que ficou conhecido como o Teatro do Movimento. "Sempre tive um interesse particular por **investigar os efeitos da emoção se sobrepondo a palavra, aos sentidos**. Por isso a Valsa é **não linear e sem textos**. O que me interessa é o **movimento do ator como ferramenta da dramaturgia**. [...] Sempre inicio o processo de montagem trazendo um **tema para discutir com o elenco** [...] A partir disso começam a ser desenvolvidas as cenas. É nesse momento que se inicia outra etapa muito particular e delicada que é estabelecer coreografias para o corpo de cada ator. O trabalho tem como base cada modo de andar, cada modo de gesticular, cada cabelo, cada olhar. "Quando escolhi como o tema a Valsa a idéia foi de usar todos esses **testemunhos corporais** para falar dos encontros e desencontros entre os casais (SANTOS. DIÁRIO DO PARÁ. 29 de março de 2005, p. 03).

Em seu quinto ano em cartaz, na temporada de *Valsa de Sangue* em agosto de 2006[141], houve a substituição de alguns atuantes e o acréscimo de duas novas figuras na cena.

Sobre o espetáculo, o jornal O Liberal publica em 21 de agosto de 2006, a matéria intitulada Gestual em trânsito, redigido por Márcia Carvalho a partir de entrevista com Miguel Santa Brígida que entre outras questões referenciava aos quatro espetáculos que CAC apresentou entre os dias 24 de agosto a 3 de setembro, por ocasião da comemoração de 15 anos de atuação.

Carvalho (2006, p. 1) tratou também sobre os diálogos da Cia. Atores com outras linguagens inclusive com a *performance*, ao que Miguel Santa Brígida chamou de *Corpo em trânsito "*[...] trafegando por experiências múltiplas como interprete" que implica também no alargamento de outras possibilidades de treinamento para o ator como natação e aula de percussão.

[141] Em substituição a Alexandra Teodori entrou Sônia Santos; em substituição ao Edson Fernando entrou Emerson de Souza; em substituição ao Saulo Sisnando entrou Sandro Tadeu. As novas entradas de figuras foram Carol Pabiq e Rose Tunãs.

4. O TRÂNSITO DE FORMAS E REFERÊNCIAS NA PROPOSIÇÃO DO TEATRO DO MOVIMENTO

A formação de amplas e complexas tendências de teatro é de origem no século XX. Basta dizer que o chamado “teatro físico” surgiu no início do século XX, quando dos novos problemas suscitados por uma nova vanguarda para substituir a vanguarda que se tornara retarguarda.

A complexidade das companhias atuais exige revisão do linear e narrativa limitante cada vez mais numerosa e diversificada. Se por um lado em a poética de Aristóteles (apud VOILQUIN; CAPELLE, s/d) considera o dramático como uma relação de fatos e acontecimentos, entre causa e efeito, encadeados segundo uma ordem criada pelo autor com seis elementos fundamentais: a intriga, o personagem (caráter), a ideia ou pensamento, dicção (diálogo), melodia (música) e o espetáculo.

Os autores ressaltam a teoria da imitação, a catarse e as regras como constitutivas da doutrina aristotélica. O primeiro e mais importante elemento da tragédia, é a composição dos feitos que forma a história, o “como” se desenvolve a ação dramática que para Aristóteles (apud VOILQUIN E CAPELLE, s/d, p. 231) “[...] imita ‘os caracteres, as emoções e as ações’. Entre as instituições, o drama, melhor que outra qualquer, reproduz a ação” em termos de unidade na qual a trama tem certa extensão com princípio, meio e fim.

A imitação de uma ação se dá por personagens, que podem ser narrativas e dramáticas. O personagem corresponde à personalidade e aplica-se às pessoas com um caráter definido que aparece na narrativa. Quanto ao público/espectador, a tragédia, pela imitação dos caracteres e das paixões, fazendo uso da música, do canto, da dança e do espetáculo, intenciona provocar um prazer, temor e a compaixão.

Por outro lado, Grésillon; Mervant-Roux; Budor (2013, p. 381) apontam no dispositivo teatro, o processo de interação “[...] permanente e provavelmente estrutural – ao menos no Ocidente – entre texto e encenação”. E elencam características desta arte da cena para relativizar a distinção entre Teatro Contemporâneo e não contemporâneo: Espaço distinto – materialmente ou por simples convenção tácita – do espaço social ordinário; Ator que não é um simples portador de texto, mas que nele se inscreve o próprio texto no espaço ficcional; Ação dramatizada não necessariamente com diálogos encenados; Espectador que aceita

o pacto ficcional (KONIGSON, 2001 apud GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013, *cf.* p. 381).

O Teatro do Movimento surge na cena contemporânea paraense, então, como uma intrincada rede de relações possíveis com outras linguagens e outros procedimentos sem conduzir à redução da cena teatral a um conjunto de movimentos coreografados sem nenhuma relação com a interioridade dos sujeitos que o propõe como elemento expressivo de seus conflitos e dramas pessoais recombinados e justapostos numa dramaturgia autoral e contemporânea.

É necessário, por fim, um esclarecimento a respeito da oposição efetuada entre "Teatro Físico" e "Teatro do Movimento". Não se trata somente de uma oposição conceitual, mas procedimental. O Teatro do Movimento mergulha no movimento como ação intencional e expressiva, é a partir dele que se constitui a teatralidade da dramaturgia do corpo[142]em diálogo com outros elementos cênicos e linguagens artísticas.

Estas observações são necessárias para que possamos compreender o significado da expressão "Teatro do Movimento" cuja organização cênica precisa ser compreendida para que possa ser operada pelo triplo movimento: criação, transmissão e recepção.

Em outros termos: é preciso existir de modo sistematizado como Teatro do Movimento para que ele continue sendo o que se propõe; do contrário, ele irá se degenerar em movimento coreográfico e elemento meramente espetacular.

Como parte da afirmação política da Companhia Atores Contemporâneos, percebo o que Rolnik e Guattari (1994) chamam de processo de singularização posto que ela se automodela e propõe um conceito operacional a sua estética. Os autores compreendem que este processo consiste em estabelecer-se autonomamente construindo e vivendo seus próprios processos de criação com práticas teorizadas. Assim, por processos de singularização entendem como:

> [...] uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. [...] que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de

[142] Esta noção é referendada pela discussão de Glusberg (2003, *cf.* p. 57/60) acerca da *performance* como metalinguagem por resignificar os vastos programas de ações, gestos e movimentos da cultura.

> sociedade, os tipos de valores que não são os nossos (GUATTARI; ROLNIK, 1994, p. 17).

Corroborando com Guattari e Rolnik (1994) acerca desta política de singularização, o crítico Kill Abreu (2010) assinala o aspecto inovador das dramaturgias no Pará, seus espaços novos, nos campos físicos e simbólicos que inventa seus próprios modos políticos e estéticos. Com propriedade a Companhia propunha na década de 90, repensar a dramaturgia, o trabalho do ator, a relação teatro/cidade e público.

Percebo que em uma época em Belém em que não havia efetivamente políticas públicas para a cultura e a um processo de desarticulação dos grupos de teatro conforme Miguel Santa Brígida (apud MAUÉS. O Liberal, 15 de novembro de 1998), bem como afirmação de um teatro no Pará, ante a instauração do teatro contemporâneo no eixo Rio de Janeiro-São Paulo como polos[143] que mais projetos de experimentação apresentam aos órgãos públicos de promoção cultural e mais subsídios financeiros recebem para suas produções em artes cênicas.

Em parte lendo esta situação e influenciado pelos anos de formação artística no Rio de Janeiro, Santa Brígida intenciona romper com a relação de dependência a estética teatral convencional difundida no Pará, através da afirmação de outras formas de ser, perceber, sentir e fazer teatro que refletisse "a relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade" (GUATTARI; ROLNIK, 1994, p. 42) fazendo frente à subjetividade capitalista fomentadora e difusora de dependências ao nível do poder global, econômico, político, social e estético.

Neste contexto, aquilo que, inicialmente, foi posto como o pressuposto em grifos em negritos passa a constituir os elementos para composição das formas e referências da proposição Teatro do Movimento.

Segundo uma argumentação do tipo *modus ponens*[144]*,* se há uma Dramaturgia do Movimento proposta pela Companhia Atores Contemporâneos que

---

[143] Delson Cruz, Representante Regional Norte/ MinC em palestra sobre o Panorama do Teatro no Pará, no I Congresso Paraense de Teatro, nos dias 11 a 13 de março de 2011, no Instituto de Artes do Pará – IAP, mencionara este eixo como polos que mais projetos de experimentação apresentam aos órgãos públicos de promoção cultural e mais subsídios financeiros recebem para suas produções em artes cênicas.

[144] Nesta forma de argumentação têm-se duas afirmações. A primeira é condicional "se – então". A segunda afirmação é a implicação de validade do argumento. Assim, ambas as afirmações correspondem-se entre si quanto à validade (BRZOZOWSKI, Jerzy A. ***Modus ponens, modus***

tem a vida como matriz trazida à cena por meio da base fundante: o binômio homem em movimento na relação espaço e tempo, a mesma estará implicada nos seus próprios termos, no Teatro do Movimento.

Nesta forma de argumentação, o antecedente será a conjectura do nome dos propositores, Companhia Atores Contemporâneos, e cujo consequente será o Teatro do Movimento como sua expressão cênica de afirmação política de singularização (GUATTARI; ROLNIK, 1994). E a tarefa se resume à demonstração da correspondência ou validade do consequente, ou seja, que o Teatro, e não a Dança, pode ser considerado como expressão cênica atractora, ainda que seu vetor seja o movimento, pois assim seus atores/atuantes se nomeiam, conforme afirma Miguel Santa Brígida (1998, p.12), "Agora sei que o que faço é teatro. Trabalho com técnicas de interpretação, não de dança. Mas sou um encenador que trabalha com o corpo, não com a palavra"[145].

A necessidade de afirmação do Teatro se estabelece nos próprios termos da Cia. Atores, ainda que se considere o caráter flutuante da linguagem dado o hibridismo. Acerca da singularidade da arte como forma de saber local Geertz (2009, p. 22) se posiciona:

> Seja qual for o nome que se queira dar, afinal, o que temos é um fenômeno a ser considerado. Não se trata de saber se a arte (ou qualquer outra coisa) é ou não universal, e sim se podemos falar sobre escultura africana ocidental, pintura em folhas de palmeiras da Nova Guiné, quadros dos Quatrocentos, ou versos marroquinos, de uma forma tal que a descrição de cada um destes fenômenos possa contribuir para tornar os outros mais claros.

A Cia tem procurado seguir nesta linha de singularização durante décadas, por meio de um vasto repertório cênico, participado de inúmeros festivais e ganhado prêmios nas categorias ator, espetáculo e diretor.

Apresenta-se, portanto, como o fator significativo que lhe dá legitimidade enquanto Companhia de Teatro. Sua ampla repercussão e aproximação com outras propostas difundidas nacional e internacionalmente, diretamente se relaciona com os demais fatores que situam o teatro como expressão cênica constituída, segundo Guinsburg; Coelho; Cardoso (1988), por uma tríade, o actante, o texto e o público.

---

tollens, **e respectivas falácias formais.** 2011. Disponível em http.www.jerzy.cfh.prof.ufsc.br/files/falácias-form.pdf. Acesso em 30 de dezembro de 2013.

[145] DÊNIO MAUÉS. Interpretes do movimento. *O Liberal*. Belém, domingo 15 de Novembro de 1998. Caderno TROPPO. Ano 03, p. 12

Este entendimento embora soe como um retrocesso em relação ao que se propõe, por se referir ao teatro clássico, no qual em outros termos: o Teatro é uma expressão cênica que inclui a palavra e o movimento (ação dramática), vê-se que na contemporaneidade suas funções são extrapoladas/ extensivas pela abordagem semiótica como se depreende em Cohen (2002; 2004) - que pelos limites do trabalho não é aqui considerada.

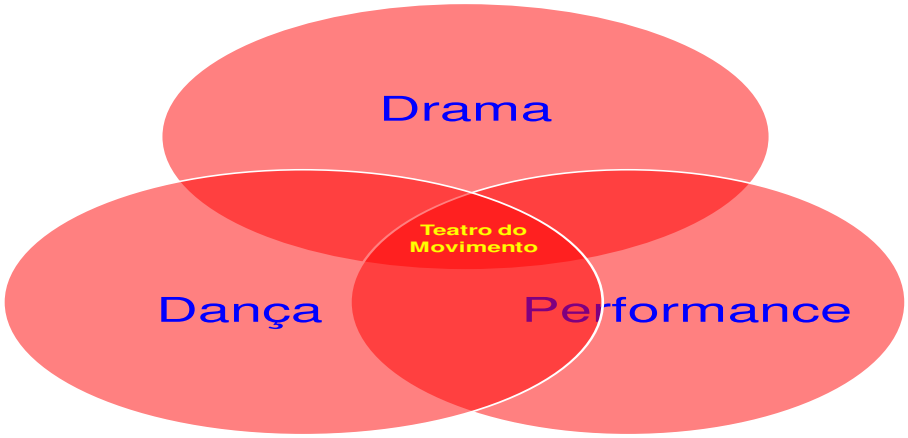
Por isso, a adjetivação “contemporâneos” constitui-se como um indicador para a verificação da argumentação. Tendo em vista que segundo Agabem (2009), a terminologia contemporâneo permite ao sujeito que a invoca a possibilidade de se reconhecer em espaço e tempo outros, neste caso possibilidade de diálogos interarte e hibridações cênicas.

Entende-se a partir das questões: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEM, 2009, p. 57). O autor elucida afirmando que o contemporâneo é sempre uma relação entre o vivido e o não vivido, o atual e o inatual. É uma relação de não coincidência perfeita e não adequação às pretensões do tempo, conforme aponta: “De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (idem. p. 69).

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa 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 fixo o olhar sobre ela (op. Cit. p. 59).

A nominação Teatro do Movimento permite o trânsito por duas artes da expressão cênica, o teatro e a dança. Neste caso, entendo que a *performance*, além de ser uma linguagem artística, é tomada como um procedimento de experimentação na Companhia Atores Contemporâneos. Isto é evidenciado no caderno de processo de Miguel Santa Brígida no ano de 2006, conforme figura procura sintetizar.

Fig. 45 - Tríade do Trânsito entre Linguagens no Teatro do Movimento



Fonte: Elaboração Própria

Noto que os princípios pelos quais se vinha experimentando o Teatro do Movimento, desde a sua criação permanecem atuantes tanto na ordem prática quanto na teórica sinalizadas nos documentos configurando o que Cauquelin (2005) chama de práticas teorizadas que nascem ao mesmo tempo em que as obras que sustentam e estão tão ligadas ao objeto que as incita a existir que não poderiam ter qualquer pretensão de autonomia, nem sequer de alguma validade, sem esse suporte.

A autora aponta para uma simultaneidade de produção de obras e discursos no palco da arte, conjuntamente. É a “prática interna”, imersa na produção, da qual não se separa, resultado da *ação dos próprios artistas*: diários de ateliê, notas e reflexões, textos em forma de manifesto, ensaios, algumas vezes até tratados, escritos que pontuam a pesquisa, por meio dos quais os artistas se situam, analisam os elementos de seus trabalhos, expõem suas ideias, defendem suas crenças, posicionam-se sobre o tabuleiro dos movimentos artísticos, respondem às críticas e emitem opiniões sobre seus congêneres (CAUQUELIN, 2005, cf. p. 130).

Entretanto, devo reconhecer que, talvez em virtude do mestrado em artes cênicas do diretor e fundador da Cia, o que antes não se concebia, a partir de 2006 se apresentou franca ou indiretamente favorável à *performance* como procedimento de processo, constituindo-se a tríade da criação enquanto princípio, qual seja: drama, coreografia e performance conforme se depreende no caderno de processo datado de dezembro de 2006.

Em se tratando da aproximação empreendida com a *performance*, reitera-se a compreensão de Cohen (2002) que considera que o processo de experimentação

performática converge para a área de atuação do artista, em que a tonicidade incide nas artes visuais e/ou cênicas.

A aproximação com a *performance* – antes de seu alargamento para outros formatos além do corpo presente (MELIN, 2008) -, se dá porque se entende o uso[146] do corpo em todas suas possibilidades de produção de sentido como suporte, objeto e sujeito nesta arte de vanguarda (GLUSBERG, 2003).

E aqui compreendo uma atitude política de singularidade do Teatro do Movimento de Miguel Santa Brígida ao recusar anteriormente as aproximações com a *performance* quando tomada em sua acepção banal de espontaneidade, improviso, espetacular e "*sketches*" de cenas*,* antes de sua difusão no Brasil como linguagem artística e ou procedimento da cena contemporânea conforme aponta Cohen (2004).

Ressalto que, anterior a 2006, a Professora Doutora e Artista Visual San Chris dos Santos desenvolvia junto com seus alunos do curso de Artes Visuais da Universidade da Amazônia (UNAMA), alunos do curso de Pedagogia da Universidade do Estado do Pará (UEPA) e posteriormente com os alunos de artes visuais da Escola Superior Madre Celeste (ESMAC), análises de espetáculos da Cia. tendo como subsídios epistemológicos a relação entre *performance* e artes visuais. E os compreendiam como *performance* no sentido artístico do termo, ponto de vista rechaçado por Santa Brígida que até o momento não compreendia desta forma.

Contudo, a questão nos aponta para dois momentos históricos e epistêmicos da referida Cia. em que Miguel Santa Brígida enunciou no ano de 2006[147] que compreendia as contaminações que seus trabalhos sofreram pela linguagem da *performance* desde que despontou na cena contemporânea paraense. Inclusive, como resultado de discussão em grupo de estudo sobre '*performance*, dramaturgia e carnavalização' com Miguel Santa Brígida, vindo do Programa de pós-graduação *strictu sensu* em Artes Cênicas na UFBA, influenciado pelas correntes de estudo do Departamento de Estudos da Performance de Nova Iorque e pelo Centro de Etnocenologia da França, optou-se conceitualmente por referir-se aos membros pelo termo "atuante". Embora, paradoxalmente, tenha-se mantido a denominação Companhia Atores Contemporâneos criada na década de 90.

---

[146] A acepção cartesiana é para fins de compreensão e categorização.

[147] Notas de discussão e debate do grupo de estudo da Cia. Atores Contemporâneos, em 20 de novembro e 04 de dezembro de 2006, na residência de Miguel Santa Brígida.

A partir deste momento, o eixo das argumentações transita da referência teatro-dança/ dança-teatro para a proposição do conceito operativo Teatro do Movimento anelo resultante da constituição da tríade da poética acima mencionada na figura 45.

Muito embora, a ordem dos nomes na tríade acima, não evidencie uma hierarquia de linguagem, prevalece o que a proposta intenciona enquanto processo reverso do teatro.

No entanto, tal proposição do conceito operativo Teatro do Movimento vem a ser também interpretado de formas diversas, em função da trajetividade do idealizador, fundador, diretor e encenador do Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos, Miguel Santa Brígida.

A formação acadêmica e artística de Miguel Santa Brígida torna-se fundamental para se compreender a transitividade da Cia Atores Contemporâneos por outras linguagens sem se perder em uma delas, pois, juntos mergulham no corpo, suas formas, seu tempo e espaço tornados estéticos e filosóficos.

Conforme se depreende de seus cadernos de 1995 e 2006, Miguel Santa Brígida, propositor e diretor da Companhia Atores Contemporâneos, é um jornalista, ator, diretor, carnavalesco, coreógrafo, professor e profundo estudioso de etnocenologia e *performance*.

Começou como ator em 1980, em Belém com o grupo EPA (Estudos de pesquisas artísticas), e sob direção de Zélia Amador de Deus[148]. Mas, foi na Casa das Artes de Laranjeiras[149] no Rio de Janeiro, entre os anos de 1985 e 1988, que Miguel Santa Brígida (2014b)[150] teve a formação artística.

Santa Brígida (2014 a) ao ser perguntado sobre suas influências teóricas em teatro percebe que em seus esboços de ensaios teóricos realmente não as menciona, como faz pontualmente com as referências da dança Laban e Bausch. E afirma que não há uma referência direta passada ao elenco da Cia. Atores que segundo ele "já vem na forma como dirijo".

[148] Formada pela Escola de Teatro da UFPA em 1974. Atriz e Diretora de Teatro. Professora Doutora da Universidade Federal do Pará desde 1978. Disponível em http://lattes.cnpq.br/2137015557793418. Acesso em 03 de maio de 2014.
[149] Criada em 1982, é um centro de formação e treinamento de mão de obra artística para diversos setores das artes cênicas. Disponível em http://www.cal.com.br/. Acesso em 21 de abril de 2014.
[150] Entrevista aberta não gravada realizada em 21 de abril de 2014, em sua residência, às 15 horas.

Porém, reitera que suas influências se deram indiretamente com professores de interpretação e mestre de corpo, como a encenadora Maria Thaís[151] com sua perspectiva de corpo orgânico e emocional. Helena Varvaki[152] com técnica de acrobacia, com quem Miguel trabalhou no Teatro Kairós, o corpo na acrobacia.

Afirma que quanto à influência de diretores-artistas de teatro, tem como referência direta Constantin Stanislásvki[153] (1863-1938), que segundo pode soar como um paradoxo, mas que toma o princípio de ação física daquele para uma estruturação física não psicológica de constituição do corpo do ator-bailarino.

De acordo com Santa Brígida (2014 a) "A teoria é filtrada pela prática/experiência, cujo substrato é o treinamento do ator". Mas, finaliza dizendo que influência teórica para vivência do ator é Laban[154] que muitos desconhecem sua importância para o teatro, cuja teorização e prática entrou em contato com o Centro de Estudos Laban no Rio de Janeiro.

Com a dança teve inicialmente contato com Angel Viana[155] em seu espaço de estudo, atualmente Faculdade Angel Viana. Posteriormente, conforme se depreende de seus cadernos, teve contato com a perspectiva Labaniana por meio de Regina Miranda[156], Marina Salomon[157], Adriana Bonfatti[158] e Cássia Navas[159].

---

[151] Maria Thais Lima Santos é professora doutora do Departamento de Artes Cênicas da ECA – Universidade de São Paulo, pesquisadora e diretora teatral. Diretora Artística e fundadora da Cia. Teatro Balagan. Esteve em Belém nos dias 25 e 26 de abril de 2014 com o espetáculo Recusa. Disponível em http://lattes.cnpq.br/1015377687167357. Acesso em 21 de abril de 2014.

[152] Helena Varvaki Rados, é formada na Escola de Teatro P. Katsélis e no Studio de Movimento Teatral de Nellie Karas, Atenas/Grécia. Estudou com atores do Odin Teatret e Eugenio Barba. É atriz de teatro, cinema e televisão; preparadora de atores e diretora de movimento. Disponível em http://teatropedia.com/wiki/Helena_Varvaki. Acesso em 21 de abril de 2014.

[153] Constantin Stanislavski **(**1863 - 1938), foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX . Buscou refutar duas formas distintas de representação, que marcaram a evolução desta arte no século XIX: o teatro tradicional (bastante estilizado, onde o ator exibia gestos nada realistas) e a técnica recém-surgida de representação realista (ASLAN, 2007).

[154] Rudolf Laban (1879-1958), nascido na Austria-Hungria. Trabalhou inicialmente como arquiteto, pintor, ilustrador, mas foi no campo da dança e do movimento que Laban deixou seu legado. Foi bailarino, coreógrafo, teórico, professor e "artista-pesquisador" como se referia (FERNANDES, 2002; AZEVEDO, 2004).

[155] Angel Vianna é bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento. Casou-se com Klauss Vianna e oficializam a existência do Ballet Klauss Vianna. Abriu em 1975, junto com Klauss Vianna e Tereza D'Aquino o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação e criou o Grupo Teatro do Movimento. Em 1983 inaugurou o Centro de Estudos do Movimento e Artes, hoje Faculdade Angel Vianna. Disponível em Acervo Angel Vianna. http://www.angelvianna.art.br/. Acesso em 21 de abril de 2014.

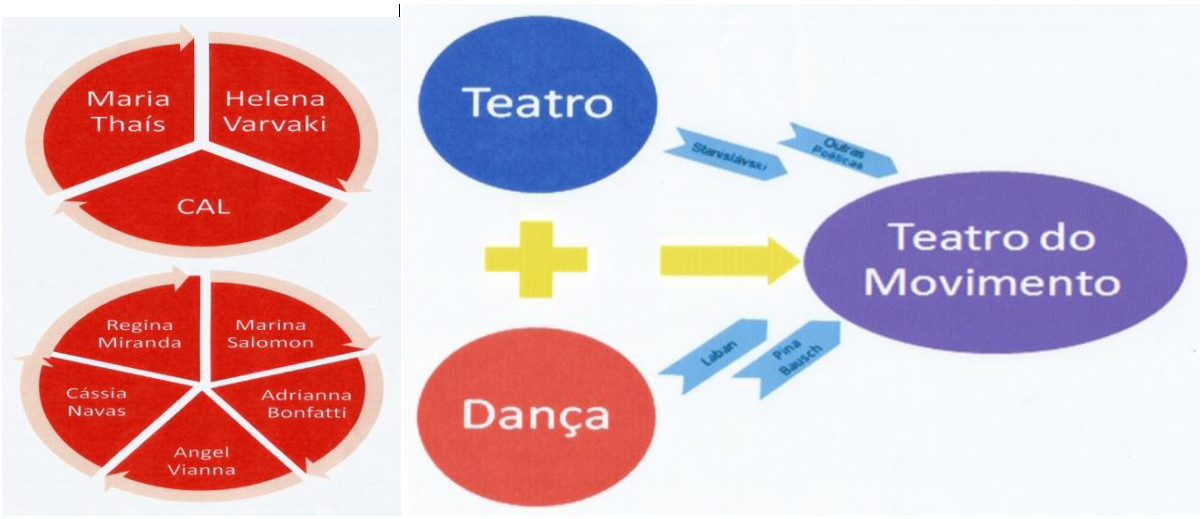
[156] Regina Miranda é coreógrafa, diretora teatral e analista de Movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movemente Studies, LIMS NYC*, do qual é atualmente a Diretora Geral (CEO). No Rio, é a Diretora Artística do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, do Centro LABAN-RJ e da Companhia Atores-Bailarinos. Disponível em http://www.cidadecriativa.org/pt/. Acesso em 21 de abril de 2014.

[157] Marina Salomon integrou a Companhia Regina Miranda e Atores Bailarinos entre 1984 e 2005, bailarina, atriz, coreógrafa e diretora de movimento e professora de dança e movimento expressivo para atores e bailarinos. Professora da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL-RJ) desde 1989.

Pina Bausch[160] aparece em seus cadernos como referência internacional e que inclusive no caderno de processo de criação de *Valsa de Sangue*, registrou-se que foi feita em 2002, a leitura de trechos de livro que tratava de repetição de cenas no trabalho de Bausch. Perguntado lembrou-se tratar do livro de Ciane Fernandes recém-publicado na época e abordava sobre a dança-teatro de Bausch.

O trabalho artístico de Miguel reflete este contexto multidisciplinar, integrando intensa fisicalidade, complexidade rítmica, e profundidade conceitual com os estudos e pesquisa resultante do mestrado, doutorado e pós-doutorado em artes cênicas. Seus estudos acadêmicos incluem: *performance*, etnocenologia e carnaval.

Fig. 46 - Mapa de Referências para o Teatro do Movimento



Fonte: Elaboração pessoal

Procuro estabelecer na figura acima uma relação de mútua influência de seu processo de singularização que deságua na proposição Cia. Atores Contemporâneos de Teatro do Movimento.

Coordenou junto a Regina Miranda, o núcleo de ensino do Centro Laban – Rio. Disponível em http://cidadecriativa.org/pt/curriculos/marina-salomon. Acesso em 27 de abril de 2014.

[158] Adriana Ferreira Bonfatti. Possui experiência no Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento. Analista Laban de Movimento (CMA) pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement sudios, em parceria com a New York University. É atriz, bailarina e preparadora corporal. Disponível em http://assessoria.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=31112&sid=231. Acesso em 21 de abril de 2014.

[159] Cássia Navas. Professora-doutora em dança e semiótica (PUC/SP), pós-doutora em artes (ECA/USP). Autora de Teatro do Movimento, um método para o intérprete-criador e de Arte da Composição, juntamente com Lenora Lobo. Disponível em CV: http://lattes.cnpq.br/3999906343439940. Acesso em 21 de abril de 2014.

[160] Pina Bausch (1940-2009) assume em 1973 a direção do *Wuppertal tanztheater* que posteriormente recebe seu nome, pois propõe inovações e reformulações na dança-teatro. A ela é atribuída a criação da *Dança-Teatro* contemporânea. Tem suas referências em Rudolf Von Laban, um dos expoentes do movimento expressionista na dança, pioneiro nesta proposição entre os anos de 1910 e 1920, e professor de Mary Wigman e Kurt Jooss de quem Bausch herda diretamente as referências (FERNANDES, 2002).

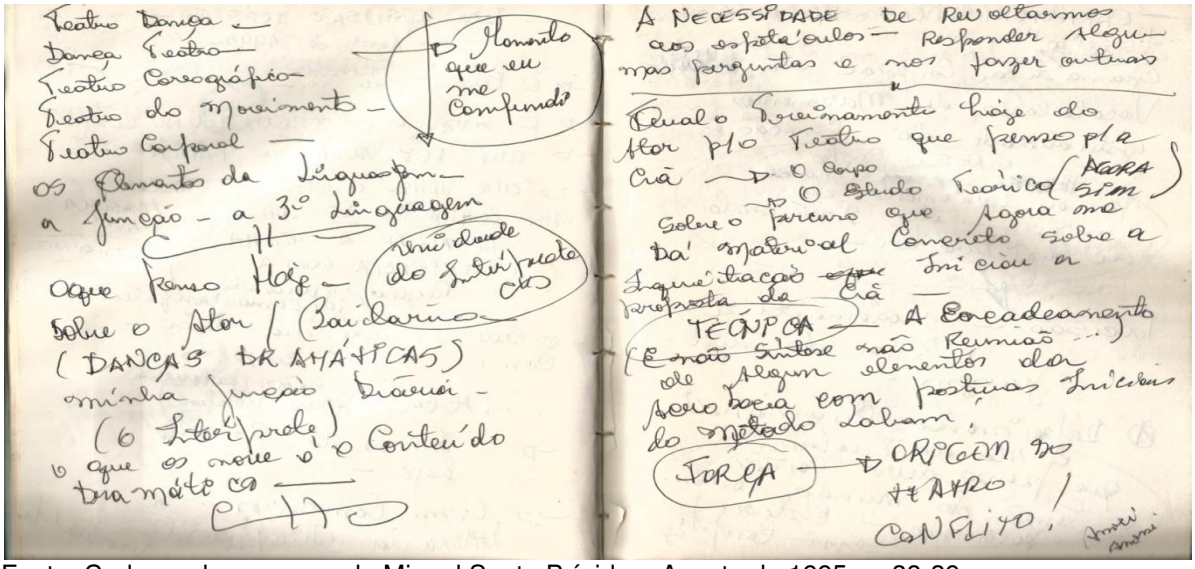
Tais referências acima ilustradas funcionam como *teorias de fundação injuntivas e ambientais* conforme categoriza Cauquelin (2005).

As teorias de fundação envolvem a teoria ambiental que tem a ação de construir, de fundar um domínio de atividade específico, uma ambiência ou horizonte teórico; as teorias injuntivas que tem a ação de construir, de fundar um domínio de atividade específico, por meio de regras de ações que uma vez seguida se terá o objeto qualificado como obra de arte, ou, estabelecer princípios segundo os quais um julgamento adequado será realizado a respeito da arte e do belo, ou, finalmente, estabelecer limites à atividade artística assinalando o que ela não deverá tornar-se.

As interpretações ou possibilidades da poética se revelam nos cadernos de processos quando da escolha ainda na década de 90, do nome da proposta e da Companhia conforme se depreende do exercício do diretor para a construção de um ensaio acadêmico sobre a linguagem da CAC no caderno de 1995.

A sequência de imagens de cadernos de processos[161] do diretor e encenador, abaixo, resultou de um contínuo processo de construção pessoal iniciado em 1995 e coletivo em 2006 para a definição do conceito Teatro do Movimento, como parte da necessidade de legitimação, inclusive acadêmica.

Fig. 47 - Trajetividade de Brígida para a construção da Poética em 1995.



Fonte: Caderno de processo de Miguel Santa Brígida – Agosto de 1995. p. 38-39.

[161] O caderno de julho de 1995 escrito no Rio de Janeiro contém quatro seções: a primeira contém registros avulsos; a segunda registra os espetáculos assistidos; a terceira seria para reflexões sobre os espetáculos – o que não há -; a quarta registra material de estudo para a Companhia Atores Contemporâneos contém 15 páginas anversos e versos de manuscritos de rascunhos que versam sobre suas inquietações para seu trabalho na Cia., treinamento, influências práticas e possibilidade de teorização do teatro que propunha (Parte desde registro encontra-se digitalizado no acervo do pesquisador).

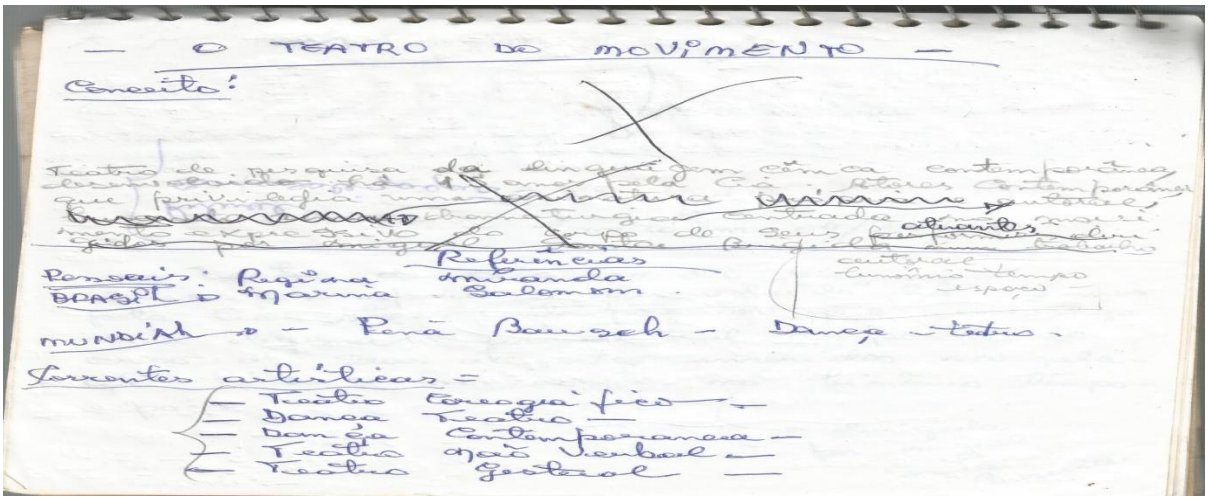
Deste processo, resultou na publicação no jornal O Liberal em 21 de setembro de 1996, por ocasião do quinto ano da Cia Atores, sobre o Teatro do Movimento como a “invenção paraense”, reconhecendo, porém tratar-se de uma proposta nova no Pará e aponta as características mais comuns nas proposições cênicas:

> Há cinco anos entrou em cena nos palcos de Belém a Companhia Atores Contemporâneos, e logo no primeiro ato uma **proposta nova** (no Pará): juntar o teatro com a dança num só espetáculo, dispensando a linguagem oral.
> Depois de cinco espetáculos montados, e atualmente em fase de ensaios, enfim a equipe encontrou o termo mais adequando para a premiada **“invenção paraense”**: o Teatro do Movimento. [...] O Teatro do Movimento baseia-se na ausência das palavras, ou seja, um teatro não-verbal. Recorre-se ao corpo como elemento orgânico e aos sentimentos como substância sutil [...] [grifo meu].

Intencionalidade confirmada no caderno de processo de dezembro 2006 e início de 2007. Em dezembro 2006, em grupo de estudo sobre *performance,* os atuantes incitados pelo diretor/encenador em sua residência, tomaram os diversos jornais que tratavam da Companhia e os submeteram a unidade de significação conforme sua compreensão acerca da poética. Cada atuante apresentou uma relação de unidades que segundo eles caracterizavam o trabalho e construíram uma proposta de noção para o Teatro do Movimento.

Deste bloco de unidades, o encenador passou a construir uma definição que abarcasse os limites e possibilidades dados pela tríade do trânsito entre linguagens no Teatro do Movimento (figura 45) e, principalmente, pelo nome da Companhia: “Atores Contemporâneos”.

Fig. 48 - Referências de Miguel Santa Brígida para a construção da definição.



Fonte: Caderno de Miguel Santa Brígida, 2006. Referenciados também nos cadernos de 95.

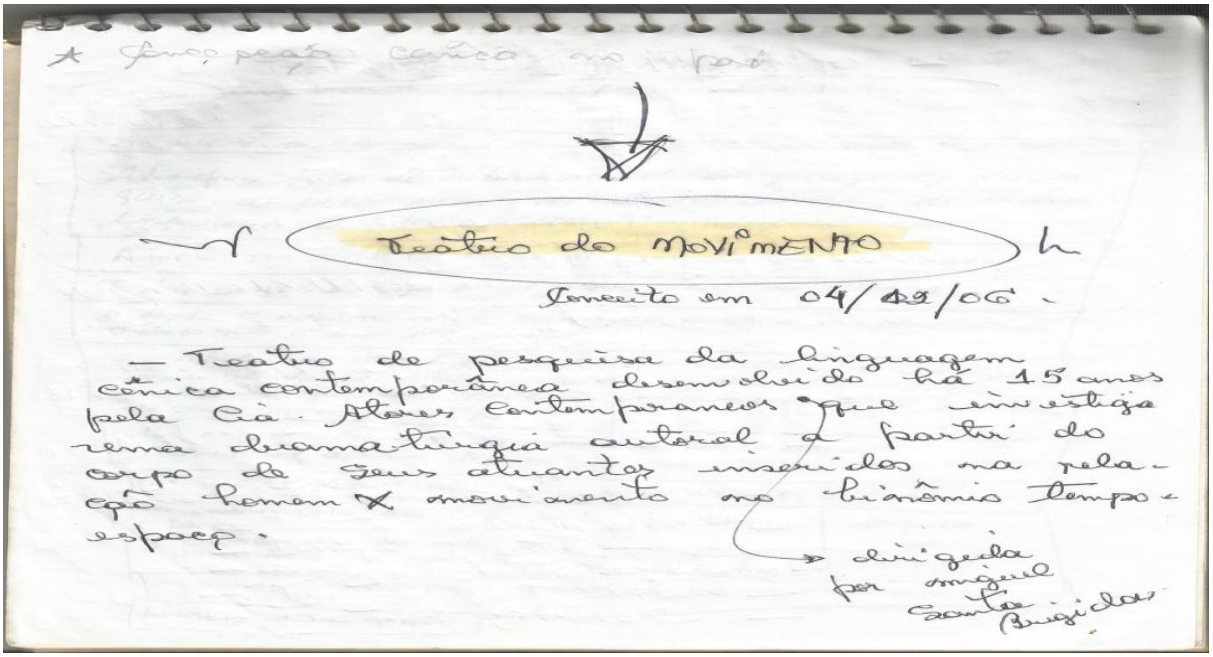
Todas as referências apontavam para não demarcação estrita entre atuante [aquele que se presenta] e ator [aquele que representa], bem como para o reverso dos pressupostos aristotélicos sobre a poética do teatro.

Porém, o que o grupo entendia pela expressão em pauta, assumia conotações que lhes permitiam transitar pela "zona de fronteiras" entre as linguagens da dança e do teatro.

É evidente, contudo, que se pressupunha certa linha dramática baseada no que chamam de dramaturgia do movimento, em termos de organização da cena, pautada numa densidade e profundidade dos conflitos internos que se corporificam no corpo em movimento, decorrentes da energia nervosa, da intencionalidade e do árduo trabalho de treinamento físico para se ganhar qualidade em termos de fatores do movimento como propõe Rudolf Von Laban (1978), bem como o princípio norteador da proposta: "Homem-Movimento na relação binômio espaço-tempo".

Embora tivesse sido proposto este trânsito pelas linguagens desde o início da criação da Companhia na década de 90, penso que só em 2006 é que se sedimenta a preocupação conceitual para além da experimentação e encenação, quanto à tríade que sustenta a poética: drama, dança e *performance* conforme a fig. 45.

Figura 49 - Segundo esboço de uma primeira definição para Teatro do Movimento



Fonte: Caderno de Miguel Santa Brígida, 04 de dezembro de 2006.

Por ocasião de roda de conversa, dezembro de 2006, Miguel Santa Brígida assinala sobre sua criação artística afirmando a especificidade do Teatro do

Movimento, reitera o que a imagem acima assinala sobre a “dramaturgia autoral a partir do corpo de seus atuantes”.

> É um trabalho meu, autoral, com os atores, com esses parceiros da criação, quer dizer, é um espetáculo que tem um vocabulário gestual próprio, de codificação desta cena. A Cena da Companhia é da Companhia e ninguém monta. Um espetáculo da Companhia não pode ser montado por um outro grupo.

Notadamente, vê-se um paradoxo no discurso do encenador ao se referir a “atuantes”. Pois, no nome da Cia., o conceito ‘ator’ é afirmado: “Atores Contemporâneos”. É paradoxal, assim como na já mencionada influência do diretor ser Constantin Stanislávski no que diz respeito às ações físicas sem a construção psicológica do “Se” e outros elementos acionadores da interioridade (BONFITTO, 2007).

Contudo, o nome da Cia. já prenunciava algo novo e paradoxal na cena teatral paraense que por fazer uso de um leque extenso de procedimentos artísticos de outras linguagens, por outro lado, dialoga-se com as convenções que caracterizam o teatro aristotélico, e propõe-se uma “terceira linguagem”.

Muito embora se reconheça a existência de convenções ou teatralidades modernas. O traço aristotélico é o pressuposto no teatro ocidental, dado sua longa duração ou pela relação dialógica que o teatro moderno estabelece com aquele. Embora haja uma linha dramática consubstanciada pelos conflitos humanos e o corpo em movimento, não há uma linearidade aristotélica: começo, meio e fim.

A ideia de drama, no entanto, pode ser compreendida, para além do mero conflito de interesses e paixões, mas podem ser pensados na interação objetividade dos gestos e a subjetividade do esforço nervoso para sua realização e que Kill Abreu (2010) nomina de ‘estados’ dramáticos do corpo.

O que considero marcante nesta proposição é o trânsito da Cia Atores Contemporâneos por outras linguagens sem se perder em uma delas. A jornalista Risoletta Miranda (*apud* SANTA BRÍGIDA, 2001, p. 9) ressalta este trânsito que a Cia. faz:

> [...] junção do teatro com a dança no estilo do teatro do movimento (...) tudo parece repousar em um simples cruzamento com a dança (...). Ausentando a palavra, recorrendo ao corpo como elemento orgânico, plástico e cênico para dar corpo aos sentimentos universais da humanidade como substância sutil.

Nos anos iniciais, como era de se esperar, a receptividade nos jornais revelam claramente a ambivalência quanto a onde situar a Companhia Atores Contemporâneos conforme se aponta secção 1.

A Cia. toma, pois, posição pela 'zona de fronteiras', colocando-se a favor da argumentação da artista plástica Sanchris dos Santos[162] quanto ao entendimento da artista de que se o Teatro do Movimento não era *performance* no sentido de linguagem artística; mantinha profundo contato com esta forma cênica. Excetuando-se essa manifestação isolada advinda dos contatos entre o pesquisador-atuante, o diretor-encenador e a artista plástica, nada mais foi encontrado nos cadernos de processo, até publicação em jornal de 2005[163], quando aparece a menção "montagens performáticas". Diretamente falando para a Cia. Atores ocorrera em novembro e dezembro de 2006.

Antes disso nada que pudesse trazer alguma luz, por pequena que fosse, no sentido de tornar mais adequada e precisa a compreensão a respeito da *performance* como elemento procedimental de desestabilização da criação e encenação da Companhia. Por isso, também, ser dispensável apresentar um prototexto ou dossiê dos cadernos e jornais anteriores a 2006. Com efeito, pois, seria necessário, a cada referência, conforme os procedimentos da crítica genética, fazer constar a observação "nada consta sobre *performance*", como ocorre com as noções dança e teatro nos grupos de documentos, o que tornaria excessivamente redundante e morosa a leitura da dissertação.

Por outro lado, fazendo uma inferência, noto que o uso que se fez do termo Teatro do Movimento, em todos os três grupos de documentos pode ser caracterizado como em trânsito que me remete a um borramento das fronteiras decorrente de três princípios posteriormente melhor discutidos: Princípio da Desconstrução; Princípio da *Collage*; Princípio do Estranhamento.

O aparente uso ambíguo de termos Teatro do Movimento e Atores contemporâneos é mais uma política de afirmação do lugar de que se fala ou se Forma. Pois, ao que entendo, quando se menciona dois termos, relações próximas estão sendo mencionadas. Ora, tais diferenças não foram encontradas nos três

[162] No exercício de fruição e contextualização levava seus alunos do curso de artes visuais da Universidade da Amazônia para assistirem e analisarem os trabalhos da Companhia Atores Contemporâneos, e os alunos da Universidade do Estado do Pará, nas disciplinas Formas de Expressão e Comunicação e Metodologia das Formas de Expressão e Comunicação no curso de pedagogia.
[163] Idem.

grupos de escritos; pelo menos, nenhuma menção à diversidade de princípios que o emprego do termo comporta.

Quando nos cadernos de 2006 aparece o termo “atuante” em alusão ao diálogo com a *performance*, compreendo que isto determina o caráter transitivo do conceito Teatro do Movimento. Porém, a prática/experimentação/improvisação não se constitui em índice da ausência de definição explícita nos anos anteriores.

Romano (2005), ao finalizar seu trabalho sobre teatro físico tece uma crítica que parafraseadamente consiste em tornar duvidoso que o título acima cuide realmente de teatro, porque só é teatro o que tem caráter substantivo, e vários preceitos nele contidos têm caráter meramente adjetivo.

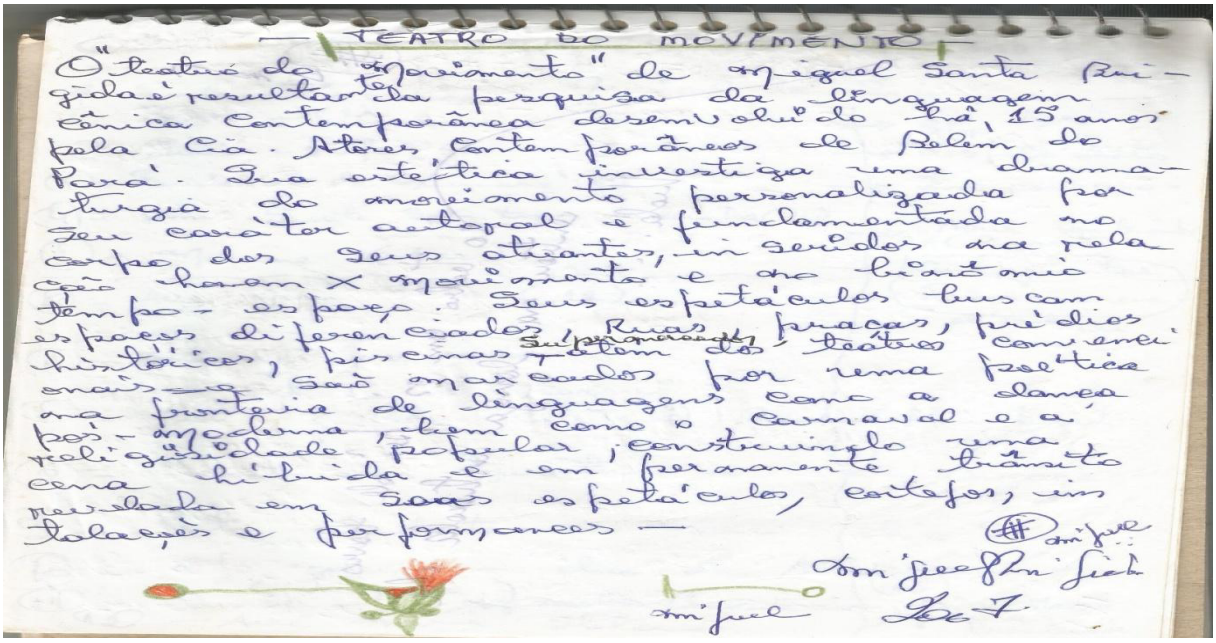
> [...] o termo Teatro Físico parece não ter a eficiência, uma vez que define este modo de fazer teatral como um teatro que acontece no corpo e graças a ele, nas suas relações de conversação e troca com a cultura; a definição não o faz a *priori* um teatro diferente dos outros. A redundância do termo, entretanto, precisa existir, para insistir no óbvio que muitas vezes é esquecido: a corporeidade do ator no teatro (ROMANO, 2005, p. 239).

Por outro lado, fazendo considerações à hermenêutica de Geertz (2009), entendo que cada grupo, sujeito etc. estabelece problemas próprios, formas específicas que determinam o relacionamento e os princípios de criação e de certo modo, se autodefinem sem preocupação com a sanção de concordância, na lógica de ser o que se faz, como faz, porque faz, para quem faz e o que se está sendo.

Isto foi possível, porque ao invés de se partir do conceito e teorizações, partiu-se dos documentos para se depreender a natureza do processo de criação e uma nova proposição. Nesse caso, levo em consideração a existência do Teatro do Movimento, tal como ele se apresenta em sua tríade: drama, dança e *performance.*

Esta compreensão tende a considerá-lo nos termos da própria Companhia Atores Contemporâneos. A lógica é possível pelo método fenomenológico que permite a passagem do campo da experimentação/criação cênica para o campo da compreensão e proposição de noções.

Fig. 50. Definição de Teatro do Movimento em sua versão final



Fonte: Caderno de Processo de Miguel Santa Brígida, ano 2006.

A simples leitura revela que, na proposição supra, estão contidos todos os caracteres básicos que compõem a noção de "teatro". Foi necessário acrescentar o termo "movimento" para se evitar que o pressuposto fosse reduzido apenas ao reverso do teatro clássico.

O processo caracterizado por convergência-tendência-divergência ao convencionalismo aristotélico marca o Teatro Contemporâneo do mesmo modo que quaisquer outros componentes do Teatro Pobre, Ritual etc, quanto ao romper com a convenção clássica. Tendo isto em mente, é possível concluir as observações a propósito da noção de teatro do movimento, enfeixando-as na conceituação de Miguel Santa Brígida acima.

Assim, parafraseando Tereza Rocha (apud ROMANO, 2005. *cf.* p. 237), posso afirmar que não é o Teatro Físico que engendra o Teatro do Movimento, mas o Teatro do Movimento que inventa o Teatro Físico como seu precursor.

> [...] o termo Teatro Físico resumido como a síntese entre fala e fisicalidade, é utilizado para definir todo tipo de teatro que não tem como ponto de partida para a constituição da cena o texto escrito e onde a participação colaborativa de atores, diretor, cenógrafo, dramaturgo e demais criadores seja crucial (op. Cit. p. 32).

Deste caráter abrangente Romano (2005) destaca o que chama de "traços essenciais" para caracterizar a tendência acima.

> [1] liberdade na fusão do vocabulário físico, dos elementos visuais e do texto dramático, incluindo desde as novas tecnologias (arte digital e vídeo),

> as tradições da mímica corporal, passando pelo teatro de bonecos e de formas animadas, até a Performance e a Live Art;
> [2] emancipação das barreiras impostas pela dança tradicional e pelo texto no teatro mais convencional;
> [3] atenção para as perspectivas globalizantes e de internacionalização das formas teatrais; buscando a colaboração de artistas de diferentes nacionalidades e culturas, acima das barreiras de comunicação via linguagem verbal – oral ou escrita;
> [4] nova disposição no papel do ator. Participação diferenciada do ator no processo de criação; transformação no emprego dos recursos expressivos e na sua relação com a personagem dramática – ator enquanto mascara;
> [5] ampliação da participação do público e compreensão da sua implicância no resultado formal do espetáculo, enquanto intérprete essencial da ambiguidade visual da obra;
> [6] fusão das dimensões prática e teórica. Por um lado, a prática deve redefinir constantemente os conceitos teóricos, como é o caso da ampliação
> [7] semântica do termo "texto", que soma ao texto escrito os aspectos físicos, visuais e espaciais da cena [...] Por outro lado, a nova conceituação para "texto dramático" veio implicar numa participação diferenciada do
> [8] dramaturgo no processo de criação do espetáculo, compartilhando o papel de comentador e de *mimeograph* com o diretor, ou escritor de ações e movimentos no teatro;
> [9] flexibilidade na definição histórica do surgimento do termo [...] (loc. Cit) [Indicações minhas].

E até mesmo as convergências e oposições entre os diversos caracteres podem ser também ilustradas, como o demonstra os parâmetros do teatro físico identificados no Relatório sobre as atividades do Terceiro Simpósio Europeu de Mímica e Teatro Físico apresentado por John Keefe (1995 apud Romano, 2005, p. 31).

Na verdade, o teatro conforme Guinsburg, Teixeira e Cardoso (1988) se insere sempre num conjunto mais amplo do que ele próprio seja enquanto espaço físico e texto dramático; e a sua coerência em relação ao que se intenta, se exprime precisamente pelo fato de operar intencionalmente transformações sobre ela. Com efeito, se o teatro nasce da encenação da problematicidade de uma situação dada, ele surge como forma de organização linear e narrativa dos conflitos e suas resoluções que o engendraram.

E se ele não contribuir para essa resolução, ele terá sido ineficaz, inoperante, ou seja, incoerente do ponto de vista da criação e recepção. E tendo faltado um dos requisitos necessários, isso significa que, rigorosamente falando, ele não terá sido um teatro.

Evidentemente, como a sistematização do Teatro do Movimento é elaborada a partir de uma situação experimental determinada e para esta, ela deverá indicar com precisão os critérios a fim de se evitar ambiguidades, o que poria em risco sua

existência quanto ao seu aspecto nominal da poética da Companhia Atores Contemporâneos.

Não se pode, contudo, perder de vista a relação conceituação-experimentação-cena, reajustando-se continuamente aquela de acordo com as exigências desta; do contrário, corre-se o risco de se fixar critérios rígidos à revelia dos princípios em trânsito pela própria contemporaneidade que não é imutável, em que não se fala em início e origem conforme assevera Prigogine (2011) em *O fim das certezas.*

A partir de Prigogine (2011; 1991) com sua teoria da irreversibilidade em que se coloca em questão conceitos como estrutura, função e história, considera-se que o todo é relativo, tem-se que focar nas relações ao invés de partes menores da matéria. Esta assertiva de certo modo, nos ajuda a entender o processo criativo da Companhia Atores Contemporâneos enunciado na tríade de trânsitos do Teatro do Movimento que consiste no diálogo entre drama, dança e *performance.*

É comum também ocorrer o fato de se dar um enfoque filiativo ao Teatro do Movimento como parte do procedimento acadêmico de categorizar para compreender; surge, daí, a expressão teatro-dança/dança-teatro, teatro gestual, teatro físico. Tal expressão também deve ser encarada com reservas, uma vez que ainda neste caso, o que se visa, no fundo, é o drama abstrato/emocional revelado pelo homem em movimento na relação espaço-tempo interno/externo (emocional/fisiológico/pulsional e físico/circunstancial/contextual) e real/ficcional.

Com efeito, a teoria não o constitui, por si; é tão-somente uma de suas condições posteriores necessárias ao processo de criação a partir da qual o anelo de toda a teoria é materializar em cena para que se alcance o seu pleno significado da proposição teórica.

A formalização da prática conduz a esse risco que a época atual está caracterizada no espetacular. Este consiste em que, a um novo processo, se aplique mecanicamente formas extraídas de um processo anterior. A cena contemporânea é particularmente vulnerável a esse tipo de desvio. Chego à conclusão de que tal enfoque levaria a considerar como um reverso do teatro pelo processo de rupturas e continuidades, principalmente, pela mudança de centralidade não ser mais o texto dramático, mas o texto cênico no qual o corpo em movimento é fundante, conforme veio se mencionando até aqui.

5. O CORPO EM TRÂNSITO COMO *ATRACTOR* NA POÉTICA DO TEATRO DO MOVIMENTO

A noção *Corpo em Trânsito* conforme amplamente mencionado, foi deliberadamente assumida por Miguel Santa Brígida em matéria de jornal *O Liberal,* sob o título *Gestual em* Trânsito, em 21 de agosto de 2006.

Neste estudo adoto a noção *Corpo em Trânsito* como uma imagem mental (DAMÁSIO, 2000) para o *modus operandi* da poética do Teatro do Movimento, compreendendo-a pelas múltiplas referências estéticas, poéticas e formais da Cia. Atores Contemporâneos.

Ressalto que dos três grupos de documentos aqui analisados, entre as inúmeras possibilidades de interpretação, sinalizo apenas os elementos que a meu ver apontam para a instauração dos princípios formativos e relações operativas que estou inferindo para a configuração da definição "Corpo em Trânsito".

A proposição da noção corpo em trânsito constitui-se do deslocamento entre os elementos do corpo (físico/emocional/espiritual/artístico/orgânico e totalizante) na expressão e imagem, deslocamento do corpo atuante pelas linguagens que transitam pela proposição Teatro do Movimento, desde as corporeidades dos atuantes e do encenador à corporificação nos roteiros de cenas, sonoplastia, mapeamentos e anotações pessoais dos atuantes e encenador, ao treinamento físico, processo de criação de "ilhas de cenas" pessoais e coletivas, ensaios e "corridão na tora[164]" até corporalidade como componente estético acionado na leitura destes registros e a forma final do espetáculo que aciona por sua vez outras corporalidades conforme foi mencionado nas fontes hemerográficas.

Tendo em vista que todo artista propõe ou trabalha em cima ou partir de um corpo numa dimensão triádica: corporeidade, corporificação ou corporalidade (Souza, 2003; 2013). Esta assertiva e mais a imagem de corpo em trânsito fica melhor elucidada a partir da abordagem do neurocientista António Damásio (2000) acerca das imagens do corpo como aquelas diretamente relacionadas às representações neuronais sob controle de receptores sensoriais em suas mais diversas percepções, sensações e de disposições cerebrais.

[164] Expressão bastante empregada na Cia. referindo-se aos ensaios desprovidos de um treinamento denso preliminar.

Segundo o autor, o termo *imagem* nem sempre é apenas visual, é também mental, sonoro e muscular "[...] provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva [...] que inclui várias formas de percepção" (DAMÁSIO, 2011, p. 402).

O fluxo de imagens que estes dispositivos neuronais criam se relacionam com a organização dos diferentes estados corporais, que para o autor corresponde ao pensamento. Sobre a construção de imagens, o autor ainda considera que: "As imagens são construídas quando mobilizamos objetos – de pessoas e lugares a uma dor de dente – de fora do cérebro em direção ao seu interior, e também quando reconstruímos objetos a partir da memória, de dentro para fora, por assim se dizer" (DAMÁSIO, 2011, p. 403).

Para o autor, há um duplo movimento entre elementos de fora e de dentro do corpo. E as imagens geradas interna e externamente são formas de representação. Acerca do processo de constituição das imagens internas do corpo, considera:

> A imagem que vemos se baseia em mudanças que ocorreram no nosso organismo - incluindo a parte do organismo chamada cérebro – quando a estrutura física do objeto interagiu com o nosso corpo. Os mecanismos sinalizadores de toda nossa estrutura corporal – pele, músculos, retina etc. – ajudam a construir padrões neurais que mapeiam a *interação* do organismo com o objeto (op. Cit. p. 405).

De acordo com o neurocientista, construímos sempre imagens somatossensoriais – alusivas aos inúmeros aspectos dos estados corporais -, quando operacionalizamos objetos – usado no sentido amplo e abstrato -, como pessoas, lugares, ações como um ranger de dentes etc. através de um trânsito que vai do exterior para o interior ou vice-versa quando, por exemplo, reconstituímos objetos através da memória (DAMÁSIO, 2011, *cf.* p. 403).

À imagem de corporalidade ou o corpo se relacionando as diversas linguagens artísticas para formar o Teatro do Movimento constitui o *corpo em trânsito.* Conforme se apresentou nos vastos repertórios da Companhia Atores Contemporâneos a articulação e configuração do corpo atuante que se relaciona com outras linguagens artísticas em suas operações formativas, é fator que a demarca em sua pesquisa em arte e atuação acerca das possibilidades cênicas do corpo e dramaturgia de movimento autoral.

Nas duas imagens abaixo feitas no ensaio geral de 2005 do espetáculo *Valsa de Sangue*, nota-se o que chamo de corpo em trânsito resultante da *collage* de linguagens dança e teatro sob operação da *performance*. Principalmente, o trânsito

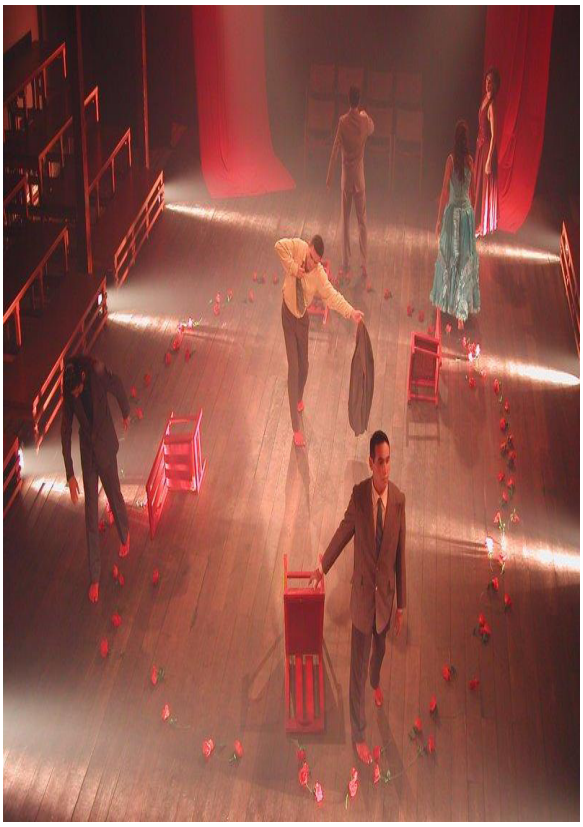
entre um corpo que dança e o corpo que teatraliza os estados corporais vindo do duplo movimento do interior para o exterior e do exterior para o interior, num fluxo contínuo de ações físicas e seus processos de constituição.

Fig. 51 - Ensaio de Valsa de Sangue



Fonte: Acervo da Cia.

Fig. 52 - Ensaio de Valsa de Sangue



Fonte: Acervo da Cia.

5.1. As Relações Operativas do Corpo no Teatro do Movimento

Dentre as referências sinalizadas nos discursos de Miguel Santa Brígida (2014a) e em seu modo de fazer, percebo ao menos quatro poéticas teatrais que dialogam com a ideia de ações físicas proposta por Stanislásvki ou como assevera Bonfitto (2007) que alargam sua compreensão e execução, Meierhold, Artaud, Grotóvski e Barba. Penso que a ideia de trânsito apontada por Santa Brígida passe por estas referências de poéticas teatrais não fixadas, porém “filtradas pela prática”.

É oportuno salientar que acerca das aproximações entre estas poéticas teatrais adoto a abordagem de Azevedo (2004); Aslan (2007) e Bonfitto (2007) que identificam a centralidade do corpo no treinamento do ator.

Tais definições, portanto, não são arbitrárias, pois resultam de inferências tomadas como limites os cadernos de processo de criação da Cia. Atores, as

entrevistas abertas e os elementos identificados nos jornais acerca da poética do Teatro do Movimento. Cabe, no entanto, mencionar sobre a referência básica não mencionada ou teorizada nos cadernos e ensaios que segundo Miguel Santa Brígida (2014a) opera-se pelo filtro da experiência posto que “o substrato é o treinamento do ator”.

A afirmação de Miguel Santa Brígida, embora segundo ele soe paradoxal. A meu ver está em consonância com os estudos realizados por Bonfitto (2007, p. 121) no qual afirma que “A ação física pode ser o elemento estruturante dos fenômenos teatrais que têm o ator/atuante como seu eixo de significações”. Segundo Bonfitto (2007), que para além das diferenças entre poéticas teatrais e de termos como *movimento*, *ação* e *gesto* a matriz comum nas poéticas predecessoras a Stanislávski é a ação física tomada como material secundário na composição do ator.

Noto que a Companhia opera por aproximação aos princípios propostos por estas poéticas teatrais, no que diz respeito ao que chamo de desconstrução e que nos cadernos de processos da Companhia é chamado de *desestruturação* que consiste na desconstrução de elementos da corporeidade e reconstrução por corporificação.

Em *Valsa de Sangue* a inexistência de uma dramaturgia no sentido clássico, nos remete a assertiva de Damásio (2011), pois o uso da música, objetos (cadeira, cartas, roupas e flores) aromatizantes de rosas, poesia de Adélia do Prado, tempo e espaço etc. servem de estímulos no processo criativo da Cia e na forma final do espetáculo, pois se estabilizam no corpo transformando-se em elementos funcionais, ações e processos de comunicação e expressão. Torna-se texto cênico, que por sua vez, cria-se uma corporalidade dos atuantes e expectadores quando assistem ao espetáculo ou leem as frases de movimentos nos roteiros, mapas de cenas e cadernos de processos de criação.

Bonfitto (2007, p. 84) explica que a noção de texto espetacular oriundo da semiótica abarca a coexistência de múltiplos códigos que realizam a estratégia comunicativa podendo ser “[...] uma imagem, um conjunto de imagens, uma escultura, um filme, um trecho musical, uma sequência de sons”. E contaminou a dança.

Na esteira das tendências contemporâneas em que as composições resultam de um trânsito entre linguagens, princípios pragmáticos, gêneros, estilos, referências cotidianas e extracotidianas, manipulação de objetos, instalações artísticas ao invés

de cenografias, músicas, figurinos significantes, as artes cênicas passam a se caracterizar pelo hibridismo e pela criação de texto cênico.

Desta forma, a noção de texto espetacular permite compreender os processos de criação da Cia. Atores Contemporâneos, conforme depreendemos do dossiê do caderno de processo de criação de *Valsa de Sangue* e nos quadros de unidades de significação das fontes hemerográficas.

A escrita cênica de *Valsa de Sangue*[165] é construída a partir da estrutura Valsa que usada como forma musical é trilha sonora do espetáculo. Se o cenário com cadeiras diagonais, figurinos de traje de gala, a postura corporal para a dança valsa ou mesmo a coreografia inicial aponta para uma dança de salão no teatro – espaço físico -, o que se ver é uma sequência de movimentos e gestos exasperados, cenas dramáticas simultâneas, elementos da estrutura dança e do cotidiano sendo desconstruídos, justapostos e estranhados por repetições, trechos de coreografias de valsa, brincadeiras infantis como dança das cadeiras ao som de "a carrocinha pegou" de Ithamara Koorax[166].

São cenas constituídas de cortes e entrecortes que pela dinâmica dos atores constrói-se narrativas alineares e atemporais, compondo a intertextualidade composta por desconstruções, justaposições e estranhamento, conforme se depreende dos quadros de unidades de significação.

O 'como' os atores teatralizam a dança em ritmo lento, outras vezes quebrados, tensos, violentos sem se diferenciar da música, as tensões corporais, as imagens de figuras que cruzam e se entrecruzam no espaço cênico, as alterações de estados corporais vão construindo uma cadeia de sentidos que seguramente como compreende Bonfitto (2007) são ações psicofísicas, pois, o movimento é uma ação física constituída de todos os elementos compositivos interiores e físicos que a torna teatral.

O conceito de movimento de Rudolf Von Laban (1978) é determinante na poética do Teatro do Movimento, pois se compreende como uma ação intencional – entende-se por intencionalidade, a necessidade profunda, uma atitude interior que projeta para o exterior uma vida de sensações, emoções, imagens interior-exterior -, portanto, pensado, dotado de significação e sentido motivado por impulsos internos

[165] Cabe ressaltar que não se trata da análise do espetáculo em si, faço uma breve descrição do espetáculo para fins de compreensão deste processo de trânsito pelas linguagens e referências.
[166] Cantora brasileira de Música Popular Brasileira considerada uma das melhores cantoras de jazz. Disponível em http://www.koorax.com/. Acesso em 10 de maio de 2014.

– esforços -, ou seja, que precede e dá origem aos movimentos, liberados no fazer cotidiano, no representar e no dançar. Assim, a ação corporal é a projeção externa de um impulso para satisfazer a uma necessidade funcional e/ou expressiva.

De Meierhold em seu processo de incorporação de textos dramáticos e outras formas de arte, percebemos que a construção e encenação de *Valsa de Sangue,* faz uso de elementos de criação da poética de Meierhold quanto a manipulação de objetos - no caso cartas e sua abertura em 8 tempos na cena chamada de grupo corpo e leitura em posições inusitadas, diferentes de como são percebidas normalmente -, construção de passagens no desenvolvimento da ação entre os gêneros dramáticos e cômicos como na cena das cadeiras – dança das cadeiras -, busca pelo contrastes e tensões em relação ao ritmo em suas variações interno/externo, lento/veloz/brusco e ao significados sugeridos pelos fragmentos de poesias, e pela atmosfera sugerida pela música, pelo canto e pela luz.

De certo modo, há sinais de referências em Artaud quanto à utilização da música, a quase supressão da palavra e o envolvimento do público pela provocação com a quebra da previsibilidade da cena teatral e do próprio texto dramático, bem como exige deste uma leitura muito mais sensória emocional que lógico racional.

De Laban (1978), entendo também que se faz uso do conceito de esforço como estabelecimento de um jogo de forças opostas, o equilíbrio instável entre espaço e tempo enquanto gerador de qualidade das ações. No tocante ao espaço, temos o jogo corpo no espaço como o lugar físico da referência direcional para o corpo; e espaço no corpo, este é a referência que define direções e lugares. Quanto ao tempo é referência que demarca as instabilidades, variações e dinâmicas do movimento.

De Grotóvski e Barba, toma-se seu processo de uso de múltiplas matrizes como canto, texto, ações físicas, exercícios plásticos e físicos para os atores. Considera-se ainda Barba (2012) para quem o corpo do ator é o que tem intenção de fazer, é um corpo desperto que tem intenção consciente, não havendo necessidade de recursos emotivos, bastando que se utilize de todos seus recursos físicos sem mecanizar. O atuante/ator pelas suas proposições artístico-estéticas propõe um corpo como materialidade dramática que atua repleto de imagens, textos e movimentos que acabam sendo incorporados em suas produções e vivências, mesmo que não se dê conta de imediato.

Quanto aos impulsos, percebe-se que este é resultante da intenção/ da interioridade que equivale ao esforço para então surgir a ação, este se mantém ativo no estado de prontidão como instante que precede a ação no espaço.

Esta característica é abordada por Barba (2012) assim com a força, potência da ação, os elementos subjetivos da subpartitura para preencher e justificar as ações para os atores, a energia que dilata o corpo e lhe dá o estado de prontidão, o princípio de equivalência, variação rítmica e relação com os objetos e com o espectador mais pela emoção e sensorialidade do que pela racionalidade.

Em síntese, o corpo em trânsito por tais referências assume como matriz comum o texto dramático espetacular como em Meierhold, Artaud, Grotóvski e Barba; e em Laban e Bausch o corpo no espaço e tempo como imagem e seus estados dramáticos corporais.

Na acepção de Laban (1978) o movimento é todo elemento plástico, vivo, significante que produz e é produzido pelo binômio tempo-espaço.

> O movimento contém elementos que, quando trabalhados, podem gerar ações físicas. [...] psicofísicas e catalisadoras de elementos de linguagem, devem significar ou representar algo, assumindo, dessa forma, uma função sígnica. Quando tais ações passam a particularizar um ser ficcional, seja como ser humano único e diferenciável, seja como integrante de uma classe social, profissional, tipo psicológico... podemos localizar, então, em tais ações, a presença de gestos (BONFITTO, 2007, p. 110).

Há uma relação de correspondência entre movimento, ação e gesto. O primeiro é um elemento da ação, e o gesto é uma extensão ou desdobramento em detalhe da ação física. A relação entre gesto e música, diferente de Dalcroze em que o corpo busca materializar a música em cena, para Meierhold (apud BONFITTO, 2007) é um elemento constitutivo do trabalho do ator que a utiliza seja no treinamento físico e na criação por um processo de associações mentais e emocionais que leva a uma pré-interpretação, em substituição a ideia de memória emotiva proposta por Stanislávski.

O autor constata que desta relação resulta nova qualidade e precisão gestual resultado de tensões e contrastes. Não com a função de criar uma ambiência/atmosfera, mas de estabelecer um diálogo e ser assimilada pelas ações e palavras do ator, em que se considera não apenas o conteúdo, mas sua materialidade da música quanto ao ritmo, variações e modulações (passagens entre uma parte e outra tonalidade).

No processo de criação dos espetáculos da Cia. não percebo um mecanismo de aplicação de técnicas de interpretação fundadas em alguma poética teatral, o que se tem são relações operativas e princípios contínuos em cada processo de criação de espetáculo, cuja diferenciação é o *leit motiv* (ideias, temas, perguntas, jogos, cenas de espetáculos anteriores, dinâmicas de movimentos) para encenação.

Entre os procedimentos, vemos que a experimentação passa pela improvisação como um constante campo de possibilidades em que figuras, imagens, dramas, experiências pessoais, associações mentais vão sendo construídos para uma posterior inserção de músicas e textos, outras vezes estas redefinem a configuração das imagens, figuras e movimentos.

Ao passo que as personagens na dramaturgia clássica estão definidas pelo espaço e tempo lógico ficcional. Na contemporaneidade, a ausência desta lógica temporal e espacial permite o uso de 'actante-estado' em que segundo Bonfitto (2007) não se determina em tal figura ficcional ações e estrutura lógico espaço-temporal que lhe defina personagens geradores da trama e de uma identidade individual.

Assim, no plano de criação pessoal, podemos levantar a hipótese de que pela improvisação cria-se um espaço e tempo mental no qual cada atuante cria seus estados dramáticos. Ainda que não haja a determinação explicita de uma personagem, há um ser ficcional construído a partir do texto dramático na acepção contemporânea.

Miguel Santa Brígida, por exemplo, não oferece uma situação, nem fornece dados sobre as personagens em seu caderno. Sua tradução cênica é uma especificidade da Cia. e da contemporaneidade, pois, não há como se montar tais espetáculos sem que não seja pelo próprio encenador ou por atores que deles participaram. Penso que para resolver esta indefinição de existência ou não de personagem, tenha adotado o termo atuante em que a relação com o termo actante é bastante próxima ao se conceber como aquele que executa ou sofre a ação e articule um enunciado dotado de sentido.

Neste sentido, actante é tudo aquilo que atua. Entende-se, portanto, os constantes usos de *instalações artísticas* não meramente como cenários nos espetáculos da CAC, mas actante por que dotadas de sentidos confirmados pelas ações de atuantes.

Na construção do actante-estado existe uma conexão entre corporeidade e sentido cuja unidade encontra-se na partitura de ações. Deste alargamento do texto e da personagem que também penso haver o trânsito pela *performance* que segundo Miguel (2014 a) “só a performance’ para se entender as constantes justaposições de imagens, elementos visuais, sonoros, poéticos, movimentos, tempo e espaço na cena da Cia. Atores”.

Esta afirmativa de Miguel Santa Brígida (2014 a) suscita-nos às operações da arte da *performance* que, conforme Medeiros (2005), borra as fronteiras das linguagens artísticas impedindo de certo modo a fixação de categorias limitantes para a cena teatral.

Compreendo ainda que a relação entre o que entendemos por *performance* e teatro na cena contemporânea deve certamente permanecer uma questão dialética, no sentido de conservação, negação e reatualização. Pois, no ator e *performer*, embora haja uma presença cênica, ambos constituem-se como linguagens próprias que se aproximam e repelem-se. Se é que há diferenças se considerarmos a finalidade da *performance,* que é ser uma expressão cênica conforme aponta Cohen (2002).

Numa declarada paráfrase de Cohen (2002, p. 66), tal como a *performance*, a Cia. Atores Contemporâneos insere-se como uma linguagem híbrida intencional, deliberada, dirigida e programada a um tempo e espaço diferenciados em que o corpo, não o texto propriamente dito, assume a centralidade.

Entendo que a partir do momento em que a centralidade na Companhia Atores Contemporâneos é a forma de utilização do corpo em relação espaço-tempo e movimento, o corpo como matéria modifica-se e modifica o espaço e o tempo.

Ele é aqui chamado de *corpo em trânsito,* pois não há uma demarcação estrita entre personagem, ator, dança-teatro, bem como uma desvinculação da função habitual do corpo (ações cotidianas), sendo canal de sentido e interativo com o público quer direta ou indiretamente e outras linguagens incorporadas à ação em que se procura estabelecer uma coerência de imagens configurativas entre os diversos elementos compositivos retirados do cotidiano, de suas relações subjetivas e das linguagens artísticas que se justapõem ou interligam-se sobre um espaço diferenciado e abrangente, a fim de produzir uma forma: cena gerativa de leitura emocional e física, constituída de corporalidade e acionadora de outras corporalidades.

Assim, não há como negar que a *performance* figura com um papel crucial na história da Cia. Atores Contemporâneos pela primazia de uma Dramaturgia do Corpo em Trânsito funcionando como “atractor” (ponto de convergência) na poética do Teatro do Movimento visto a Cia. Atores não se limitar a uma poética teatral específica, mas mantêm-se em trânsito por múltiplas referências.

Tomo aqui o conceito do físico-químico Ilya Prigogyne (apud ILYA PRIGOGINE; ISABELLE STENGERS, 1991), que define o “atractor” como o conjunto de comportamentos característicos para o qual evoluiu um sistema dinâmico independentemente do ponto de origem. Pois, se por um período de oscilação entre um ponto e outro houver um ponto de convergência que o demarque teremos aí um *atractor*.

O físico-químico explica que a irreversibilidade ou a produção de entropia – medida de incerteza, instabilidade e desordem -, constituem o vivo, o orgânico e o seu destino não segue em direção ao equilíbrio, mas ao campo de possibilidades. Isto se relaciona a meu ver com a possibilidade do *work in progress* na cena contemporânea, marcado pela abertura e processualidade.

Tudo está em trânsito, tudo é transformável, e, logo, tudo é passagem. Nos termos do autor, todos os sistemas são dissipativos quando transformam uma energia em outra, pois a energia final é diferente da energia inicial.

É o caso do corpo tornado passagem, segundo Sant’anna (2001, p. 105)

> é ele mesmo, tempo e espaço, dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Dado gesto expresso por este corpo tem pouca importância ‘em si’. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro, e ainda, um corpo a outro.

Mello (2002, p. 217) corrobora a noção proposta ao assinalar:

> O corpo tem uma função híbrida, tornando-se um campo de passagens entre elementos orgânicos e sintéticos, uma estrutura fluída, dinâmica [...] lugar de construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades (...) e, conexão com diferentes meios que se apresenta como mecanismo produtor de linguagem.

Penso que o conceito de corpo visa a uma materialidade que se aproxima da materialidade do trabalho em *performance*, e equivale ao plano de expressão que serve para transmitir um sentido, um pré-conteúdo no sentido de função estética ou poética que se conjugará aos demais elementos plásticos, áudio, poéticos,visuais e cênicos. Pois, no corpo do atuante não se representa o objeto, mas o significado que o artista o atribui, culminando em uma gama de conhecimentos visuais, que fazem

partes das vivências do contexto social, afetivo, subjetivo de atuantes e encenador (*dramaturg*). Com isso estará se constatando que o corpo transita sem se fixar em categorias estabelecidas de representação, interpretação e atuação/presentação.

Evidentemente que o Teatro, não é o único fator indicador da existência ou não de uma dramaturgia do corpo.

> Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações [...]
> A dramaturgia do corpo não é um pacote que nasce pronto, um texto narrado por um léxico de palavras, mas como a sua etimologia propõe, emerge da ação. Um estado de vertigem que paradoxalmente se dá a ver, por vezes, como algo estável e, à primeira vista, inteiro. No entanto, a sua própria natureza é a de viver à beira da dissolução [...] (GREINER, 2005. p. 81).

Principalmente, quando se considera Glusberg (2003 cf. p 67) que enfatiza que a *performance* se afasta dos cânones e figuras do teatro e da dança. Adotando Cohen (2004) como referência, identifico que os fragmentos de cenas e imagens matriciais dos espetáculos da Cia nos espetáculos chamados de *Instalação* e na própria recomposição do espetáculo *Valsa de Sangue* são configurados a partir de mudanças e incorporações significativas e elementos múltiplos dentro do procedimento do *work in progress.*

Assim, entendo que no lugar das três unidades da dramaturgia apontada por Palotini (1988): regra de ação, regra de tempo, regra de lugar; a Cia. propõe sua linguagem, a meu ver a partir de três princípios de organização da forma: princípio da desconstrução, princípio de *collage* e princípio de estranhamento.

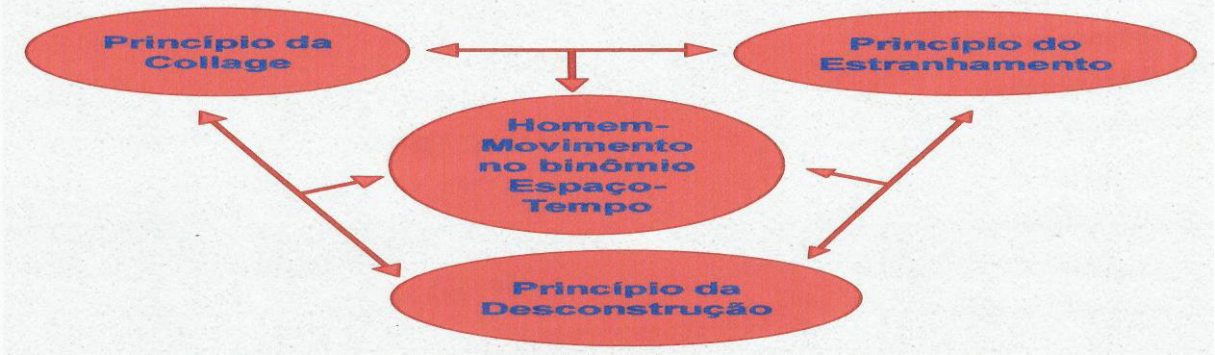
Para tanto, para saber se esta tríade realiza o conteúdo da noção Teatro do Movimento, é preciso elucidar a relação desta Companhia com o corpo em trânsito de linguagens e os princípios formativos da composição cênica.

5.2. Proposição de Princípios Formativos da Poética do Teatro do Movimento

Ao intencionar saber como se presentifica nos documentos de processo de criação, isto inclui os jornais impressos -, as relações operativas do corpo na poética do Teatro do Movimento. Identifico o corpo em trânsito que resulta do diálogo com as linguagens que transitam na poética e estética da Cia. como em *Valsa de*

sangue, tais relações são mencionadas nos princípios formativos propostos por esta poética.

Fig. 53 – Princípios Formativos em Trânsito no Teatro do Movimento



Fonte: Elaboração Própria

Segundo Argan (1995), o trabalho sobre poética requer a elucidação ou enunciação da intencionalidade artística, por compreender todos os fatores que concorrem para a operação artística concreta, tornando-a não só possível, mas necessária às experiências e as escolhas culturais que o artista efetua.

Cauquelin (2005, p. 55) situa a poética nas teorias injuntivas que "[...] visam a uma prática que se propõe a explicitar, apresentando de alguma maneira condições ao exercício da arte e dando uma ordem (nos dois sentidos do termo) à multiplicidade de expressões, de técnicas e de intenções".

De acordo com a autora, as regras, os limites e os processos específicos constituem-se em instrumentos e operações próprios à atividade criadora que conferem à arte sua especificidade e fundam sua identidade (op. cit.cf. p. 55).

Paul Valéry (1995) denomina poética à reunião de tudo que seja de ordem subjetiva e objetiva, que diga respeito à produção de obras que compreende dois processos: "Por um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, o da reflexão, o da imitação, o da cultura e o do meio; por outro lado, o exame e a análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e auxiliares da acção" (Idem. p. 47).

Para Argan (1995) a poética, ao normatizar o "formar" artístico, instiga que leis e princípios seguir do ponto de vista estético, emotivo e funcional. Implica ainda em questionar que norma rege o artista em sua subjetividade e intermediação com os elementos para compor sua obra, bem como evidencia, de certo modo, as características globais, os princípios e conceitos operativos construídos e

extensíveis ao processo criativo de outras obras, como uma linha de força a conduzir as operações criativas.

A passagem do modo como é produzido para o produto suscitado pela crítica genética, parece-me eficaz para se esclarecer os princípios formativos que constituem a poética do Teatro do Movimento, pois quanto ao conceito, é possível ao artista criar porque ele é capaz de assumir, perante a sua contemporaneidade, uma postura tematizadamente cultural, sensível, consciente, imaginadora e intencional.

Daí, ser percebido facilmente, pelas notas mencionadas, que o processo criativo envolve toda a estrutura do artista nos seus três elementos: corporeidade, corporificação e corporalidade, conforme se depreendeu da tese de Souza (2003).

Esclarecida a poética como constituída pela mediação entre princípios, processos e produtos é preciso considerar, agora, o seu produto. Ao realizá-lo, o artista mantém em sua intencionalidade um objetivo que lhe dá sentido; em outros termos, trata-se de um ato que concretiza um projeto, no caso o Teatro do Movimento.

Este caráter intencional não basta, entretanto, para definir a concretização. Esta implica também uma multiplicidade de elementos que precisam ser experimentados, ordenados, unificados e postos à recepção.

Poetizar é, pois, dar, intencionalmente, unidade à multiplicidade. E o resultado obtido, eis o que se chama obra. Esta é, então, produzida pela Cia. Atores Contemporâneos a partir de linguagens como a dança, a *performance* e o teatro que são produzidas por ela em uma situação que a torna contemporânea ao não contemporâneo. E como essas linguagens, ao serem reunidas, perdem a sua especificidade, mas ganham uma configuração nova, que lhe garante a unidade pela relação de teatralidade que se estabelece entre as mesmas.

Conforme verificamos nas sequências de quadros que sintetizam as unidades de significação referentes aos elementos contínuos que caracterizam as proposições cênicas da Cia. Atores Contemporâneos e que implicam na constituição do Teatro do Movimento.

Ressalto que a princípio se intencionou adotar a rigidez da análise de conteúdo[167], todavia, notou-se que a instabilidade, fluxo, trânsito do fenômeno não nos permite esta rigidez que as unidades sejam limitadas a um só código inferencial. Principalmente, por se perceber que pelas inferências de princípios formativos, estes são heterogêneos quanto aos elementos que os caracterizam, sendo que o princípio do estranhamento a meu ver resulta dos outros dois: princípio da *collage* e da desconstrução, por isso aquele recebe a cor lilás.

Embora as situações a que chamo de unidades de significação elencadas nos quadros abaixo se insiram em uma das categorias (*collage,* desconstrução e estranhamento), isto não é arbitrário que não possa, também, ser vista pelo prisma de outras. Por exemplo, espaços alternativos, é desconstrução, mas também pode ser estranhamento.

Há, portanto, uma espécie de dominante, contudo, isto não quer dizer que a característica analisada não possa transitar pelos demais princípios.

Quadro I – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006[168]

Valsa conta histórias de densos e trágicos amores. *O Liberal.* Belém, sexta-feira, 13 de setembro de 2002. Cartaz.		
Princípio da *collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
[...] muitos movimentos e poucas palavras.[...] [...] espaços alternativos [...] [...] transformado salas de dança em um verdadeiro salão de baile para contar a historia de densos e trágicos amores [...] [...] Narrando através de movimentos o que ele chama de “Coreografia confusa da alma” [...] [...] verdadeiros mosaicos [...] [...] valsa dança [...] [...] a música vai mais alem do que um simples pano de fundo para uma cena ou um acessório cênico [...] [...] música que nos dá o andamento cênico [...] [...] Limite híbrido entre dança e teatro [...] [...] Danças Íntimas [...] [...] uma narrativa não linear [...] [...] a idéia do não começo e não fim [...] [...] não são palavras quaisquer [...] dois fragmentos de poemas [...] [...] poetização da dramaturgia do movimento [...] Foram escritos vários roteiros [...] [...] vasto espaço da Praça da República como palco [...] [...] espaços [...] em especial casas antigas [...]		

Fonte: Elaboração Pessoal

[167] A análise de conteúdo segundo Bardin (1977) estabelece o rigor nesta unitarização e que para a inferência de categorias, deve-se garantir a homogeneidade e exclusividade das unidades para cada categoria sem repetição.

[168] Nota: A fonte hemerográfica é mencionada na parte superior do Quadro. Na parte intermediária indicam-se as inferências/interpretações sinalizadas nos princípios inferidos e identificados em duas cores primárias e uma secundária. A parte inferior e maior consta as unidades de significação seguidas ou precedidas de colchetes com reticências e nas cores que se atribuiu os princípios.

Quadro II – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

Cláudio Marinho. Da Editoria de Cartaz. O Liberal. Belém, domingo 24 de agosto de 2003. p 01		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
[...] Teatro [...] [...] Com os atores [...] [...] aproximar as artes da dança e teatro e esta fusão é chamada de Teatro do Movimento [...] [...] atores-bailarinos [...] [...] contar uma história [...] [...] movimento do ator dançarino, sobre o tempo e o espaço em que a cena ocorre [...] Um tema recorrente nos trabalhos da Companhia Atores Contemporâneos é a paixão, o sentimento [...] [...] Personagens [...] [...] movimentos da valsa [...]		

Fonte: Elaboração Pessoal

Quadro III – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

Teatro do movimento em novo espetáculo. O liberal. Cartaz- variedade. Domingo, 1 de agosto de 2004. Pagina 3		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
[...] exercício da construção cênica que envolve tempo, espaço, vida e sensualidade [...] [...] Companhia Atores Contemporâneos de Teatro [...] [...] uma linguagem corporal própria [...] [...] exploração do corpo do ator dançarino [...] [...] os personagens dançados [...] [...] suas expressões corporais um grande senso de teatralidade [...] [...] estilo teatro do movimento [...] [...] emocional dá origem e sentido aos gestos [...] [...] a valsa constrói [...] [...] espetáculo- dança [...] [...] elementos híbridos, porque a própria estrutura da dança [...] Utilizamos esta dança para atingir e afetar a emoção do espectador [...] [...] com uma narrativa não-linear, rica de cortes e entrecortes [...] [...] idéia do não começo e do não fim [...] [...] recorrência poética à relação da própria Companhia Atores Contemporâneos com a dança, uma relação explorada em outro momento, no espetáculo “Violetango” [...] [...] estética dos traços estilísticos da cena era enriquecida pelos corpos dos intérpretes em movimento [...] [...] fazer teatral [...]		

Fonte: Elaboração Pessoal

Quadro IV – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

Teatro e dança. *O Liberal*. Belém, segunda-feira, 2 de agosto de 2004. Agite, p.02		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
Teatro e Dança Espetáculo da Companhia Atores Contemporâneoso		

Fonte: Elaboração Pessoal

Quadro V – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

Valsa de sangue. *Diário do Pará*. Belém, sexta-feira, 6 de agosto de 2004.		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
[...] a valsa como personagem principal [...] [...] o espetáculo da Atores Contemporâneos [...] [...] estilo *teatro do movimento* [...] A peça é de Miguel Santa Brigida [...] [...] preparação corporal dos atores [...] [...] pesquisa linguagem cênica [...] [...] linguagem corporal própria e aprofunda a exploração do corpo [...] [...] ator dançarino no tempo espaço [...] [...] A partir da estrutura da Valsa-dança [...] [...] o espetáculo utiliza a dança [...] [...] narrativa linear, rica de cortes, onde a idéia do "não começo" e não fim desenham o ciclo incessante da vida e o sentido das paixões humanas. [...] personagens dançados nesta valsa [...] [...] a valsa constrói e desconstrói a cada movimento do espetáculo dança. [...] o espectador para uma dança e contradança de corpo e alma no fazer teatral [...]		

Fonte: Elaboração Pessoal

Quadro VI – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

BESSA, Esperança. Valsa de sangue estréia no Waldemar. O liberal. Cartaz variedades. Sexta-feira, 6 de agosto de 2004.		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
[...] peça escolhida [...] A peça fica em temporada no Teatro Waldemar Henrique [...] Valsa de Sangue" ganha um palco de teatro de verdade [...] [...] sempre ousou experimentar novos espaços [...] [...] sala de dança o seu foco central [...] [...] a ambientação não muda de eixo [...] [...] o público é disposto numa arena quadrada, como observador desse baile que aconteceu ao centro. [...] momentos dá vontade de largar a cadeira e ir para a pista de dança, deixar o corpo mexer ao ritmo frenético, e ainda se emocionar com avassaladoras paixões e outros casos, [...] [...] contados com corte e entrecortes [...] [...] linha de trabalho com base no teatro do movimento [...] [...] o corpo e os gestos falam mais do que as palavras [...] [...] a ação é verbo mais utilizado (na prática) [...] [...] e palavras são proferidas não como simples complemento, mas como ênfase em determinadas situações como exclamações para pontuar o que se quer exaltar e ressaltar no discurso. [...] o clima continua sendo de intimidade com esses olhos que observam [...] [...] superdimensionalizar posicionamento e atitudes dos atores e teve que exigir deles maior fôlego [...] [...] seus personagens [...] [...] Com a luz [...] [...] um dos personagens forte no enredo [...]		

Fonte: Elaboração Pessoal

Quadro VII – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

ANDRADE, Hudson. Atores Contemporâneos levam dores e delícias do amor ao palco. O liberal. Cartaz- variedade. Sabado, 14 de agosto de 2004. Pagina 5. Especial para o cartaz.		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
[...] Dança de salão padronizada, em três tempos [...] [...] luzes se acendem e o vermelho vai surgindo [...] [...] cheiro de rosa vermelha e absinto no ar [...] [...] Pessoas atravessam a cena. Cruzam-se, olham-se, percebem-se, mas seguem seu destino de atravessar a vida [...] A mulher carregada de rosas canta [...] [...] essa canção acalanta, lamenta, vocifera, debocha, sorri, indiferente por vezes aos sentimentos dos demais, por outras, diretamente envolvido neles e por eles. [...] platéia, *vouyeur* desse espetáculo de carnes, papeis e pétalas; do suor [...] [...] pés ensanguentados dos amantes [...] [...] seu cansaço [...] [...] palavras desconexas [...] [...] Levante [...] Seu coração está mais perturbado do que se possa imaginar.		

Fonte: Elaboração Pessoal

Quadro VIII – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

"Valsa de sangue" no Waldemar Henrique. *O Liberal*, Belém, terça feira, 29 de março de 2005. Cartaz/variedades. P.3.		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
[...] A peça [...] [...] dramaturgia do movimento em que os atores expressam os sentidos e sentimentos por meio do corpo. Na realidade é uma contra-dança de corpo e alma que aprofunda a exploração corporal do ator - dançarino nas relações de tempo e espaço, homem e movimento. [...] É um depoimento vigente do corpo do intérprete – bailarino e intérprete-ator [...] São histórias relatadas por movimentos e não por palavras [...] [...] Os atores [...] [...] partem da estrutura da valsa uma dança de par [...] [...] uma narrativa não linear, rica de cortes e entrecortes, onde a ideia do não começo e não fim A valsa é interpretada na linguagem da gramática corporal com toques de teatralidade e qualidade emocional [...] [...] interpretação corporal [...] [...] busca uma maior intimidade dos artistas com os espectadores [...] [...] Um diferencial da Companhia que Miguel faz questão de ressaltar: gostamos de estar na rua, nas igrejas, e em outros espaços. [...] montagens performáticas e bem diferentes da dramaturgia comum [...]. [...] Prêmio Funarte de teatro [...]		

Fonte: Elaboração Pessoal

Quadro IX – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

SANTOS, Carlos Correia. Dança e contradança. *Diário do Pará*. Belém, terça-feira 29 do março de 2005. Caderno D. p.03		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
Uma das mais inovadoras produções do teatro paraense [...] A cadeira na platéia se transforma na parceria de uma contradança de emoções perturbadoras [...]		

O espectador não sabe, mas está executando a instintiva marcação das suas reações. Ele adianta o corpo para frente, revira-se, imobiliza-se, deixa-se hipnotizar. Passam-se alguns segundos e o "pas-de-deux" com as cenas se reinicia: corpo para frente, corpo para o lado, imobilidade, respiração presa. Até a poltrona parece exausta. Dentro do peito do espectador, giram e giram um turbilhão de sentimentos. O grande coreógrafo desse especial enlace entre público e o palco é o espetáculo Valsa de Sangue [...] [...] essa poética mistura de teatro e dança [...] [...] nossa alma é tirada para dançar junto com os personagens [...] [...] atores bailarinos [...] [...] várias referências artísticas [...] [...] Algo formidável do Valsa é o cromatismo [...] [...] Também dançamos com os tons fortes que passam diante dos nossos olhos, Valsamos, sobretudo, com o vermelho. [...] ir e vir sensorial [...] [...] esse bailado com as próprias angústias, prazeres e segredos que o espetáculo propõe a quem vai vê-lo [...] [...] efeitos da emoção se sobrepondo a palavra, aos sentidos. Por isso a Valsa é não linear e sem textos. O que me interessa é o movimento do ator como ferramenta da dramaturgia. Sempre início o processo de montagem trazendo um tema para discutir com o elenco [...] [...] estabelecer coreografias para o corpo de cada ator [...] O trabalho tem como base cada modo de andar, cada modo de gesticular, cada cabelo, cada olhar. [...] usar todos esses testemunhos corporais para falar dos encontros e desencontros entre os casais.

Fonte: Elaboração Pessoal

Quadro X – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

"Violetango" volta à cena hoje. O Liberal. Quinta- feira, 24 de agosto de 2006, p. 3. Magazine		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
[...] uma instalação cênica com performances inéditas e trechos das principais montagens da companhia [...] "Cenas..." os atores irão contracenar dentro de uma piscina [...] [...] pesquisas sobre o teatro do movimento, um conceito que inicialmente unia teatro e dança, onde um complementava o outro. [...] Hoje o diretor Miguel santa Brígida aponta para outros caminhos [...] o ator hibrido, que precisa entender de carnavalização, cultura popular, performance e outros temas. "É o corpo em trânsito, trafegando por experiências múltiplas como interprete" o conceito de carnavalização se fez cada vez mais presente nas montagens da companhia, assim como a performance		

Fonte: Elaboração Pessoal

Quadro XI – Unidade de Significação das Fontes Hemerográficas – 2002-2006

Márcia Carvalho. Gestual em trânsito. O Liberal. Belém, segunda feira, 21 de agosto de 2006. Magazine, p.1.		
Princípio da *Collage*	Princípio da Desconstrução	Princípio do Estranhamento
UNIDADE DE SIGNIFICAÇÃO		
uma instalação cênica com performances inéditas e trechos marcantes de seus principais espetáculos atores [...] desafio de interpretar dentro de uma piscina [...] Teatro do Movimento, a Companhia Atores Contemporâneos [...] [...] exibe hoje maturidade e aprofunda o tema, ampliando seus conceitos e referências. [...] "transito" [...] Essa palavra que sempre estou usando, pois trata do trânsito entre as pessoas, entre as linguagens", diz ele. O conceito de carnavalização se fez cada vez mais presente nas montagens da companhia, assim como a performance		

[...] minha paixão pelo carnaval", assume o diretor. "E isso reverbera dentro da companhia, é inevitável".
[...] Atores [...]
Se no início a pesquisa da relação homem/ movimento com o tempo e o espaço era muito colada à dança, criando a dualidade teatro/dança onde um complementava o outro, hoje santa Brígida aponta para outros caminhos. E fala do ator híbrido, que precisa entender de carnavalização, cultura popular, performance. "É o corpo em trânsito, trafegando por experiências múltiplas como intérprete".
[...] o ator se dedique com a mesma intensidade aos exercícios, que podem ser tanto um treino de natação como uma aula de percussão.
Antes o Teatro do Movimento era um corpo num espaço mais restrito, sem tantas referências. Hoje as experiências são mais amplas [...]

Fonte: Elaboração Pessoal

Além disso, o fato dos elementos serem reunidos num conjunto não implica que as linguagens deixem de pertencer à situação objetiva em que o próprio atuante está envolvido; por isso, o conjunto, como um todo, deve manter também uma relação de coerência com a relação triádica da encenação: atuante, texto e público em um espaço e tempo abrangentes.

Didaticamente sintetizo os elementos apreendidos das unidades de significação e que a meu ver caracterizam o Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos.

Quadro XII – Elementos Contínuos no Teatro do Movimento

Drama/conflito de qualquer ordem
Incorporações de objetos
Instaura corporalidades
Espaço diferenciado
Justaposição de imagens
Justaposição de linguagens
Predomínio da imagem sobre a palavra
Ênfase no corpo
Ênfase no movimento
Caráter Híbrido
Abertura
Desestruturação da dança
Processualidade/inacabamento
Uso de instalação
Uso de sonoridades
Uso de figurino
Narrativa não Linear

Fonte: Elaboração Própria

Ora, vê-se por aí, a estrutura observada que caracteriza a noção de Teatro do movimento. Essas considerações permitem sintetizar a dialética do Teatro do Movimento a propósito de sua construção.

Daí se constata que as seguintes notas caracterizam a noção de "Teatro do Movimento".

Quadro XIII – Elementos Característicos do Teatro do Movimento

Teatro do Movimento
a) O Movimento como uma ação intencional e expressiva
b) Diálogo entre teatro e dança;
c) Multiplicidade de elementos signicos;
d) Interconexão entre corporeidade, corporificação e corporalidade;
e) Conflitos plurais;
f) Performance como elemento procedimental de desestabilização;
g) Inexistência de personagens estritos, mas figuras ou imagens universais e imaginárias.
h) Singularidades de cada atuante;

Fonte: Elaboração pessoal

No lugar das três unidades da dramaturgia: regra de ação, regra de tempo, regra de lugar, entendo que a Cia. propõe três princípios de práticas teorizadas que a meu ver constituem o Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos. De certa forma a partir da caracterização da Dança-Teatro de Pina Bausch (FERNANDES, 2000; AZEVEDO, 2004; BONFITTO, 2007) percebo as aproximações procedimentais com a proposta de Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos no que diz respeito ao que se apresenta no quadro abaixo:

Quadro XIV – Aproximações procedimentais com Dança-Teatro

a) Repetição e estranhamento;
b) Sonorização do próprio corpo e vocalização;
c) Improvisos;
d) Movimentos do cotidiano, abstrato e puro de forma narrativa cômica e abstrata;
e) Não representação formal;
f) Realismo aproximado;
g) Distanciamento;
h) Imprevisibilidade;
i) Uso da collage;
j) Dramas humanos;
k) Processualidade;
l) Teatralidade;
m) Dramaturgia;
n) Grandiosidade cênica
o) Personagens;
p) Hipérboles e absurdos;

q) Sentimentos e sensações;
r) História do corpo do ator-bailarino;
s) Simultaneidade de ações no palco;
t) Transitoriedade de significação;
u) Inacabamento;

Fonte: Elaboração própria

5.2.1. Princípio da Desconstrução

A Cia tem se calcado numa relação triádica e fluida entre corporeidade, corporificação e corporalidade em que a dramaticidade reside não na representação mimética realista, mas no *metamovimento* com intenção dramática de qualquer ordem, visto a não demarcação estrita em categorias de representação e presentação/atuação.

A noção de metamovimento, que advém de um processo de metalinguagem do movimento dotado de intencionalidade e esforço interno e externo como propõe Laban (1978), nomino de desconstrução, aqui adotada não como um método de destruição, mas como uma metáfora que significa desmontagem, decomposição dos pressupostos do teatro e dança convencional e principalmente da premissa do Teatro do Movimento, “o homem-movimento na relação binômio espaço-tempo”.

Kill Abreu (2010) considera como uma variante do teatro físico, por ter o corpo hibridizado como força motriz e sujeito dramático da cena. Isto é evidenciado no princípio norteador da Cia.: “o Homem-Movimento na relação Binômio Tempo-Espaço”, base fundante da pesquisa cênico corpóreo de Miguel Santa Brígida, idealizador e diretor da Cia, nominando-a de Teatro do Movimento.

A partir desta premissa proposta por Miguel Santa Brígida para a Poética da Cia. podemos novamente apontar para um *Corpo em Trânsito*, pois não há uma demarcação estrita em atuante e personagem, ou seja, o corpo transita sem se fixar por categorias de representação e presentação/atuação.

A desconstrução serve nomeadamente para descobrir partes do texto que estão dissimuladas e que interditam certas condutas. A desmontagem das estruturas tão evidentes quanto sacralizadas de sentido como as regras das três unidades, permite ao conceito uma abertura ou possibilidade de leitura e releitura maior ao

âmbito em que elas foram originariamente pensadas, no caso período clássico e o neoclássico.

Se tomarmos a primeira possibilidade de criação de *Valsa de Sangue* segundo Miguel Santa Brígida (2002; 2014b) veríamos uma desconstrução de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues e no caso efetivo uma desconstrução das coreografias e músicas de valsas utilizadas no espetáculo.

Quanto ao trânsito de linguagens que entendo constituírem-se formas de desconstrução, vemos a questão da tríade da encenação: atuante, texto e público.

Com relação à *performance*, quem melhor nos ajuda a compreender é o semiólogo Glusberg (2003) que reconhece que a *performance* trabalha com o discurso do corpo por meio do que chama de metalinguagem de segundo tipo, aludindo ao teatro e à dança que trabalham com a metalinguagem de primeiro tipo por se apropriarem de comportamentos, movimentos e gestos do vasto programas de ações que constituem o ser no mundo (vivências e experiências cotidianas).

A discussão de Glusberg (2003, *cf.* p. 57/60), acerca da *performance* que trabalha com uma metalinguagem de segundo tipo por resignificar os vastos programas de ações, gestos e movimentos da cultura, ao passo que o teatro e a dança trabalham com a metalinguagem de primeiro tipo, tomando como referência o corpo ou o comportamento no cotidiano. Os dois tipos para o autor são formas diferentes de agregar novos significados ao comportamento humano.

Quanto à relação que estabeleço entre a proposta cênica da Cia Atores com a *performance*, é feita a partir do estudo de Cohen (2002), que busca compreender a *performance* a partir dos referenciais do teatro de forma abrangente e relacional, mesmo que considere a definição por Jacó Guinzburg (1988) de encenação como expressão cênica constituída por uma tríade que inclui ator-texto-público.

No tocante ao texto, vemos também o princípio de desconstrução, posto que no vasto repertório da CAC, e inclusive, em *Valsa de Sangue* esta noção derridiana é latente, quando se abre mão literalmente do texto dramático e a quase ausência da palavra e o que temos são corpos transitando pelo espaço cênico utilizando a poesia numa repetição frenética ou sons de respiração ofegante da exaustão do corpo numa busca pelo texto cênico espetacular sem perder a condição a que se

propôs, ser Teatro, conforme Miguel Santa Brígida já afirmara ter descoberto que realizava poética e esteticamente (apud MAUÉS, 1998, *cf.* p. 12)[169].

Na cena da Cia, quando se utiliza de textos no processo de criação dos espetáculos, como imagem referencial, eles adquirem novas funções, novos contextos, são modificáveis, desestruturados, abertos, processuais, faz-se uso de experimentações de "ilhas de cenas" a partir de um *leitmotiv* em que se adota tempo e espaço subjetivos e relacionais para proposição cênica em processo como Miguel Santa Brígida sempre enfatiza nos textos publicados nos jornais para divulgação do espetáculo, "trata-se de resultado de pesquisa cênica em Teatro do Movimento" cujas relações operativas do corpo têm como princípios a *collage,* a desconstrução e o estranhamento.

Como as produções contemporâneas, mesmo com o caráter interartístico que acentua a multiplicação dos elementos catalisadores da criação, a pluralidade da arte teatral – como síntese das artes -, é permanente (GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013, p. 388).

> No momento em que começa realmente o espetáculo, por exemplo, o autor (se ele existir), o diretor (se ele existir), ao qual é preciso às vezes acrescentar o cenógrafo, o criador de luz, o sonoplasta, entre outros, passam a responsabilidade ao conjunto formado pelos atores, eventualmente acompanhados de alguns técnicos: os diretores de cena, os responsáveis pelo maquinário e outras pessoas ativas durante o desenrolar da cena (idem, p. 388).

A partir de Derrida (2005) podemos dizer que *Valsa de Sangue* tem referências artaudianas por conta exatamente da palavra repetidamente aparecendo por meio da poesia de Adélia do Prado, palavras incompreensíveis ou gritos e sussurros. Esta dedução é tomada de Derrida (2005, p. 153) que analisa as obras de Antonin Artaud quanto a sua negação total pelo texto dramático: "A arte teatral deve ser o lugar primordial e privilegiado dessa destruição da imitação".

5.2.2. Princípio da *Collage*

Trata-se de uma justaposição de significantes, em que se toma fundamentalmente linguagens artísticas que aparentemente são unidades significantes em si e que ao serem justapostas estabelecem outros níveis de

[169] Ibidem. p. 12.

significação. Enquanto processo de livre-associação cria de acordo com Cohen (2002) a noção de campo aberto às várias leituras.

No caso do Teatro do Movimento podemos apontar isto em duas situações: a relação entre dança-teatro e *performance*, tomando aqui esta linguagem como procedimento de diálogos entre aquelas duas e outras linguagens e mídias, como as artes visuais, a poesia, a música etc, bem como no processo de criação de cenas dos espetáculos, nominada de "ilhas de cenas" no processo, em que não há uma linearidade aparente, mas da ordem perceptual (sensível).

Penso que a apropriação metafórica de *collage* para compreender este procedimento de composição ou escritura dramática do Teatro do Movimento, torna-se pertinente em decorrência do próprio sentido que se adota nas artes visuais, em que a obra de arte é constituída por um conjunto diverso de materialidades que assumem formas também diversas que ao serem submetidas à ordenação de campo, tornam-se formas novas e singulares, mesmo que pela ordenação de grupo mantenha-se a unidade significante das matérias que a compõem.

Harry Torczyner (1979 apud COHEN, 2002, p. 61) aponta o uso deste procedimento como base nas obras de René Magritte com a proposta de:

> liberar os objetos de suas funções ordinárias, alterar as propriedades originais dos objetos, mudar a escala e a posição dos objetos, organizar encontros fortuitos, desdobrar imagens, criar paradoxos visuais, associar duas experiências visuais que não podem ocorrer simultaneamente.

Segundo Cohen (2002, p. 60) "atribui-se a 'invenção' da *collage* a Max Ernst, talvez tendo como inspiração a técnica dos *papiers collés*. [...] seria a justaposição e colagens de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes".

Este processo de releitura ou composição fantástica do mundo justapõe imagens que na concretude cotidiana não aparecem juntas, resultando assim num estranhamento visual que segundo o autor possibilita duas funções: descontextualizar um objeto, dando-lhe destaque e forçando a uma nova percepção por outros ângulos; e dar-lhe novas utilizações, além da função original (COHEN, 2002, cf. p.62).

A associação de linguagens por meio da *collage,* apesar do aparente caos perceptual em virtude do estranhamento visual, supõe desordem, cria paradoxos

visuais que convergem para uma forma final, como se depreende do processo de criação do espetáculo *Valsa de Sangue*.

A cena é constituída na relação espaço-tempo por diversos elementos compositivos que não possuem uma hierarquia e cujo valor só tem sentido na justaposição em que as imagens desconexas, isoladas perdem a sua função original, mas unificadas elas sofrem uma resignificação.

Este aspecto expressivo a meu ver pode ser compreendido ao que Ostrower (2004, cf. p. 80) trata de ordenações de campo pelos quais o relacionamento dos vários elementos, por mais díspares que sejam, ocorrem por meio de ligações de proximidade, interdependências e interligam-se porque ocorrem juntos no mesmo tempo e no mesmo lugar, por um caráter sensorial-afetivo.

> Os diversos dados se concentram em nossa atenção e formam um campo ambiental, que está sendo percebido através de correspondências 'topológicas': proximidades, convergências, inclusões, separações, dispersões. Sobretudo tornam-se expressivas as relações ambientais abrangentes, isto é, percebemos que algo se encontra dentro ou fora de outra coisa, algo envolto por algo envolvente (op. cit. p. 87).

Diferente de ordenações de grupo que para a autora são percebidos racionalmente como elementos individualizados e independentes da situação em que são vistos.

Por outro lado, no caso da poética da CAC, podemos adotar a perspectiva de "conversão semiótica" proposta por Paes Loureiro (2007), visto que a função cênica teatral prevalece em relação à função cênica dança e *performance*, mesmo pelo que a Companhia considera ser a Dramaturgia do Movimento.

Paes Loureiro (2007, p. 35), entende por *Conversão Semiótica "*[o] movimento de passagem de objetos ou fatos culturais de uma situação cultural a outra, pelo qual as funções se reordenam e se exprimem nessa nova situação cultural, sob a regência de outra dominante", que entendo tratar-se do Teatro do Movimento resultante do trânsito entre drama, dança e *performance*.

Ressalto, que Paes Loureiro (2007) ao propor a noção *conversão semiótica*, ele focaliza a mudança da função dominante das coisas (estética, religiosa, prática). No caso do Teatro do Movimento, o trânsito se dá dentro de uma mesma dominante (estética), passando entre teatro, dança e performance. Ao mesmo tempo, em que há um trânsito entre as funções prática, estética e religiosa, considerando as

matrizes temáticas desta poética ao longo de sua trajetividade cênica e, ainda, as sucessivas passagens entre corporeidade, corporificação e corporalidade.

Ao se considerar o hibridismo de linguagens, marco na cena contemporânea segundo Cohen (2004), entendo que há o trânsito pela várias linguagens como o uso de poesias, elementos das artes plásticas, música, dança, culturas populares, evidenciados em *Valsa de Sangue* constituída pela *collage* quando se evidencia a justaposição de diversas imagens que se unem quando ocorre a apropriação da poesia de Adélia Prado /fragmentos poéticos desconstruídos, letras de músicas, dança [valsa], a própria instalação artística como linguagem.

As proposições de montagens de espetáculo por meio de exercícios cênicos em que por um processo de *collage* toma-se "fragmentos" de outros espetáculos do repertório da Cia, que recombinados na criação do que a Cia chama de *Instalação Cênica*, parte do que entendo ser procedimento do *work in progress* (COHEN, 2004).

5.2.3. Princípio do Estranhamento

Por outro lado, a meu ver havendo a grande proximidade com a noção de *work in progress* de que trata Cohen (2002) acerca da cena contemporânea caracterizada pelo hibridismo e pela justaposição de linguagem. Abre-se para o princípio do estranhamento tomado de Viktor Chklovski (1999), crítico formalista russo.

Para o autor, o "estranhamento" consiste no efeito criado pela obra de arte literária para nos levar ao distanciamento em relação ao modo comum e cotidiano como apreendemos o mundo e a própria arte. É o que permite a entrada em outra dimensão visível pela esteticidade ou artisticidade, visto que irrompe e transmuta ideias preconcebidas sobre o mundo e sobre as próprias formas da Arte.

Viktor Chklovski (1999, p. 39) afirma "a arte é pensar por imagens", pois sem estas não há arte. Mesmo detendo-se a análise da fábula, o autor aplica sua noção de estranhamento à música, arquitetura e poesia lírica como formas singulares de arte sem imagens, inclusive, definindo-as como artes líricas por se dirigirem imediatamente às emoções. Esta relação é possível se tomamos a acepção de imagem de Damásio (2011).

O autor contrapõe-se a ideia de que a arte é antes de tudo criadora de símbolos. Inclusive afirma que há dois tipos de imagens, a imagem funcional, pois serve de meio prático de pensar e agrupar objetos, e a imagem poética, pois serve de meio de reforço da impressão (op. Cit. *cf.* p. 42).

Chklovski (1999, p. 44) afirma: "As leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo de automatização". Em contraposição, propõe o ato de percepção:

> E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção da arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado [...] (idem, p. 45).

O autor tomando as obras literárias contemporâneas suas para elucidar este caráter de singularização, exemplifica a tomada de palavras emprestadas de outros contextos correspondentes para se referir a um contexto similar, ou seja, utiliza os objetos fora do contexto (idem *cf.* p. 46).

Afirma que havendo imagem haverá singularização e que seu objetivo "[...] não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento" (CHKLOVSKI, 1999, p. 50).

Neste processo de estranhamento, o autor aborda a experiência da produção literária no início do século XX em que houve na Rússia seu lugar de enunciação, a preferência de uso de línguas dialetais e barbarismos ou palavras estrangeiras.

O que Miguel Santa Brígida faz muito em seus trabalhos, inclusive em *Valsa de Sangue* em que temos em todas as montagens um prólogo de cenas com texto *Ô bien-aimée, quels yeux tes yeux* na voz da francesa Jeanne Moreau[170], e cenas em que a atuante Alexandra Teodori – atriz argentina -, canta e recita a canção espanhola *Que tal les va"* proposta por ela na criação de suas cenas. Mesmo substituída em 2006 por Sônia Santos, a canção em espanhol permanece como paisagem sonora e dramática para as inúmeras cenas em que se tem a canção como mote. Por fim,

[170] Excerto em francês retirado da canção interpretada por Maria Bethânia e Jeanne Moreau, *Poema dos Olhos da Amada* de SOLEDADE, Paulo; MORAES, Vínicius de. **Poema dos Olhos da Amada.** Disponível em http://letras.mus.br/maria-bethania/1059402/. Acesso em 02 de fevereiro de 2014.

temos a música *Ne me quitte pas*[171] escrita em 1959 por Jacques Brel, e usada na cena dos dois homens.

Este 'estranhamento' corresponde, a meu ver, às muitas imagens construídas por meio da singularização pela arte, ou ao que Paes Loureiro (2007) define como a:

> Propomos, então, a denominação de conversão semiótica a essa passagem modificadora da qualidade dos signos, resultante do cruzamento ou inversão de funções situadas no alto e no baixo de um fenômeno cultural determinado, parte do movimento dialético de rearranjamento dessas funções, como resultado de alteração da dominante em um contexto cultural ou passagem a outro contexto (Op. Cit. p. 36).

No caso a Companhia Atores Contemporâneos, o diálogo entre linguagens permitem-na situar seus espetáculos seja na dança, no teatro ou na *performance*, enquanto possibilidade conceitual de se pensar nas manifestações artísticas cujas dominantes funcionais são hierarquizadas dependendo do contexto em que se situam.

5.3. Proposições Sínteses do Teatro do Movimento

A partir destes três princípios inferidos dos documentos e fundamentados acima, vê-se que a Cia. propõe uma ênfase na teatralidade do corpo, posto que se nomina de Teatro do Movimento, e que pode ser compreendida como uma dramaturgia de *metamovimento.* Neste sentido, cabe retomar a discussão de Glusberg (*cf.* 2003, p. 57/60) acerca da *performance,* que trabalha com uma metalinguagem de segundo tipo por resignificar os vastos programas de ações, gestos e movimentos da cultura, ao passo que o teatro e a dança trabalham com a metalinguagem de primeiro tipo, tomando como referência o corpo ou o comportamento no cotidiano.

Os dois tipos para o autor são formas diferentes de agregar novos significados ao comportamento humano, e referem-se à corporeidade como condição de ser e estar no mundo.

Valsa de Sangue caracterizada pela abertura, processualidade, dramaticidade enquanto intenção de qualquer ordem, a composição de suas cenas remarca o caráter performático ao se observar uma crescente apropriação de um tipo de

---

[171] BREL, Jacques. **Ne me quitte pas**. Disponível em http://www.aprendendofrances.com/2010/03/jacques-brel-ne-me-quitte-pas_02.html. Acesso em 02 de fevereiro de 2014.

escritura que consiste na ausência de uma dramaturgia propriamente dita conforme já mencionado.

Ressalta-se a singularização da proposição da Cia. Atores quanto ao hibridismo e à existência de uma linguagem flutuante que em tese não haveria a necessidade de uma afirmação do 'teatro' como elemento matricial. Contudo, se está enunciando os termos da "localidade" conforme propõe a Hermenêutica de Geertz (2009), ou seja, a Cia. Atores Contemporâneos afirma e encontra legitimidade nas fontes hemerográficas quanto a proposição conceitual/ um *modus operandi* Teatro do Movimento.

O processo e produto da Companhia Atores Contemporâneos se caracteriza ainda pela flexibilidade na relação tempo-espaço em todo e qualquer lugar, em todo e qualquer instante, com uma linguagem híbrida guardando características da dança, teatro, poesia, artes visuais, pelas quais se trabalham questões existenciais dentro de uma perspectiva muito mais subjetivo-sensorial que pela lógica racional, ao se romper com o discurso narrativo e priorizar o 'acontecimental', o processo, as idiossincrasias e habilidades pessoais do atuante.

As apresentações sucessivas também são abarcadas pelo termo *inacabamento,* pois corpo, espaço e tempo mudam ou são distintos a cada apresentação seja do ator quanto do espectador. Tornando-se necessária seu arquivamento para quem sabe reconstituição futura da proposta bem sucedida. Este *inacabamento* procedendo por indução, entendo a instabilidade e as oscilações que há nos fenômenos.

Os cadernos, a própria linguagem Teatro do Movimento configuram-se na perspectiva de Prigogine como bifurcações, fonte de quebra de simetria (1996, cf. 74), resultando no que se chama de "estruturas dissipativas" que são novas organizações espaço temporais (1996 p. 71), no caso da própria dramaturgia contemporânea para além do primeiro ponto de bifurcação em que se vê a dança-teatro, produz-se um conjunto de fenômenos novos que implica na existência de etapas catalíticas[172].

---

[172] Às reações químicas oscilantes, estruturas espaciais de não equilíbrio, ondas químicas, chama-se de "estruturas dissipativas" que são novas organizações espaço temporais que segundo o autor implica na existência de etapas catalíticas que consistem no aumento da velocidade de uma reação, devido à adição de uma substância (catalisador). Sendo assim, a catálise pode ser simplesmente definida como sendo a ação do catalisador, havendo dois tipos: homogênea, na qual o catalisador se dissolve no meio em que ocorre a reação (sem mudança de fase); e heterogênea, que ocorre próximo

Reduzindo-se os princípios formativos da poética do Teatro do Movimento a quatro pontos fundamentais dos quadros anteriores, pode-se, enfim, determinar as condições básicas para sua construção como tendência contemporânea, sem necessariamente a uma filiação a um gênero teatral. São eles:

Fig. 54 – Quatro pontos fundamentais dos Princípios Formativos da Poética do Teatro do Movimento



Fonte: Elaboração Pessoal

A intencionalidade como aspecto do devaneio criativo é um ponto de partida necessário para se passar da atividade experimental à sistematização de uma tendência; do contrário, aquela satisfaz, não havendo razão para ultrapassá-la, o que se nota que o Teatro do Movimento de Miguel Santa Brígida, é uma realidade já construída ao longo de décadas de processo de criação e recepção.

O termo “movimento”, assim como outros qualificadores em relação ao teatro, é empregado com acepções diversas, o que lhe confere uma aparência de singularidade. No entanto, partindo-se do teatro como fenômeno semiótico, nos termos propostos por Guinsburg, Teixeira e Cardoso (1988) é possível superar essa aparência e captar o seu sentido. Com efeito, o teatro contemporâneo aparece como uma realidade irredutível ao texto cênico.

---

ou na superfície entre duas fases, ou por intermédio de uma interface, por exemplo, por meio de absorção dos reagentes (PRIGOGINE; KONDEPUD, 1999).

Enquanto teatralidade ele é indiferenciado; ou seja, não se distinguem atuante-ator-personagem-figura, texto dramático-cênico, espaço-tempo real e ficcional. Tudo passa a ser texto. Quando o encenador e os atuantes sentem a necessidade de intervir nesse fenômeno e revertê-lo pelo que qualifica, então – como já se disse – ele elabora um pressuposto teórico-metodológico; é a partir daí que se definem critérios de ordenação dos múltiplos elementos que surgem no processo criativo; e surgem as distinções: dança, teatro e *performance*.

Quadro XV – Síntese do Teatro do Movimento

Teatro do Movimento	
Ações Físicas	Unidades de elaboração (princípios de ação)
Corpo em trânsito	Estados psicofísicos dos atores (treinamento)
Síntese cultural no corpo do ator	Operações tradutórias da corporalidades (improvisação e estudo)
Roteiro de ações	(dramaturgia de metamovimento)
Texto espetacular	Encenação partindo da presença cênica do corpo ator e das poéticas cênicas
Poética de transitoriedade	Inacabamento em todos os níveis.

Fonte: Elaboração Própria.

Pôde-se classificar o Teatro do Movimento elencando alguns princípios inferidos dos três grupos de documentos analisados. Além desses, muitos outros critérios poderiam ser mencionados. Daí deriva expressões tais como: teatro-dança, dança-teatro, teatro performático, drama abstrato etc. Na verdade, porém, o uso dessas expressões é impróprio, pois um exame mais detido revelará que, em todos esses casos, se trata propriamente de um processo de singularização do Homem em Movimento no espaço e tempo, e fora daí não terá sentido.

Neste sentido, reitero a proposição da noção corpo em trânsito, para compreender o trabalho da Cia. Atores Contemporâneos que se presentifica, a meu ver, como eixo da relação com as linguagens que se imbricam pela recursividade da *collage* que implica em desconstrução e estranhamento do espaço - tempo real e cênico. Neste a criação e atuação do "atuante" se singulariza no corpo significante cuja dramaticidade reside na intenção e no estado de tensão dramática como conflito não representado ou uma ação corporificada. Pois, no processo de construção de possibilidades dramáticas na contemporaneidade subtende-se

plasticidade e conflito de qualquer ordem. O ator/atuante da Cia. Atores Contemporâneos pela sua poética de utilização de ações simultâneas, justaposições estéticas, repetições intencionais e uma linguagem corporal desestabilizadora dos inúmeros programas de comportamentos e códigos convencionais, constitui-se em um catalisador que opera sobre múltiplas referências tais como formas de arte, experiências pessoais, conceitos, noções, temas usados em seu processo de criação em que a improvisação é o espaço-tempo para que aja como plasmador de novas formas/ações tradutórias de corporalidades e acionadoras de corporalidades.

REFLEXÕES EM TRÂNSITO

Para além da responsabilidade acadêmica, tenho uma relação profissional com a Cia. Atores Contemporâneos. E reconheço, portanto, o nível de delicadeza e o rompimento provocado com o paradigma científico positivista, quando o pesquisador torna-se partícipe atuante do campo de pesquisa. Em particular, como atuante-pesquisador da cena teatral atuo nesta companhia desde abril de 2004, na maior parte das vezes fora de cena, apenas como pesquisador da linguagem. Por isso, entendo que a compreensão da prática por minha parte não é garantia de extensão à compreensão dos outros sujeitos formadores de teatro.

As hipóteses propostas nesta pesquisa apresentam um nível de complexidade que apenas a crítica genética não permitiria sua verificação. Acredito, porém, na possibilidade de inferir categorias observáveis nos documentos diversos, como cadernos de processo, manifesto nos jornais, programas de espetáculos e entrevistas como campo de possibilidades para compreender o Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos.

Classificou-se o material coligido em três grupos: o primeiro abrange os escritos em que aparece uma referência explícita ao significado ou inferência do conceito Teatro do Movimento; tais escritos surgiram no período em que a tônica do processo de experimentação estava marcada pela ambivalência dança-teatro e dançarino. O segundo abrange os textos de jornais, em que o interesse pelo conceito Teatro do Movimento cede lugar a uma preocupação com a poética caracterizada pela ênfase nos conflitos da existência humana e, de certo modo, evidencia uma espécie de “paratexto” para dizer o que era o espetáculo enquanto linha de leitura dramática. O terceiro abrange os diálogos com o diretor e atores da Cia. Atores Contemporâneos – entrevistas chamadas de rodas de conversas, pois serve também para a reflexão dos atuantes acerca da linguagem da CAC.

O longo trabalho despendido na manipulação do material disponível resultou empobrecido ao se efetuar a escrita, dada a escassez de cadernos de criação dos demais membros da Cia. Atores.

Dessa forma, a pesquisa a que se refere a presente dissertação concentra-se na compreensão das relações operativas do corpo no Teatro do Movimento e seus elementos constitutivos e princípios formativos. De início se contextualiza como foi difundido o conceito operativo Teatro do Movimento nos documentos já

mencionados; em seguida, se identificou os princípios que fundamentam a proposta ou a invenção paraense conforme identificado nos jornais, visando a compreensão da proposta cênica da Cia. Atores Contemporâneos, posteriormente, estabelecida a relação entre corpo e as linguagens que transitam pela proposta. Mostro, por fim, como se delineia essa relação nos cadernos de processos, principalmente a partir do espetáculo *Valsa de Sangue* (2002).

O processo de criação do espetáculo *Valsa de Sangue*, do qual faço o recorte para compreender o fenômeno que me propus investigar, teve uma primeira versão em 2002. E a partir daí, por um mecanismo de abertura, processualidade e inacabamento, passou por algumas reformulações, retransformações constituindo como um campo de possibilidade.

O seu processo de criação tornou-se importante para se compreender o que o encenador e diretor Miguel Santa Brígida chamou de “corpo em trânsito”. Para tanto, adotou-se o “Trânsito de Métodos” em que se analisou três grupos de documentos nos quais se constatou a consolidação de uma tríade constitutiva do Teatro do Movimento: drama, dança e a *performance.*

Percebeu-se que ao querer compreender que corpo é este, começou-se a se delinear a necessidade de se compreender a poética, enquanto princípios formativos que regulam e norteiam o fazer desta Cia. sendo apontados três: o princípio da *collage*, princípio da desconstrução e princípio do estranhamento. Tendo em vista que as categorias de análises foram inferências que resultaram do encontro entre o que pesquisador compreende e o que foi evidenciado nos documentos que se analisou. A indução analítica tornou-se útil por que se partiu de um caso concreto que é o *Valsa de Sangue*, e estabeleceu-se níveis significativos de generalidade para compreender quais os aspectos formais e referenciais de criação da Cia Atores Contemporâneos.

A fenomenologia ajudou-me neste processo de compreensão do fenômeno Teatro do Movimento e fazendo as incursões necessárias até chegar especificamente nos cadernos de processos de criação de *Valsa de Sangue* e nas fontes hemerográficas que mencionam os termos da Cia.

A noção de *atractor* de Prigogine foi adotada por compreender dentro do que ele discute que no processo de configuração da ordem por meio do caos, existem flutuações e nestas, havendo um ponto de coincidência, são o conjunto de comportamentos característicos do sistema desde o ponto de partida até sua

evolução. Nesta perspectiva que se compreendeu operar um processo de trânsito na Cia. por meio da tríade: drama, dança e *performance*, no qual o *atractor* que é o ponto de convergência chamo de “corpo em trânsito”.

Nesta discussão se apontou os princípios operativos da poética do Teatro do Movimento resultante do processo de análise de conteúdos dos documentos, quais sejam: desconstrução, *collage* e estranhamento.

A desconstrução surge quando do processo de criação ao espetáculo se tem os movimentos enquanto ações e gestos abstratos que nos remetem a um processo de decomposição de movimento. O princípio da *collage*, a partir do qual se compreende a justaposição de imagens e linguagens. O princípio de estranhamento como categoria estética, vendo *Valsa de Sangue* como resultante e resultando em um procedimento que nos leva ao distanciamento, a desfamiliarização ou singularização.

Reconheço que a análise pela crítica genética aqui intencionada não se realiza plenamente, tendo em vista que se utiliza seus procedimentos para submetê-los em seguida à análise de conteúdo. Este *inacabamento* se deu principalmente por uma redefinição dos documentos a serem analisados, decorrente de uma mudança no programa de trabalho da Companhia Atores Contemporâneos que intencionara reapresentar o espetáculo *Valsa de Sangue,* em novembro de 2013, em um espaço cênico menor em relação aos espaços das versões anteriores. Deste processo de remontagem, que se procederia à análise dos documentos de processos, o que por questões internas à Cia, não se realizou.

Gentilmente, Miguel Santa Brígida, diretor e encenador da Cia me cedeu documentos de processos da primeira versão do espetáculo, os quais se tornaram parte do terceiro grupo de documentos analisados.

Estes documentos foram organizados em dossiê e interpretados à luz da teoria que deles brotava. No empenho de compreender a noção Teatro do Movimento, procedeu-se um trânsito entre métodos. Considera-se a ótica da Cia. quanto a sua singularização, concepção, caracterização, estrutura, experimentação e teorização para, a partir daí, lançar luz à expressão Teatro do Movimento.

Após compreensão, com auxílio de teóricos, entendo que a regularidade de atributos/ características em determinado fenômeno com significativas variações, leve à uma categorização no caso em questão, pode-se compreender o Teatro do

Movimento como uma vertente paralela ao Teatro Físico que por sua vez está dentro do Teatro Contemporâneo, por não partir da formalização daquele.

Portanto, na análise dos registros nos suportes de escrituras – documentos de processos -, procurou-se compreender nas relações operativas do corpo no processo de criação, as noções, os princípios, os mecanismos e os diversos componentes que relacionados caracterizam o sistema responsável pela criação artística no Teatro do Movimento.

Constatou-se ainda que a Companhia Atores Contemporâneos, tendo despontado na cena paraense em 23 de agosto de 1991, em Belém do Pará, em que Miguel Santa Brígida e as múltiplas vivências que teve com teatro e dança no Rio de Janeiro, bem como ter encontrado em sua cidade natal, Belém, um cenário aberto a formação de grupo de teatro com caráter independente e que quisesse ir além da dramaturgia estrita, propôs uma linguagem cênica própria nominada de Teatro do Movimento, cuja pesquisa corporal e dramática a insere no limiar das fronteiras entre dança e teatro e cujo procedimento dialoga com a *performance*.

Assim, para se ter um Teatro do Movimento – que evidentemente deverá preencher os três requisitos apontados, a saber: drama, dança e *performance* – é preciso acrescentar às condições impostas pelo termo preposicionado "do movimento" que nos remete tanto ao trânsito pelas linguagens artísticas, referências poéticas quanto aos estados dramáticos do corpo, esta outra a formulação de um princípio fundante e fundamental: O homem em sua condição determinada e determinante de espaço e tempo, relação que resulta o movimento.

Muitas das questões e proposições que surgiram nesta construção são resultantes também do que chamo a partir de Ilya Prigogine de flutuações dissipativas, para quem o caos pode gerar uma ordem, mas que apresentam como níveis de instabilibilidade dado o caráter de pesquisa qualitativa.

São reflexões em trânsito, pois se reconhece que nos resultados apresentados há inúmeras possibilidades de alargamento da discussão aqui iniciada, na dependência de novas questões e métodos de investigação, uma delas a análise de espetáculo propriamente dito ou uma pesquisa materialista dialético para situar as oscilações das políticas culturais em Belém e como afetou e afeta a Cia. Atores, sem que esta cesse suas ações artísticas.

REFERÊNCIAS

ABBAGNAMO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ABREU, Kill. **Avaliação do Festival –** Um espaço para pensar o teatro e a cidade. Disponível http://www.territoriosdeteatro.blogspot.com/. Acesso 02 de março de 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios.** (Trad. Vinícius Nicastro Honesko). Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMORIN, Karine Jansen de. A cena na Amazônia paraense. In. Realidade e Diversidade. Um mapeamento dos grupos de teatro no Brasil – 1º esboço. **Subtexto. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**. Belo Horizonte. Ano IV, n. 04. p. 12-14, Nov 2007 ISSN 1807-5959.

_____. O Teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias. **Ensaio Geral**, Belém, v.1, n.2, p. 87-98, jul/dez 2009.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética** (Trad. Antônio Pinto de Carvalho). 15ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ARGAN, Giulio. **Arte e Crítica de Arte.** Lisboa: Estampa, 1988 pp. 27-103.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica, problema a ética. (Trad. Rachel Araújo de Baptista fuser; Fausto Fuser e J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2007.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugene. **A Canoa de Papel:** Tratado de Antropologia Teatral (Tradução Patrícia Alves Braga). 3ª Ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2012.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** (Trad. Antero Reto; Augusto Pinheiro). Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRETO, Ricardo Gonçalves (0rg.). "O teatro do século XX: Nelson Rodrigues e Ariano Suassuna". In. **Ser protagonista**. Português. 3º ano Ensino Médio. São Paulo: Edições SM, 2010, p. 166-175.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. As ações físicas como eixo: de stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. "Introdução a uma sociologia reflexiva". In. **O Poder Simbólico** (Tradução Fernando Tomaz). 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 17-58.

CATTANI, Icleia Borsa. “Arte Contemporâneo: o lugar da pesquisa”. In. BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte.** (Trad. Rejane Janowitzer). São Paulo: Martins, 2005.

COHEN, Renato. **A Performance como Linguagem:** Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Work in Progress na Cena Contemporânea:** Criação, Encenação e Recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor. "Arte como procedimento" In. TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura I**: Textos formalistas russo. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1999. p. 39-56.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência.** Do corpo e das emoções ao conhecimento de si (Trad. Laura Teixeira Motta). 9ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAOLIO, Jocimar. “A Construção cultural do corpo humano”. In. **Da cultura do corpo.** Campinas: Papirus, 1995, p. 31-49.

DA SILVA, Jaime Barradas. **Arte In (corpo) rada**. Um estudo sobre o Processo de Criação em *Performance Artística*. 119 f. Monografia (Especialização Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão e Recepção) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **A escritura e a diferença.** (trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva). São Paulo: Perspectiva, 2005.

DESLAURIERS, Jean Pierre. “A indução analítica”. In. POUPART, Jean et. Al. a **Pesquisa Qualitativa**. Enfoques epistemológicos e metodológicos. (Tradução. Ana Cristina Arantes Nasser). 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 337-352.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança teatro**: Repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**. São Paulo: Anna Blume, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I:** A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
_____. **Vigiar e Punir.** A História da Violência nas Prisões. 23ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. “Sobre a História da Sexualidade”. In. **Microfísica do Poder.** 25ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008, pp. 243-276.

GEERTZ, Clifford. “Descrição Densa”. In. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989. p.03-103.

_____. “A arte como sistema cultural”. In. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. (Tradução de Vera Mello Joscelyne). 11ª. Petropólis: Ed. Vozes, 2009. pp. 142-81.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 5ª Edição. São Paulo: Atlas, 2010.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance:** Do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. **O Corpo** – pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. **Por uma Genética Teatral: premissas e desafios.** Revista Brasileira Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 3, n.2, p. 379-403, maio/ago. 2013. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/presenca. Acesso em 30 de janeiro de 2014.

GUINSBURG, J; COELHO NETO, Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do Desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, Janice Shirley Souza. **Cena contemporânea.** Hibridismo de linguagens. Revista Traço. Belém, v. 5, nº 10, p. 59-68. Dez. 2002.

MAUSS, Marcel. Técnicas do Corpo. In. **Sociologia e Antropologia.** Trad. de Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974.

MEARLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Maurice. **O Olho e o Espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 1960.

MEDEIROS, Maria Beatriz. **Bordas Rarefeitas da Linguagem Artística Performance suas possibilidades em meio tecnológicos**. Disponível em www.corpos.org/papers/bordas.html. Acesso em 05 de maio de 2005. p. 01-12.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MELLO, Christine. “Corpo em tempo real”. In LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Orgs). **Corpo e Imagem.** São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 219-228.

MELO, Maria Lúcia. “Fenomenologia do Conhecimento”. In. **Introdução à Metodologia Científica.** Belém: Editora Sagrada Família, 1980.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**. Aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

NAJMANOVICH, Denise. **O Sujeito Encarnado:** Questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 96 p

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Petrópolis: Vozes, 2004.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura.** Belém: EDUFPA, 2007.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia.** São Paulo: ed. Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **A análise do espetáculo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PIAU, Kennedy. “Arte: que conhecimento é este?” In. MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araújo (org.) **Arte em Pesquisa**. Londrina: Eduel, 2005. p. 3-16.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas.** Tempo, caos e as leis da natureza. (Trad. Roberto Leal Ferreira). 2ª Ed. São Paulo: editora Unesp, 2011.

_____; STENGERS. **A nova aliança.** (Trad. Miguel Faria e Maria Joaquina Machado Trincheira). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

_____; KONDEPUD, Dilip. **Termodinâmica.** Dos motores térmicos às estruturas dissipativas. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto:** teatro físico. São Paulo: Fapesp, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética:** Uma nova introdução**. F**undamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2ª ed. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Gesto Inacabado:** Processo de Criação. São Paulo: Annablume, 1998.

SANT'ANNA, Denize Bernuzzi de. **Corpo de passagem:** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação:** Sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SOUZA, Aguinaldo Moreira. **A presença da corporalidade no discurso literário e coreográfico.** Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista, 2003. Orientador: Irene Jeanete Lemos Gilberto.

_____. **O Corpo ator.** Lodrina: Eduel, 2013.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** (Trad. José Simões). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRY, Paul. **Discurso sobre estética.** Poesia e Pensamento Abstrato. Lisboa: Passagens, 1995.

VOILQUIN, Jean e CAPELLE, Jean. "Introdução e notas". In. ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética.** (Tradução de Antônio Pinto de Carvalho). 15ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 231-235.

ZAMBONI, Sílvio. A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 1998.

FONTES HEMEROGRÁFICAS POR ORDEM CRONOLÓGICA

DANTAS, Adhemar. **XVII Festival de Inverno de Campina Grande**. Diário da Borborema. Campina Grande, Sábado, 25 de Julho de 1992. Cultura p.13

PAIVA, Roberto. **Um grito parado no ar**. O Liberal. Belém. Terça 13 de Dezembro de 1992. Cartaz, p.01

PAIVA, Roberto. Silêncio: o Teatro se Vinga. O Liberal. Belém. Sexta 18 de Fevereiro de 1992. Cartaz p.01

Teatro e dança une linguagens no palco. O Liberal, Belém. , 1992. Cartaz. p. 5.

À mercê da dança do tempo-rei. O Liberal. Belém, sexta-feira 20 de Agosto de 1993. Show. p.7.

Companhia de Atores apresenta-se na Bahia. O Liberal, Belém, Sábado, 30 de outubro de 1993. Variedades, p. 3.

Dança o homem com seu tempo. O Liberal. Belém, sábado, 9 de setembro de 1995. Cartaz. Zózimo, p.2

Teatro de dança e gestual. O Liberal. Cartaz. Quarta- feira, 27 de março de 1996.

COELHO, Edson. **Quando o silencio grita.** O Liberal. Belém, terça-feira, 2 de julho de 1996. Cartaz p.8

Intercambio entra em cena. O Liberal. Belém, terça-feira, 2 de julho de 1996. Cartaz p.8.

Relações poéticas e emocionais. Teatro. Gazeta do Povo. Curitiba, sexta feira, 19 de julho de 1996, p. 3

TEATRO/DANÇA. Arte no parque. Folha de Londrina. Sábado, 20 de julho de 1996. Folha 2. p. 4.

Teatro do Movimento. O Liberal, Belém, Sábado, 21 de setembro de 1996. Cartaz, p. 3.

"Violetango" reestréia. O Liberal. Belém, sexta-feira, 7 de novembro de 1997. Cartaz p.8

MANESCHY, Orlando. Delicadeza Pungente. **A Província do Pará**, Belém, Sexta, 28 de novembro de 1997. Caderno, p. 2.

A Vitória final do Teatro do Movimento. O Liberal. Belém, sexta-feira, 28 de Novembro de 1997. Cartaz fim de semana p.03.

Nova relíquia do Teatro do Movimento. O Liberal. Belém, sexta-feira, 21 de agosto de 1998. Cartaz, Fim de semana p. 03

CAMPOS, Solange. **Teatro em Evidência**. A companhia paraense “Atores Contemporâneos” participa da Mostra Nacional de Teatro de Grupo, na próxima semana, em São Paulo. O Liberal. Caderno D. Sexta-feira, 06 de fevereiro de 1998.

De volta, o talento da Cia. O Liberal, terça- feira, 17 de março de 1998. Cartaz. p. 3.

Retornar aos palcos o Teatro do Movimento. O Liberal. Belém, sábado, 23 de maio de 1998. Cartaz p.3

CAMPOS, Solange. **Companhia Mostra Instalação dos 7 anos**. Diário do Pará. Belém. Quinta- feira, 17 de setembro de 1998. Caderno D. p. 08.

O Gestual do Silencio em Movimento. O Liberal. Belém quinta-feira 17 de setembro de 1998. Cartaz.

DÊNIO MAUÉS. **Interpretes do movimento**. O Liberal. Belém, domingo 15 de Novembro de 1998. Caderno TROPPO. Ano 03, p. 12.

O cartaz indica. O Liberal. Sexta – feira, 18 de junho de 1999. Cartaz p. 3.

SANTOS, Ana Carina. **Uma ode cênica à criação**. O Liberal. Sábado, 19 de julho de 1999. Cartaz. p. 5.

PACHECO, Augusto. **Paixão, ciúme e morte em Violetango**. Gazeta Mercantil Pará. Belém, Quinta-feira, 13 de julho de 2000. Roteiro, p.05

ROCHA, Julie. **Atores Contemporâneos fazem a festa**. Diário do Pará. Belém, quinta-feira, 23 de agosto de 2000. Caderno D, p.01

Atores oferecem vinhos, flores e frutas. O Liberal. Belém, quarta-feira, 23 de agosto de 2000. Variedades, p.05

Companhia de Atores fica sem patrocínio. O Liberal. Belém, sexta-feira, 16 de março de 2001. Cartaz/Variedade, p.03

Aplausos e vaias na festa do teatro O Liberal. quinta-feira, 29 de março de 2001. Cartaz p. 3

Grupo celebra teatro na praça. O Liberal. Belém, sexta-feira, 6 de julho de 2001. Variedades, p.08.

Teatro. Celebração. O Liberal. Belém, domingo, 02 de setembro de 2001. Variedades, p.11.

NASCIMENTO, Valéria. **Atores correm risco na praça**. O Liberal. Belém, sábado 8 de setembro de 2001. Cartaz p.1.

Teatro do movimento em novo espetáculo. O Liberal. Cartaz- variedade. Domingo, 1 de agosto de 2004. p. 3

Valsa conta histórias de densos e trágicos amores. O Liberal. Belém, sexta-feira, 13 de setembro de 2002. Cartaz

MARINHO, Cláudio. **Espetáculos teatrais oferecem opções culturais** O Liberal. Belém, domingo 24 de agosto de 2003. p 01. Da Editoria de Cartaz.

Teatro do movimento em novo espetáculo. O Liberal. Cartaz- variedade. Domingo, 1 de agosto de 2004. p. 3

Teatro e Dança. O Liberal. Belém, segunda-feira, 2 de agosto de 2004. Agite, p.02

Valsa de sangue. Diário do Pará. Belém, sexta-feira, 6 de agosto de 2004.

BESSA, Esperança. **Valsa de sangue estréia no Waldemar**. O Liberal. Cartaz variedades. Sexta- feira, 6 de agosto de 2004.

ANDRADE, Hudson. **Atores Contemporâneos levam dores e delícias do amor ao palco**. O Liberal. Cartaz. Variedade. Sábado, 14 de agosto de 2004. p. 5. Cartaz. Especial

BESSA, Esperança. **Artistas dão adeus a Sílvia Leão**. O Liberal. Belém, sexta-feira, 12 de novembro de 2004. Cartaz, Variedade, p.05

Valsa de Sangue no Waldemar Henrique. O Liberal, Belém, terça feira, 29 de março de 2005. Cartaz/variedades. p. 3.

SANTOS, Carlos Correia. Dança e contradança. Diário do Pará. Belém, terça-feira 29 do março de 2005. Caderno D. p.03.

Violetango na praça. Diário do Pará. Belém, terça-feira, 23 de agosto de 2005. Caderno D, p. 2.

ESPERANÇA BESSA. **Cia de atores "Suga" espírito do público**. O Liberal. Belém, domingo, 28, de agosto de 2005. Cartaz, Variedades, p.08

CARVALHO, Márcia. **Gestual em trânsito**. O Liberal. Belém, segunda feira, 21 de agosto de 2006. Magazine, p.1.

"Violetango" volta à cena hoje. O Liberal. Quinta- feira, 24 de agosto de 2006, p. 3. Magazine.

DOCUMENTOS E ENTREVISTAS

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **Caderno de Processo de Criação de Grito do Trem Noturno e Breve Concerto do Tempo.** 1992.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **Caderno de Processo Esboço Teórico.** Julho de 1995.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **5 anos. Companhia Atores Contemporâneos. Teatro do Movimento de Miguel Santa Brígida.** Apresentado no Teatro Margarida Schiwazzappa. Belém: 1996. Programa do Espetáculo.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **Celebração 10 Anos de Teatro do Movimento.** Belém: Incor, 2001. 15 p. Catálogo do Espetáculo.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **Caderno de Processo de Criação de Valsa de Sangue.** 24 de abril de 2002. 100 p.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **Esboço de Texto de Apresentação de Valsa de Sangue em papel Almaço.** 2002.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **Divina escuridão** Sete Movimentos para quem dorme de janela aberta. Apresentado no Palacete Bolonha, 2005.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **15 anos. Companhia Atores Contemporâneos. Teatro do Movimento de Miguel Santa Brígida.** Belém: Tim Viver sem fronteiras, 2006. 16 p. Catálogo do Espetáculo

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **Caderno da Cia. Notações das Reuniões de Estudo.** 2006/2007.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **Quando a gente mora no outro.** Apresentado no IAP, em 11 a 27 de novembro de 2011. Programa do Espetáculo.

SANTA BRIGÍDA, Miguel. Roda de Conversa realizada no Espaço de Dança Marina Benarrós no dia 13 de março de 2006a.

SANTA BRIGÍDA, Miguel. Roda de Conversa realizada em grupo de estudo da Cia. Atores em sua Residência nos 20 e 04 de dezembro de 2006b.

SANTA BRIGÍDA, Miguel. Entrevista concedida em sua residência no dia 21 de abril de 2014a.

SANTA BRIGÍDA, Miguel. Entrevista concedida no Instituto de Ciência da Arte no dia 23 de abril de 2014b.

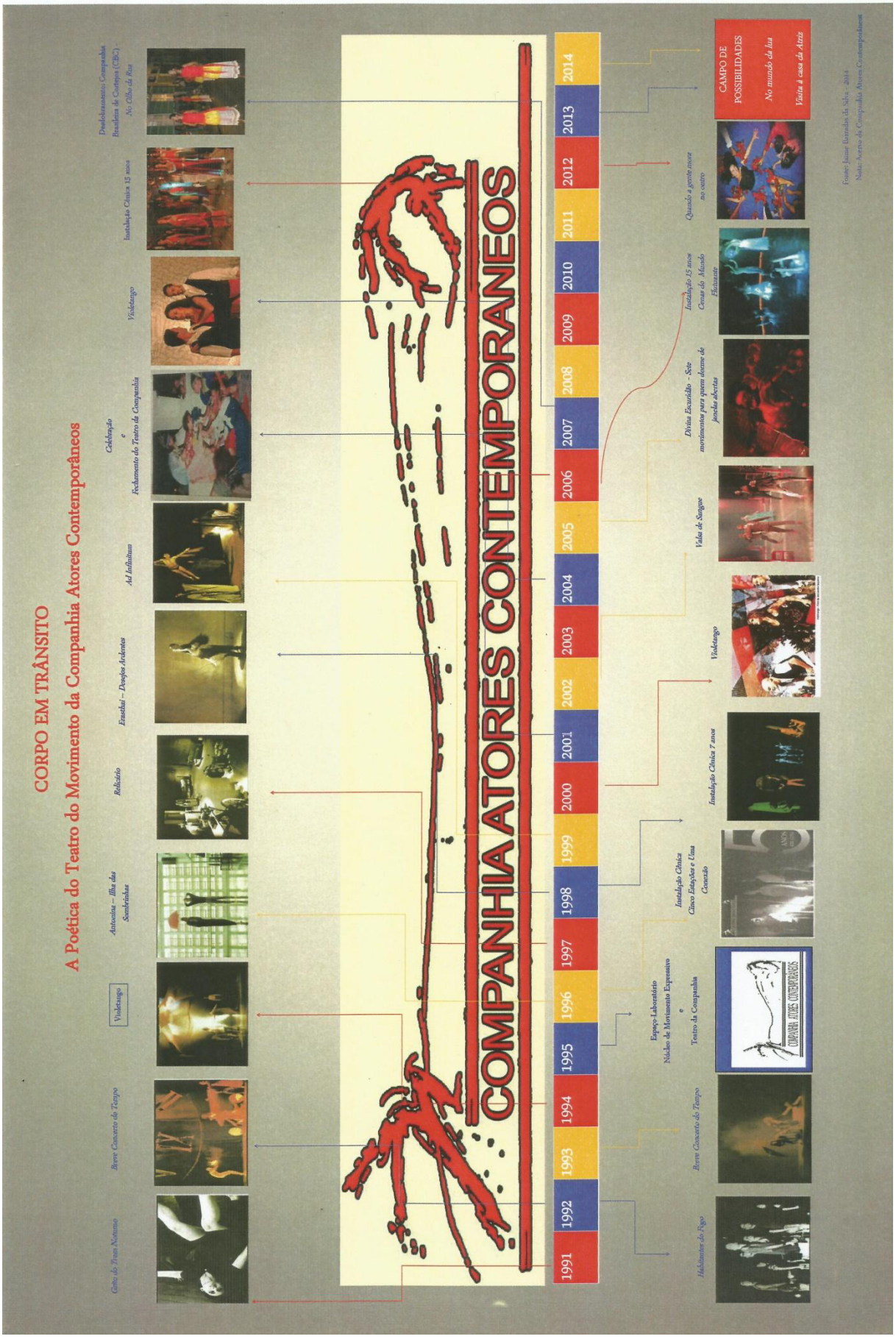
SANTOS, Sônia. Entrevista concedida no Ensaio da Cia. Atores no Instituto de Ciência da Arte no dia 23 de maio de 2014.

TEODORI, Alexandra. Entrevista concedida via *in Box* da rede social *Facebook.* No dia 13 e 14 de maio de 2014. Disponível em https://www.facebook.com/alexandra.teodori. Acesso em 14 de maio de 2014.

ANEXO

[DVD do ESPETÁCULO]

APÊNDICE


CORPO EM TRÂNSITO
A Poética do Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos
COMPANHIA ATORES CONTEMPORANEOS
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
Gato do Tom Noturno
Breve Concerto do Tempo
Violatango
Antonina – Ilha das Sambaíbas
Relicário
Eraldui – Devoção Ardente
Ad Infinitum
Celebração e Fechamento do Teatro da Companhia
Violatango
Instalação Cênica 15 anos
Desdobramento Companhia Brasileira de Cortejos (CBC) No Olho da Rua
Habitantes do Fogo
Breve Concerto do Tempo
Espaço Laboratório Núcleo de Movimento Expressivo e Teatro da Companhia
Instalação Cênica Cinco Estações e Uma Canção
Instalação Cênica 7 anos
Violatango
Vala de Sangue
Divina Escuridão - Sete movimentos para quem deixa de janelas abertas
Instalação 15 anos Cenas do Mundo Flutuante
Quando a gente mora no outro
CAMPO DE POSSIBILIDADES
No mundo da lua
Visita à casa da Atriz
Fonte: Jaime Estrada da Silva - 2014
Notas Acerca da Companhia Atores Contemporâneos