



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

MARINA FELISBERTO SALOMON

A DIVINA COMÉDIA

no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1991):

A dança que eu queria dançar

Rio de Janeiro

2023



MARINA FELISBERTO SALOMON

A DIVINA COMÉDIA

no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1991):

A dança que eu queria dançar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC)

Orientadora: Profa. Dra. Nara Keiserman

Rio de Janeiro

2023

S174 SALOMON, MARINA FELISBERTO
A divina comédia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1991): A dança que eu queria dançar / MARINA FELISBERTO SALOMON. -- Rio de Janeiro, 2023.
197 f.

Orientadora: NARA WALDEMAR KEISERMAN.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2023.

1. Processos de criação em Artes Cênicas. 2. Instalação coreográfica. 3. Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos. I. KEISERMAN, NARA WALDEMAR, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A DIVINA COMÉDIA NO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (1991):
A DANÇA QUE EU QUERIA DANÇAR**

POR

MARINA FELISBERTO SALOMON

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **NARA WALDEMAR KEISERMAN**
Data: 16/12/2023 15:52:40-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Nara Waldemar Keiserman (orientador)
Presidente e orientador

Documento assinado digitalmente
 **MIGUEL DE SANTA BRIGIDA JUNIOR**
Data: 16/12/2023 19:42:05-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Miguel Santa Brígida (PPGARTES/UFPA))

Documento assinado digitalmente
 **JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA**
Data: 20/12/2023 07:35:51-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Jacyan Castilho de Oliveira (PPGAC/UFRJ)

Documento assinado digitalmente
 **ELZA MARIA FERRAZ DE ANDRADE**
Data: 16/12/2023 16:06:25-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (PPGAC - UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2023

Para Tónico Pereira, companheiro de vida e arte.

Para Nina Sofia e António Nicolau, filha e filho,
amor e desafio, que fazem a roda do Amor girar.
Sob o Sol e as Estrelas.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Nara Keiserman, minha guia, meu Virgílio. Sábia e amorosa condutora de percursos e percalços que, com o olhar arguto, a palavra exata, a voz calma e o sorriso límpido me insuflou de coragem para atravessar os vales, vórtices, abismos e expansões luminosas que moveram esta pesquisa. Agradeço pela compreensão em tempos de turbulência e pelo afetuoso rigor que tanto me ajudaram nesta travessia.

Às Profas Dras Elza de Andrade e Jacyan Castilho e ao Prof. Dr. Miguel Santa Brígida, artistas e pesquisadoras(es) que tanto admiro, pelas precisas e preciosas reflexões compartilhadas durante a Banca de Qualificação e pelo entusiasmo que aceitaram integrar a Banca de Defesa. Suas vozes ecoaram e me acompanharam na trajetória percorrida.

Às Profas Dras Ligia Tourinho e Enamar Ramos pela alegria de aceitarem o convite para integrar a suplência da Banca de Defesa desta dissertação.

Ao corpo docente do PPGAC-UNIRIO, em especial à Profa. Dra. Zalinda Cartaxo, Profa. Dra. Inês Cardoso, Profa. Dra. Beti Rabetti, Prof. Dr. Marcio Freitas e Prof. Dr. Leonardo Munk pelos encontros e compartilhamento de saberes que tanto me estimularam a continuar.

À Casa das Artes de Laranjeiras e a Faculdade CAL de Artes Cênicas pelo apoio que tenho recebido ao longo de mais de trinta anos de docência. Agradeço pelos espaços de encontro e experiências que temos compartilhado.

À minha mãe, Olga Felisberto Salomon e à meu pai, Leon Salomon (*in memorian*) por compreenderem que vocação é algo inquestionável. Por todas as flores, cartas e bilhetes amorosos recebidos em dias de estreia, que carrego sempre comigo.

À Tônico Pereira por compreender as noites insones e as ausências, por estar ao meu lado sempre. Todo meu amor e admiração.

À Nina Sofia Pereira Salomon e Antonio Nicolau Pereira Salomon por estarem de mãos dadas comigo, torcendo e me incentivando, com amor e alegria, durante cada etapa deste processo.

A meu irmão Clovis Salomon, minha cunhada Marta Ventorini Salomon e minhas sobrinhas Ana e Clara Ventorini pelo suporte incondicional durante a fase final da elaboração desta dissertação.

Ao vasto elenco e equipe técnica da instalação coreográfica *A divina comédia*, meus eternos agradecimentos. Nada teria sido possível sem a dedicação incomensurável de todas e todos. A cada nome pesquisado, uma memória encarnada. Em cada pessoa reencontrada, a lembrança da esperança que compartilhamos durante os inesquecíveis meses em que fizemos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nosso território artístico-amoroso

À Antonio Mecha (*in memorian*), Cosme Alves Netto (*in memorian*), Maria Guilhermina (*in memorian*), Maurício Bentes (*in memorian*), Renato Castelo (*in memorian*), Valério Rodrigues (*in memorian*) e Tadeu Burgos (*in memorian*) pelas inestimáveis contribuições artísticas durante o processo de encenação de *A divina comédia* e pela amizade que compartilhamos em vida.

Às(aos) intérpretes e colaboradoras(es) de *A divina comédia*, Adriana Bonfatti, Ana Bevilaqua, Bernardo Guerreiro, Calé Miranda, Denise Telles, Edward Monteiro, Elvira Helena, Érica Collares, Elisabete Reis, Elza de Andrade, Fabiana Valor, Isabel Kerti, Leila Maria, Mauro Sérgio Marques, Renata Versiani, Ruth Mezeck e Stela Guz agradeço o

entusiasmo com que compartilharam suas impressões e memórias através dos depoimentos e entrevistas realizados para a constituição desta pesquisa.

À Marcus Lontra, Denise Mattar, Elisabete Reis, Maria de Lourdes Krieger (Neném Krieger), Leila Maria, Luiz Pizarro, Marcia Waitz e Vicente de Mello pela generosa parceria artística e pelo suporte institucional e logístico conferido durante o período de criação e montagem de *A divina comédia*.

À Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos, meu lar artístico, onde descobri a dança que eu queria dançar, onde sou mais feliz. Um agradecimento especial aos membros fundadores Angela Loureiro, José Paulo Correa, Luciana Bicalho, Luís Martins e Marina Martins agradeço pelas inesquecíveis primeiras improvisações que fizemos juntas(os), pelas muitas aulas e conversas sobre o Sistema Laban/Bartenieff e pela honra que tive em compartilhar tantos palcos e histórias com vocês.

Às minhas amigas e parceiras de dança e de vida, Adriana Bonfatti, Ana Bevilaqua e Patrícia Niedermeier, com as quais venho compartilhando o núcleo criativo dos *AtoresBailarinos* nos últimos de vinte anos. Agradeço pela amizade compartilhada e pelo estímulo amoroso que recebi durante esta jornada.

À Regina Miranda, mestra e força-motriz que me impulsiona, com entusiasmo e esperança, para o movimento. Agradeço por ter criado um objeto de pesquisa tão fascinante que continua a ressoar em tantos corpos e corações. Agradeço por todos os ensinamentos, experiências, quedas e recuperações e, principalmente, pelas Danças que, juntas, forjamos há quarenta anos. Seu talento e sua capacidade criativa continuam a me estimular como em nosso primeiro encontro.

Palavras, elas tem que fazer um sentido quase que só corpóreo
Clarice Lispector

RESUMO

A instalação coreográfica itinerante *A divina comédia* (1991), concebida e dirigida por Regina Miranda, é considerada como um marco das Artes Cênicas do Rio de Janeiro. Baseada na obra-prima de Dante Alighieri (1265-1321) o evento ocupou os espaços do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e congregou, de forma voluntária, 146 intérpretes e uma extensa ficha técnica. Utilizando uma abordagem cartográfica, a dissertação revisita os processos criativos e as circunstâncias que conduziram à realização da encenação entrelaçando registros pessoais e memórias encarnadas em diálogo com aportes teóricos nas áreas da Dança, Teatro e Literatura. Paralelamente à proposta de efetuar um registro documental da obra, a pesquisa contempla reflexões sobre temas contemporâneos na criação artística como multidisciplinaridade, intertextualidade e hibridismo de linguagens artísticas. A participação da autora como intérprete e assistente de coreografia confere, similarmente, um caráter híbrido na construção desta dissertação onde as oscilações entre o resgate de diferentes memórias pessoais e o rigor acadêmico tornam-se presentes como campos de força que se entrelaçam na busca de uma escrita atravessada pela precisão factual e a descrição da experiência artística.

Palavras-chave: Processos de criação em Artes Cênicas; Instalação coreográfica; *A divina comédia*; Teatro coreográfico; Dante Alighieri; Regina Miranda.

ABSTRACT

The itinerant choreographic installation *The divine comedy* (1991), conceived and directed by Regina Miranda, is considered a milestone in the performing arts in Rio de Janeiro. Based on the masterpiece by Dante Alighieri (1265-1321), the event was staged at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and brought together 146 performers and an extensive team of technical staff. Using a cartographic approach, the dissertation revisits the creative processes and circumstances that led to the staging, interweaving personal archival records and embodied memories in dialogue with theoretical contributions in the fields of Dance, Theatre and Literature. In addition to the proposal to make a documentary record of the work, the research also encompasses reflections on contemporary themes in artistic creation such as multidisciplinary, intertextuality and the hybridism of artistic languages. The author's participation as a performer and assistant choreographer also confers a hybrid character to the construction of this dissertation, where the fluctuations between the recollection of different personal memories and academic rigor become present as fields of force that intertwine in the search for a writing traversed by factual precision and the description of the artistic experience.

Keywords: Creative processes in Performing Arts; Choreographic Installation; The divine comedy, Choreographic theater; Dante Alighieri; Regina Miranda.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Vista lateral do Galpão das Artes, MAM-RJ. Foto Vicente de Mello | 40 |
| Figura 2 - Vista atual da construção que abrigava o Galpão das Artes, MAM-RJ. Foto Thiago Leitão | 40 |
| Figura 3 - Interior do Galpão das Artes, MAM-RJ. Foto Vicente de Mello..... | 42 |
| Figura 4 - <i>Folder</i> de divulgação do 2º <i>Forum de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro</i> | 48 |
| Figura 5 - Ilustração de Gustave Doré para o poema <i>A divina comédia</i> , de Dante Alighieri | 54 |
| Figura 6 - Reunião de apresentação do projeto <i>A divina comédia</i> , 1991. Galpão das Artes, MAM-RJ..... | 57 |
| Figura 7 - Plateia presente na reunião de exposição do projeto <i>A divina comédia</i> , 1991. Galpão das Artes, MAM-RJ | 58 |
| Figura 8 - <i>Roof Piece</i> , obra coreográfica de Trisha Brown. Foto Babette Mangolte | 70 |
| Figura 9 - Ilustração de Gustave Doré para o poema <i>A divina comédia</i> , de Dante Alighieri | 76 |
| Figura 10 - Henrique Schuller em atuação na instalação coreográfica <i>A divina comédia</i> , 1991. Foto de autoria não identificada | 77 |
| Figura 11 - Facsímile do roteiro musical da instalação coreográfica <i>A divina comédia</i> , 1991..... | 79 |
| Figura 12 - Facsímile de manuscrito de Antonio Mecha. Roteiro musical para o <i>Purgatório. A divina comédia</i> , 1991 | 81 |
| Figura 13 - Cosmos geocêntrico. Ilustração de Johannes de Sacrobosco | 85 |
| Figura 14 - Cosmos geocêntrico. Ilustração de Petrus Apianus | 86 |
| Figura 15 - Ilustração de Michelangelo Caetani como representação gráfica da topografia do poema <i>A divina comédia</i> , de Dante Alighieri | 87 |
| Figura 16 - Ilustração de C. W. Scott-Gilles como representação gráfica do <i>Inferno. A divina comédia</i> , de Dante Alighieri | 90 |
| Figura 17 - Ilustração de Tomasso Piroli como representação gráfica do <i>Purgatório, A divina comédia</i> , de Dante Alighieri | 92 |
| Figura 18 - Planta-baixa parcial do MAM-RJ | 95 |
| Figura 19 - Planta-baixa do primeiro nível do Bloco-Escola do MAM-RJ..... | 96 |
| Figura 20 - Detalhe da planta baixa do subsolo do Bloco Escola do MAM-RJ | 97 |
| Figura 21 - Desenho da instalação videográfica <i>Memória do Inferno</i> . Croquis de Jorge Garro | 98 |
| Figura 22 - Vista parcial da área externa do Bloco-Escola do MAM-RJ. Foto de autoria não identificada | 100 |
| Figura 23 - Renato Castelo, Rosana Barra, Telma Costa e Venina em atuação no <i>Ante-Purgatório</i> . Área externa do Bloco-Escola do MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 100 |
| Figura 24 - Vista panorâmica da fachada lateral do MAM-RJ. Foto Vicente de Mello | 102 |
| Figura 25 - Vista parcial da encenação do <i>Purgatório</i> . Área externa, MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 102 |
| Figura 26 - Marina Martins em atuação no <i>Purgatório</i> . Jardins externos, MAM-RJ. Foto Paulo Rodrigues | 104 |
| Figura 27 - Vista parcial do <i>foyer</i> do Bloco de Exposições, MAM-RJ. Foto de autoria não identificada | 105 |
| Figura 28 e 28a - Vista parcial do segundo piso do Salão de Exposições do MAM-RJ. Foto 28: Ana Maria Léon. Marina Salomon em atuação no <i>Empíreo, Paraíso</i> . 1º piso do Bloco de Exposições, MAM-RJ. Foto 28a: Stella Cramer | 107 |
| Figura 29 - Angel Vianna em atuação no <i>Paraíso</i> . Terraço do Galpão das Artes, MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 108 |
| Figura 30 - Integração entre visitantes e plateia. <i>Purgatório - Sete pecados capitais e passos do perdão</i> . Área externa, MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 114 |
| Figura 31 - Daniel Herz e Jitman Vibranovski. <i>Sala 6, Inferno</i> . Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 116 |
| Figura 32 - Lourival Prudêncio em atuação no <i>Rio Aqueronte, Inferno</i> . Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Paulo Rodrigues..... | 117 |
| Figura 33 - Regina Miranda em atuação no <i>Corredor, Inferno</i> . Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Stella Cramer..... | 123 |
| Figura 34 - Carla Vilela em atuação no <i>Corredor, Inferno</i> . Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 124 |
| Figura 35 - Zeca Bittencourt e Viviane Feder em atuação na <i>Sala 2, Inferno</i> . Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Fotograma capturado pela autora a partir de registro videográfico de Adriana Varella | 127 |
| Figura 36 - Mauro Marques em atuação na <i>Sala 3, Inferno</i> . Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Paulo Rodrigues | 128 |
| Figura 37 - Daniel Herz em atuação na <i>Sala 6, Inferno</i> . Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Fotograma capturado pela autora a partir de registro videográfico de Adriana Varella | 129 |
| Figura 38 - Gisele Schwartz em atuação na <i>Sala 6, Inferno</i> . Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Fotograma capturado pela autora a partir de registro videográfico de Adriana Varella | 131 |
| Figura 39 - <i>Porta do Inferno</i> , escultura de Wilson Piran. Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto de autoria não identificada | 132 |

| | |
|---|-----|
| Figura 40 - Lourival Prudêncio como <i>Caronte. Rio Aqueronte, Inferno</i> . Piso térreo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 134 |
| Figura 41 - Bernardo Guerreiro, Érica Collares e Lilian Mazza em atuação no <i>Limbo, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Marcio RM | 137 |
| Figura 42 - Eduarda Maia em atuação no <i>Limbo, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Fotograma capturado pela autora a partir de registro videográfico de Adriana Varella | 137 |
| Figura 43 - Adriana Bonfatti em atuação como Francesca da Rimini, <i>Canto V, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Marcio RM | 140 |
| Figura 44 - Rodrigo Sales em atuação como Paolo Malatesta, <i>Canto V, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 141 |
| Figura 45 - Leonardo Sena e Glace Machado em atuação. <i>Os violentos contra si mesmos, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Fotograma capturado pela autora a partir de registro videográfico de Adriana Varella | 143 |
| Figura 46 - Paula Nestorov como <i>Harpia/Medeia. Os violentos contra si mesmos, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Fotograma capturado pela autora a partir de registro videográfico de Adriana Varella..... | 144 |
| Figura 47 - Anotações de Regina Miranda para encenação de <i>Entre quatro paredes</i> , de J. P. Sartre | 149 |
| Figura 48 - Ana Bevilaqua, Elza de Andrade e Helena Ignez em atuação. <i>Os violentos contra os outros, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto de autoria não identificada | 147 |
| Figura 49 - Elza de Andrade, Flavio Colatrello e Helena Ignez. <i>Os violentos contra os outros, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Paulo Rodrigues | 148 |
| Figura 50 - Ilustração de Gustave Doré para o poema <i>A divina comédia</i> , de Dante Alighieri | 151 |
| Figura 51 - José Paulo Correa em atuação no <i>Coccyto, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Fotograma capturado pela autora a partir de registro videográfico de Adriana Varella | 151 |
| Figura 52 - José Paulo Correa em atuação no <i>Coccyto, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto de autoria não identificada..... | 153 |
| Figura 53 - Daniela Arantes integrada à escultura de Ana Durães. <i>Coccyto, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Stella Cramer | 155 |
| Figura 54 - Rodolfo Brandão como Lúcifer. <i>Coccyto, Inferno</i> . Subsolo do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Marcio RM | 156 |
| Figura 55 - Maria Guilhermina em atuação na primeira seção do <i>Purgatório</i> . Segundo piso do Bloco-Escola, MAM-RJ. Foto Paulo Rodrigues | 159 |
| Figura 56 - Intérpretes em atuação no <i>Purgatório</i> . Vista parcial da fachada lateral externa do MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 162 |
| Figura 57 - Intérpretes em atuação no <i>Purgatório</i> . Fachada lateral externa do MAM-RJ. Foto Guga Melgar .. | 162 |
| Figura 58 - Intérpretes em atuação no <i>Purgatório</i> . Fachada lateral externa do MAM-RJ. Foto Guga Melgar ... | 163 |
| Figura 59 - Denise Telles em atuação no jardim externo do MAM-RJ. <i>A árvore do conhecimento, Purgatório</i> . Jardins externos do MAM-RJ. Foto Paulo Rodrigues | 164 |
| Figura 60 - Marina Martins em atuação no jardim externo do MAM-RJ. <i>Floresta Sagrada, Purgatório</i> . Jardins externos do MAM-RJ. Foto Stella Cramer | 165 |
| Figura 61 - Patrícia Brandão em atuação como Martha Graham. <i>Empíreo, Paraíso</i> . 1º piso do Bloco de Exposições, MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 170 |
| Figura 62 - Fabiana Valor e Marina Salomon em atuação no <i>Empíreo, Paraíso</i> . 1º piso do Bloco de Exposições, MAM-RJ. Foto Stella Cramer | 171 |
| Figura 63 - Marina Salomon em atuação no <i>Empíreo, Paraíso</i> . 1º piso do Bloco de Exposições, MAM-RJ. Foto Guga Melgar | 172 |
| Figura 64 - Angel Vianna integrada as esculturas de Celeida Tostes. <i>Lajes, Paraíso</i> . Terraço do Galpão das Artes, MAM-RJ. Foto de autoria não identificada..... | 173 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 15 |
| 1 CORPO-MEMÓRIA | 22 |
| 1.1 Preâmbulo | 22 |
| 1.2 Dança como percurso | 23 |
| 1.3 A dança que eu queria dançar - o encontro com o teatro coreográfico | 30 |
| 2 “VOCÊ ESTÁ FAZENDO A DIVINA COMÉDIA!” | 36 |
| 2.1 Dançando no MAM-RJ: | |
| a Coordenadoria de Dança e a Criação do Galpão das Artes | 37 |
| 2.2 Uma Dança que se (re)conhece: 1º e 2º Fóruns de Dança Contemporânea | 45 |
| 2.3 <i>Still-life</i> : um tablado, seis pessoas e uma música | 51 |
| 2.4 Ensaios | 59 |
| 2.5 <i>A divina comédia</i> – “um comício poético” | 63 |
| 3 A DIVINA COMÉDIA COMO INSTALAÇÃO COREOGRÁFICA: | |
| TRAMAS CONCEITUAIS | 67 |
| 3.1 Instalação, Obra <i>Site-Specific</i> ou Intervenção Coreográfica? | 68 |
| 3.2 A palavra coreográfica ou um olhar coreográfico | 72 |
| 3.3 Textos e Contextos | 75 |
| 3.4 Desdobramentos Espaciais | 82 |
| 3.4.1 Transposições espaciais | 94 |
| 3.5 Itinerância e imersão | 109 |
| 4 PAISAGENS HÍBRIDAS | 117 |
| 4.1 Inferno | 120 |
| 4.1.1 <i>Cantos I e II</i> | 121 |
| A) <i>Corredor</i> | 122 |
| B) <i>Sala 2</i> | 125 |
| C) <i>Sala 3</i> | 127 |
| D) <i>Sala 6</i> | 129 |
| 4.1.2 <i>Porta do Inferno</i> | 131 |
| 4.1.3 <i>Rio Aqueronte</i> | 132 |
| 4.1.4 <i>Limbo</i> | 135 |
| 4.1.5 <i>Ciclo da incontinência</i> | 138 |
| A) <i>Canto VI</i> | 138 |
| B) <i>Canto V</i> | 138 |
| 4.1.6 <i>Ciclo da violência</i> | 142 |
| A) <i>Os violentos contra si mesmos – Canto XIII</i> | 142 |
| B) <i>Os violentos contra os outros – Canto XII</i> | 144 |
| 4.1.7 <i>Malebolge</i> | 148 |
| A) <i>Canto XVIII</i> | 148 |
| 4.1.8 <i>Coccyto</i> | 150 |
| A) <i>Canto XXXIII</i> | 150 |
| B) <i>Canto XXXIV</i> | 154 |

| | |
|---|-----|
| 4.2 Purgatório | 157 |
| 4.2.1 <i>Canto I</i> | 158 |
| 4.2.2 <i>Sete pecados capitais e passos do perdão - Cantos X a XXVI</i> | 159 |
| 4.2.3 <i>A árvore do conhecimento – Floresta Sagrada</i> | 163 |
| 4.3 Paraíso | 166 |
| 4.3.1 <i>Foyer</i> | 167 |
| 4.3.2 <i>Salão de exposição – Empíreo</i> | 167 |
| 4.3.3 <i>Lajes</i> | 173 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 174 |
| REFERÊNCIAS | 178 |
| Bibliográficas | 178 |
| Depoimentos | 181 |
| Entrevistas | 182 |
| Periódicos | 182 |
| Vídeos | 183 |
| Websites | 183 |
| ANEXOS | |
| 1. Link de acesso para o vídeo <i>A divina comédia</i> (1991) | 187 |
| 2. Programa da instalação coreográfica <i>A divina comédia</i> (1991) | 187 |

INTRODUÇÃO

Minha intenção de ingressar no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO surgiu do interesse em colaborar para a criação de registros de caráter mais duradouro sobre os processos de criação em Dança e Teatro, em particular sobre os trabalhos artísticos da Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos, companhia de teatro coreográfico sediada no Rio de Janeiro e fundada, em 1980, pela bailarina, coreógrafa, diretora, educadora, gestora cultural e analista de movimento, Regina Miranda.

A pesquisa cênico-coreográfica de Miranda resulta em obras artísticas de caráter híbrido nas quais Dança, Teatro, Literatura e Artes Visuais se interpenetram e evidenciam relações entre corporeidade, espaço e textualidades diversas fundamentadas pelos estudos em *Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento*¹.

Com sua liderança criativa, a coreógrafa não apenas concebeu trabalhos artísticos que se tornaram referência para o cenário da dança teatral brasileira, mas colaborou ativamente para o desenvolvimento e ampliação da Dança Contemporânea carioca, fortemente impulsionada a partir da década de 1990. Como educadora, contribuiu para a formação de inúmeros profissionais das Artes Cênicas, através de práticas de ensino e criação baseadas no estudo, desenvolvimento e aplicação dos conceitos labanianos.

Minha relação com a coreógrafa vem sendo tecida desde 1984, ano em que ingressei na, então chamada, Companhia Atores Bailarinos do Rio de Janeiro². Ao longo do tempo, nosso convívio assumiu diferentes configurações no entrelaçamento entre vida e arte. Como minha mestra e mentora, Miranda é presença seminal em meu amadurecimento artístico.

Além de ter sido responsável por me apresentar aos conceitos desenvolvidos pelo coreógrafo e teórico do movimento, Rudolf Laban, os quais venho procurando encarnar e disseminar em minhas atividades cênico-educacionais, a assídua participação em suas

¹Conjunto de práticas e conceitos, idealizados originalmente pelo dançarino, coreógrafo e teórico do movimento Rudolf Laban e posteriormente, atualizados por diversos colaboradores e estudiosos de sua obra. As referências ao *Sistema Laban/Bartenieff* mencionadas ao longo dessa pesquisa compreendem, mas não se limitam aos aportes prático-teóricos propostos pela fisioterapeuta, bailarina e discípula de Laban, Irmgard Bartenieff e pela coreógrafa Regina Miranda, a partir de sua abordagem intitulada *Conexões Corpo-Espaço*.

²Desde sua fundação a companhia de teatro coreográfico dirigida por Regina Miranda foi designada através de três expressões. De 1980 a 1985 a companhia intitulava-se Grupo Atores Bailarinos, de 1986 a 1991 Companhia Atores Bailarinos do Rio de Janeiro e a partir de 1992 é nomeada como Companhia Regina Miranda e AtoresBailarinos. A grafia Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos também pode ser encontrada nos programas de seus espetáculos bem como em seu material de divulgação, principalmente a partir de 2005.

criações coreográficas ajudou a constituir minha identidade como bailarina-intérprete. Somado a isso, uma duradoura relação de amizade e confiança perpassa nossas vidas.

Devido a minha estreita convivência com a coreógrafa e seus processos criativos, optei na escrita desta dissertação pelo tratamento em primeira pessoa e, a partir de agora, por mencioná-la através de seu nome próprio em lugar do usual emprego do sobrenome, resguardadas as regras de citação e referências bibliográficas recomendadas pela ABNT. Assinalo, também, que o título Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos poderá ser indicado através da expressão *AtoresBailarinos*.

Como membro integrante dos *AtoresBailarinos* exerci diferentes funções na Companhia ao longo dos anos: bailarina-atriz, assistente de coreografia, ensaiadora, diretora associada, produtora assistente e, quando necessário, editora de vídeo. Em função disso, sempre procurei coletar o maior número possível de materiais que certificassem a existência de nossos processos criativos. Além de conservar em meu próprio corpo gestualidades e fraseados coreográficos que viriam a se tornar parte da gramática de movimento da Companhia, consegui reunir um acervo considerável formado por cadernos de ensaios e aulas, críticas e matérias de jornal, fotos e vídeos, programas, filipetas e convites de nossos espetáculos. Costumes e evidências de uma era pré-digital.

Assim, em 2018, a pedido da coreógrafa, iniciei uma busca em meus arquivos pessoais de material fotográfico e videográfico referente à montagem de *A divina comédia*³, instalação coreográfica concebida, coreografada e dirigida por Regina em 1991 e da qual participei como bailarina e assistente de coreografia. Ao encontrar e rever os antigos registros videográficos da encenação meu objeto de pesquisa se revelou.

As imagens reavivaram memórias, contextos e percursos criativos de uma ousada experiência de criação cênico-coreográfica que combinou diferentes linguagens artísticas, envolveu a participação voluntária de 146 intérpretes, entre bailarinas(os), atrizes, atores e cantoras(es), contou com a colaboração de 18 artistas visuais e ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em sua quase totalidade. Considerei relevante retratar esse processo tanto por se constituir como obra preponderante para o desenvolvimento da linguagem coreográfica de Regina e dos *AtoresBailarinos* como por ter se tornado um marco na história das Artes Cênicas do Rio de Janeiro, sempre referenciada e lembrada por integrantes e espectadoras(es) como um acontecimento transformador como indicado pelo

³O conteúdo encontrado viria a ser utilizado como fonte imagética na produção do programa *Ensaio Contemporâneos*, um projeto de documentários de dança que seria exibido no *Canal Curta!* retratando parte da trajetória artística da coreógrafa.

cinasta e jornalista Arnaldo Jabor: "Há no evento um sabor de manifesto espontâneo, um cheiro de "marco", de divisor de águas, talvez um dos indícios do reviver cultural do Rio." (JABOR, Caderno Ilustrada, Folha de São Paulo, 1991. Grifo original)

Dois anos se passaram do meu primeiro encontro⁴ com as imagens em vídeo até que em 2020, ano marcado pelo inusitado advento da Covid-19, tive a feliz oportunidade de ingressar no programa de Mestrado em Artes Cênicas mencionado acima e, assim, começar a formalizar esta pesquisa.

A escrita desta dissertação tem como objetivo, portanto, investigar e descrever os procedimentos de transposição criativa e as circunstâncias que culminaram na montagem da instalação coreográfica *A divina comédia*, baseada na obra homônima de Dante Alighieri (1265-1321).

A abordagem da diretora frente ao monumental poema trouxe para a instalação coreográfica características multidisciplinares, itinerantes e imersivas nas quais o conceito de transposição emerge como uma das estratégias basilares para sua criação.

Conforme expresso por Regina, o processo de transposição surge do diálogo criativo com as obras de referência que impulsionam a criação de um novo trabalho que culmina na geração de

um novo corpus que embora diferente, mantém vínculos conceituais com o corpus original. O novo conjunto artístico criado pode ser analisado e apreendido de forma autônoma, sem a necessidade de recorrer à obra original. No processo de transposição de *A divina comédia*, por exemplo, o conceito de cada canto poético é mantido mas pouco é usado do texto original. (MIRANDA, 2023, informação oral)

Escrito no início do século XIV o poema épico é considerado um dos pilares da literatura ocidental, uma "aventura linguística" (LUCCHESI, 2021, p. 15) escrita em italiano, no lugar do latim, tradicionalmente, usado na época. De acordo com Cristiano Martins, autor da tradução de *A divina comédia* utilizada como referência para esta pesquisa

o poeta se empenhou, pois, em deduzir, nessa língua vulgar à primeira vista profundamente diversificada pelos dialetos, aquelas formas e valores mais correntes e expressivos, que, nas obras literárias, nas cortes, nos salões [...] iam sendo fixados pelo uso constante. Por esse modo é que se estruturaria uma língua geral, como evolução não de um ou de alguns dialetos em especial, mas de todos eles reunidos e sujeitos a um permanente processo de crítica, de depuração e de aperfeiçoamento. (MARTINS, 1984, p. 74-75)

⁴A continuidade da pesquisa traria a necessidade de rever diversas vezes o material videográfico encontrado.

Considerado como marco fundador da língua italiana, a composição do poema é, também, marcada por notável inovação. Dante compôs exatos cem cantos poéticos para descrever sua viagem ao “domínio imaterial da alma” (WERTHEIM, 2001, p. 33). Com exceção do *Inferno* que possui um canto introdutório, cada livro possui exatos 33 cantos, formados por 40 ou 50 tercetos cada, escritos em *terza rima*, uma estrutura versificada na qual a linha central de cada estrofe controla as duas linhas marginais do terceto seguinte, conforme exemplificado na citação abaixo, em tradução de Cristiano Martins:

E, pouco a pouco, gritos de agonia
eu fui ouvindo, e tínhamos **chegado**
aonde o pranto o seu clamor amplia.

Era um lugar de toda luz **privado**,
bramindo como o mar sob a tormenta,
quando por rudes ventos **assaltado**.

(ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, V, 25-28, p.102. Grifos da autora)

Através desta precisa arquitetura poética, Dante narra sua tortuosa e redentora jornada imaginária através do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, em busca de sua amada, Beatriz Portinari⁵, morta em 1290, aos 24 anos de idade. A imagem desse amor idealizado o acompanharia por toda a vida e serviria como *leitmotiv* para uma poética que

"nos mostra todos os males da humanidade em queda, o seu resgate e o caminho iluminado pelo Sol, com análises de todo o seu tempo, com o passado e o futuro, como se diante de Deus invocasse a justiça que injustamente exilado não encontrava na terra."⁶ (LUCCHESI, 2021, p.16).

Guiado pelo poeta Virgílio em sua peregrinação pelo *Inferno* e *Purgatório*⁷, Dante reencontra Beatriz, que o conduz às esferas paradisíacas.

Ao recobrar a inteira percepção
achei-me, junto dela transladado
a outra esfera mais alta, a outra região.
(ALIGHIERI, 1984, *Paraíso*, XIV, 82-84)

⁵Em 1274, aos 9 anos de idade, Dante conhece Beatriz Portinari e é tomado por uma paixão avassaladora. “Aquela visão súbita fez pulsar aceleradamente o coração do jovem Dante e seus pensamentos levaram-no [...] a regiões não pressentidas da transfiguração e do êxtase” (MARTINS, 1984, p. 35). O poeta viria a dedicar sua vida a enaltecer este amor. *A divina comédia* é escrita em sua homenagem.

⁶Dante escreve seu famoso poema durante o forçado exílio que lhe foi imposto por questões políticas. Longe de sua Florença natal, o poeta peregrina pelas cortes italianas de Verona e Bolonha, finalizando a escrita do *Paraíso*, em Ravenna, local onde veio a falecer em 1321, aos 56 anos de idade.

⁷Poeta romano clássico, autor de três grandes obras da literatura latina: as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. “A obra de Virgílio, tomada como modelo e estudada desde a antiguidade, teve uma profunda influência na literatura e nos autores ocidentais, em particular em Dante Alighieri e a sua *Divina comédia*.” Disponível em <https://classicosliterarios.com/virgilio.html>. Acesso em 4 abr. 2023, às 00h45.

A obra danteana combina elementos da teologia, filosofia, história e política e traça um retrato impressionante da sociedade e da cosmologia medievais. Suas imagens vívidas e poderosas atravessaram os sete séculos que nos separam e continuam a afetar nossa percepção e experiência física do mundo.

Discorrer sobre um processo de criação no qual estive intensamente envolvida induz a reflexões situadas no trânsito entre pesquisador e pesquisado, relação híbrida que insinua movimentos contínuos de aproximação e distanciamento do meu objeto de estudo, menos como polaridades, mas como possibilidades de produção de diferentes modos de enunciação. Aproximar para que a escrita possa surgir da experiência encarnada, distanciar para que novas rotas de visitação sejam sugeridas. Este tem sido meu desafio constante.

Esta (re)visitação tornada escrita encontra eco no que Rancière define como uma "partilha do sensível" (2021, p.91), onde o desvendamento do "sistema implícito de relações entre pensamento(s), espaço, visão, luz, som e movimento" (RANCIÈRE, 2021, p. 91.) presentes em contínua interação na instalação coreográfica assume moldes de um recorte cartográfico, metodologia de pesquisa "formulada por Deleuze e Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto" (KASTRUP, 2009, p.32) cujas regras vão sendo formuladas e apreendidas respeitando a própria natureza processual do ato de pesquisar.

A estrutura desse mapa-mosaico combina memórias pessoais, cadernos de ensaio, anotações de partituras de movimento, matérias jornalísticas, fotos e registros em vídeo da encenação, além da coleta de depoimentos e entrevistas com integrantes do elenco e ficha técnica.

Para os depoimentos, elaborei um questionário composto por nove perguntas-guia com o intuito de estimular a escrita informal de memórias e impressões. O documento foi enviado, por *e-mail*, para 29 intérpretes, das(os) quais, dez responderam. Além disso, realizei entrevistas com Regina e com alguns membros do elenco e da equipe técnica como Adriana Bonfatti, Ana Bevilaqua, Edward Monteiro, Elisabete Reis, Elza de Andrade e Leila Maria. O inestimável material coletado foi, amplamente, consultado para a escrita da dissertação.

Ao articular registros pessoais, fragmentos de memórias e experiências encorpadas como elementos axiais da pesquisa procuro evidenciar a construção de uma cartografia uma vez que:

[...] considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade [...] O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da

experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o "caminho" metodológico. (BARROS E PASSOS, 2009, p.18)

Para o desenvolvimento desta pesquisa alguns aportes teóricos foram fundamentais. O poema *A divina comédia* (ALIGHIERI, 1984), em edição traduzida pelo poeta e escritor Cristiano Martins, apresenta-se não apenas como fonte basilar, mas como obra-guia cujas paisagens ressurgem como trampolim para um "mergulho na geografia dos afetos" (ROLNIK, 1989, p. 69). Em adição, autores como Marco Lucchesi (2021) e Jorge Luis Borges (2011) ampliaram as reflexões sobre a escrita danteana. As leituras referentes ao campo da Dança, Performance e Teatro Imersivo incluem, mas não se restringem, às análises propostas por Laurence Louppe (2012), Sally Banes (1987), Roselee Goldberg (2006) e Josephine Machon (2012). Associações aos conceitos labanianos encontram suporte nas obras de Rudolf Laban (1975), Irmgard Bartenieff (1980) e Valerie Preston-Dunlop (1998).

Estabeleço, também, uma interlocução com a diretora e coreógrafa Regina Miranda, não apenas através dos registros de nossas conversas informais e entrevistas, mas a partir do livro de sua autoria *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento* (MIRANDA, 2008), uma reflexão teórica sobre sua abordagem labaniana e as reverberações em sua obra artística. O conjunto das referências bibliográficas encontra-se listado neste documento.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos.

O capítulo 1 apresenta meu percurso como bailarina-intérprete, os primeiros contatos com a Dança, minha formação profissional e a transformação pessoal e profissional ocorrida mediante o encontro com Regina. Ainda nesta etapa descrevo as circunstâncias que resultaram em minha participação na instalação coreográfica e um breve histórico sobre a trajetória da diretora e coreógrafa junto a Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos.

O capítulo 2 examina o conjunto dos fatores externos que possibilitaram a realização da encenação. A aproximação da coreógrafa com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro através da implantação da Coordenadoria de Dança e de seu envolvimento na criação do Galpão das Artes são elementos descritos como ações nucleares na consolidação de parcerias e projetos artísticos transdisciplinares, que estabeleceram um ambiente propício para a composição do trabalho. Destaco também a gestão de Regina na liderança da coordenadoria de Dança cujos projetos, em especial a criação dos *Fóruns de Dança Contemporânea*, foram cruciais para a expansão da Dança Contemporânea carioca. Ainda neste capítulo disserto sobre os motivos que levaram Regina a assumir o poema *A divina comédia* como matriz para

a encenação bem como suas propostas de transposições cênico-coreográficas. Relato, também, o progressivo engajamento dos artistas e técnicos que constituíram a numerosa ficha técnica do espetáculo e incluo observações e anotações sobre nossos procedimentos de ensaio. Finalizo esta etapa revelando o contexto sociopolítico vigente no Brasil de 1991, período marcado por forte crise econômica e uma declarada política de desmonte cultural, evidenciando a realização da encenação como ato de resistência cultural.

O capítulo 3 analisa os conceitos principais que embasaram o processo de criação. Integram os itens desta etapa, observações acerca das noções de instalação e coreografia bem como a exposição da intrincada topografia criada por Dante na criação do poema e as principais estratégias de transposição utilizadas no que concerne às escolhas dramáticas, espaciais e sonoras.

No capítulo 4, diante da profusão de cenas-ambientes criadas para a composição dos três estágios da encenação, optei por destacar alguns conjuntos cênico-coreográficos emblemáticos buscando conciliar seus diversos aspectos como partituras corpo-verbais, individuais e coletivas, referências textuais, ambientais e sonoras, além das fichas técnicas.

Os títulos das seções escolhidas correspondem à mesma denominação encontrada no programa do espetáculo, que consta do material anexo à dissertação. Também integra o conjunto de anexos um link de acesso ao registro em vídeo, concebido e editado por Adriana Varella, lançado em setembro de 1991.

Ressalto ainda que, na ficha técnica da instalação coreográfica, Regina Miranda é mencionada como diretora geral e intérprete. No entanto, por se tratar de uma encenação na qual as composições coreográficas aparecem como elementos determinantes para sua criação, a palavra coreógrafa será utilizada, com frequência, para designar Regina. Desse modo as palavras “diretora, coreógrafa e intérprete” surgem de acordo com o contexto em que se manifestam. O termo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro será usado também em sua forma abreviada, MAM-RJ.

Assinalo que procurei empregar uma forma gramatical inclusiva priorizando o uso de artigos e pronomes femininos seguidos do masculino através do seguinte formato: a(o), sua(eu), aquela(e), uma(uns).

As citações sobre os cantos poéticos de *A divina comédia* respeitam a grafia utilizada na tradução de Cristiano Martins (1984), obra referencial para esta pesquisa. Dessa forma as menções aos cantos apresentam-se na seguinte configuração: (ALIGHIERI, 1984, **Inferno**, **V**, **25-28**, p.102). Neste exemplo, *Inferno* refere-se ao reino onde o canto poético está inserido; **V**, à especificação do canto poético, sempre em algarismos romanos e **25-28** à numeração que

identifica os versos que compõem o canto citado. A palavra *Purgatório* será abreviada para Purg. como, no exemplo: (ALIGHIERI, 1984, Purg., II, 43-46, p.24). O termo *Paraíso* será apresentado em sua escrita original.

1 CORPO-MEMÓRIA

1.1 Preâmbulo

Minha proposta de revisitar os percursos de criação da instalação coreográfica *A divina comédia* através da escrita é também um modo de rever um percurso de vida. Enquanto escrevo, penso em como conciliar a precisão acadêmica com o desejo de formular uma declaração de amor. Amor pela dança, pelo movimento, amor pelo processo artístico e um profundo amor pelos trabalhos desenvolvidos por minha mestra Regina Miranda ao longo de seu percurso criativo junto a *Companhia Regina Miranda e Atores Bailarinos*, companhia de teatro coreográfico da qual participo desde 1984.

17 de janeiro de 2022. Por entre antigos cadernos, anotações e cerca de 20 fitas de vídeo em formato VHS encontro um precioso registro com a data de 19 de maio de 1991. Apresso-me em reconectar antigos equipamentos de videocassete e começo a rever o aguerrido elenco de bailarinas(os), atrizes e atores, cantoras(es) em plena atuação junto ao público que caminhava pelos espaços do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro percorrendo a transposição cênica do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. A fita preservava a gravação do último dia de apresentação da instalação coreográfica *A divina comédia*, concebida e dirigida por Regina, baseada na obra homônima de Dante. Enquanto assistia as imagens que se desenrolavam a minha frente o tempo parecia não existir. Um passado tornado presente naqueles instantes em que meu corpo revivia trajetos, percursos e processos.

Em *Manuscritos de Leonardo* (MIRANDA, 2013)⁸, a seguinte frase de Leonardo da Vinci continua ressoando em mim como um mantra: “O grande amor nasce do profundo conhecimento do objeto amado”⁹ (DA VINCI apud MIRANDA, 2013, p.1). Aproximar-se de um objeto de pesquisa requer paciência, estudo e imersão. Revelar as múltiplas facetas de um

⁸Peça de teatro coreográfico escrita, dirigida e coreografada por Regina Miranda, encenada no Sesc Copacabana, Rio de Janeiro, em 2012. A autora participou desta montagem junto a atriz e bailarina Patrícia Niedermeier.

⁹A frase atribuída a Leonardo da Vinci foi incluída no texto da peça *Manuscritos de Leonardo* (MIRANDA, 2013) escrito a partir de pesquisa elaborada pela coreógrafa acerca dos estudos do pintor, escultor e cientista sobre a natureza do elemento água. Os registros de Da Vinci utilizados na peça podem ser encontrados no manuscrito *Codex Leicester*, Livro II, 918-965, disponível em <https://instapdf.in/the-codex-leicester/> e acessado no dia 1 abr. 2023, às 16h27. Até a entrega deste material a fonte específica utilizada pela coreógrafa ainda não foi encontrada. A expressão citada pode ser encontrada no volume 9 das *Obras Completas de Freud* (SOLMI apud FREUD, 2013, p.95)

objeto que se confunde com a experiência encarnada revolve as profundezas da memória e traz à tona novas reflexões. Talvez, a partir da insistência em examinar mais profundamente esse objeto-tornado-amor possa surgir alguma possibilidade de trânsito entre rigor e paixão, disciplina e liberdade como estruturas móveis que se complementam.

Entre espirais descendentes e ascendentes, procuro mergulhar nas águas da pesquisa e na busca da palavra adequada, não a que trace definições, mas aquela que abra campos para a imaginação, aquela que compartilhe a lembrança de sons, cores, textos e danças e que proponha caminhos variados entre sentido e significado.

Ao viajar pelos vórtices descendentes do *Inferno*, pelas lembranças da possibilidade de redenção/ascensão através dos insistentes ciclos de trabalho no *Purgatório* e pela experiência do êxtase em infinita expansão no *Paraíso*, memórias e sensações se renovam, voltam a habitar meu corpo-pensamento e instigam reflexões sobre minhas experiências como bailarina e colaboradora de Regina.

1.2 Dança como percurso

Desde muito cedo, a dança povoa meus dias, noites, sonhos e práticas. É no movimento que me encontro e reconheço minha existência. A menina que dançava sozinha no quarto descobriu a dança na forma do Balé Clássico aos nove anos de idade, com a primeira-bailarina e professora Ruth Lima. Um pequeno engano que pavimentou as escolhas que viriam a seguir. A expectativa inicial era a de experimentar uma prática de movimento cuja linguagem estivesse situada entre a Dança Moderna e o Jazz¹⁰, no entanto, ao começar a aprender os passos e a ouvir palavras como *plié*, *jetté*, *rond de jambe* dentre inúmeras outras proferidas em francês, percebi que, na verdade, estava em uma aula de Balé. Apesar da expectativa frustrada em relação ao meu desejo, não desisti.

Deste momento em diante, o que poderia ter sido uma distração entre a infância e a adolescência revelou-se como profissão. O desejo de continuar a dançar e de me expressar a partir do movimento inspirou a busca da ampliação de uma capacidade técnica que me permitisse, na minha jovem imaginação, dançar “o que eu quisesse”. Assim, aos 16 anos de

¹⁰O aprendizado do balé clássico não era meu desejo inicial. O interesse específico pela Dança Moderna e por aquilo que eu reconhecia como Jazz surgiu a partir de duas experiências: minha mãe, apaixonada por filmes musicais, não perdia uma oportunidade de ver comigo as reprises que passavam na televisão. Assim, sonhei com Gene Kelly, Fred Astaire e suas invejáveis parceiras Ginger Rogers, Rita Hayworth e Cyd Charisse, me encantei com as músicas e coreografias do filme *West Side Story* (1961), com direção de Robert Wise e coreografia de Jerome Robbins e sua trupe de bailarinas(os) que dançavam usando calças jeans; e assisti com admiração aos fantásticos números musicais do coreógrafo Busby Berkeley. Lembro que, por volta dos seis ou sete anos, assistia também pela televisão os espetáculos do Ballet Moderno Enid Sauer, grupo que reunia bailarinas(os) amadoras(es) e profissionais, coreografadas(os) pela própria Sauer. Seus espetáculos, que combinavam as linguagens do Jazz e da Dança Moderna, estimularam meu desejo de conhecer esses modos de dançar.

idade, após um ano de intensa preparação, ingressei na Escola Estadual de Danças Maria Olenewa (EEDMO)¹¹, escola de rigorosa formação em Dança Clássica no Rio de Janeiro.

Na Escola de Danças, como costumamos nos referir à instituição, aprofundei meus estudos em Balé, mas também travei contato com outras linguagens de movimento, ainda desconhecidas para mim, como a tão desejada Dança Moderna. Através das inesquecíveis aulas da mestra e introdutora da técnica Graham no Brasil, Lourdes Bastos¹², ensaiei prazeres profundos e afinidades corporais imediatas. D. Lourdes, como suas(eus) alunas(os) a chamavam, teve primordial importância em minha formação e para a descoberta de uma assinatura cênica própria, ainda em estado de potência. Tive a honra de, como sua aprendiz, ter sido escolhida para dançar um solo, de sua autoria, com música de J. S. Bach¹³. A coreografia intitulada *Largo* integrava o repertório dos espetáculos de fim de ano tanto de sua escola de Dança – o Studio Lourdes Bastos - quanto da EEDMO que aconteciam, na maioria das vezes, no palco do Lyceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro. Nunca mais esqueci da observação dirigida a mim durante um de nossos ensaios: “É preciso lembrar de que um solo, nunca é um solo. Porque sempre vai existir você, a plateia e o espaço. O espaço é seu parceiro”. Essa observação provocou em mim uma profusão de questionamentos que vieram a orientar minhas investigações como bailarina-intérprete e desvendaram caminhos para o reconhecimento futuro do trabalho coreográfico de Regina, coreógrafa que ainda viria a conhecer.

Nunca tive um corpo naturalmente talhado para o Balé. Entre regimes alimentares desmedidos, aulas extras para intensificar qualidades técnicas e percepções corporais e muita perseverança consegui prosseguir com minha prática e meus estudos de movimento. No entanto, nem o Balé e nem mesmo a Dança Moderna espelhavam minhas expectativas de bailarina. Eu queria dançar uma dança que sequer sabia se existia.

¹¹Fundada em 1927, pela bailarina russa Maria Olenewa, a EEDMO é a mais antiga instituição brasileira dedicada ao ensino da dança e à formação de bailarinos clássicos. Ao longo de sua existência vem sendo responsável pela formação de renomadas(os) profissionais da Dança. Informações disponíveis em <http://cultura.rj.gov.br/tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-a-escola-de-danca-maria-olenewa/>. Acesso no dia 1 abr. 2023, às 17h04.

¹²Lourdes Bastos, bailarina, coreógrafa e professora de Dança Moderna, foi responsável pela introdução da técnica Graham no Brasil, estilo coreográfico desenvolvido pela coreógrafa Martha Graham. Consolidou o ensino de Dança Moderna na Escola Estadual de Danças Maria Olenewa, onde lecionou por mais de 30 anos. Na década de 1980, fundou o Studio Lourdes Bastos, centro de ensino de Dança Moderna e a Companhia Lourdes Bastos para a qual criou relevantes trabalhos coreográficos, como a obra *Mar sem Fim*, baseada na obra de Fernando Pessoa. A partir de 1979, reúne-se ao grupo do Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, criado pelos atores Ivan de Albuquerque, Rubens Corrêa e Leyla Ribeiro onde, em parceria com Correa, trabalha como preparadora corporal e diretora de movimento de peças antológicas como *O Beijo da Mulher Aranha*, de Manuel Puig e *Artaud!*, coletânea de textos de Antonin Artaud, em adaptação de Ivan de Albuquerque e Rubens Correia, ambas com direção de Albuquerque.

¹³*Concerto in F Major – Largo*, de J. S. Bach.

No início da década de 1980, sempre curiosa e interessada em ver novos trabalhos cênicos, decidi assistir o espetáculo de uma companhia de dança alemã cujo coreógrafo chamava-se Johann Kresnik¹⁴. Duas coisas me chamaram a atenção: o trabalho recriava em dança os três últimos dias da poetisa Sylvia Plath e, em sua divulgação, havia a expressão *Dança-Teatro*. *Tanzteather* ou Teatro de Dança era a designação de uma corrente artística que havia estudado brevemente nas aulas de História da Dança ministradas na Escola de Danças, mas que ainda não existia para mim como uma vivência corporal própria. Na noite de apresentação interesse e intuição guiaram meus passos ao hoje extinto Teatro Villa-Lobos no Rio de Janeiro.

Meu assombro foi absoluto. Bailarinas(os) moviam-se ora com frases de movimento rigorosamente marcadas, ora com aparentes improvisações. Dispersavam-se no palco em configurações que se ordenavam e desordenavam em poucos segundos. Corpos masculinos e, principalmente, femininos dançavam tomados de vigor e liberdade, manifestando uma fisicalidade em dança totalmente nova para mim. Além disso, o elenco falava, sussurrava, gritava, corria, trocava de roupa em cena. Parafraçando o compositor Caetano Veloso¹⁵, naquele momento, ainda não havia para mim a dança conceitual e as improvisações do grupo que ocupava a *Judson Memorial Church*¹⁶, o dança híbrida de Rudolf Laban, Suzanne Linke ou Pina Bausch. Minhas referências, além dos ícones da dança clássica tais como Mikhail Baryshnikov, Marcia Haydee, Natalia Makarova e George Balanchine incluíam Maurice Bejart, as(os) pioneiros da Dança Moderna como Isadora Duncan e Doris Humphrey, Kurt Joss, Martha Graham e Merce Cunningham, além da admiração por filmes musicais norte-americanos. Aquele espetáculo significou o novo e a transgressão. Estava ali, enfim, a dança que eu desejava dançar.

Frank Raudszus, em matéria online sobre a coreografia de Kresnik confirma minhas memórias e percepções:

Os bailarinos retratam as emoções de Sylvia Plath em figuras e constelações corporais altamente concentradas, onde seria preferível não usar a expressão clássica "dança". A linguagem corporal e a expressão são o foco e expressam de forma convincente o

¹⁴Johann Kresnik (1939-2019), coreógrafo e diretor nascido na Áustria, radicado na Alemanha. Junto a Pina Bausch, Suzanne Linke e Heinhild Hoffman, Kresnik integra a geração responsável pela renovação da dança-teatro alemã influenciada pelos trabalhos de Laban, Joss e Wigman. O coreógrafo, autor de trabalhos viscerais e de cunho político, prefere definir seu trabalho como teatro coreográfico.

¹⁵Referência à composição *Sampa*, de Caetano Veloso em 1978. "Ainda não havia para mim Rita Lee, a tua mais completa tradução." Letra completa disponível em <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/41670/>. Acesso em 1 abr. 2023, às 23h34.

¹⁶Igreja batista construída no século XIX na cidade de Nova York (EUA) que se constituiu como ponto de encontro do coletivo *Judson Dance Theatre*, grupo seminal no desenvolvimento da dança pós-moderna norte-americana.

pânico e a crescente alienação da vida do protagonista. A peça é de alta densidade e expressividade e reflete as fases de uma doença mental e sua interação com o meio ambiente de forma opressivamente precisa.¹⁷ (RAUDSZUS, 2012. Grifo original, tradução livre da autora)

A imediata identificação com a linguagem da Dança-Teatro trouxe, ao mesmo tempo, alívio e decepção. Alívio por descobrir a existência encarnada de uma dança que apontava caminhos para a busca de uma corporalidade significativa e própria e decepção por ainda não ter encontrado em meu país natal alguma companhia ou coreógrafa(o) que trabalhasse naquela linguagem. Como fazer? Quem procurar? A quem perguntar? Naquele momento eu não tinha nem o desejo nem a possibilidade de uma mudança radical de vida. Gostaria de continuar a viver no Brasil e terminar minha formação em Dança ao mesmo tempo em que desejava experimentar aquele tipo de movimentação.

No segundo semestre de 1983, por volta de seis meses depois do encontro com a obra de Kresnik, o início de mais um semestre de aulas na Escola de Danças, trazia novas disciplinas, dentre elas, aulas de Composição Coreográfica com uma nova professora que ainda não conhecíamos. Seu nome: Regina Miranda. Longos cabelos vermelhos e soltos, vestida com roupas que em nada lembravam os trajes tradicionais de uma aula de Balé, sua presença singular chamou minha atenção. Apresentando-se para a turma com uma voz baixa e suave, reconheci imediatamente, tanto em suas primeiras palavras quanto na sua proposta de experimentação de movimento aquilo que me fez vibrar ao ver o trabalho do coreógrafo austro-alemão. Meu coração disparou. Pressenti que seu processo de criação tinha afinidades com a mesma linguagem. Ela trabalhava com a “dança que eu queria dançar”.

Não me recordo exatamente das palavras ditas na aula, mas o eco dessa percepção continua a reverberar em mim, mais de 35 anos depois. Ao longo das aulas, pude conhecer um pouco melhor seu percurso. Regina também tinha ampla experiência em Dança Clássica e ao se mudar para Nova Iorque (EUA) conhece o Sistema Laban/Bartenieff através do encontro com Irmgard Bartenieff¹⁸, sua mestra e mentora, com quem estudou e colaborou ativamente. A experiência norte-americana incluiu também aulas de movimento de diversos estilos e culturas que incluíam Danças Indianas, Artes Marciais, Mímica Corporal além de

¹⁷ *The dancers depict Sylvia Plath's emotions in highly concentrated figures and body constellations, which one would rather not use the classic expression "dance". Body language and expression are the focus and convincingly express the panic and the increasing alienation from life of the protagonist. The piece is of high density and expressiveness and reflects the phases of a mental illness and its interaction with the environment in an oppressively accurate way.* (RAUDSZUS, 2012. Grifo original). Disponível em https://www.egotrip.de/2012/05/1205_sylvia_plath-html/ Acesso no dia 20 jan. 2022, às 17h37.

¹⁸ Bailarina, fisioterapeuta, educadora e uma das precursoras da Dança-Terapia, Bartenieff (1900-1981) foi discípula e colaboradora de Rudolf Laban. Pioneira na disseminação de conceitos labanianos nos Estados Unidos, funda em 1978 o *Laban Institute for Movement Studies* (LIMS). Após sua morte, em 1981, o instituto foi renomeado para *Laban/Bartenieff Institute for Movement Studies*. Informações disponíveis em <https://labaninstitute.org/about/irmgard-bartenieff/>. Acesso em 4 abr. 2023, às 13h05.

estudos práticos em Dança Contemporânea e Composição Coreográfica, sob a orientação da bailarina e coreógrafa Anna Sokolow, influência crucial para a futura elaboração de suas criações¹⁹. A formação labaniana, através da imersão de um ano no *Effort/Shape Program*, a conexão imediata com Bartenieff e a contínua necessidade de investigar o movimento como força potente relacional seja nas Artes Cênicas ou em qualquer outra manifestação corpórea conduziram Regina a inserir os conceitos de Laban não apenas como práticas de experimentação e criação em Dança, mas como prática de vida.

Ao frequentar as aulas de Regina, percebi que era possível vivenciar aquilo que tanto me instigou no espetáculo de Johann Kresnik: o exercício de uma dança investida de teatralidade, onde o movimento tornava-se discurso cênico. Ao refletir tantos anos depois sobre as conexões que estabeleci entre Kresnik e Regina, percebo que o elo que os unia corporificava-se a partir das ideias desenvolvidas por Rudolf Laban.

É importante ressaltar que, além de ser considerado um dos fundadores da Dança Moderna, em sua vertente europeia, Laban foi o criador do conceito de *TanzTeather*, ou Dança-Teatro, junto a Kurt Joss, seu discípulo e colaborador. Joss, por sua vez, com o desejo de compartilhar e aprofundar os conceitos estudados com seu mestre, fundou a *Folkwang TanzSchule*, escola na qual ensinou a geração de bailarinas(os) e coreógrafas(os) que renovou a dança alemã no período posterior a Segunda Guerra Mundial. Entre suas(eus) alunas(os) encontravam-se Johann Kresnik, Suzanne Linke, Reinhild Hoffman e Pina Bausch. A cadeia significante estava completa.

Além disso descobri, também, que Regina dançava e dirigia uma companhia de dança, fundada em 1980, o então chamado Grupo Atores Bailarinos. Profundamente interessada em continuar a trabalhar com a coreógrafa, concentrei-me em tentar fazer uma audição para ingressar no GAB. Para minha surpresa, ao término do semestre somos informadas que Regina não poderia continuar a dar aulas pois tinha acabado de receber uma bolsa do *Goethe-Institut*²⁰ (RJ) para estudar na Alemanha e fazer algumas residências artísticas com coreógrafas(os) germânicas(os). A bolsa tinha duração de três meses. Ainda lembro da sensação de frustração imediata na constatação do adiamento de possíveis rotas futuras.

¹⁹O livro *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*, de Regina Miranda (2008), mencionado na Introdução desta dissertação oferece informações detalhadas sobre o desenvolvimento do trabalho coreográfico da diretora e coreógrafa.

²⁰O *Goethe-Institut* é o instituto cultural de âmbito internacional da República Federal da Alemanha. Suas ações englobam o conhecimento da língua alemã no exterior e o intercâmbio cultural internacional. Informação disponível em <https://www.goethe.de/ins/br/pt/index.html>. Acesso em 9 abr. 2023.

Os tempos da memória podem às vezes ser imprecisos e nebulosos, mas trazem em si a incorporação do momento vivificado como potência. De acordo com Benjamin “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” (BENJAMIN apud KEISERMAN, 2021, p. 261)

Essa chave, elemento que interliga passado e futuro, encontra-se na última aula de Composição Coreográfica que Regina ministrou para minha turma, na EEDMO. Quando rememoramos nossos primeiros encontros, a coreógrafa recorda que, nesse dia, aproximei-me para dizer o quanto gostaria de continuar a trabalhar com ela.

Um ano depois de concluída a disciplina, volto a reencontrá-la. Era dezembro de 1984. Enquanto assistia uma aula de Teoria Musical, sou informada pela direção da EEDMO que a coreógrafa estava a minha espera. Coração aos pulos, ao sair, encontro Regina, acompanhada de Angela Loureiro, bailarina fundadora da, então chamada, Companhia Atores Bailarinos do Rio de Janeiro. Ao juntar-me a elas recebo o convite tão esperado. Minha resposta ainda ressoa em mim como as últimas linhas de *Ulysses*: “sim e seu coração disparando como louco sim eu disse sim eu quero Sim.” (JOYCE, 1983, p.738).

Sim, naquele dia o sol nasceu para mim. 39 anos transcorreram entre aquele fim de tarde de 1984. A memória dessa dia continua presente como um dos dias mais felizes da minha vida.

Os primeiros contatos com a linguagem coreográfica de Regina aconteceram durante o início da montagem do espetáculo *Noturno* (1985), cujo programa incluía duas remontagens: *Tango*, duo criado em 1981 e *Boleros*, coreografia de 1984 e a nova criação, que dava nome ao espetáculo. Quando os ensaios começaram, eu ainda cursava a Escola de Danças Maria Olenewa onde minha formação em Dança Clássica continuava. Nossos encontros para a montagem de *Noturno* incluíam práticas corporais labanianas através de aulas em Bartenieff Fundamentals^{tm21}, além de explorações de movimento motivadas por diferentes estímulos e imagens referentes ao novo trabalho.

O contato com as novas experiências corporais parecia produzir em mim um curto-circuito corporal. Improvisar através de temas de ação. Liberar fluxos no movimento, antes tão contidos. Experimentar as instáveis variações da relação corpo-espaco nos saltos em

²¹*Bartenieff Fundamentalstm*, técnica corporal criada por Irmgard Bartenieff. que propõe perceber e experimentar o movimento através de uma prática de movimento que articula corpo, espaço e expressividade como um continuum relacional. Na aplicação e desenvolvimento dos *Fundamentals* em sua metodologia de ensino e criação, Regina aponta que "essas práticas vivenciam o corpo não apenas como um conjunto de músculos, órgãos e ossos, ou como uma *ferramenta* mais ou menos apta a executar determinadas ações, mas como uma totalidade psicofísica, abrangente e complexa, suporte e agenciador de permutações e correspondências simbólicas do movimento." (MIRANDA, 2008, p. 31-32)

desequilíbrio, no mergulho das quedas e na vertigem das espirais. Entrar em contato com diferentes dinâmicas expressivas, a partir dos conceitos labanianos, e perceber a presença do espaço como um atravessamento de tensões concretas surgiam como desafios gigantescos para um corpo ainda forjado na verticalidade e acostumado aos passos conhecidos – ainda que difíceis e complexos –, da Dança Clássica. Mesmo com o passar dos anos esse contato inicial guarda ainda o frescor da descoberta e incorporou-se de forma inequívoca em meu modo de dança.

Tentar mais uma vez, como na máxima beckettiana: “Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.” (BECKETT, 1983, p.7. Tradução livre da autora)²². Através das muitas falhas, tentativas e insistências minha caminhada com os *AtoresBailarinos* começou.

Muitos anos depois, algumas percepções deste percurso foram registradas em um breve texto que escrevi, a pedido de Regina, para compor uma das cenas do espetáculo *A Vertigem das Listas* (2014)²³:

28, 30, 32 35, não sei mais. Diagonais, escalas, planos. O corpo e o espaço - você nunca está sozinha - soltar o fluxo, soltar o fluxo - respirar - pressionar - leve, direto e rápido - um infinito de sustentações - peso, tempo e espaço... tentar, tentar, tentar mais uma vez... mover-se, mesmo com medo. respirar. correr, cair, levantar. mais uma vez... o giro e a vertigem. a falta de ar. curto-circuito dos sentidos. olhar. não olhar. não olhar para trás. (2014)

A conexão entre pensamento, intenção e ação externa tão bem elaborada por Laban em seu trabalho sobre as múltiplas variantes encontradas nas Dinâmicas do Movimento parecia uma prática ainda distante de ser conquistada. Enquanto observava as(os) bailarinas(os) da Companhia, Angela Loureiro, Luciana Bicalho, Luís Martins, Marina Martins e Paula Nestorov movendo-se com compreensão e pertencimento, qualquer ação executada por mim – marcada ou improvisada - traduzia-se em movimentos impregnados por minha formação em Balé. Reflexão esta que não implica em nenhum demérito a técnica clássica, tesouro incrustado em meu corpo cuja forte estruturação corporal forjou a bailarina que desejei ser.

As novas experiências, no entanto, demandavam maneiras diferentes de mover meu corpo que, simplesmente, parecia não entender. Como afirma Katz, “a dança que o corpo não dança é como uma língua estrangeira, cujas palavras ainda não ouvidas são salas, e cujas frases são corredores por onde este corpo não passou” (KATZ, 1994, p.71). Assim, os primeiros anos de trabalho com os *AtoresBailarinos* traziam o desafio de reconfigurar padrões

²²Try again. Fail again. Fail better. (BECKETT, 1983, p.7)

²³*A Vertigem das Listas*, espetáculo dirigido e coreografado por Regina Miranda em comemoração aos meus 30 anos de atividades na Cia Regina Miranda & AtoresBailarinos. O elenco era composto, também, pelas atrizes-bailarinas Aline de Luna e Patrícia Niedermeier. Desenho de luz de Luiz Paulo Nenen, cenário de Natalia Lana e figurinos de Luiza Marcier. Apresentado no antigo Teatro do Jockey, atual Teatro XP Investimentos, Rio de Janeiro, em 2014.

corporais pregressos para que essa nova língua-movimento pudesse, de fato, ser incorporada com fluência e singularidade.

Os encontros com Regina incluíam - e incluem -, ensinamentos e percepções encharcados em Sistema Laban. Suas criações e sua visão de mundo refletem os pensamentos labanianos em seus múltiplos aspectos, seja na construção de coreografias complexas ou em conversas cotidianas, mas é na sua criativa capacidade de promover práticas de transformação através da potência do movimento que o exercício vivo deste entrelace torna-se mais presente.

No desenvolvimento de seu trabalho coreográfico, a diretora jamais limitou os conceitos desenvolvidos por Laban à época histórica de sua elaboração, pelo contrário, projetou-os em novos desdobramentos prático-teóricos. Sua contínua investigação de movimento apurada no decorrer de anos de ensaios, oficinas, pesquisas e leituras e, sobretudo, nas relações estabelecidas entre coreógrafa e intérpretes configurou-se como uma original abordagem intitulada *Conexões Corpo-Espaço*, na qual propõe uma atualização das pesquisas efetuadas pelo coreógrafo e pesquisador húngaro articuladas, especialmente, aos desdobramentos psicanalíticos de Jacques Lacan (1901-1981) e à Topologia²⁴.

Assim, conduzida pelo olhar coreográfico de Regina, tal qual Dante vendo o *Paraíso* através dos olhos de Beatriz, minha experimentação e, posterior, encorpação dos conceitos labanianos começou a tomar forma.

1.3 A dança que eu queria dançar - o encontro com o teatro coreográfico

Após aceitar o convite para integrar o Grupo Atores Bailarinos no final de 1984, começamos os ensaios de *Noturno* em janeiro de 1985. No entanto, a produção foi suspensa dois meses depois do início do trabalho. Regina havia sido convidada pelo cineasta Ruy Guerra para criar as coreografias do filme *A ópera do malandro*, além de ser responsável pela direção gestual dos atores. Um convite irrecusável, mas que seria inconciliável com a preparação da nova criação. Angela Loureiro, Luís Martins e Marina Martins, bailarinas(os)-colaboradoras(es) de Regina, atuaram como assistentes de coreografia e, após algumas semanas de testes e audições, fui aprovada para integrar o elenco do musical. Essa vivência colaborou para uma maior aproximação e encorpação das ideias de movimento desenvolvidas pela coreógrafa.

²⁴A Topologia ou Geometria da folha de borracha é considerada uma “das versões modernas entre as geometrias não-euclidianas [onde] são os processos de transformação que ocupam lugar de destaque, e as questões entre sobre as semelhanças topológicas entre figuras aparentemente diversas propõem uma abordagem geométrica da natureza mais qualitativa do que quantitativa.” (MIRANDA, 2008, p. 54). A Banda de Moebius, por exemplo, é considerada uma figura topológica.

Após o intervalo de um ano, os ensaios para o espetáculo *Noturno* foram retomados no início de 1986, com data de estreia marcada para 10 de maio do mesmo ano, no saudoso Teatro Villa-Lobos²⁵ no Rio de Janeiro, o mesmo local em que presenciei o espetáculo de Johann Kresnik mencionado anteriormente. Lá estava eu no mesmo espaço, dessa vez, no palco.

O elenco original de *Noturno* (1985) era composto por Angela Loureiro, Luciana Bicalho, Luís Martins, Marina Martins, Regina Miranda e Paula Nestorov acrescido das participações do ator Jitman Vibranovski, do jovem dançarino Carlinhos de Jesus²⁶ e das(os) bailarinas(os) convidadas(os) João Saldanha e Lia Rodrigues²⁷. Regina acumulava as funções de diretora, coreógrafa, bailarina, além de assinar o figurino em parceria a Loureiro.

Uma corrida incessante que avança muito lentamente pelo espaço pontuava a estrutura em quatro movimentos de *Noturno* e inaugurava um tema de movimento que se tornaria uma marca registrada em futuros trabalhos da coreógrafa como *Perigo de Vida* (1989), *Areias e Ventos* (1995) e na própria *A divina comédia* (1991). Nos labirintos da memória encontro uma das muitas observações feitas por Regina em relação ao treino diário desta corrida-correnteza, experimentada como pulsão de vida. Sua voz ressoa: “Vocês não precisam encobrir o cansaço, nem expressar teatralmente o cansaço. A exaustão vai aparecer naturalmente. Deixem o movimento falar por si. A manutenção da ação aliada à sensação de urgência já é suficientemente expressiva. É a plateia quem deve sentir”.

Essa experiência inaugural com o vocabulário de movimento de Regina configurou-se como processo primordial em meu desenvolvimento como intérprete no que concerne tanto à compreensão e execução de suas propostas quanto a expansão de habilidades corpo-expressivas individuais. Enfim começava “a dança que eu queria dançar”.

Em 1987, após a primeira temporada em cena com os *AtoresBailarinos*, fui convidada pela diretora para atuar como intérprete e exercer a função de assistente de coreografia na montagem do musical infantil *O ovo de colombo*, dirigido por Marcelo de Barreto e coreografado por Regina. Percebi nesse convite uma oportunidade de imersão e

²⁵O Teatro Villa-Lobos localizado no Rio de Janeiro foi amplamente utilizado nas décadas de 1980 e 1990 como palco para diversos espetáculos de dança, além de abrigar importantes temporadas teatrais. Infelizmente, um incêndio em 2011 destruiu o bellissimo teatro, ainda sem previsão de reconstrução.

²⁶Carlinhos de Jesus participava da remontagem da coreografia *Boleros* que integrava o programa do espetáculo. O encontro com Regina Miranda foi de extrema importância para desenvolvimento de sua carreira como dançarino de salão e coreógrafo. Anos mais tarde, Jesus tornou-se referência importante para o ensino e desenvolvimento da dança de salão bem como para a criação de coreografias de alas de Comissão de Frente em diversas escolas de samba cariocas.

²⁷Na retomada dos ensaios em 1986, Luciana Bicalho precisou ausentar-se do processo. Através da sugestão de João Saldanha, Lia Rodrigues, bailarina recém-chegada de uma experiência na França com a coreógrafa Maguy Marin, é convidada a integrar o elenco. Com a extensão da temporada de *Noturno* em turnê pelas cidades de São Paulo e Vitória ao longo de 1986, Rodrigues é substituída pelas bailarinas Leila Nobre e, posteriormente, Cristina Ramos.

aprofundamento em seu processo de criação. Apesar da ainda pouca experiência como sua colaboradora, abracei essa oportunidade com alegria e admiração. Esse foi o início de uma produtiva relação em que vida e arte amalgamam-se na busca recíproca de uma “força semântica pluralizadora” (FERNANDES, 2000, p.34) para o movimento. A admiração mútua traduziu-se em um percurso, inicialmente desenhado através do entrelace entre mestre e discípula para desenrolar-se em uma duradoura parceria artística e afetiva.

O vínculo que desenvolvemos a partir da troca entre coreógrafa e intérprete inclui e considera a interpretação em dança como ato de criação e espelha minha busca por um discurso próprio de movimento, aberto à exploração pessoal “de uma multiplicidade de corpos, cada um contendo como que uma partitura secreta, um imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas, algo que Laban designa por ‘assinatura corporal’”. (LOUPPE, 2004, p.85. Grifo do original).

Ao acreditar na experiência cênica como “um processo constante de auto-redefinição, no qual o artista é estimulado a (re)inventar-se, a desenvolver os devires-outros de si em cada evento” (MIRANDA, 2008, p.88), Regina encoraja o exercício contínuo de práticas de encarnação que compreendem diferentes modos de abordar o movimento e incentiva procedimentos singulares de apropriação e transcrição.

Transcrição considerada aqui no sentido utilizado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, onde a ideia de tradução como transposição literal de palavras para outra língua esbarra numa impossibilidade, impelindo aquele que traduz uma constante tarefa de recriação.

Como afirma Haroldo de Campos:

Para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...] Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1976, p. 24)

Ao refletir sobre o papel da(o) bailarina(o)-intérprete como mediadora (cri)ativa(o) que interfere no processo de comunicação entre coreógrafa(o)-obra-observadora(r) é possível considerá-la(o) então como sujeito transcriador, sujeito-ponte que, em seu ato de encarnação, integra abstração e concretude e amplifica sentidos.

Se “o meio é a mensagem”, como afirmou Marshal McLuhan (1964, p.23) é coerente dizer que a(o) bailarina(o) é o meio tornado mensagem(ns). Elemento de ligação que instiga a(o) observadora(r) a visitar os múltiplos sentidos de uma obra coreográfica. Considerar a(o) intérprete como mediadora(r) significa aqui pensá-la(o) como presença vibrátil entre corpo e imagem, conceito e processo. Para a pesquisadora e crítica de dança Helena Katz, “uma das

características da dança de Regina Miranda é o de fazer da subjetividade um modo do corpo dançar” (KATZ, 1994, O Estado de São Paulo, Caderno 2, p. 67).

Encarnar o pensamento coreográfico de Regina significa, para mim, a busca por desvendar as “relações de forças, devires e potências tornadas visíveis, que tecem a trama da vida em oscilações entre organização e desorganização [...] que abre para o corpo múltiplas possibilidades de recriar a si mesmo” (MIRANDA, 2008, p.83). Este tem sido meu exercício mais constante e prazeroso no decorrer das últimas três décadas.

A manutenção de um elenco fixo em companhias de dança independentes sempre trouxe flutuações em seus quadros artísticos. Sem apoios institucionais regulares tornava-se impossível manter, por um longo período, o mesmo grupo de profissionais. Todavia, a Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos sempre reuniu, em seu núcleo principal, a presença de artistas que, de diversas maneiras, incorporaram e comprometeram-se com o legado artístico e educacional proposto por sua diretora.

Por conseguinte, o final da temporada de *Noturno*, em 1987, trouxe modificações no elenco dos *AtoresBailarinos*. Angela Loureiro, presença constante desde a fundação da Companhia estava de mudança para a França. João Saldanha e Lia Rodrigues iniciaram suas pesquisas coreográficas pessoais e desligaram-se da companhia. Marina Martins, Paula Nestorov e eu permanecíamos como bailarinas-colaboradoras e novas(s) integrantes foram convidados a participar dos espetáculos *Cia AtoresBailarinos do Rio de Janeiro* (1988) e *Perigo de Vida* (1989), ambos dirigidos e coreografados por Regina, com estreia e primeiras temporadas realizadas no Teatro Villa-Lobos (RJ).

Cia AtoresBailarinos do Rio de Janeiro era composto por duas remontagens – *Tango e Valsa para Lilian* – e duas novas criações – *Curto Circuito 88* e *Quinteto*.

Perigo de Vida, peça de teatro coreográfico criada especialmente para compor a programação do *Festival Tucano Artes*²⁸, resultou em uma transposição para a cena do romance *Les Enfants Terrible*, de autoria de Jean Cocteau.

O espetáculo com 50 minutos de duração marcava o aprofundamento da linguagem coreográfica de Regina ao radicalizar a relação entre literatura, música, fala verbal e seus entrelaces corpo-espaciais.

Para esta encenação, Regina manteve a trama principal desenvolvida por Cocteau na qual dois irmãos adolescentes, isolados do mundo, compartilham uma relação sombria e

²⁸Festival internacional que apresentou trabalhos de diferentes linguagens artísticas, realizado entre 12 e 13 de julho de 1989. Em sua temporada carioca, o evento ocupou o Teatro Villa-Lobos, a casa de shows Canecão e a Casa de Cultura Laura Alvim e reuniu artistas e grupos como Laurie Andersen, *Khronos Quartet*, Grupo Olodum, Gerald Thomas e Philip Glass, a banda *Ambitious Lovers* e o grupo de dança-teatro alemão *TanzFabrik*.

apaixonada quando veem sua desejante, porém proibida relação, se deteriorar pela entrada de novos afetos, quando, então, decidem firmar um pacto que os leva inexoravelmente à morte.

Temáticas que já se configuravam recorrentes na obra de Regina, desde suas primeiras criações com *AtoresBailarinos*, se intensificavam nesta transposição como, por exemplo, a relação simbólica entre amor e morte, ordem e caos, a multiplicidade de cenas simultâneas e a conjugação de um elenco com diferentes faixas etárias e experiências cênicas variadas. As relações entre as pulsões de vida e morte seriam um tema constante a ser abordado sob várias facetas no desenvolvimento de futuros trabalhos dos *AtoresBailarinos*, como na própria *A divina comédia*.

Perigo de vida é considerado pela diretora como um trabalho emblemático no desenvolvimento identitário de sua linguagem cênico-coreográfica pela forma como a fala verbal foi introduzida no espetáculo. Além da inclusão do texto como elemento dramático junto a composição coreográfica, o trabalho sonoro foi adicionado como camada expressiva.

A *Suíte n.1 e 2, Romeu e Julieta* (1935), de S. Prokofiev foi utilizada não apenas como uma imponente trilha musical, mas como elemento simbólico, tanto na imediata aderência à narrativa do amor que se eterniza pela morte quanto nas interferências sonoras que invadiam, muitas vezes de forma incômoda, palco e plateia.

Na medida em que a relação entre os irmãos se tornava mais agressiva, a trilha musical aumentava em volume, encobrindo de forma intencional as vozes do elenco que eram entreouvidas em meio as camadas sonoras. Para Regina, a violência deste embate acentuava as tensões entre emissão corporal e vocal, visão e audição, compreensão e percepção, intensificando as relações dilacerantes que a peça evocava.

Regina rememora:

Acho que Perigo de Vida tinha, no coração, o som, que foi pra mim muito interessante de fazer. Muito pouco compreendido na época. Quanto mais dilacerado ficava, mais o som (da trilha musical) ocultava a fala, que é o que, no fundo, acontece quando as pessoas começam a brigar, ninguém mais se ouve. *Perigo de Vida* é emblemático nesse sentido, a fala começa a ser francamente trabalhada. A fala já existia, mas ela entrava em voz off ou entrava de diferentes maneiras, mas aqui ela entra, também, com um sentido sonoro, de puxar tanto quanto o corpo. A fala e o som é uma pesquisa que continua até hoje. (MIRANDA, 2018, informação oral)

A experimentação com outras linguagens artísticas e a ousadia são uma marca do trabalho de Regina desde a estreia de *Heliogábalos, o Anarquista Coroado* (1980), um ritual artaudiano que já integrava texto, movimento, artes plásticas e música ao vivo até a experiência participativa de *Olhos da Pele* (2022), na qual a escrita textual e a direção

coreográfica de Regina conversavam com os escritos de Hélio Oiticica e, em sintonia com as premissas do artista visual, convidavam a plateia, a integrar a obra²⁹.

Junto aos *AtoresBailarinos* a coreógrafa e diretora desenvolveu uma linguagem de movimento própria fundamentada, como já apontado, nas pesquisas de Rudolf Laban, em que o “movimento constitui a imagem do pensamento, das emoções e da vida, em uma gramática que dá acesso à observação, análise e compreensão das *redes de intensidades* em movimento, enquanto encarnadas num corpo que integra Esforço, Forma e Espaço, um corpo que ele chamou de ‘corpo-vivo em-movimento’.” (MIRANDA, 2008, p. 26)

O espaço é a força-motriz de Regina, elemento estrutural que organiza pensamentos, percursos e movimentos que, durante a criação de cada trabalho, serão configurados, desconfigurados e reconfigurados novamente, em contínua mutação e adaptabilidade.

O aprofundamento na pesquisa em Sistema Laban/Bartenieff conduziu a coreógrafa a elaborar desdobramentos prático-teóricos como a metodologia *Conexões Corpo-Espaço*, um desenvolvimento do estudo das *Harmonias Espaciais* em diálogo com geometrias contemporâneas e com os conceitos psicanalíticos desenvolvidos por Jacques Lacan além da concepção de uma abordagem transdisciplinar intitulada *Sociocoreologia*. Fundamentada na Coreologia labaniana, esta “se concentra na busca do entendimento das relações humanas e fenômenos sociais a partir de eventos, processos e rituais sociais, culturais e políticos, percebidos como Performances que articulam coreo-teatralidades sociais.” (MIRANDA, 2022).

Associando este trabalho artístico/científico a outras artes, especialmente à Literatura e explorando o corpo e as especificidades artísticas de seus integrantes, os trabalhos da Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos revelam poeticamente assuntos que permeiam a condição humana. Tal trabalho vem sendo construído, ao longo de 43 anos, constituindo-se em um vasto repertório teatral-coreográfico composto, até o presente momento, por mais de 50 obras e de relevância internacional

Da Praça Cinelândia à piscina do Parque Lage, no Rio de Janeiro, do palco italiano à museus e galerias de arte, suas criações foram apresentadas no Brasil e no exterior incluindo Estados Unidos, Japão e América Latina.

O espetáculo *Pernas Vazias* (2003) marca a estreia de Regina como autora teatral. Desde então a diretora, também assina a criação dos textos encenados pelos *AtoresBailarinos*.

²⁹ *Olhos da pele* foi apresentado no Teatro Cacilda Becker, entre novembro e dezembro de 2022. A cada apresentação a plateia era convidada a interagir e compartilhar o espaço cênico junto às(aos) intérpretes.

Como educadora e gestora cultural, Regina sempre procurou disseminar práticas artísticas como instrumento para a transformação social. Na década de 1990 coordenou o Departamento de Dança no MAM-RJ com o intuito de conferir maior visibilidade às ações em Dança e inseri-la no mapa das discussões sobre a implementação das políticas públicas de fomento às Artes. A participação na criação do emblemático Galpão das Artes, experiência multidisciplinar em Artes, idealizada pelas coordenadorias do Museu será discutida no próximo capítulo, como um dos elementos propulsores para a realização de *A divina comédia*.

Dentre as várias atividades como gestora cultural destacam-se a coordenação geral da Casa de Cultura Laura Alvim (1993-1995) e a primeira direção artística do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (2004 e 2008). Entre os anos de 2001 a 2008 dirigiu o *Laban Institute for Movement Studies* (LIMS-NY) colaborando para a expansão e reconhecimento das pesquisas do campo labaniano.

Na área educacional, além de contribuir para a formação de um grande número de profissionais que viriam a consolidar a Dança Contemporânea carioca como Paulo Caldas, Ester Weitzman, Marcia Rubim e Henrique Schuler, dentre outras(os), Regina concebeu o projeto *Ateliê Coreográfico*, uma ação multidisciplinar que oferecia estudo e aperfeiçoamento gratuito em Dança para 100 artistas, entre iniciantes e profissionais, em cada uma de suas quatro edições.

Dentre as(os) inúmeras(os) artistas que se associaram aos *AtoresBailarinos* gostaria de ressaltar a participação das(os) já citadas(os) Angela Loureiro, Marina Martins, Luís Martins, Luciana Bicalho, Paula Nestorov e José Paulo Correa, em cujos corpos e corações a gramática de Regina começou a se configurar. A generosa troca de informações teóricas e de repertório gestual com os integrantes que estariam por vir ajudaram a pavimentar a longa trajetória da companhia.

Atualmente os *AtoresBailarinos* são formados por um núcleo coordenado por Regina com a colaboração de Adriana Bonfatti, Ana Bevilaqua, Patrícia Niedermeier e da autora, profissionais cujas práticas artísticas e educacionais práticas se entrelaçam de forma inequívoca na construção do percurso criativo da Companhia.

2 “VOCÊ ESTÁ FAZENDO A DIVINA COMÉDIA!”

O capítulo que se inicia apresenta os fatores externos que culminaram na criação da instalação coreográfica *A divina comédia*. Desde a implantação da Coordenaria de Dança do

MAM-RJ à estupefata aceitação da coreógrafa, pouco tempo antes de estreiar o trabalho, em nomeá-lo de forma homônima à obra danteana.

Embora o processo de ensaios tenha nos conduzido, de fato, a estudar e encenar *A divina comédia*, a hesitação de Regina em associar o título de sua nova criação ao poema era compreensível. A obra-prima de Dante, além de encapsular um intrincado e belíssimo conjunto de cantos poéticos, repletos de referências históricas, políticas, filosóficas e teológicas, também é responsável por difundir, no mundo ocidental, um mítico imaginário que, até os dias atuais, é capaz de fascinar e assombrar. Estudada por escritores, poetas, teólogos, críticos literários, semiólogos e dantólogos - estudiosos dedicados a decifrar a escrita danteana -, *A divina comédia* inspirava respeito e temor.

A frase que encabeça esta seção foi proferida pelo coordenador geral do Museu, Marcus Lontra, durante uma conversa com a coreógrafa. Como colaborador e observador atento do nosso processo de criação, a amizade e a confiança compartilhadas com Lontra foram fundamentais para persuadir Regina a, enfim, aceitar a responsabilidade de assumir o título desafiador.

Um diálogo decisivo que moldaria o que estava por vir.

2.1 Dançando no MAM-RJ: A Coordenadoria de Dança e a criação do Galpão das Artes

O início da década de 1990 inaugura a aproximação entre a coreógrafa e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Freqüentadora assídua do MAM, Regina sempre cultivou o desejo de desenvolver projetos artísticos colaborativos que ocupassem tanto os espaços internos quanto externos ao Museu, de modo que Dança e Performance voltassem a estar presentes naquele espaço.

Assim, movida pela intenção de ampliar espaços para a Dança e expandir os diálogos interartes, Regina reúne-se com o curador e crítico de arte Marcus Lontra³⁰, coordenador geral do Museu na época, com o intuito de sugerir projetos colaborativos que incluíssem as Artes Performáticas, na programação do MAM-RJ. Durante a reunião, a coreógrafa citou como exemplo iniciativas de outros museus, como o MOMA³¹, que possuía departamentos criativos ligados as Artes Corporais e a Performance, além de relembrar duas bem-sucedidas iniciativas

³⁰Marcus de Lontra Costa, crítico de arte e curador independente, foi diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), onde fez a curadoria da histórica exposição, *Como vai você, geração 80?* junto a Sandra Magger e Paulo Roberto Leal. No início da década de 1990 exerceu o cargo de coordenador geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Dirigiu ainda os Museus de Arte Moderna de Brasília e Recife. Desde 1998 é diretor da Lontra Produções Culturais. Informação disponível em <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoam/marcus-lontra>. Acesso em 2 abr. 2023, às 01h51.

³¹Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, EUA.

do próprio museu: a instituição da Sala Corpo/Som³² - “verdadeiro referencial do pensamento interdisciplinar nas artes” (RUIZ, 2013, p.87) e as atividades dos *Domingos da Criação* – encontros de arte-educação organizados pelo crítico e curador Frederico Morais no início da década de 1970 com participação dos artistas-propositores Antonio Manuel, Carlos Vergara, do diretor de teatro Amir Haddad, das(os) bailarinas(os)-coreógrafas(os) Angel e Klauss Vianna, dentre outras(os).

Como aponta a pesquisadora, jornalista e bailarina Gisele Ruiz, os *Domingos da Criação* foram concebidos como:

uma série de eventos dominicais temáticos, interdisciplinares e abertos à participação da comunidade realizados entre janeiro e julho de 1971, [que] inovavam ao diluírem as fronteiras não só entre artes plásticas, teatro, música e dança, mas também entre o artista e a comunidade, entre arte e vida, complexificando também as relações entre arte, liberdade de expressão e cidadania. (RUIZ, 2013, p.52)

A memória desses eventos evidenciava, de modo flagrante, a presença do corpo como “participador de proposições” (RUIZ, 2013, p.69) na trajetória do próprio Museu.

Para surpresa de Regina, sua sugestão encontrou aceitação imediata de Lontra. que, em sua gestão, inicia uma série de ações com o intuito de retomar a característica do museu como um espaço gerador de realizações/intervenções artísticas e não apenas expositor³³.

Em conversa telefônica compartilhada comigo em 11 de março de 2022 a coreógrafa recorda que “Marcus topou a proposta na hora. Pessoa propositiva e audaciosa, ele sempre gostou de dizer sim e acatou a ideia com prazer.” (MIRANDA, 2022)

Dessa forma, a ideia de implantação de um setor dedicado às Artes Corporais/Cênicas no MAM-RJ encontra lugar e ressonância na gestão de Lontra que incorpora em seus quadros técnicos a nova Coordenadoria de Dança organizada como um núcleo que, em diálogo com as demais Coordenadorias, pudesse gerar ações que contribuíssem para a instauração de uma forte política de “revitalização artística do MAM” (RUIZ, 2013, p.123). O Museu, ainda marcado pela desestruturação ocasionada tanto pelo incêndio sofrido em 1978 quanto pelos anos de esvaziamento cultural ocasionados pela ditadura militar, tentava recuperar o ambiente de efervescência político-cultural do início da década de 1970. Com Regina Miranda na

³²Segundo Ruiz, a Sala Corpo/Som, inaugurada em 1972, promoveu, de forma intensiva, durante seus quase seis anos de existência, cursos, laboratórios, ensaios, pesquisas, audições, espetáculos e shows de música popular que, como diz o próprio nome da sala, recebia produções que destacavam a presença do corpo e da música. “A Sala Corpo/Som [...] tinha vocação alternativa e buscava acolher grupos e trabalhos que passava à margem dos teatros convencionais da cidade, que eram selecionados através da concorrência.” (RUIZ, 2013, p.88)

³³Uma discussão iniciada pelos artistas conceitualista, na década de 1960, que consideravam os espaços tradicionais de exibição dos museus como locais hierarquizados e distanciados do fazer artístico.

liderança, Marina Martins, como assessora da coordenação e eu como colaboradora iniciamos, assim, nossa trajetória no MAM-RJ.

Poucos meses depois de Regina assumir a Coordenadoria de Dança, Lontra propõe a criação do Galpão das Artes, um projeto multidisciplinar em artes cuja implantação foi resultado da interação entre Lontra e os coordenadores artísticos do MAM-RJ, Denise Mattar (Artes Plásticas), Ricardo Prado e Maria de Lourdes Krieger (Música), Dança (Regina Miranda), Elisabete Reis (Arquitetura e Obras), João Luiz Vieira e Cosme Alves Netto (Cinema) em associação com outros artistas, como os poetas Antonio Cícero e Alex Varella e o artista visual Luiz Pizarro.

No dia 9 de agosto de 1990 o Galpão das Artes abria suas portas ao público com o objetivo de estimular a convivência e a fusão entre múltiplas linguagens artísticas em um ambiente amplo, sem demarcações espaciais rígidas e intensamente polifônico. Pizarro foi convidado para coordenar as linhas gerais de ação do espaço junto ao gravurista Valério Rodrigues, encarregado da coordenação técnica e de Marcia Waitz, na coordenação administrativa.

Em um dos documentos encontrados em meu acervo, datilografado em papel timbrado da instituição, sem data e sem assinatura, é possível ler:

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mantendo seu espírito pioneiro, abriu espaço para um espaço nobre para as artes através da criação do Galpão das Artes. Uma iniciativa que vem suprir o mercado artístico brasileiro de um importante canal para o fluxo de informação e produção cultural contemporâneas, contribuindo de forma efetiva para a reflexão e dinamização culturais em nosso estado e em nosso País: O Galpão é o Museu vivo. Museu invasivo, Museu que não toma espaço, mas que abre espaços. O Galpão é o MAM. (s/a, 1990. Grifos do original)

As atividades do Galpão aconteciam na ampla área anexa ao bloco de exposições do MAM que estava desocupada desde 1987, após a saída do Instituto Brasileiro de Mercado de Capitais (IBMEC). O espaço, originalmente idealizado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy para sediar a construção de um teatro, foi totalmente remodelado no início dos anos 2000 e, abriga, atualmente, a casa de shows VIVO-Rio (RJ).

De acordo com o arquiteto e doutor em Urbanismo, Roberto Segre a empreitada - um acordo entre a Prefeitura do Rio de Janeiro, a empresa celular Vivo e uma construtora de São Paulo, com anuência da direção do MAM-RJ -, modificou significativamente os conceitos que nortearam o projeto original e aponta para a execução de “um programa completamente diferente daquele originalmente imaginado por Reidy [...] que ao invés de ser complementar é, certamente, conflitante com as atividades do museu” (SEGRE et al, 2007, p.11-12).

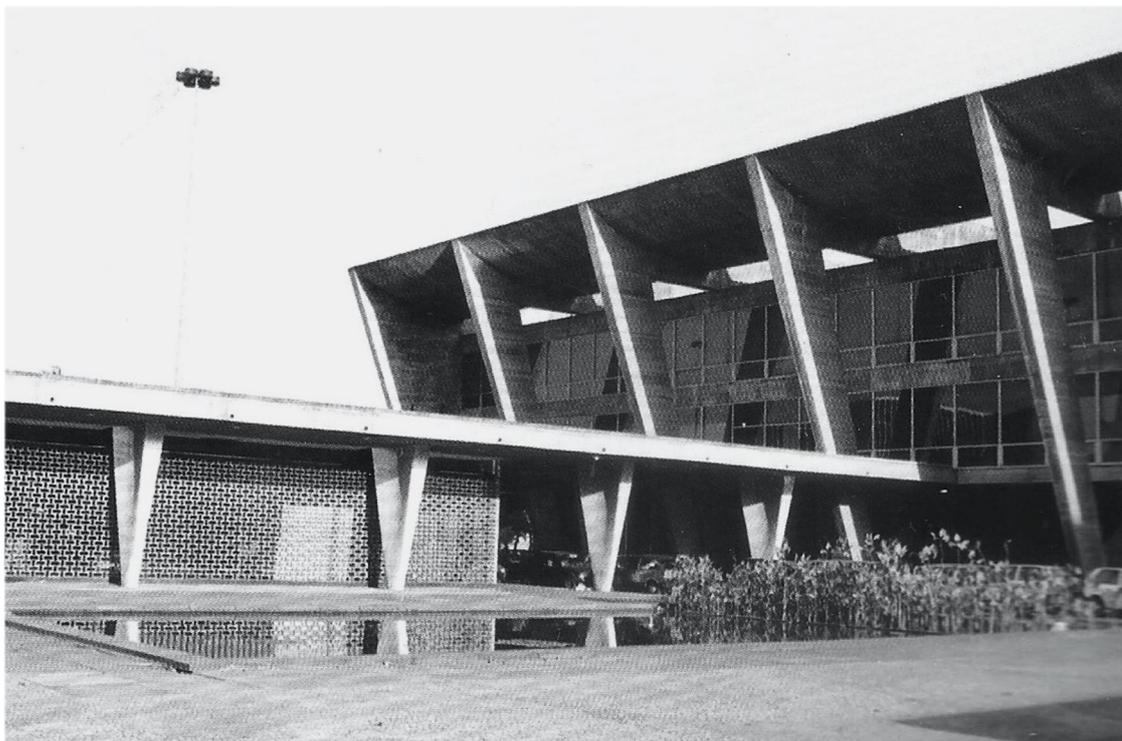


Figura 1 – A imagem apresenta uma vista lateral da ampla construção horizontal que foi destinada às atividades do Galpão das Artes. Em destaque, a extensa laje que se conecta ao primeiro piso do salão de exposições do Museu situado no Bloco de Exposições, visível à direita da foto. Na instalação coreográfica *A divina comédia* este terraço foi ocupado pelo último ambiente do *Paraíso*, 1991. Foto Vicente de Mello (In: VARELA, 2018, p.115).



Figura 2 - Vista atual da construção que abrigava o Galpão das Artes, MAM-RJ. Desde 2006, o espaço funciona como a casa de espetáculos VIVO-RIO. Uma estrutura adicional foi construída sobre a laje, alterando o projeto original do arquiteto Affonso Eduardo Reidy. Foto Thiago Leitão³⁴.

³⁴Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy/>. Acesso em 9 maio 2022, às 11h48.

Na época de sua inauguração, o Galpão contava com 1.200 m² de área livre na qual conviviam, simultaneamente, artistas, pesquisadores, professores e participantes das oficinas oferecidas que partilhavam saberes e experiências, através de seminários, performances, mostras de vídeos e oficinas práticas e teóricas de Dança, Música, Teatro, Cinema, Filosofia, Poesia e Artes Visuais. Além de três amplas salas destinadas aos ateliês de pintura e gravura e às aulas teóricas, um tablado de madeira medindo aproximadamente 12m x 6m, instalado na área central do Galpão, definia o espaço destinado às aulas de Dança Contemporânea, Movimento Expressivo, Teatro e Improvisação. Por sugestão de Regina, as salas/ateliês ficavam sempre abertas fazendo com que as atividades permanecessem visíveis e audíveis para todas(os) que ali estavam. Ao fundo, no lado oposto à entrada principal funcionava a cantina *Espaço 22*, outra iniciativa de Lontra que se tornou local de reuniões informais e, muitas vezes, nascedouro dos inúmeros projetos realizados.

É importante ressaltar que um dos propósitos do recém-inaugurado espaço era possibilitar múltiplas experiências no campo das Artes através da circulação e da proximidade entre artistas e o público que frequentava o local.

Segundo o coordenador geral do Galpão, Luiz Pizarro:

Nossa maior preocupação é com a dinamização da informação: queremos informar, complementar a formação e instigar a produção de novos artistas. O Galpão tem funcionado como um ponto de encontro e de troca de experiências entre as pessoas, estabelecendo ligações enriquecedoras e produtivas. (SÓ, 1990, Segundo Caderno, Jornal O Globo, p.7)

A relação de oficinas e eventos³⁵ realizados no Galpão entre os anos de 1990 e 1992 é extensa e reunia um número significativo de artistas, pensadoras(e)s e pesquisadoras(es) de diferentes áreas: Regina Miranda, Marina Martins, Luciana Bicalho, Henrique Schuler e eu ministrávamos oficinas de Dança e Sistema Laban, Corpo-Espaço e Improvisação para a Dança. Artistas da cena e do movimento como Gerry Marezki, Nara Keiserman, Rainer Vianna, Rossella Terranova e Soraya Jorge compartilhavam suas práticas e proporcionavam diferentes abordagens corporais; Antonio Cícero e Alex Varella, além do poeta Chacal comandavam algumas das oficinas de Filosofia e Poesia. Jitman Vibranovsky, Elza de Andrade e Marcio Vianna ministraram aulas de atuação teatral enquanto Mario Vaz de Mello, Ricardo Prado e Ivonette Rigot-Muller marcavam sua participação no campo da Música. José Carlos Avellar e Malu de Martino ofereciam estudos e experiências em Cinema e Vídeoarte.

³⁵A relação das atividades realizadas no Galpão das Artes entre 1990 e 1992 encontra-se documentada no livro *Trajatória – Cursos e Eventos MAM Rio*, extensa pesquisa sobre as atividades do Museu ao longo de seus mais de 70 anos de existência. Arquivo disponível em https://mam.rio/wp-content/uploads/2019/06/trajetoria—cursos-e-eventos_site.pdf

As Artes Visuais, representadas pela maciça adesão ao projeto de artistas e críticos de arte, contava com as participações de Valério Rodrigues, Maurício Bentes, Manfredo de Souza Neto, Ana Bella Geiger, Luiz Pizarro, Hilton Berredo, Frederico Moraes, Fernando Cochhiarale, dentre muitos outros.

Frequentar o Galpão das Artes, nos anos 1990, significava encontrar um espaço de efervescência cultural criativa, incubadora de novas parcerias que frutificaram ao longo da década.

Em depoimento para o *Projeto Angel Vianna: Memória na Dança*, Regina Miranda recorda:

A dança tinha um tablado grande, só isso, que tinha mais ou menos 12 metros por seis; e tinha aula de filosofia, aberta, num outro lugar; e tinha poesia, Antonio Cícero; Luiz Pizarro, todos os pintores, eles estavam todos lá, a pintura, a escultura... Tudo acontecia ao mesmo tempo, portanto, havia muita informação; isso continua me fascinando. Você não está buscando, mas aquilo está no teu olho, aquilo está informando o teu estar naquele espaço. (MIRANDA, 2012)³⁶



Figura 3 - A imagem retrata o interior do Galpão das Artes, local onde aconteciam os cursos e oficinas de Artes Visuais, Literatura, Vídeoarte e Filosofia. Logo após a inauguração, um tablado de madeira medindo 12m x 6m foi instalado no centro do ambiente para receber as oficinas de Dança e Teatro. Foi neste espaço que a encenação de *A divina comédia* começou a tomar forma. Foto Vicente de Mello (1990). Acervo MAM-RJ.

³⁶Entrevista concedida em 2012 à pesquisadora em dança, Teresa Rocha. Disponível em <http://www.angelvianna.art.br/#vida-e-obra/2002-a-2012/2005-pos-graduacao-em-expansao/1508/>. Acesso em 6 maio 2022, às 17h42.

Meu envolvimento com o Galpão das Artes traduziu-se de inúmeras formas. Como bailarina, professora de Dança e Sistema Laban e assistente de Regina participei de um extenso número de atividades, tanto na Coordenadoria de Dança quanto nos projetos coreográficos. Através das inesquecíveis oficinas de movimento ministradas por Regina, em especial, as aulas onde experimentávamos sua abordagem sobre as tensões espaciais labanianas, pude continuar meus estudos e aprofundamentos em Sistema Laban/Bartenieff.

Admiradora desde a década de 1980 das obras de Pizarro, escutei atentamente conversas informais sobre figura e abstração e com o gravurista e designer Valério Rodrigues aprendi sobre cores e suas relações.

Em uma das várias atividades realizadas no Galpão atuei como bailarina e colaboradora na criação do projeto *Antropofagia no Galpão*³⁷, um evento artístico-filosófico-cultural, realizado entre os dias 23 e 25 de novembro de 1990, que, amparado na postura criada por Oswald de Andrade, reuniu “artistas plásticos, poetas, músicos, atores, bailarinos, performers, cineastas, filósofos e videomakers em espetáculos e intervenções [...]” (SÓ, 1990, Segundo Caderno, p.1)

Experiência ímpar foi ter atuado na performance *O Trapézio*, concebida coletivamente por Pizarro, Regina Miranda e Alex Varella que integrava a programação. Dentro de uma instalação criada por Pizarro, os *AtoresBailarinos* moviam-se com direção coreográfica de Regina, ao som das palavras de Varella que, compartilhando o mesmo espaço, oferecia a palestra *A dança de Zaratustra*. Com os corpos cobertos por argila e torsos nus, Adriana Bonfatti, Ana Isabel Zibecchi, Doriana Mendes, Henrique Schuler, Marina Martins, Simone Gomes e eu procurávamos criar relações entre espaço, texto e movimento, a partir de configurações corpo-espaciais que se traduziam em ações lentas e espiraladas.

Assim era a atmosfera do Galpão: multiplicidade, liberdade e criatividade em constante movimento. Naquele momento, para mim, uma jovem de bailarina de 25 anos, Arte e Vida eram sinônimos.

Através dos seus diversos núcleos artísticos, o MAM-RJ diversificava suas atividades e ampliava seu público. Entusiasmadas pela criativa liderança de Regina, Martins e eu colaborávamos na produção e/ou coordenação dos projetos do núcleo de Dança que incluíam,

³⁷O evento *Antropofagia no Galpão* exemplifica a atmosfera presente no Galpão das Artes. A celebração antropofágica contou com diversas atividades. Integravam a programação, por exemplo, o compositor Caetano Veloso e o encenador Gerald Thomas, que junto ao poeta e tradutor Haroldo de Campos, realizaram uma polêmica leitura de *Hagoromo*, texto clássico do teatro Nô, com tradução de Campos. Em outro momento, o artista visual Maurício Bentes encerrava o encontro com a performance *Explosão*, “um banquete-escultura feita de queijo e pólvora, comido pelo público e rastilhado numa explosão liberadora dos temores do convencionalismo.” (TRINDADE, 1990, Segundo Caderno, Jornal O Globo, p.1)

mas não se restringiam ao espaço destinado ao Galpão, com a intenção de criar trânsitos dançantes pelos generosos espaços do Museu, sempre em diálogo com as demais coordenadorias.

Como exemplo, ressalto a idealização e montagem da exposição *A História da Dança no MAM*, inaugurada em 10 de setembro de 1991. A exibição, com curadoria de Regina e Martins e colaboração dos setores de Artes Visuais e Arquitetura do MAM-RJ, reuniu programas de espetáculos, matérias de jornal, fotografias e objetos com o intuito de evocar a memória da presença das Artes Corporais nos espaços do Museu.

Com o objetivo de recuperar parte da documentação perdida no incêndio ocorrido em 1978 e que destruiu “90% do acervo de quase mil obras, 9 mil volumes da biblioteca e documentos, além de todo um patrimônio histórico e cultural” (RUIZ, 2013, p.113), as curadoras foram em busca dos artistas que colaboraram com a instituição entre as décadas de 1960 a 1990, na tentativa de recompor os registros de suas participações. A mostra conseguiu reunir um significativo conjunto iconográfico que incluía criações de Angel e Klauss Vianna, Gilberto Motta, Lourdes Bastos, Gerry Maretsky, Mercedes Batista, nomes fundamentais para a construção da história da dança no Brasil e presenças marcantes na trajetória do MAM-RJ.

De acordo com matéria publicada pelo Jornal do Brasil em 10 de setembro de 1991:

O resultado foi um painel das atividades da dança contemporânea que, sem esta iniciativa, estaria fadado ao esquecimento. Na exposição podem ser lembrados mais de 20 espetáculos que representam vários momentos importantes da dança: Luiza Porto, com coreografia de Lourdes Bastos; o solo *Possessão*, de Juliana Carneiro da Cunha... ou *Carmina Burana* de Renato Magalhães. A coreógrafa observou que, entre os anos de 1973 e 1977, foram realizados eventos importantes de dança no MAM. Ela constatou que, a partir do incêndio, não foram apenas as artes plásticas que ficaram sem pouso: - A dança foi uma grande perdedora e o movimento se viu enfraquecido. O que queremos agora é que a dança reencontre a sua casa, explica Regina. (s/a, 1991, Caderno B, Jornal do Brasil, p.1. Grifo do original. Acervo da autora)

A livre circulação pelos espaços da instituição proporcionou à equipe da Coordenadoria de Dança a criação de novas parcerias dentre as quais destaco o convívio frequente com o prestigiado curador da Cinemateca do MAM, Cosme Alves Netto³⁸. A associação entre os núcleos de Dança e Cinema resultou na criação da série *Dança Paradiso*, evento gratuito que

³⁸ Cosme Alves Netto, nascido em Manaus em 1937, foi um estudioso do cinema brasileiro, diretor e curador da Cinemateca do MAM-RJ, entre as décadas de 1960 e 1990. Trabalhou também como programador do Cinema Paissandu, sala de cinema carioca que ficou marcada, durante a década de 1960, pela apresentação de filmes nacionais e internacionais de vanguarda. Entre 1990 e 1991, exercia o cargo de curador do acervo da Cinemateca. Apaixonado pela arte da Dança, sua parceria foi essencial para o desenvolvimento das ações da Coordenadoria de Dança do MAM-RJ. Faleceu em 1996, aos 59 anos. A trajetória de Cosme Netto foi homenageada pelo cineasta Aurélio Michiles no documentário *Tudo por amor ao cinema*, lançado em 2014.

exibia, mensalmente, seleções de fragmentos de filmes de dança existentes no acervo da Cinemateca, selecionados e editados por Regina e Cosme Netto.

É importante ressaltar que ainda não existia acesso à Internet nem a facilidade do mundo digital com sua vertiginosa oferta de informação. O acesso a filmes de dança, no início dos anos 1990, era bastante limitado. Sendo assim, a pesquisa no acervo da Cinemateca revelava um tesouro precioso que sequer sabíamos existir. Uma de minhas atribuições – e maiores alegrias – era encontrar Cosme Netto em sua sala, ouvi-lo falar sobre cinema e colaborar na curadoria do *Dança Paradiso*. Quando Regina o convidou a participar como ator em *A divina comédia*, ele aceitou o desafio, confiante em sua direção, e criou seu personagem, *Minós*, com afínco e pertencimento.

Dentre as ações empreendidas pela Coordenadoria de Dança do MAM-RJ destaco também a organização, coordenação e participação nos atos performáticos que ocuparam o espaço externo no MAM-RJ, por ocasião da ECO-92³⁹, primeira *Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento*⁴⁰ sediada no Rio de Janeiro, em 1992 e a idealização e produção do *1º e 2º Fóruns de Dança Contemporânea*.

Os Fóruns tornaram-se deflagradores de circunstâncias que acarretaram não apenas maior visibilidade para a Dança Contemporânea no cenário cultural carioca, mas contribuíram para a mobilização das(os) profissionais da área que começavam a reivindicar de modo mais contundente a criação de efetivas políticas públicas de fomento.

2.2 Uma Dança que se (re)conhece: *1º e 2º Fóruns de Dança Contemporânea*

Dança como prática transformativa. Dança como ética. Dança como pensamento encarnado. Fiel a sua essência labaniana, onde o pensar e o mover não existem como polaridades, mas como forças de transformação mútua, Regina sempre procurou abordar a relação entre prática e teoria como feixes entrelaçados de saberes que reverberam no – e a partir do – corpo:

³⁹Segundo o website do Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas, a *Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento* ficou também conhecida como *Rio-92*, *Conferência do Rio* ou UNCED/CNUCED (siglas tomadas das iniciais em inglês ou francês/português.” Disponível: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/conferencia-do-rio>. Acesso no dia 13 mar 2023, às 15h59.

⁴⁰A programação reuniu artistas cariocas e internacionais na instalação *Palco Aberto – RIO 92* que ocupava os jardins e do grande gramado anexo ao Museu, com instalações e performances em homenagem ao artista plástico Roberto Burle Marx, responsável pelo projeto de paisagismo do MAM-RJ. Em texto escrito para o programa do evento Miranda ressalta que “O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro possui em seu conjunto arquitetônico belos jardins criados pelo paisagista Roberto Burle Marx. Neles convivem harmoniosamente diferentes atmosferas, desde austeros recantos de pedra até luxuriantes cenários tropicais. Apropriando-se destes espaços, onde a natureza e a arte do homem se confundem, o *PALCO ABERTO – RIO 92* presta homenagem ao grande mestre.” (MIRANDA, 1992). Participaram do evento a coreógrafa Maida Withers (*Construction Dance Company* - EUA); as artistas plásticas Elsebeth Rahlff (Dinamarca/Noruega) e Mariza Borges (RJ); o músico Marcus Antonio Moura (RJ) e a Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos.

Fica então apontada a diferença entre *entender* e *conhecer*, atividade criativa complexa que inclui decifrar, entender, (re)criar e encarnar. É importante perceber a revolução que isso propõe... principalmente em áreas não diretamente percebidas como referentes ao corpo, onde há uma tendência a isolar o corpo da mente e hierarquizar a mente sobre o corpo. (MIRANDA, 2008, p.39-40)

Ciente da importância de estimular encontros que pudessem estimular reflexões sobre a produção em Dança Contemporânea, Regina idealizou e coordenou uma série de atividades no Galpão das Artes que facilitaram tanto a emergência de coreógrafas(os), bailarinas(os), companhias e professoras(es) de dança cariocas quanto a aproximação entre as Artes Corporais e outros campos do saber. Dentre elas, a concepção e produção do *1º e 2º Fóruns de Dança Contemporânea*, realizados sob a chancela da Coordenadoria de Dança do MAM-RJ.

Os eventos, estruturados em mesas-redondas, palestras, exibição de filmes, oficinas e performances, reuniram uma variedade expressiva de profissionais de diversas áreas⁴¹ com o intuito de suscitar práticas reflexivas sobre Dança Contemporânea, uma expressão ainda em processo, no início da década de 1990, de delineamento e identidade. A coreógrafa e pesquisador Bojana Cjević aponta que, mesmo em dias correntes, esta denominação continua “vaga e imprecisa” (CJEVIĆ, 2015, p.5) mas colabora para

distinguir a produção atual da dança das formas e estilos históricos ou canônicos coexistentes na dança teatral. Seu uso generalizado, no entanto, indica o pluralismo corrente nas artes cênicas, onde nenhum movimento ou estilo reivindica o domínio crítico. (CJEVIĆ, 2015, p.5)

Sob os temas da Contemporaneidade, na primeira edição em 1990 e da Identidade, na segunda edição, em 1991, o enfoque multidisciplinar dos *Fóruns* tinha como propósito contribuir para inserir as investigações teórico-práticas reunidas sob a égide Dança Contemporânea como uma produção relevante na construção de conhecimento, estabelecendo interlocuções com artistas de diferentes linguagens, produtores culturais, psicanalistas e pesquisadores na área do movimento. Uma Dança que se reconhece pelo encontro seus pares atravessada, também, no e pelo encontro com outras perspectivas.

Durante os *Fóruns*, Angel Vianna, referência emblemática da Dança brasileira; o Grupo Coringa, fundado pela coreógrafa Graciela Figueroa; a Companhia de Dança Sylvio Dufraier; Regina Miranda e os integrantes dos *AtoresBailarinos* reuniam-se a representantes da nova geração de coreógrafas(os)-intérpretes que despontava no início da década de 1990

⁴¹Como exemplo da pluralidade de perspectivas compartilhadas, a primeira edição reuniu na mesa redonda intitulada *Conceito de Contemporaneidade* o coreógrafo e bailarino Klauss Vianna, artista seminal para o desenvolvimento da Dança nacional, a crítica de dança Helena Katz, o psicanalista Eduardo Mascarenhas, o músico José Miguel Wisnik e o produtor cultural Emilio Khalil para discutir suas visões. No encerramento, dentre outras(os) convidados, a diretora Bia Lessa, o poeta Wally Salomão e o cineasta Arnaldo Jabor apresentavam suas reflexões sobre o tema *A estética contemporânea*.

como Fábio de Mello, Giselda Fernandes, Henrique Schuler, João Saldanha, Lia Rodrigues e Paulo Marques, dentre outras(os), para trocar experiências e debater sobre possíveis futuros para a Dança Contemporânea carioca. A confluência de vários saberes e pontos de vista ajudou a consolidar parcerias artísticas, além de promover o intercâmbio de práticas criativas de diferentes estilos coreográficos. Em suas duas edições (1990-1991), os *Fóruns* tornaram-se palco de inúmeros encontros que não só estimularam a formação de novos coletivos e a consolidação de companhias experientes, mas se configuraram como espaço de convivência democrática que conduziria ao início de um diálogo bem-sucedido entre a classe artística e órgãos governamentais. Os anos seguintes seriam marcados pelo franco suporte institucional às criações em Dança Contemporânea, através da efetivação de políticas municipais de fomento às companhias independentes de Dança⁴².

Como destaca o curador e pesquisador de dança Leonel Brum:

Pelas mãos de Regina Miranda e sua equipe de organizadores, responsáveis pela área de dança dentro do Galpão, sucedeu-se o I e o II “Fórum de dança contemporânea” do Rio de Janeiro, respectivamente nos anos de 1990 e 1991. Instaurou-se ali o espaço do debate e das reflexões sobre o cenário da dança que se descortinava naqueles primeiros anos da década. (BRUM apud PAVLOVA e PEREIRA, 2001, p. 144. Grifo do original)

⁴²Em 1994, Helena Severo, encarregada pela a Secretaria Municipal de Cultura, inicia um programa de apoio financeiro anual às companhias de dança contemporânea cariocas que duraria até 2005. A primeira companhia a ser apoiada foi a então recém-fundada Cia Deborah Colker. No ano seguinte receberiam o fomento a Companhia Carlota Portella – *Vacilou Dançou* - e a Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos. No decorrer de uma década, o número de companhias contempladas aumentou gradativamente até atingir, em sua fase final (2003-2005) um total de treze grupos subvencionados. Outras ações incluíam o apoio ao *Festival Panorama de Dança* (1992 -), o *Programa de Bolsas RioArte* (1995-2004), o *Prêmio RioDança* (1998-1999) e o *Circuito Carioca de Dança* (1998-2003), para citar algumas.



Figura 4 – Fac-símile do *folder* de divulgação do 2º *Forum de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro*, idealizado pela Coordenadoria de Dança do MAM-RJ e realizado no Galpão das Artes, em novembro de 1991 que em, sua segunda edição, procurava ampliar as discussões congregando representantes de outros estados do País como a fundadora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Dulce Aquino, as(os) coreógrafas(os) e bailarinas(os) Ivaldo Bertazzo e Marilena Ansaldi e a pesquisadora e crítica de Dança, Cássia Navas, residentes em São Paulo. Acervo da autora.

Atuando tanto na produção quanto na coordenação dos *Fóruns*, fui testemunha de conversas inflamadas, sempre acolhidas em suas diferenças, sobre a necessidade de ampliar as propostas surgidas nos encontros do Galpão das Artes. Naquele espaço, inclusão, visibilidade e circulação eram as palavras de ordem para profissionais de Dança Contemporânea. Ao final do 1º *Fórum*, lembro-me quando algumas(uns) participantes, em especial Rodrigues e Saldanha, vieram propor à Regina a realização de outros eventos com características semelhantes. De modo a encorajar o surgimento de novas lideranças e multiplicar as ações iniciadas nos *Fóruns*, a coreógrafa sugeriu às(aos) representantes da geração que despontava a

criação de projetos análogos que pudessem dar continuidade às ações iniciadas. Sugestão aceita e colocada em prática logo a seguir. Assim surge o *Movimento Contemporâneo*, uma reunião de artistas da Dança Contemporânea carioca que tinha como objetivo pleitear ações governamentais de apoio à pesquisa, criação, manutenção de quadros artísticos de Companhias e difusão de obras coreográficas.

Brum assinala que:

A partir do “I Fórum de Dança Contemporânea” do Rio de Janeiro, ocorrido em dezembro de 1990, no Galpão das Artes do Rio de Janeiro, um grupo de profissionais unidos pela linguagem que lhe é comum, a dança contemporânea, e cientes da necessidade de um amadurecimento das condições que propiciam a criação, formam o Movimento Contemporâneo - que vem retomar a ideia da união de esforço visando a ocupar um espaço cada vez maior para a dança contemporânea no Rio de Janeiro. (BRUM apud PAVLOVA e PEREIRA, 2001, p. 144, grafia e grifo do original)

Ainda como repercussão do 2º Fórum, a dupla Saldanha e Rodrigues, em parceria com Alfredo Moreira, Coordenador de Dança da Funarte, organizam a mostra *Olhar Contemporâneo da Dança*, que apresentou, no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro em junho de 1991, uma expressiva diversidade de trabalhos de artistas e companhias de dança de diferentes gerações.

O *Olhar Contemporâneo* tornou-se ponto de partida para a criação do *Festival Panorama da Dança Contemporânea*⁴³, que no ano de 2023 realizava sua 31ª edição. O Festival foi idealizado pela coreógrafa Lia Rodrigues a partir de um convite da então diretora da Divisão de Música do Instituto Municipal de Arte e Cultura - RioArte, Lilian Zarembo⁴⁴ para integrar a programação da mostra 2º *RioArte Contemporânea*⁴⁵.

A primeira edição do *Panorama* combinou trabalhos de coreógrafas(os) tarimbadas(os) e estreantes, muitas(os) das(os) quais haviam começado a traçar seus primeiros desenhos coreográficos para as apresentações do Galpão das Artes.

Em uma tarde de 1992, recebo um telefonema entusiasmado de Lia Rodrigues me convidando, como representante dos *AtoresBailarinos*, para participar do novo festival, explicando um tanto constrangida, que a mostra não tinha verba para pagar cachês. Imbuídas

⁴³ “Com sua primeira edição organizada em 1992, o **Festival Panorama** é realizado pela Associação Cultural Panorama deste 2007 e traz a proposta de ocupar a cidade do Rio de Janeiro com dança e projetos dos mais variados formatos, apresentando as relações que o corpo constrói com o espaço, tempo e público através do movimento. Ao longo dos anos, apresentou companhias e artistas nacionais e internacionais, com papel fundamental na construção da memória da dança no Rio de Janeiro.” Informação disponível em <https://www.panoramafestival.com/o-festival/>. Acesso em 2 abr. 2023, às 13h34. Grifos do original.

⁴⁴Diretora da Divisão de Música do extinto *Instituto Municipal de Arte e Cultura - RioArte*, instituição municipal de fomento às Artes do Rio de Janeiro.

⁴⁵O 2º *RioArte Contemporânea* era um festival, originalmente, dedicado à música. Organizado por Lilian Zarembo, o evento era realizado no Espaço Cultural Sergio Porto, no bairro do Humaitá (RJ) e, em 1991, abria suas portas para a Dança.

do desejo de apoiar a continuidade dos processos iniciados no Galpão das Artes, Regina e eu concordamos apresentar o solo *Violentango*, um dos estudos sobre círculos e espirais criados por Regina que conjugava a composição homônima, de Astor Piazzola. Compartilhamos a noite de apresentações com a dupla Paulo Marques e Giselda Fernandes que apresentaram dois trabalhos - *Dagmar e seu espelho* e *Le Cid*, a então estreante Marcia Amaral, com um grupo recém-formado por alunas do Espaço Novo⁴⁶ com a coreografia *O desejo e o deserto*, além da própria Rodrigues, que exibia, na ocasião, uma de suas primeiras coreografias intitulada *Catar*.

As ações implementadas pela Coordenadoria de Dança contribuíram, de forma inequívoca, para o futuro *boom* e posterior desenvolvimento da dança contemporânea carioca, que viria a acontecer a partir de 1995⁴⁷. Ao promover e facilitar trânsitos interartes que incluíam os diversos discursos coreográficos que se manifestavam, diariamente, nos espaços do Museu declarávamos nossa intenção de “fazer da dança não somente um objeto, mas uma ferramenta de pensamento sobre o mundo e, mais particularmente, sobre o contexto político e social no qual intervém o corpo dançante.” (LOUPPE, 2012, p. 36)

O conjunto de ações descritas neste capítulo foi de suma importância para a realização da instalação coreográfica *A divina comédia*. A interação criativa e colaborativa entre as diversas coordenadorias artísticas do Museu, a convivência diária com seus espaços internos e externos e o suporte operacional disponibilizado por seus quadros técnicos configuraram-se como recursos primordiais para a montagem. Além disso, a confluência das diferentes práticas artísticas e os encontros partilhados entre artistas e o público que frequentava o Galpão das Artes fomentaram o desenvolvimento de parcerias que se tornaram imprescindíveis para o processo de encenação.

⁴⁶Fundado por Angel Vianna, Rainer Vianna e Neide Neves, em 1983, o *Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes* é uma reconhecida instituição de ensino profissionalizante em Artes Corporais. Posteriormente conhecida como *Escola Angel Vianna*, seus cursos de formação tem contribuído para o desenvolvimento de inúmeras gerações de profissionais das Artes Corporais. Em 2001, suas atividades são ampliadas com a inauguração da *Faculdade Angel Vianna*. Ambas as instituições continuam em atividade até a escrita desta dissertação.

⁴⁷Guiada pelo desejo contínuo de consolidar os espaços conquistados e disseminar ações em dança que promovessem maior inclusão e circulação, Regina assumiu cargos de gestão e coordenação em diversas instituições artísticas, além de continuar a elaborar e implementar projetos artísticos. Dentre eles, destaco a coordenação artística da Casa de Cultura Laura Alvim (1995-1997), a implantação e direção artística do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (2004-2008) e a elaboração e implementação do projeto *Ateliê Coreográfico* (2003 a 2009), um programa transdisciplinar em Dança que, durante um ano, oferecia 100 bolsas de estudo para estudantes e profissionais do movimento, de diferentes faixas etárias e sociais, advindos de diversas regiões da cidade do Rio de Janeiro. O projeto teve 4 bem-sucedidas edições e foi descontinuado por falta de suporte financeiro.

2.3 *Still-Life*: um tablado, seis pessoas e uma música

Em 1990, eu integrava o elenco da Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos há seis anos. Como mencionado anteriormente, minha participação no grupo incluía as funções de bailarina-intérprete e, na maioria das vezes, assistente de coreografia, produção e/ou coordenação.

É importante ressaltar que atuar na coordenadoria de projetos ou espaços culturais nunca significou, para Regina, um distanciamento de seu processo criativo. Ao contrário, as diferentes funções assumidas pela coreógrafa ao longo dos anos foram incorporadas como oportunidades para novas invenções. Colocar-se em estado de criação é seu impulso vital, força-motriz que alimenta seu ser/estar no mundo. Após muitos anos de estreita convivência posso afirmar que o maior prazer de Regina é o exercício pleno de sua capacidade criativa, engendrando conexões que tem o corpo e o movimento como base fundamental para estabelecer suas relações com o mundo e que entrelaçam, de forma contínua, Arte, Política, Educação e Estudos Comportamentais como feixes criativos que se complementam e informam suas composições coreográficas.

O exercício duplo de atuar cenicamente e colaborar como assistente de Regina, tanto junto à companhia quanto em outras iniciativas culturais significava para mim a oportunidade de partilhar uma convivência direta com o processo criativo da diretora. Sua tutoria e orientação constantes aconteciam, espontaneamente, através de nosso frequente convívio e propiciaram tanto o início de um prolongado estudo e aperfeiçoamento no Sistema Laban/Bartenieff quanto um mergulho teórico-prático em sua linguagem coreográfica. Nossa longa parceria foi tecida através de encontros, ensaios, escutas, escritas e muita dança.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que colaborava na implantação dos projetos de Dança do MAM, meu trabalho artístico prosseguia junto ao núcleo de criação dos *AtoresBailarinos* constituído, em 1990, por Adriana Bonfatti, Ana Bevilaqua, Henrique Schuler, Marina Martins, Simone Gomes. José Paulo Correa, membro fundador da companhia, retornaria ao grupo no início de 1991 e passaria a integrar o elenco de futuros trabalhos.

Como o núcleo mencionado acima frequentava o Galpão das Artes assiduamente, uma vez que ministrávamos e/ou participávamos das aulas e oficinas de movimento que aconteciam por lá, Regina sugeriu que começássemos a nos reunir, nos horários ociosos do espaço, com o objetivo de iniciar a montagem de um novo espetáculo. Em nosso primeiro encontro, a coreógrafa manifestou o desejo de trabalhar em uma investigação cênica que teria como ponto

de partida o conceito plástico de Natureza Morta⁴⁸. O assunto já a inquietava havia algum tempo. “Eu queria olhar na natureza o que parece morto, mas que não é morto... Comecei a observar tudo o que parecia estar morto, mas que continua vivendo.” (TOURINHO, 2009, p. 295). *Still Life* seria o título do novo trabalho. A expressão, em inglês, poderia também ser traduzida, literalmente, como ainda vida ou vida imóvel, conduzindo a pesquisa de movimento a experimentações corporais que evocassem sensações de permanência e/ou imobilidade.

Ao contrário de muitos coreógrafos que trabalham com estilos ou marcações pré-definidas, Regina busca não sedimentar uma única maneira de coreografar ou dirigir. Os protocolos de criação são estabelecidos a partir das instâncias apontadas por cada trabalho. Em consonância à abordagem labaniana, que propõe experienciar e observar o movimento sob diversos aspectos “como um idioma de interartes, permeando-as e multiplicando suas formas e significados” (FERNANDES, 2002, p.35), os processos criativos de Regina têm origem em diferentes fontes que, por sua vez, irão informar modos diversos de abordar a cena.

Música, arquitetura, poesia, sonhos, pinturas, informações variadas podem funcionar como fagulhas para a elaboração de suas peças coreográficas.

Em entrevista à atriz e pesquisadora Ligia Tourinho, Regina esclarece:

Os nossos protocolos de experimentação e ensino eram muito transversais e não ficavam só na dança. Eles englobavam leituras ficcionais, romances, poemas, música, apreciação musical, porque esse era o meu *background*... Tudo era lugar de experimentação. Inicialmente o protocolo de experimentação era o objetivo... não era um protocolo de experimentação para chegar a uma composição, ele era a coisa em si. Cada encontro era um evento performático e eu acho que guardo um pouco disso até hoje... O protocolo era a experiência e a expressão estética. (TOURINHO, 2009, p. 287. Grifos do original)

Graças aos anos de trabalho junto a Regina posso afirmar, no entanto, que é no diálogo com a Literatura que a coreógrafa encontra suas maiores inspirações. O começo de *Still Life* não foi diferente. Para estimular o início de nossos ensaios, a coreógrafa trouxe duas sugestões: a escuta do *Réquiem em Ré menor*, de W. A. Mozart e a leitura do poema épico, *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Composições elaboradas em diferentes épocas, mas que pareciam evocar tensões dramáticas entre os conceitos de impermanência e eternidade, entre a experiência encarnada em um espaço terreno e as várias representações do que percebemos como Divino, o “encontro com este ‘outro’, este impossível sempre procurado”, conforme anotação de Regina em seu caderno de trabalho (MIRANDA, rascunho para o programa da instalação, 1991).

⁴⁸Gênero artístico que tem como foco representar, pictoricamente, objetos estáticos e inanimados. Sua definição alude a algo sem vida, sem movimento.

Anos depois, em 2013, o poeta Marco Lucchesi confirmaria as relações entre as composições de Alighieri e Mozart ao observar que “as rimas de Dante interagem com a exuberância rítmica dos decassílabos, com uma grata variedade parecida com uma partitura de Mozart quanto ao valor das figuras sonoras.” (LUCCHESI, 2013, p.23)

Os processos criativos traçam, no entanto, seus próprios caminhos e fluxos. A leitura de *A divina comédia* foi decisiva para a mudança de curso que começava a acontecer. O encontro com a primorosa escrita de Dante e a observação das ilustrações de Gustavo Doré⁴⁹ para o poema inundaram o imaginário de Regina e tornou inevitável o mergulho profundo nessa obra, bela em sua poética, mas de difícil decifração, descrita por Lucchesi como “um hieróglifo cuja linguagem apresenta-se tão fascinante quanto desafiadora.” (LUCCHESI, 2021, p.24)

Seu estudo revelou não apenas a indiscutível beleza e maestria poética dos versos danteanos como um conjunto precioso de imagens de corpos moventes, animados por uma miríade de estados emocionais que pareciam concretizar-se à nossa frente, tamanha a potência das descrições:

Batiam-se uns nos outros, furibundos
Co’as mãos e mais a frente, o peito e os pés,
a dentadas trocando golpes fundos.
(ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, VII, 112-114, p. 164. Grifo do original)

Ao chegar, cada sombra, erguendo o rosto,
um passo dava à frente, a outra beijando,
e se afastava, agora mais a gosto
(ALIGHIERI, 1984, *Purgatório*, XXV, 31-33, p.232)

à parte que te disse já se unia
subindo pelo giro espiralado
que o faz surgir mais cedo a cada dia.

Era Beatriz ali que num momento
de um bem me alçava a um bem mais excelente,
por força de insensível movimento
(ALIGHIERI, 1984, *Paraíso*, X, 31-33, 37-39, p. 369)

Ao explorar as gravuras de Doré, encontramos um estímulo crucial para a consolidação da temática do novo projeto, que começava a se delinear. As interpretações visuais do artista para os três estágios do poema revelaram-se como parâmetros de aproximação e assimilação do imaginário danteano. A título de exemplo, a figura a seguir exhibe uma das gravuras de Doré que ilustra o Canto VII, do *Inferno*.

⁴⁹Paul Gustave Doré (1832-1883), ilustrador, gravurista, pintor e escultor francês. Entre os anos de 1861 e 1868 o artista concebe um impressionante conjunto de ilustrações para *A divina comédia* que se consagrou como referência imagética do poema. As ilustrações de Doré também podem ser vistas em obras de La Fontaine, Cervantes, Charles Perrault e Honoré de Balzac.



Figura 5 - Imagem digitalizada de reprodução da obra de Gustave Doré que retrata as almas iracundas sendo punidas(os) no quinto Círculo do *Inferno*. Destaca-se a forte dramaticidade dos corpos que buscam se aproximar de Dante e Virgílio, situados no centro da gravura. A rica variedade de posturas, o expressivo delineamento da musculatura que evidencia o embate das almas infernais, somados às diferentes intenções corpo-espaciais presentes na imagem representam apenas uma amostra do vasto repertório visual proporcionado por Doré. Ilustração de Gustave Doré. In: ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, VII, p. 163.⁵⁰

Na entrevista concedida à arquiteta e cenógrafa, Lidia Kosovski⁵¹, em 2000, a coreógrafa relembra sua intenção inicial de utilizar *A divina comédia* apenas como primeira fonte de pesquisa:

Fomos para o texto de *A divina comédia* e tudo se encaminhou nessa direção. [...] Não era para fazer o texto. Era só para ter argumentos para trabalhar em improvisação. [...] Era tão avassaladora em termos de texto que pensei: “não quero mais ter nenhum”. O que tem aqui dentro já é quase insuportável. As questões de movimentos são abundantes, e aí veio também toda a parte do visual... das gravuras... Não precisamos de mais nada, vamos nos debruçar sobre isso. E começamos, nós seis; eu passei um tema musical para cada um. E essa foi uma das coisas que a gente leu juntos — *A divina comédia*... (MIRANDA, 2000, p.1-2. Grifos do original)

⁵⁰A edição do poema *A divina comédia* utilizada para esta pesquisa contém reproduções das ilustrações de Gustave Doré, criadas originalmente entre 1861 e 1868.

⁵¹Entrevista concedida em setembro de 2000 sobre a realização da instalação coreográfica no Museu de Arte Moderna (RJ). Material não publicado. Acervo Regina Miranda.

A decisão pela escolha da obra de Dante como um possível roteiro a ser experimentado não trouxe, naquele momento, a mudança do título do futuro espetáculo que continuava a chamar-se *Still Life*. Nesse momento, o poema apresentava-se, ainda, como um dos materiais de pesquisa para a nova criação que, gradativamente, confirmava sua vocação para a itinerância e a fusão de linguagens artísticas.

A continuada leitura dos cem cantos poéticos que compõem os estágios definidos como *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* levou Regina a iniciar e compartilhar um estudo detalhado da arquitetura do poema que incluía, também, uma pesquisa imagética de obras inspiradas pelo poema. Artistas como já citado Gustave Doré, Sandro Boticelli e Eugene Delacroix⁵² provocavam associações de contornos arrojados na imaginação de Regina.

A coreógrafa deu início aos primeiros esboços sobre a relação entre a complexa estrutura espacial do poema e suas possíveis transposições para a área destinada ao espetáculo que, inicialmente, ocuparia apenas o Galpão das Artes e seu entorno. Todavia, frente a monumental topografia imaginada por Dante, que mapeava profundo vórtices descendentes, no *Inferno* em contraponto a um iluminado caminho de ascensão através de espirais ascendentes, no *Purgatório* e no *Paraíso*, foi inevitável ultrapassar as fronteiras do Galpão. Para espelhar cenicamente a jornada do poeta seria preciso integrar outras regiões do Museu. Com o decorrer dos ensaios, a instalação deixaria o espaço previamente escolhido, que passou a funcionar como local de ensaio e preparação dos intérpretes e seria transposta para diferentes ambientes do MAM-RJ. A continuidade de nossos encontros apontou não só para a ampliação do território de atuação do espetáculo como também para a necessidade de incluir novas(os) integrantes ao elenco.

Com o objetivo de avançar em seu projeto artístico, Regina optou por ministrar uma oficina de movimento centrada na criação de um espetáculo. As aulas receberam uma enorme adesão, reunindo um grupo heterogêneo de participantes, com diferentes idades e experiências profissionais, interessadas(os) em investigar as relações entre Corpo e Espaço propostas pela coreógrafa, mesmo sem ter conhecimento prévio sobre a temática da nova montagem.

No decorrer dos encontros, Regina compartilhou com as(os) integrantes da oficina sua intenção de prosseguir com a encenação de *A divina comédia*, anunciando a busca por novos

⁵²No decorrer dos séculos que se seguiram à publicação de *A divina comédia*, diversos artistas desenvolveram obras pictóricas inspiradas no imaginário danteano. Além das notáveis gravuras de Gustave Doré, é possível encontrar obras de Eugene Delacroix, Auguste Rodin, Salvador Dali e do poeta e pintor William Blake. O renascentista Sandro Boticelli criou uma série de ilustrações entre os anos 1480 e 1495, a pedido de seu mecenas Lorenzo de Medici. No século XX Salvador Dali e, mais recentemente, o quadrinista e ilustrador francês Moebius são alguns dos artistas que integram essa lista.

membros para compor o elenco. Uma grande parcela do grupo de alunas(os) se engajou. As notícias sobre a futura montagem se disseminaram rapidamente, atraindo mais pessoas interessadas em participar do projeto.

Decidimos, então, organizar e divulgar um encontro no próprio Galpão das Artes, no qual a coreógrafa apresentaria as investigações teóricas sobre o poema e suas primeiras propostas de transposição. O convite para a reunião convocava não só bailarinas(os), atrizes e atores, como também, profissionais e estudantes de diferentes áreas⁵³ que tivessem interesse em conhecer o projeto.

A integração em cena de pessoas com experiências corporais diferenciadas, sempre foi uma marca das peças coreográficas de Regina desde suas primeiras criações. Uma associação coerente a sua herança labaniana, que percebe a dança como uma capacidade intrínseca a todo indivíduo. Valerie Preston-Dunlop⁵⁴, aluna e colaboradora do precursor da Dança-Teatro, relembra que para Laban:

[...] ‘os gestos da alma do corpo’ poderiam estar no âmago da experiência de todos, se ao menos fossem reconhecidos. Todas as pessoas são dançarinas em potencial, como ele assim entendia - não executantes potenciais de passos, mas potencialmente em contato com suas próprias almas através da experiência do gesto e do movimento. (PRESTON-DUNLOP, 1998, p.65. Grifos do original. Tradução livre da autora)⁵⁵

No dia marcado, aproximadamente no início de janeiro de 1991, recebemos, com ansiedade e entusiasmo, uma numerosa plateia que ocupava o Galpão das Artes. A ideia de se referir à *Divina comédia* como título do espetáculo, ainda soava, naquele momento, como um ato de ousadia. Durante duas horas, Regina expôs, com detalhes, suas pesquisas sobre as divisões dos cantos poéticos e a estrutura imagética e espacial do poema, bem como sua visão coreográfica, deixando evidente, já neste primeiro momento, a vocação híbrida, imersiva e itinerante do novo trabalho. Em sua explanação, a diretora afirmou que não pretendia fazer uma adaptação *ipsis litteris* de *A divina comédia*, mas aproximar-se do poema como

⁵³Apesar do elenco final ser constituído, em sua maioria, por bailarinas(os), atrizes, atores e cantoras(es), profissionais de outros campos artísticos faziam sua estreia como intérpretes, como as(os) já citadas(os) Elisabete Reis (arquiteta responsável Coordenadoria de Arquitetura e Obras do MAM-RJ), Valério Rodrigues (gravurista e Coordenador Técnico do Galpão das Artes) e Cosme Alves Netto (curador da Cinemateca do MAM-RJ).

⁵⁴Valerie Preston-Dunlop é consultora e membro honorário do *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*. Mentora, pesquisadora e estudiosa da dança, seu encontro, aos dezesseis anos, com Rudolf Laban, levou-a a construir uma carreira profissional dedicada ao questionamento, à defesa e ao desenvolvimentos de suas ideias iniciais sobre a dança como uma forma de arte profundamente significativa para o bem-estar humano. Informações recolhidas no site <https://www.valerieprestondunlop.com/>. Acesso em 2 abr. 2023, às 16h17.

⁵⁵[...] ‘the gestures of the soul of the body’ could be within the experience of everyone, if only it were recognized. All people are potential dancers, as he understood it - not potential performers of steps, but potentially in touch with their own souls through the experience of gesture and moving. (PRESTON-DUNLOP, 1998, p.65. Grifo do original)

referência basilar. Uma experiência de criação guiada pela poesia de Dante, observando seus temas, sua geografia espiralada, a força de seus significantes e imagens. Uma transposição cênica do percurso danteano em diálogo com outras criações artísticas do século XX.

A reunião, com caráter de palestra, foi de suma importância para o desenvolvimento do projeto, sempre lembrada por seus participantes como marco inicial de sua realização.

A atenta plateia incluía os seis integrantes que compunham o elenco dos *AtoresBailarinos* na época, colaboradoras(es) do MAM-RJ, como a arquiteta Elisabete Reis e o maestro Ricardo Prado, o grupo formado na oficina ministrada por Regina, bem como um número significativo de artistas e estudantes de Artes atraídos tanto pelo desejo de trabalhar com a coreógrafa quanto pelo tema da instalação.



Figura 6 – Imagem da primeira reunião de apresentação da proposta da instalação coreográfica realizada no Galpão das Artes. Regina Miranda (em pé) apresentava seus estudos sobre o poema *A divina comédia* e as linhas gerais de transposição. Sentadas(os) à mesa, da esquerda para a direita: Paulo Caldas e Denise Telles, Ricardo Prado, Elisabete Reis, Adriana Bonfatti, Marina Martins, Marina Salomon e Simone Gomes. Galpão das Artes – MAM-RJ, 1991. Foto de autoria desconhecida. Acervo da autora.



Figura 7 – A imagem registra uma parte da numerosa plateia presente na primeira reunião de apresentação do projeto *A divina comédia*. Galpão das Artes – MAM-RJ, 1991. Foto de autoria desconhecida. Acervo da autora.

Ao final do encontro, estimuladas pela apresentação, cerca de 58 pessoas manifestaram sua intenção de participar da montagem. Como medida de organização uma ficha de inscrição foi entregue às(aos) interessadas(os) em participar. Além das usuais informações pessoais de cadastro, o documento continha duas perguntas relevantes:

1. Em qual ou quais estágios de *A divina comédia* você tem interesse em atuar?
Inferno, Purgatório ou Paraíso?
2. Você gostaria de colaborar com as equipes de criação e produção do espetáculo?

As respostas foram bastantes esclarecedoras. Várias pessoas mostraram-se disponíveis para cooperar em diferentes funções técnicas além da revelação de que o *Inferno* havia sido o estágio mais procurado por todos!

Diante da escolha da maioria, Regina deixou claro seu desejo de atender as preferências de todas(os), mas reiterou que a distribuição final do elenco pelos diferentes estágios danteanos aconteceria durante os ensaios e que possíveis mudanças e reconfigurações poderiam ocorrer.

A partir desse momento, não seria mais possível voltar atrás. As velas haviam sido içadas e o vento parecia soprar a nosso favor. A nova criação, que havia começado em um

tablado, com seis pessoas, uma música e um livro começava a ganhar corpo, apesar do conturbado momento político que o país atravessava⁵⁶.

2.4 Ensaios

Com o conjunto formado pelas 58 pessoas que se associaram à montagem após a primeira exposição do projeto era possível começar, oficialmente, o processo de criação da instalação coreográfica.

Os ensaios, iniciados em meados de Janeiro de 1991, aconteciam no espaço do Galpão das Artes, disponível diariamente das 8h às 22h, resguardados os horários em que ocorriam os cursos regulares de Dança, Teatro e Improvisação.

A pesquisa iniciada por Regina sobre *A divina comédia* estava bem avançada – ela havia começado a estudar o poema em 1990 - o que facilitou aos intérpretes aproximar-se de sua perspectiva criativa. Sobre esse momento inicial, o ator Bernardo Mariani Guerreiro fez alguns registros elucidativos das informações compartilhadas com o elenco pela coreógrafa:

Não é adaptação – uma leitura da Divina Comédia, onde é usada como citação.

[...] A estrutura está inteira, os personagens não. Existem transposições, personagens simbólicos, transformados para o âmbito da arte – são referências da arte, usando ela mesmo como repertório – Tragédia grega, Brecht, uma enormidade de textos, criando analogias, fazendo uma nova arquitetura em cima da arquitetura, também trabalharemos musicalmente e em artes plásticas – uma exposição que pode ser percorrida – mesmo sem ninguém – pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, música e figurinos idem – falando por eles mesmos, a leitura existe independente e estruturada.

[...] Dante é a plateia que entra e caminha com o tempo de 120 minutos.

Há o arbítrio do que, com, quando e por quanto tempo.

O espetáculo começa todo ele ao mesmo tempo – a escolha se faz a cada passo, apenas o percurso é indicado. Se quiser ver apenas uma cena por duas horas, ok. Estamos pensando na plateia.

Para quem faz, novas sensações. A cada momento uma plateia nova ou até ninguém – a concentração no trabalho por 2 horas é necessária ser trabalhada, inclusive e principalmente a corporalidade – existe muito trabalho repetitivo que pode cair na exaustão, que precisa ser trabalhada para segurar a interpretação. (GUERREIRO, 1991, p. 1, anotações pessoais de ensaio)

Nossa presença no Galpão era diária e, ainda que tivéssemos outros compromissos profissionais, procurávamos nos organizar para estar disponíveis, o maior tempo possível para atender as demandas do processo de criação que se estendeu por quatro meses e meio. O conjunto das cenas a serem ensaiadas tornou-se tão volumoso que, muitas vezes, continuávamos a trabalhar além do tempo previamente estabelecido.

⁵⁶A instalação coreográfica foi realizada durante a gestão presidencial de Fernando Collor de Mello, conhecida como *Era Collor*. O período foi marcado por forte instabilidade na política econômica do país e pela extinção de diversas instituições federais de fomento às artes. As circunstâncias político-econômicas da época estão descritas no próximo subitem.

Como era de graça, nenhum dos atores ensaiava mais que o tempo que poderia dar. Não era assim: “o horário de ensaio é esse”. Não. Era o painel de horário que você pode. Se a pessoa podia de meia-noite a uma, era de meia-noite a uma. Mas as pessoas da direção do projeto, ou seja, eu, Marina Martins, Marina Salomon, Tadeu Burgos⁵⁷, trabalhávamos de 7 da manhã às 3 da manhã, *todos* os dias. TODOS! Sábado, domingo não havia... A tabela de ensaio era uma coisa! Uma tabela diária com nenhum único dia igual ao outro. *A divina comédia* era uma coisa que ocupava um espaço maior... Tinha aquela pessoa com quem eu ia ficar uma hora, meia hora; o tempo das pessoas eram esses. (MIRANDA, 2000, p.4)

O trabalho começava a se intensificar e o número de cenas a criar se multiplicava. Compromisso e autonomia eram palavras-chave durante toda a montagem. Regina alertou ao vasto conjunto de intérpretes sobre a necessidade de os horários marcados serem cumpridos à risca visto que, naquela etapa inicial, a equipe de criação precisaria se distribuir na orientação dos diversos ensaios a serem realizados e poderia estar presente, apenas, em dois encontros por semana com o elenco de cada cena a ser levantada. Dessa forma, seria preciso que cada participante continuasse a desenvolver e a aprimorar, de forma independente, as propostas desenhadas nos encontros com a direção, já que seria impossível estarmos diariamente com todas(os). Os ensaios exigiam uma organização rigorosa que permitisse às(aos) intérpretes não apenas experimentar e definir as partituras físicas de suas cenas como construir a resistência necessária para atuar durante duas horas seguidas.

Na medida em que iam se apropriando da linguagem do espetáculo, as(os) próprias(os) integrantes do elenco colaboravam, mutuamente, como ensaiadoras(es) informais. Além disso contávamos com a presença e o auxílio das(os) bailarinas(os) da Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos, em especial, Adriana Bonfatti e Simone Gomes que cooperavam com valiosas considerações.

Face ao diferenciado conjunto de pessoas que se formou durante o período da montagem, os ensaios indicavam a necessidade de estabelecer diferentes protocolos de criação. Sob a orientação constante de Regina, o desafio diário da equipe de direção consistia em encontrar os estímulos adequados ao início e desenvolvimento de cada cena que favorecessem, ao mesmo tempo, um ambiente aberto à experiência criativa e rigoroso no alcance dos objetivos expressivos. Assim, para a criação de cada etapa cênico-coreográfica procurávamos trabalhar junto ao diversificado elenco a partir de estímulos criativos que suscitassem o reconhecimento e a imersão nos múltiplos estados emocionais presentes no poema e suas possibilidades de encorpação.

⁵⁷Rodolfo Tadeu Baumann Burgos (1961-1994) foi cenógrafo e figurinista. Apresentado à equipe de direção pelo bailarino, figurinista e membro fundador dos *AtoresBailarinos*, José Paulo Correa, Burgos desempenhou um papel essencial na concepção, definição e coordenação do figurino de *A divina comédia*. Seu talento e habilidade na combinação de tecidos e materiais cenográficos permitiu que ele criasse autênticas vestes-esculturas para dar vida aos *Anjos do Purgatório*.

De maneira geral, começávamos a abordar as cenas conversando sobre o canto poético a ser referenciado, as imagens evocadas, seus temas de movimento e atmosferas emocionais. O estudo do poema aliado à pesquisa e ao compartilhamento de materiais complementares entre equipe de direção e intérpretes estimulava a busca por novas referências e associações que, no decorrer dos ensaios, incorporavam-se seja como elemento constituinte da cena ou como impulso interno para a atuação.

Os primeiros encontros eram momentos fundamentais para a compreensão do discurso cênico a ser elaborado e propiciavam o compartilhamento mútuo de referências textuais e imagéticas e percepções sensoriais com o intuito de alicerçar o início da pesquisa de movimento. Como mencionado anteriormente, os protocolos de criação variavam cena a cena. Nosso cotidiano de ensaios era constituído pela combinação de leituras de textos literários e dramaturgicos; improvisações motivadas por temas específicos de movimento⁵⁸; observação e escolha de ações corporais trabalhadas previamente pelas(os) intérpretes; aprendizagem de estruturas coreográficas e o fundamental exercício de descoberta e manutenção constante de diferentes atmosferas emocionais.

Cada paisagem cênica foi se constituindo, em termos coreográficos, de forma diversa. Algumas(uns) participantes precisavam ensaiar partituras de movimento que demandavam dedicação e prática constantes de trabalho, outras(os) experimentavam se mover a partir de temas de movimento e/ou sensações e, para outras(os), as conversas com a direção forneciam elementos suficientes para a elaboração de sua atuação.

Ainda que em determinadas cenas fosse exigida uma técnica corporal mais aprimorada, dificilmente a coreógrafa nos orientava a entrar diretamente em uma “zona de marcação”. Em associação a determinados cantos poéticos, do *Inferno* ao *Paraíso*, Regina orquestrou tanto atualizações de coreografias de sua autoria que integravam o repertório dos *AtoresBailarinos* quanto a descoberta de novas composições corpo-espaciais.

Os intérpretes Jace Theodoro⁵⁹ e Bernardo Mariani Guerreiro⁶⁰ rememoram suas diferentes vivências em relação ao período de ensaios:

⁵⁸Caminhar, girar, correr, cair e permanecer prolongadamente em determinadas posturas, com lentas transformações gestuais eram alguns dos temas de exploração compartilhados pelo elenco durante os ensaios.

⁵⁹Jace Theodoro, bailarino e jornalista, atuava em um espaço denominado *Ante-Purgatório* (presente no programa do espetáculo que consta como material anexo à dissertação) Local de espera e redenção de arrependimentos tardios, “eram os mortos sob excomunhão, que ali aguardavam o decurso do prazo para subir” (ALIGHIERI, 1984, p.29). A cena inseria no estágio do *Purgatório* os personagens Adão e Eva, ausentes no texto de Dante.

⁶⁰Bernardo Mariani, ator, jornalista e professor. No programa do espetáculo, Mariani aparece sob o nome artístico de Bernardo Guerreiro.

Eu me lembro com muita clareza de ensaiar sozinho, sem a presença de minha partner, pelo simples prazer de ir pro Galpão da Artes e ficar naquele processo solitário de criação do personagem. Como fazia movimentos muito lentos e em várias posições, estes ensaios serviram pra eu azeitar a minha musculatura a se adaptar às longas paradas (como estátua) em posições difíceis que exigiam treino corporal. Como me foi dada liberdade de criação, eu testava nesse ensaios infinitas possibilidades corporais. Era um exercício fantástico de experimentar a lentidão, os silêncios do *Still life*, a natureza morta, o estado de congelamento corporal, mas com sinais de vida, como eu definia o meu Adão. (Depoimento de Jace Theodoro, em resposta ao questionário enviado pela autora. 2021)

Eu participava do Inferno. O personagem-briefing da Regina para minha atuação foi o escritor Henry Miller... Não me recordo de ensaios, talvez por desnecessários, já que eu não dançaria e improvisaria a minha atuação a partir do briefing. (Depoimento de Bernardo Mariani, em resposta ao questionário enviado pela autora. 2021. Grifo do original)

Mesmo com os ensaios em andamento, o elenco ainda não estava completo. O estudo dos ambientes a serem ocupados pela instalação aliado à continuidade do processo de construção das cenas expandia a pulsão criativa de Regina e trazia a necessidade de incorporar mais integrantes. Além disso, a divulgação informal do processo de montagem também fazia com que artistas nos procurassem, interessadas(os) em participar.

Uma vez que era inviável trabalhar, diariamente, com todos os integrantes do elenco foi somente próximo ao dia do primeiro ensaio geral, quando conseguimos reunir os elementos que compunham a instalação - intérpretes, figurinos, ambientes, som e iluminação -, que percebemos a grandiosidade que o espetáculo tinha tomado. A responsabilidade de encenar uma transposição cênica contemporânea de um dos maiores poemas épicos da literatura ocidental trazia, especialmente para a diretora, sensações de excitação e preocupação.

Contudo, nossos ensaios gerais, apesar da apreensão, transcorreram em uma atmosfera de total colaboração, como descreve Regina

A gente ia fazer um ensaio geral depois da meia-noite, tinha que ser num lugar que não atraísse multidões, seria numa hora vazia, ninguém sabia, tinha pedido silêncio a todo mundo, não podia contar que isso ia acontecer. E foi maravilhoso o vigor e a funcionalidade com que todos se dedicaram, ninguém falou para os amigos, porque se todo mundo falasse para um amigo, um só, nós já teríamos 200 pessoas em volta... Eu dirigia sentada num carrinho de bicicleta, uma pessoa pedalava e eu com megafone dando informações para as pessoas. [...] E foi um ensaio maravilhoso. Foi de uma limpidez total. Eu me lembro que não houve... histerismo. Todo mundo estava tão concentrado no que estava fazendo, tão responsável. (MIRANDA, 2000, p. 6)

A divina comédia, antes referência matricial de nossas pesquisas de movimento, concretizava-se como acontecimento cênico e estava prestes a iniciar sua trajetória.

2.5 *A divina comédia* – “um comício poético”

A criação da instalação coreográfica ocorreu em meio a um contexto político-econômico de grande instabilidade no país, o qual exerceu uma influência expressiva em sua realização.

1991. Estávamos na chamada Era Collor (1990-1992), período em que o Brasil esteve sob o mandato presidencial de Fernando Collor de Mello, eleito por voto direto, no primeiro pleito realizado no país após os quase 30 anos de ditadura militar. Dentre as medidas anunciadas pelo Governo Federal, em março de 1990, encontravam-se o confisco do dinheiro aplicado em cadernetas de poupança, contas correntes e aplicações financeiras de milhões de brasileiras(os), a mudança da moeda local de cruzado novo para cruzeiro, a “extinção de 24 empresas estatais e a demissão de 81 mil funcionários públicos.” (BERNARDO, 2020)⁶¹.

A tão esperada redemocratização do país trouxe consigo uma dura realidade para área artística. A forte turbulência política e econômica vivenciada no país resultou em graves prejuízos para o setor cultural em todo o território nacional. Diversas instituições e fundações federais sofreram significativos cortes de verbas, resultando em uma redução considerável de seus recursos financeiros disponíveis. O único mecanismo de incentivo à Cultura, a *Lei Sarney*⁶², foi revogado. Essas ações inviabilizaram não apenas a continuidade dos projetos em andamento naquele período como prejudicou a manutenção do patrimônio artístico e cultural brasileiro e seu futuro desenvolvimento.

Surpreendida pelas drásticas medidas anunciadas, a classe artística tentou empreender um esforço de mobilização com o objetivo de protestar e reverter a dissolução de entidades culturais como o Ministério da Cultura, a Fundacem, a Fundação Nacional Pró-Memória e a Embrafilme. A profunda crise mobilizou artistas e técnicas(os) de todo o país que passaram a se reunir constantemente em busca de soluções para o inegável desmonte.

O sociólogo Fabio Ferron menciona o registro de uma reunião realizada no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro:

Em 21 de março de 1990, poucos dias após Collor ter assumido a presidência e ter imposto mudanças drásticas na área da cultura o *Jornal do Brasil* publicou matéria assinada por Mauro Trindade, relatando que cerca de duzentos artistas, produtores, técnicos e burocratas ligados às fundações culturais do governo federal haviam se reunido no Teatro Ipanema para discutir a extinção do MinC, das fundações e da Embrafilme. [...] O clima predominante na reunião era de revolta e perplexidade. Os

⁶¹Matéria online disponível em <https://economia.uol.com.br/noticias/bbc/2020/03/17/entre-infartos-falencias-e-suicidios-os-30-anos-do-confisco-da-poupanca.htm>. Acesso em 10 mar. 22, às 18h14.

⁶² "Primeira lei federal de incentivo fiscal para atividades artísticas no Brasil, sancionada em 2 de julho de 1986, pelo ex-presidente José Sarney. Em 1990, o governo Collor suspendeu os benefícios da *Lei Sarney*, assim como outros incentivos fiscais em vigor." (HERCULANO, 2012). Disponível em <https://culturaemercado.com.br/lei-sarney-lei-rouanet-procultura-historia-avancos-e-polemicas/>. Acesso em 3 abr. 2023 às 00h20.

artistas buscavam encontrar possíveis formas de ação em curto espaço de tempo, como, por exemplo, a criação de uma comissão para levar aos congressistas suas reivindicações e a elaboração de um plano cultural alternativo que seria levado para apreciação e votação no Legislativo. (FERRON, 2017, p. 107. Grifo do original).

Revolta e perplexidade definiam bem o estado de espírito do momento. Espantoso perceber que 30 anos depois, seríamos testemunhas de uma situação similar no que diz respeito ao desprezo, desmonte e estrangulamento da produção cultural do país. A atriz Fernanda Montenegro, que se posicionou firmemente contra as decisões do governo Bolsonaro (2018-2022)⁶³, tornava pública sua indignação em carta⁶⁴ endereçada a Collor de Mello e publicada no Jornal do Brasil, no dia 31 de março de 1990:

É claro que todos nós temos o dever de salvar o Brasil desta crise. Todos nós estamos dando nossa cota de sacrifício, mas há de se ter discernimento. E, senhor presidente, acredite, o que indigna não é a perda econômica, o desemprego, os projetos adiados, a fuga dos espectadores, o fechamento dos museus, das orquestras, dos grupos de dança, as livrarias vazias, os espaços culturais desativados, a interrupção de várias realizações cinematográficas, agora e no futuro próximo, mas sim a dúvida sobre a nossa idoneidade, o desprestígio de afirmações generalizadas a nosso respeito junto à opinião pública. (MONTENEGRO, 1990, p.5, Caderno B)

A “grande dama do teatro brasileiro” definiu com precisão a atmosfera vigente no início do processo de criação da instalação coreográfica. Se num primeiro momento, o evidente desmantelamento das políticas culturais impôs uma indesejada paralisação de inúmeras produções, para muitos artistas produzir estratégias criativas de colaboração e continuidade significava a afirmação de um campo ativo de resistência materializado na potência de suas criações.

A divina comédia foi ensaiada, produzida e apresentada sem qualquer tipo de apoio financeiro. Durante os meses de preparação, a equipe de direção e produção procurou, incansavelmente, angariar algum tipo de suporte financeiro que pudesse custear o pagamento do elenco, equipe técnica e despesas de produção, mas as solicitações eram negadas. A instabilidade causada pela forte recessão econômica em que se encontrava o país aliada ao fim do MinC e da *Lei Sarney* dificultavam a captação de qualquer tipo de subvenção pública ou privada.

Todavia, algumas empresas atentas à precariedade do cenário cultural daquele momento e estimuladas pelo projeto, associaram-se à montagem através da cessão ou

⁶³O início da escrita dessa dissertação ocorreu durante a vigência do governo de Jair Bolsonaro, que assumiu a presidência do Brasil em janeiro de 2018. Seu mandato presidencial foi acintosamente caracterizado pela total falta de incentivo federal a projetos artístico-culturais, por um novo desmonte do Ministério da Cultura e pelo declarado desprezo aos campos da Ciência, da Educação e das Artes.

⁶⁴Trecho da Carta aberta ao presidente Fernando Collor de Mello, assinada pela atriz Fernanda Montenegro e publicada no Jornal do Brasil, no dia 31 de março de 1990. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=7268. Acesso em 10 mar. 2022, às 22h08.

empréstimo de diferentes tipos de materiais. Facci e Helena Rubinstein cederam produtos de maquiagem. A Central Globo de Produções e a Central Técnica da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro concordaram em disponibilizar seus acervos de vestuário e confiaram à equipe de produção um extenso número de peças e adereços enquanto a Werner Tecidos doou os materiais necessários para a confecção dos poucos figurinos produzidos para a ocasião⁶⁵. A General Eletric do Brasil – GE contribuiu com a cessão de lâmpadas e equipamentos de iluminação.

Apesar dos entraves, resistir e prosseguir eram palavras de ordem que alimentavam nossos ensaios e apresentações. Ao longo do processo de ensaios, mesmo cientes da absoluta falta de verba, 193 pessoas entre intérpretes, artistas visuais e equipe técnica associaram-se à montagem. A realização de uma instalação cênica de tamanho porte só foi possível mediante a total adesão das(os) integrantes que abraçaram o projeto como uma resposta ao momento vigente de estagnação, perplexidade e revolta. A declaração inscrita no programa da instalação não deixa dúvidas: “Atentos ao momento cultural brasileiro, todos os artistas que trabalham na Divina Comédia cederam generosamente seus cachês para que esta produção pudesse se realizar.” (1991, texto integrante do programa de *A divina comédia*)

Dessa forma, a encenação resultou não apenas em um ato de extremo vigor criativo face ao difícil momento que atravessávamos, mas também se configurou como um contundente manifesto, “uma espécie de comício poético, um ato político coletivo contra o profano selvagem recessivo, contra o superficial brasileiro, em favor de reformas sérias pela profundidade, pela criação.” (JABOR, 1991, p.5, caderno Ilustrada, Folha de São Paulo. Grifos do original)

A desfavorável realidade político-econômica pareceu menos desestimular, mas insuflar em vários integrantes do elenco a disposição de colaborar com o projeto para além da participação cênica. Assim, ao aliar as intenções de cooperação declaradas pelo grupo presente na primeira reunião à disponibilidade dos intérpretes que ingressaram posteriormente formamos uma equipe de criação, produção e assessoria de imprensa que contava com a participação de vários integrantes do elenco.

Como exemplo, é importante citar as colaborações de José Paulo Correa, cofundador dos *AtoresBailarinos* e intérprete do *Inferno* que, junto a Tadeu Burgos, foram os responsáveis pela avassaladora tarefa de criar uma unidade estilística para o figurino,

⁶⁵A relação total de instituições parceiras integra o programa do espetáculo que consta como material anexo à dissertação.

organizando o enorme acervo de vestuário cedido para a instalação. Vale mencionar ainda, as participações de Adriana Bonfatti, bailarina e membro integrante dos *AtoresBailarinos*, que se tornou, também, assistente de figurino; Bernardo Guerreiro, ator e jornalista, que além de escrever os textos de divulgação, comandou a equipe de assessoria de imprensa junto a bailarina Denise Telles, a cantora Leila Maria e a atriz Ruth Mezeck; Renato Castelo⁶⁶, – ator e exímio maquiador – foi responsável pelo minucioso visagismo da instalação. A maioria dos atuantes mostrou-se disponível para ajudar na montagem, mesmo que de modo informal, em um esforço cooperativo sem igual: intérpretes acumulavam outras funções, membros da equipe técnica da instalação também entravam em cena. No que diz respeito ao suporte dado à ambientação visual da encenação, além de contarmos com a vultosa arquitetura do próprio Museu, um total de 18 artistas plásticos cederam suas obras e/ou trabalharam voluntariamente na preparação dos diversos espaços ocupados.

O desenho de luz do espetáculo contou com a requintada e – também voluntária – participação de Peter Gasper⁶⁷, profissional reconhecido como um dos precursores do *lighting designer* no Brasil. Henrique Leiner e Luiz Paulo Nenen, iluminadores reconhecidos por sua atuação no cenário teatral brasileiro, completavam a equipe de iluminação. Nenen, parceiro frequente dos espetáculos anteriores dos *AtoresBailarinos*, tornou-se um importante artista associado nos trabalhos subsequentes da Companhia.

A parceria de Elisabete Reis, arquiteta e coordenadora de Arquitetura e Obras do MAM-RJ, citada anteriormente, foi fundamental para o estudo, escolha e aprovação das múltiplas áreas que foram ocupadas.

Marcus Lontra, coordenador geral do Museu na época, não apenas assegurou institucionalmente a realização da encenação como foi um interlocutor valioso para a diretora/coreógrafa. Foi Lontra que, faltando cerca de dois meses para a estreia, convenceu uma relutante Regina a, finalmente, assumir o título *A divina comédia*. Surpreendida com a dimensão que o trabalho estava tomando e consciente da enorme expectativa que o nome do poema gerava, Regina insistia em chamar sua nova criação como *Still Life*. Em entrevista à atriz e pesquisadora em Artes Cênicas Ligia Tourinho, a coreógrafa relembra sua conversa com Lontra:

⁶⁶Adriana Bonfatti integrava o elenco do *Inferno* enquanto Bernardo Guerreiro, Leila Maria, Ruth Mezeck e Renato Castelo atuavam no *Purgatório*.

⁶⁷Peter Gasper (1940 - 2014) foi um dos precursores do conceito de *lighting designer* no Brasil. Responsável por projetos de iluminação de grande porte como o show de Frank Sinatra no Maracanã (1980) ou a primeira edição do *Rock in Rio* (1985), ambos no Rio de Janeiro, deu novos contornos a importantes monumentos brasileiros como o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional e a Catedral Metropolitana. A partir da criação do projeto de luz para o Sambódromo carioca, desenhado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, Gasper tornou-se seu parceiro frequente iluminando várias de suas obra arquitetônicas.

[...] Marcus Lontra, que era o diretor do MAM na época, me chamou em sua sala e me disse: “Regina, vai ser necessário mudar o nome do trabalho.” Aí eu disse: “É, por quê? O outro não é bom?”; “Você não está fazendo o ‘Still Life’, você tá fazendo a ‘Divina Comédia!’” E eu falei: “Não!!!! De jeito nenhum!!! Mas em hipótese alguma!” Ele falou: “Está, Regina. Você tem que encarar. Você não tem todos os cantos da Divina Comédia?” Eu falei; “tenho”. “Então, Regina, você está fazendo a ‘Divina Comédia’”. Eu me apavorei. Pedi a ele um tempo e disse que eu não estava preparada para aquilo. E ele me disse: “Eu estou e eu acho que você vai ocupar o MAM inteiro”. (MIRANDA apud TOURINHO, 2009, p.295-296. Grifos do original)

A hesitação de Regina em assumir o nome do poema como título do trabalho tinha fundamento. Considerada pelo escritor Jorge Luis Borges como “uma estampa de âmbito universal” (BORGES, 2011, p.9), o poema eternizou um imaginário capaz de despertar expectativas, fantasias e receios, desafiando as fronteiras de nossa compreensão de mundo, mesmo após os 700 anos que nos separam de sua criação.

Apesar da relutância inicial em nomear o trabalho de forma homônima ao poema foi impossível retroceder. *A divina comédia* não apenas se confirmava como nossa força-motriz como seu processo de criação se tornou um símbolo de esperança e resistência cultural, conforme sublinhado por Arnaldo Jabor: "Num país onde a política cultural tem sido o vôo dos jet-skis, a alma de Dante surge como um milagre civil, uma vingança." (JABOR, 1991, p.5, Caderno Ilustrada, Folha de São Paulo)

3 A DIVINA COMÉDIA COMO INSTALAÇÃO COREOGRÁFICA: TRAMAS CONCEITUAIS

A definição da encenação como uma instalação coreográfica itinerante remete a processos híbridos de encenação, nos quais Regina Miranda procura situar a experiência teatral-coreográfica em espaços não-convencionais que evidenciam um fazer artístico onde a inter-relação entre corpo e ambiente, a exposição simultânea de cenas, a fragmentação do olhar do observador e a dissolução de fronteiras entre intérpretes e plateia firmam-se como elementos basilares de seu processo criativo.

Antes de examinar as particularidades de cada cena-ambiente é necessário expor os conceitos principais que guiaram a criação do trabalho. Essa abordagem ajuda a contextualizar a obra em um conjunto mais amplo de ideias que se articulam de forma constante nas diversas camadas que compõem a instalação.

3.1 Instalação, Obra *Site-Specific* ou Intervenção Coreográfica?

Embora seja possível encontrar obras de caráter imersivo em trabalhos das vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, cuja principal referência encontra-se nas provocações de Marcel Duchamp⁶⁸, o termo instalação consolida-se a partir da década de 1960, principalmente na Europa e Estados Unidos como um desenvolvimento das premissas elaboradas pelas(os) artistas ligadas(os) a Arte Conceitual⁶⁹.

As ações conceitualistas afirmavam a potência do conceito como linguagem e operavam uma forte oposição aos padrões estéticos vigentes tanto no campo das Artes Visuais quanto em outras esferas artísticas, como na Música e na Dança. Seus princípios incluem a aproximação criativa entre os acontecimentos da vida e da arte, a presença da(o) observadora(r) como elemento que completa a obra, a crítica ao mercado da Arte e a percepção do espaço real e cotidiano como lugar manifesto de invenção coletiva.

Originalmente associadas ao contexto das Artes Visuais, as instalações artísticas consolidaram modos de criação transdisciplinares que questionavam a própria natureza da Arte. De acordo com o pesquisador Marcos Fabris:

Essas ambientações, que pretendiam se relacionar com o espaço ao redor, constituíam uma rejeição flagrante às práticas de arte tradicional porque ao incorporarem o espaço exterior integravam ou absorviam também o próprio observador à obra. Expansivas e abrangentes, pretendiam figurar certas experiências ou conteúdos, desrespeitando toda concepção de arte como receptáculo de significados fixos (FABRIS, 2017, p. 155).

Nesses novos ambientes escritas textuais, objetos cotidianos, imagens videográficas e, sobretudo, o corpo, com sua presença tátil, factual e efêmera, combinavam-se “produzindo na sua integração uma leitura de maior complexidade sígnica” (COHEN, 2002, p.51) com o intuito de proporcionar experiências sensoriais que deslocavam ou invertiam a lógica dos lugares tradicionais de apreciação e convidavam espectadoras(es) a completar o trabalho proposto⁷⁰.

⁶⁸Marcel Duchamp foi um pintor, escultor e poeta francês que revolucionou os padrões estéticos da criação em arte no início do século XX. Considerado uma das maiores referências para o desenvolvimento da Arte Moderna e Contemporânea, sua obra *Fonte* (1917) inaugura o conceito de *ready-made* – objetos, em geral, de uso cotidiano renomeados e assinados pelo artista que quando deslocados de sua função e espaços usuais assumem novas significações. Em 1942, Duchamp cria uma instalação intitulada *Uma Milha de Barbante* composta por um emaranhado de fios que se conectavam as telas expostas criando uma espécie de labirinto. “A instalação exigia uma postura ativa do espectador que, emaranhado na teia tecida pela ‘aranha Duchamp’, contemplava as obras expostas ao mesmo tempo em que se percebia fisicamente aprisionado ao tipo de apreciação tradicional imposta por formatos expositivos consagrados.” (FABRIS, 2017, p 155, grifo original). A obra fez parte da *Mostra Surrealista* realizada em Nova York, em 1942.

⁷⁰No Brasil, a artista Lygia Clark cria, em 1973, a proposição *Baba Antropofágica* na qual um grupo de pessoas, colocam carretéis de linha dentro da boca para desenrolar e deitar os fios sobre o corpo de uma(m) das(os) participantes, que permanece deitada(o) no chão. “Linha/baba, como declarava a artista, que contém o fluxo contínuo de movimentos em tempos diferentes de cada participante e que ao final compõem um corpo envolto como que em uma rede ou teia, um casulo...” (CARVALHO, 2013). Disponível em <http://dicionariodeteatro.blogspot.com/2013/08/babaantropofagica-lygia-clark.html>. Acesso em 3 abr. 2023, às 18h47.

Dessa forma, as instalações favoreciam não apenas o surgimento de uma “realidade híbrida” (ZANINI, 2004, p.12) mas, ao invocar interações entre tempo, espaço e matéria, propiciaram também a emergência de processos criativos nos quais “o corpo se tornou o mais direto meio de expressão” (GOLDBERG, 2006, p. 142).

Se no circuito das Artes Visuais o artista identifica-se como sujeito e objeto da obra agenciando conceito, processo e materialização⁷¹, para a Dança, que já agregava em seu fazer uma cadeia criativa semelhante, isso se traduz como uma renovação de seus próprios paradigmas de composição ao problematizar o corpo treinado do bailarino como lugar de representação figurativa.

Situadas na fronteira entre as Artes Plásticas e as Artes da Cena, as novas premissas encontraram ressonância nas experiências cênico-coreográficas pós-modernas dos anos 1960-1970, em especial nos trabalhos de artistas que integraram o coletivo *Judson Dance Theater*⁷². Coreógrafas como Yvonne Rainer, Lucinda Childs e Trisha Brown passaram a apresentar suas criações em espaços considerados alternativos, a começar por seu principal ponto de reunião, o salão principal da *Judson Memorial Church*. Galpões industriais, edifícios, terraços, ruas e praças eram ocupados com a proposta de uma dança não virtuosística, que incluía a participação de bailarinas(os) e não-bailarinas(os) e reconhecia nas ações ordinárias do cotidiano, como caminhar, correr, trocar de roupa, carregar objetos, uma inesgotável fonte de pesquisa de movimento.

Em sua obra *Terpsichore in sneakers*, a pesquisadora e crítica de dança americana Sally Banes aponta que:

As danças dos primeiros coreógrafos pós-modernos não consistiam em análises interessantes das formas, mas em reflexões urgentes sobre o meio. A natureza, a história e a função da dança, bem como suas estruturas, foram os temas do inquérito pós-moderno. [...] O uso do espaço era explorado tanto em termos de sua articulação na dança (ou seja, o uso de detalhes arquitetônicos no projeto da dança ou a exploração de uma superfície que não o chão) quanto em termos de lugar (ou seja, galeria de arte, igreja ou sótão como local, em vez de um teatro com palco de prosênio). [...] As experiências e aventuras do Judson Dance Theater e seus projetos derivados lançaram as bases para uma estética pós-moderna na dança que expandiu e muitas vezes desafiou a gama de propósitos, materiais, motivações, estruturas e estilos na dança. (BANES, 1987, p. xvii e p. 15. Tradução livre da autora)⁷³

⁷¹ Como, por exemplo, as *actions paintings* de Jackson Pollock, nas quais o ato de pintar transmuta-se na própria obra.

⁷² *Judson Dance Theater*, coletivo formado por bailarinas(os) que frequentavam os workshops oferecidos pelo coreógrafo Robert Ellis Dunn no espaço da *Judson Memorial Church*. O grupo incluía artistas da dança dissidentes da companhia do coreógrafo Merce Cunningham como Yvonne Rainer, Trisha Brown e Steve Paxton que junto a músicos, poetas e artistas visuais como Robert Rauschenberg procuravam criar diálogos mais fluidos entre os diferentes campos artísticos a partir de algumas premissas conceituais.

⁷³ *The dances by the early post-modern choreographers were not cool analyses of forms but urgent reconsiderations of the medium. The nature, history, and function of dance as well as its structures were the subjects of the post-modern inquiry. [...] The use of space was explored both in terms of its articulation in the dance (i.e., the use of architectural details in the design of the dance or the exploration of a surface other than the floor) and in terms of place (i.e., art gallery, church, or loft as venue, instead of a theater with a proscenium stage). [...] The experiments and adventures of the Judson Dance Theater and its off-shoots laid a groundwork for a post-modern aesthetic in*



Figura 8 - Imagem de *Roof Piece*, uma das obras emblemáticas da Dança Pós-Moderna americana, criada pela coreógrafa americana Trisha Brown. Ambientada em telhados situados no bairro do Soho, em Nova York (EUA), a criação se destaca como um trabalho *site-specific* evidenciando as relações intrínsecas entre corpo, espaço urbano e arquitetura. Nova York, 1971. Foto Babette Mangolte⁷⁴.

A renúncia ao uso de técnicas, ferramentas, suportes físicos e lugares tradicionalmente relacionados à criação artística propicia uma liberdade inventiva jamais experimentada. A apropriação de novos espaços passa a ser um elemento preponderante para a construção do acontecimento artístico. Como decorrência, durante a década de 1970, o conceito de instalação adquire diferentes formas e designações baseadas na tensão dialógica entre corpo, movimento, objetos e ambiente, como revelado nas obras consideradas como *site-specific*: um tipo de instalação elaborada, como o próprio nome indica, em/para localidades específicas cujas características arquitetônicas originais são de extrema relevância para a construção do trabalho.

dance that expanded and often challenged the range of purpose, materials, motivations, structures, and styles in dance. (BANES, 1987, p. xvii e p. 15)

⁷⁴Disponível em <https://www.artforum.com/print/201101/you-can-still-see-her-the-art-of-trisha-brown->. Acesso em 20 fev. 2023, às 14h34.

Segundo o escultor Richard Serra:

Trabalhos *site-specific* lidam com os componentes ambientais de determinados lugares. Escala, tamanho e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do local, seja esse urbano ou paisagístico ou conjunto arquitetônico. As obras se tornam parte do lugar e reestruturam sua organização de forma conceitual e perceptível. (SERRA apud KWON, 2002, p. 168. Tradução livre da autora)⁷⁵

Embora, tanto nas instalações como nos trabalhos *site-specific*, as relações espaciais sejam determinantes para o processo criativo, a primeira definição compreende produções artísticas que podem ser desmontadas e reconstruídas em outros espaços, mediante a preservação de suas propostas originais, “mantendo assim a possibilidade de nomadismo do objeto artístico” (TEDESCO, 2006, p.8). A segunda designação diferencia-se pela elaboração de obras que estabelecem **“uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e seu local.”**⁷⁶ (KWON, 2002, p. 11, tradução da autora. Grifo nosso). Com base nessas distinções, convém uma reaproximação de meu objeto de estudo a partir desses parâmetros. Em uma visada mais ampla, *A divina comédia* pode ser definida como um trabalho *site-specific* que compreende a arquitetura do MAM-RJ como elemento fundador, inseparável, “inextricável e indivisível” do trabalho de encenação. Entretanto, ao examinar o conjunto de seus ambientes de forma mais detalhada, é relevante destacar que determinados espaços, sobretudo na encenação do *Inferno*, sofreram interferências que adicionaram e/ou modificaram sua configuração original para receber as atualizações das metáforas danteanas.

Algumas dessas cenas-ambientes, por exemplo, poderiam ser recriadas em outros locais sem que suas temáticas corpo-emocionais fossem, substancialmente, comprometidas, como ocorreu na posterior remontagem de algumas seções do *Inferno*, no Teatro Cacilda Becker (RJ), por ocasião da abertura da mostra Olhar Contemporâneo da Dança (1991)⁷⁷.

A integração e ocupação dos múltiplos espaços do Museu engendrada por Regina não apenas articulava uma nova geografia capaz de transpor os princípios que orientam a

⁷⁵*Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site.* (SERRA apud KWON, 2002, p.12). Disponível em https://arquivo-ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf. Acesso em 18 fev. 2023, às 18h17.

⁷⁶*Site-specific work in its earliest formation, then, focused on establishing an inextricable, indivisible relationship between the work and its site* (KWON, 2002, p.11). Disponível em https://arquivo-ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf. Acesso em 18 fev. 2023, às 18h17.

⁷⁷Como a estrutura espacial desse ciclo comportava uma série de instalações passíveis de serem reencenadas em outros locais, Regina aceitou o convite da dupla Lia Rodrigues e João Saldanha, responsáveis pela organização da mostra para recriar um trecho do *Inferno*, no Teatro Cacilda Becker (RJ), em dezembro de 1991. Para essa transposição, a área do palco do teatro foi reconfigurada por Regina em parceria com Elisabete Reis, arquiteta e responsável pela curadoria dos espaços da montagem original. As arquibancadas móveis do teatro, usadas originalmente como espaço para a plateia, foram reviradas e deslocadas de seu local habitual para compor a criação dos novos compartimentos infernais. Enquanto as(os) intérpretes trabalhavam em reconfigurações de suas partituras cênico-coreográficas adequadas à nova espacialidade, a plateia integrava-se à instalação caminhando pelo espaço e explorando diferenciadas perspectivas de observação.

topografia engendrada por Dante como a progressão em três estágios e a indicação de camadas ascendentes e descendentes, mas consideravam as interligações entre espaço arquitetônico e espaço corporal como elementos intrínsecos à criação das paisagens cênico-coreográficas.

Os diferentes modos de apropriação dos ambientes que constituíram o percurso do espetáculo influenciaram tanto a composição das diversas partituras de movimento quanto as decisões de inclusão – ou não -, de materiais plásticos, sonoros e de iluminação. Além disso, contribuíram para o surgimento das práticas imersivas presentes na encenação que, continuamente, reconfiguravam modos e campos de atuação impactados pela inserção da plateia como parte integrante da obra.

Dessa forma, é significativo considerar as transposições espaciais efetuadas pela coreógrafa como uma ampla intervenção espacial atravessada pela conexão fluida e indissociável entre os conceitos de instalação e obra *site-specific* moldadas por uma perspectiva coreográfica.

3.2 A palavra coreográfica ou um olhar coreográfico

O conceito de coreografia sofreu uma transformação substancial desde a definição estabelecida por Raoul Auger Feuillet, em seu livro *Corégraphie* (1700), que a descreve como uma “grafia da dança na qual o autor concebeu maneiras de descrever os movimentos codificados da dança aristocrática da época usando caracteres, figuras e sinais” (MORAES, 2019, p.367) até a sucinta aceção do coreógrafo norte-americano William Forsythe que envolve “organizar coisas no espaço e no tempo (PLOEBST apud CVEJÍC, 2015, p. 8. Tradução livre da autora). De acordo com a coreógrafa e pesquisadora, Bojana Cvejić, a definição de Forsythe “antecipou definições posteriores que omitem significativamente qualquer menção ao corpo humano ou movimento, ou que não atribuem movimento ao corpo⁷⁸.” (CVEJÍC, 2015, p.8).

A autora argumenta que a ruptura na ligação entre corpo e movimento, seja como expressão da individuação subjetiva dos corpos em movimento, historicamente delineada pelas(os) precursoras da Dança Moderna ou como objetificação do movimento nos corpos, como nas premissas apontadas pela Dança Pós-Moderna, radicaliza ainda mais o conceito de coreografia. Essa mudança de perspectiva rompe com sua definição convencional como um

⁷⁸ [...] anticipated later definitions that significantly omit any mention of the human body or movement, or that don't ascribe movement to the human body. (PLOEBST apud CVEJÍC, 2015, p. 8)

sequenciamento de movimentos corporais inscritos no espaço e no tempo e ampliam seu escopo para abranger diversos tipos de estruturas organizacionais consideradas, na contemporaneidade, como práticas coreográficas.

A coreógrafa Juliana Moraes, por sua vez, aponta que os questionamentos provocados, principalmente pelo radicalismo das experimentações pós-modernas americanas colaboraram, também, para romper com o vínculo entre dança e coreografia, onde coreografia passa a ser vista “como uma função estruturante, um agenciador sistêmico de elementos que se interconectam e afetam-se reciprocamente.” (MORAES, 2019, p.374)

Ainda que as investigações sobre corpo e movimento sejam cruciais para a formulação coreográfica de Regina, a distinção conceitual entre dança e coreografia parece se alinhar na construção de suas obras que contemplam processos de encarnação articulados pela conexão entre os conceitos, escritas, ritmos e estruturas espaciais e arquitetônicas que a cada obra se renovam.

Fundamentada pela perspectiva labaniana que pressupõe o movimento como o cerne da experiência de apreensão e comunicação de múltiplas construções artísticas e sociais, a diretora agencia a composição de geografias rítmico-espaciais e procedimentos de encorpção cênica nos quais

Desenhar práticas de “fluidificação” das fronteiras corporais, encontrar caminhos para intensificar a apreciação e o reconhecimento do movimento como indicador das dinâmicas corpo-espaciais, criar formas dinâmicas nas quais mobilidades diversas se alternem, se desafiem e complementem, decorrem do exercício permanente de ver o mundo através de uma lente coreográfica Labaniana. Através dela, pude ter acesso à percepção de padrões recorrentes de movimento e configurações espaciais temporárias e desenvolvi ferramentas para criar relações entre eles e fazer parte do jogo/jorro de transformações e incertezas. Este jogo fascinante entre instabilidades se entrelaça em processos de criação cênica, lugar onde os discursos se confundem, tornam-se espelhos um do outro, em atritos produtivos de desmembramento e identificação corpo-espacial. (MIRANDA, 2017, p. 302)

É significativo mencionar que entre os anos de 1973 e 1977, uma jovem Regina residiu em Nova Iorque, EUA, epicentro das transformações que permearam o pensamento artístico ocidental da segunda metade do século XX. A cena artística nova-iorquina revelava excitantes campos de experimentação e inquietava a coreógrafa em formação, especialmente, no contato com as propostas da nova vanguarda conceitualista, instigante por sua proposta transdisciplinar e libertária, mas “um tanto formalista, racional e normatizante em sua ideologia de negação do espetáculo, da beleza e da emoção” (MIRANDA, 2008, p.95).

Ao lembrar a (re)criação de *Heliogábalo, o arnaquista coroado*⁷⁹ sua primeira obra coreográfica junto aos *AtoresBailarinos*, a coreógrafa explica:

Eu desejava o corpo violento, carnal e vibrante, um corpo transgressor que deslocasse a si mesmo e ao outro em seu desnudamento. E, não por acaso, o primeiro trabalho com os *AtoresBailarinos* foi uma (re)criação cênica de um texto de Antonin Artaud – *Heliogábalo, o anarquista coroado*, uma espécie de carta de intenções sobre o que desejávamos explorar. Desde então, as experiências, sensações, estratégias de criação e as possibilidades de colaboração entre artistas de variados campos vem sendo estimulantes para mim, reativando meu desejo de continuar a escapar do estabelecido, violar fronteiras entre disciplinas e gêneros, e reinventar a cada nova prática de experimentação os protocolos necessários para sua realização. (MIRANDA, 2008, p.95)

No mesmo período, o encontro com os princípios labanianos – estreitamente relacionados ao surgimento e desenvolvimento da Dança-Teatro europeia -, iniciados com sua mentora, Irmgard Bartenieff, forneceram um campo aberto de investigação do movimento que, se não alienava as manifestações subjetivas do indivíduo, as revia como processos que inscrevem a relação entre corpo e movimento em um feixe de interações informado por relações espaciais-arquitetônicas, sonoras e temporais.

A dupla exposição aos acontecimentos pós-modernos e a concomitante formação como Analista de Movimento Laban colaboraram para uma apropriação singular do conceito de coreografia evidenciada, não apenas, na concepção de *A divina comédia*, mas no desenvolvimento de sua obra. É como coreógrafa que Regina observa, incorpora e (re)ordena suas vivências pessoais e artísticas. Através desta lente, ela experimenta o mundo e tece suas elaborações cênicas com o “sentido de perceber formações espaciais e padrões de movimento e criar relações entre eles.” (MIRANDA, 2008, p.14).

A palavra “coreográfica” se adere ao cerne da criação de *A divina comédia* como o núcleo estruturante de um sistema complexo e cambiante, forjado pela tessitura entre as múltiplas configurações corpo-espaciais presentes tanto na encenação como no movimento dinâmico da plateia que, a cada noite de apresentação, criava seus próprios ritmos e padrões de apreciação considerados, sob essa perspectiva, como elementos coreográficos.

⁷⁹Espectáculo baseado no texto homônimo de Antonin Artaud, criado a partir de um convite do filósofo Carlos Henrique Escobar. A montagem contava com músicas e letras originais de Arnaldo Dias Batista, cenário de Luiz Áquila, objetos de Celeida Tostes e figurinos de José Paulo Correa, executados pela própria Companhia. Em sua primeira grande incursão coreográfica, Regina já demonstrava o desejo de criar uma prática artística híbrida, integrando dança, texto, música e artes plásticas com ênfase no movimento como sua “nervura aglutinadora” (MIRANDA, 2008, p.95). A peça coreográfica, ensaiada no Parque Lage (RJ), teve sua estreia no Teatro Teresa Raquel, atualmente Teatro Net Rio (RJ), em 1980.

A imbricação entre os termos instalação e coreográfica emerge não com o propósito de categorizar ou estabelecer definições rígidas, mas oferece parâmetros de análise, observação e apreciação da obra que revelam sua natureza híbrida e aberta a redefinições.

3.3 Textos e Contextos

Quando li pela primeira vez A Divina Comédia, não foi tanto o conteúdo de cada canto que me atraiu, foi a estrutura espacial, a dupla espiral descendente/ascendente, depois a avalanche das palavras, seu ritmo e seu apelo visual. Todos eles se referiam à ideia de "locomoção constante" (andar, rolar, rastejar, deslizar, cair), o tempo todo o "como" fazer esta espiral. Esta equação: dupla espiral/três espaços/locomoção apontou a estrutura óssea do trabalho sugerindo a geografia para a *mis-en-scene*. A estrutura estava lá e agora era hora de preenchê-la com os "fatos", as cenas. (MIRANDA, 2010, p. 9)

Em sua transposição para a cena, a diretora/coreógrafa procurou menos encenar a representação literal do poema, mas apropriar-se de seu texto como lugar de reinvenção e ampliação de sentidos. Os cantos poéticos faziam-se presentes como conceitos-imagens que, durante os ensaios, provocavam uma profusão de associações gestuais, textuais e imagéticas que mapearam a pesquisa dos diferenciados contornos cênicos. A árdua jornada empreendida por Dante em seu caminho das trevas para luz, foi reelaborada por Regina como uma metáfora do processo artístico, “apaixonante e difícil no mergulho e na escalada, mas sempre em expansão luminosa, sempre se renovando e renascendo e se expandindo como as espirais paradisíacas...” (MIRANDA, 1991, anotações para *press-release*).

Desde o momento em que assumiu *A divina comédia* como matriz para a criação, Regina desejou estabelecer analogias entre os temas e personagens dantescos e a história do Teatro e da Dança, com ênfase no século XX, porém sem deixar de incluir referências artísticas de outras épocas históricas. Uma forma de homenagear e fazer ressoar algumas das revolucionárias vozes estéticas que forjaram a trajetória das Artes ao longo do tempo.

No *Inferno*, por exemplo, era possível deparar-se com o *Fausto* (1808), de Goethe ou com os personagens de *Entre Quatro Paredes*, peça teatral de Sartre na qual encontramos a célebre frase “O inferno são os outros” (SARTRE, 1974, p. 58)⁸⁰ entremeados a lendárias figuras medievais retratadas por Dante como o casal de amantes Francesca de Rimini e Paolo Malatesta (ALIGHIERI, *Inferno*, V, 73-142, p. 142-146) cujas almas foram sentenciadas a vagar pelo mesmo círculo infernal em eterno desencontro.

⁸⁰ *Entre quatro paredes* (1944), de Jean Paul Sartre, em tradução do diretor teatral Luis Sergio Person, datada de 1974.

Em um outro momento, pelos jardins do MAM-RJ, local onde foi encenado o *Purgatório*, em meio a integrantes do elenco e da plateia, uma figura trajada de branco pedalava um triciclo de carga recheado de livros enquanto bradava: Foucault, Lispector, Borges, Platão, Rimbaud, Truffaut, Shakespeare, Beauvoir... Era o *Barqueiro das Almas* (ALIGHIERI, 1984, Purg., II, 43-45, p.24) que anunciava os nomes das próximas almas penitentes a adentrar o segundo reino danteano. A extensa lista proferida pelo bailarino Henrique Schuler incluía nomes de artistas, escritoras(es) e filósofos(os) que ajudaram a edificar a história das artes e do pensamento ocidentais⁸¹.

A figura 9, apresentada a seguir, exhibe uma das interpretações visuais de Gustave Doré para o Canto II, do *Purgatório* utilizada como referência imagética para a transposição cênica deste canto poético encorpado pelo bailarino, como assinalado na figura 10.

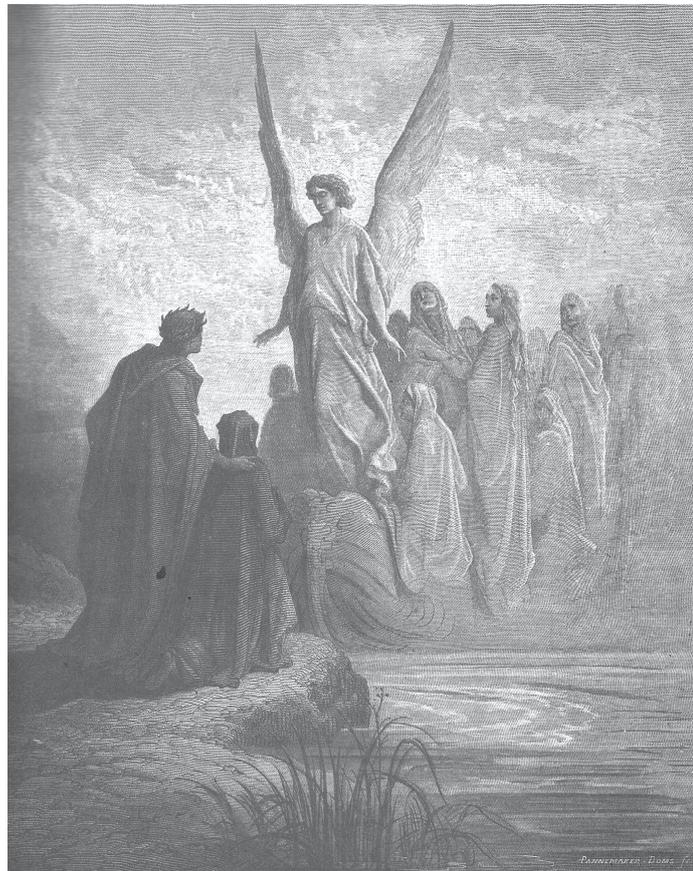


Figura 9 – Imagem digitalizada de uma reprodução da obra de Gustave Doré para o *Purgatório* (Canto II). Em destaque, a representação do conjunto formado pela figura do Anjo posicionado na proa de um barco, repleto das almas a serem acolhidas no *Purgatório*. Na transposição para o contexto cênico-coreográfico, a embarcação, que infere um caráter de deslocamento, foi convertida em um triciclo de carga conduzido pelo bailarino. Ilustração de Gustave Doré in: ALIGHIERI, 1984, p.23.

⁸¹As relações entre intérpretes, personagens, textos e partituras cênico-coreográficas mencionadas estão apresentadas no Capítulo 4.



Figura 10 - Imagem de Henrique Schuler, em atuação no *Purgatório*. A fotografia captura o bailarino conduzindo o triciclo de carga que permitia um trânsito constante pela área externa do MAM-RJ. Duas hastes de metal revestidas por tecido branco, situadas na parte posterior do triciclo, evocavam a imagem de um par de asas inferindo leveza à movimentação. *Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto de autoria não identificada. Acervo da autora.

No terceiro e último estágio, as presenças de Isadora Duncan, Martha Graham, Nijinsky e Doris Humphrey eram evocadas em um tributo aos precursores da Dança do século XX. Nossa versão do *Paraíso* era encharcada de movimento como metáfora do amor em contínua expansão. Nas primeiras páginas do livro *Dançar a vida*, Roger Garaudy registra: “Para Dante, no último canto da *Divina Comédia*, a dança aparece como uma das principais atividades dos bem-aventurados no ‘Paraíso’” (GARAUDY, 1980, p. 16. Grifo original).

Ao final do percurso paradisíaco, a coreógrafa e educadora Angel Vianna, figura seminal para as Artes do Corpo no Brasil e uma das principais referências na formação artística de Regina personificava o encontro com o Divino.

Ao texto original de Dante, Regina acrescentou outras obras dramatúrgicas e literárias que, articuladas às partituras de movimento e às ambientações espaciais, funcionavam como estratégias de atualização e ampliação de sentidos dos elementos do poema.

Essa leitura intertextual acompanhou a concepção da instalação e derivou na inserção tanto de peças inteiras quanto de fragmentos de textos de Jean Cocteau, Beckett, Goethe, Tankred Dorst e Heiner Müller, para citar alguns.

Durante uma das conversas que integraram a pesquisa para essa dissertação, Regina descreveu sua opção pela intertextualidade como:

Uma operação cruzada de linguagem organizada a partir de uma incisão na estrutura dos textos escolhidos para que eles pudessem ficar grudados no significante da Divina. As peças eram também desconstruídas e ganhavam outro contexto que também as transformava. Tanto que elas coexistiam com textos da própria Divina, sem que a plateia percebesse que tínhamos inserido novas obras. (MIRANDA, 2021, anotações da autora realizadas durante conversa telefônica)

Essa "operação cruzada de linguagem" não se limitou apenas à escolha e inserção dos textos associados, mas apresenta-se como conceito axial na construção da linguagem da instalação coreográfica conduzindo as escolhas referentes a inclusão de novos personagens e a criação da ambientação espacial e sonora.

Na construção da tessitura musical da encenação, Regina preservou a ideia inicial de utilizar o *Requiem em Ré Menor* (1791), de W. A. Mozart, como obra predominante. Com a colaboração de Antonio Monteiro Guimarães (Antonio Mecha)⁸², responsável pela pesquisa musical da instalação, a coreógrafa selecionou oito das 14 seções que integram o *Réquiem* inserindo-as de diferentes maneiras nos estágios da tríade dantesca.

Com o decorrer do processo de ensaio, a necessidade de inserir outras composições mozartianas tornou-se evidente. Assim, três segmentos da *Missa em Dó Menor, K427 (471a)*, e as composições *Ave verum corpus, K618* e *Laudate dominum (Vesperae Soennes de*

⁸²Antonio Guimarães Filho, mais conhecido pela classe teatral como Antonio Mecha, foi tradutor, pesquisador em Artes e professor de história do teatro e da música erudita. Mecha colaborou como dramaturgista em muitos grupos teatrais do Rio de Janeiro em especial a Cia Atores de Laura, fundada pelos atores e diretores Daniel Herz e Suzanna Krugger e posteriormente dirigida por Herz. Parceiro frequente de Regina Miranda em suas criações, colaborou como pesquisador junto aos *AtoresBailarinos* em muitos dos seus trabalhos artísticos, em especial nas montagens de *Perigo de Vida* (1989), *A Divina Comédia* (1991), *A Desordem* (1992) - espetáculo inspirado na obra *O homem sem qualidades*, de Robert Musil - e *Moderato Cantabile* (1994-1998), transposição coreográfica da obra homônima de Marguerite Duras. Sua colaboração com os *AtoresBailarinos* incluía desde pesquisas musicais como aulas e conversas sobre os autores e obras dramatúrgicas a serem encenadas, seus contextos históricos e possíveis referências e associações. Em *A divina comédia*, Mecha foi presença marcante na pesquisa musical contribuindo na criação das ambientações sonoras como também traduzindo do latim para o português alguns trechos do *Requiem em Ré Menor* para melhor compreensão do elenco.

Confessore, K339) foram integradas à encenação através de reproduções de trechos gravados ou interpretações ao vivo, conforme descrito na figura 11.

O documento, a seguir, apresenta a relação das composições selecionadas e reproduzidas nos três estágios encenados. No que se refere às músicas reproduzidas mecanicamente é possível identificar detalhes sobre as gravações selecionadas, incluindo informações sobre orquestras e regentes. Nas seções interpretadas ao vivo, observa-se o nome de suas(seus) intérpretes.

| MÚSICA | |
|------------|--|
| INFERNO | Requiem em Ré menor, K.626 (<u>Introitus</u> , <u>Kyrie</u> , <u>Dies irae</u> , <u>Tuba mirum</u> , <u>Rex tremendae</u> , <u>Recordare</u> , <u>Confutatis</u> e <u>Lacrimosa</u>) |
| PURGATÓRIO | <u>Ave verum corpus</u> , Kv618 (Quarteto vocal) "Qui tollis peccata mundi", da Grande Missa em dó menor K427 (417a) Wiener Singverein, Berliner Philharmoniker. Herbert von Karajan, regente "Lacrimosa", do <u>Requiem em Ré menor</u> , k.626 (<u>Seqüenza</u>) Sonia Dumont, soprano "Gloria in excelsis Deo", da Grande missa em dó menor K427 (417a) Wiener Singverein, Berliner Philharmoniker. Herbert von Karajan, regente. "Laudate dominum", das <u>Vesperae solennes de confessore</u> , Kv339 Ivonete Rigot-Müller, soprano "Tuba mirum", do <u>Requiem em Ré menor</u> , k.626 New Philharmonia Orchestra. Rafael Frülbeck de Burgos, regente Marius Rintzler (baixo), George Shirley (tenor), Grace Bumbry (mezzo- -soprano), Edith Mathis (soprano). |
| PARAÍSO | "Cum sanctis tuis in aeternum: Quia pius es" (<u>Agnus dei</u>), do <u>Réquiem em Ré menor</u> , K.626 "Et incarnatus est", da <u>Grande missa em Dó maior</u> , K.427 (417a) Barbara Hendricks, soprano Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, regente |

Figura 11 - Fac-símile de documento organizado e datilografado por Antonio Mecha que contém a relação das seções musicais utilizadas na encenação dos três estágios danteanos. Esta listagem não registra a presença da seção *Lacrimosa*, do *Réquiem em Ré Menor*, de Mozart inserida no ambiente referente ao *Paraíso*. A composição foi acrescentada posteriormente a criação deste documento. *A divina comédia*, 1991. Acervo da autora.

No *Inferno*, junto à profusão das vozes que emitiam textos dramáticos, gritos e lamentos, Regina e Mecha optaram por reproduzir, de forma contínua e simultânea, as oito seções do *Réquiem* selecionadas. Essa superabundância sonora contribuiu para a criação e manutenção de um ambiente polifônico e turbulento que correspondia à descrição dantesca.

Ao adentrar o *Purgatório* a plateia era recebida com uma ambientação musical que procurava evocar espaços de escuta e observação mais contemplativos e plácidos em contraponto à grande agitação sonora do Inferno.

Neste segundo estágio, além de duas seções do *Réquiem* presentes na etapa anterior - *Tuba Mirum e Lacrimosa*, esta última interpretada ao vivo pela soprano Sonia Dumont -, três movimentos da *Missa em Dó Menor, K427 (471a)* ressoavam nas caixas de som distribuídas pelos jardins do Museu enquanto a composição *Ave verum corpus* e o hino *Laudate dominum* eram apresentados ao vivo nas vozes do quarteto vocal de integrantes do Coro Ópera Brasil e da soprano Ivonete Rigot-Müller, respectivamente. As composições conviviam, simultaneamente, com as falas das(os) intérpretes que invadiam o espaço com textos filosóficos e literários assim como preces e uma seleção de cantos poéticos de Dante.

Se no *Inferno* as emissões vocais alternavam diferentes qualidades de projeção, intensidade e volume e se amalgamavam às composições musicais que tocavam de forma contínua, no *Purgatório* uma sonoridade mais intimista, porém não menos intensa, colaborava para instituir a atmosfera de trabalho purgatorial ininterrupto.

Ainda que os textos filosóficos e dramáticos proferidos pelos intérpretes acontecessem em meio a cânticos, orações e músicas pré-gravadas, a ambiência musical deste estágio oferecia uma paisagem sonora significativamente contrastante em relação à etapa anterior.

A imagem a seguir exibe um exemplo de roteiro musical elaborado por Antonio Mecha para a fase do *Purgatório*. As anotações indicam tanto as obras gravadas que deveriam ser editadas em estúdio quanto as peças que seriam interpretadas ao vivo. Os momentos de silêncio musical e a inserção de textos proferidos em voz baixa ou sussurrados também estão assinalados sob a designação *Preces*. Neste contexto, as preces ou orações foram inseridas menos por seu significado textual, mas como camada sonora adicional. Delineado a partir de um sequenciamento ao contrário de uma superposição, o documento ilustra a intenção da diretora, assimilada por Mecha, de gerar espaços de apreciação sonora mais contemplativos para o *Purgatório* em contraste à acentuada polifonia do *Inferno*.

seqüência musical do Purgatório

| FITA | SOLISTAS | CORO DE ATORES DALLARINOS |
|--|---|--|
| | 1. Ave verum (Quarteto vocal) | |
| | 2. ... | 2. Preces |
| 3. Qui tollis peccata mundi (Missa em dó menor / Gloria) | | |
| | 4. Lacrimosa (Requiem - Sônia Dumont) | |
| | | 5. Preces |
| 6. Gloria in excelsis Deo (Missa em dó menor / Gloria) | | |
| 7. Voca me cum benedictis Oro supplex et acclinis (Requiem / Coniutatis) | | |
| 8. Simos em mi ³ ou mi ⁴ | | 9. Voca me cum benedictis (2 vezes) 1 vez |
| | 9 bis Miserere (Telma) | 9 bis. Preces <u>Silêncio</u> |
| 10. Tuba mirum (Requiem / Tuba mirum) | | |
| | 11 bis Miserere (Telma) | 11. Preces |
| 12. Simos em fa ³ ou fa ⁴ | | 13. Salva me, fons pietatis (1 vez) |
| | 14. Laudate Domine (Yvonne Rigot-Müller) | Preces |
| | | 15. Preces |
| | 16. Ave verum (Quarteto vocal) | → Da capo. |

Figura 12 - Fac-símile de roteiro musical elaborado por Antonio Mecha para o *Purgatório*. A diagramação espacial apresentada na imagem colabora para a visualização do encadeamento musical organizado de forma sequencial em oposição a superposição sonora delineada no *Inferno. A divina comédia*, 1991. Acervo da autora.

Sobre a paisagem sonora do *Purgatório*, Regina pontua que

Nada perturba a calma e o silêncio de seus espaços de pedra e de relva, salvo o murmúrio das preces e do pranto, e as vozes angelicais que guiam as almas penitentes em seu trabalho para a salvação. Por vezes, porém, sofre um grande abalo, e tudo estremece como um grito de júbilo: *Gloria in excelsis Deo*⁸³! É que uma das almas venceu seu tempo de purgação e se eleva às alturas de seu triunfo [...] (MIRANDA, 1991, texto para programa de *A divina comédia*. Grifo do original)

No *Paraíso*, para evocar as esferas celestes descritas por Dante, Dança e Música combinavam-se como elementos primordiais deste estágio. Neste espaço, três composições eram reproduzidas continuamente: *Cum Sanctis Tuis* e *Lacrimosa*, seções integrantes do *Réquiem em Ré Menor* e *Et incarnatus est* pertencente a *Missa em Dó Menor, K427* (1783).

A insistência na presença da obra mozartiana durante todo o percurso da encenação não apenas confere coesão sonora, mas se apresenta como camada textual, elemento dramático que ampliava a experiência do público ao sugerir múltiplos níveis de significação. O retorno, em diferentes estágios, de algumas das seções selecionadas pela coreógrafa como a *Lacrimosa (Inferno, Purgatório e Paraíso)* e o *Tuba Mirum (Inferno e Purgatório)* corroboram essa perspectiva. A ambiência musical assumia, dessa forma, um papel preponderante para a apreciação das paisagens cênico-coreográficas de *A divina comédia*.

Somado a isso, a combinação de diferentes tipos de gestualidades e encorpações, figurinos, obras pictóricas, imagens videográficas e objetos do cotidiano, envoltos pela arquitetura do Museu, ajudavam a instaurar a profusão de ambientes e atmosferas descritas no poema.

3.4 Desdobramentos espaciais

“[...] para subir às realidades divinas, era preciso descer.”

(LUCCHESI, 2021, p.16)

O espaço emblemático do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro comportava em si uma declaração de intenções, não apenas pelo imponente conjunto arquitetônico, mas, também, por sua história marcada pela inovação, experimentação e resistência. Palco de

⁸³*Gloria in excelsis Deo* é uma composição que integra a *Missa em Dó Menor, K427, de W. A. Mozart*. Único momento de uníssono gestual no *Purgatório* no qual 36 de seus integrantes se prostravam ao chão, com os braços abertos lateralmente, com o corpo em forma de cruz, permanecendo nesta postura durante toda a execução desta seção musical (2'26). Esta paisagem cênico-coreográfica está detalhada no Capítulo 4. Uma das gravações desta faixa sonora encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OKDv7CpMLIQ>. Acesso em 23 jul. 2023, às 22h24.

exposições de vanguarda, manifestos artísticos-políticos e experiências criativas híbridas como os *Domingos da Criação*⁸⁴, o MAM-RJ mostrava-se não apenas como um lugar adequado para nossas experimentações criativas, como despertava memórias em uma boa parcela do elenco e da plateia de *A divina comédia*.

A possibilidade de descobrir e revisitar o Museu como um campo arquitetônico-afetivo fez emergir novas realidades sógnicas que influenciaram tanto a criação quanto a apreciação do espetáculo. Ao optar por uma ocupação integral do Museu que incluía, mas não priorizava o bloco que abrigava as salas de exposição do Museu, Regina afirmava a escolha de uma apropriação não hierarquizada de sua arquitetura. Integrar as áreas externas como ambiente expositivo e explorar lugares, até então, desconhecidos do público em geral revelou, por conseguinte, formas singulares de imersão e interação com o local da montagem tanto por parte do elenco quanto pelos visitantes da instalação coreográfica.

Ao transportar o imaginário dantesco para o MAM-RJ, Regina procurou articular correspondências com os ambientes a serem ocupados que pudessem evocar a arquitetura do poema. Ao investigar as analogias espaciais estabelecidas pela diretora é factível traçar paralelos com a perspectiva labaniana, na qual o entrelaçamento contínuo entre Corpo, Espaço, Forma e a dinâmica dos afetos⁸⁵ são vistos como elementos de construção simbólica.

Se, de acordo com, Laban "[...] Espaço morto não existe, pois não há espaço sem movimento nem movimento sem espaço" (LABAN apud BARTENIEFF, 1980, p.101), em *A divina comédia*, é o movimento passional das almas, revelado como uma amplificação dos sentimentos humanos, que define a sua espacialização.

Espaço que afeta o movimento que altera o espaço.

Dessa forma, a inter-relação entre as imagens corpóreas e as diversas moradas tecidas por Dante desempenha um papel fundamental na construção de sua cartografia poética.

Para uma melhor compreensão das transposições espaciais efetuadas pela diretora é essencial conhecer o esquema proposto pelo poeta florentino. Essa referência servirá como base para uma apreciação mais adequada sobre como os conceitos espaciais da obra original foram apresentados no contexto da instalação coreográfica.

A intrincada topografia retratada por Dante compartilha uma dimensão simbólica que, mesmo em dias atuais, continua sendo reconhecida como uma das representações imagéticas

⁸⁴ Mencionado no Capítulo 2, subitem 2.1, página 38.

⁸⁵ Por dinâmica dos afetos me refiro à categoria *Esforços* ou *Qualidades do Movimento* como desenvolvida por Rudolf Laban “percebida como o território das intensidades e ritmos dinâmicos e como eles se inscrevem nas frases de movimento, conferindo-lhes qualidades e proporcionando ao indivíduo ritmos únicos de se movimentar.” (MIRANDA, 2008, p.20).

mais marcantes da jornada humana através do mundo espiritual. Para além de uma mera designação de lugares físicos, o poeta descreve ao longo de sua obra uma complexa rede de territórios interligados que remetem ao cosmos físico e espiritual de sua época.

Segundo a autora Margareth Wertheim

Enquanto Dante e Virgílio viajam de um pólo (sic) ao outro do universo, vemos através de seus olhos uma geografia detalhada de todo o esquema espacial medieval. A viagem que fazem é não apenas através do espaço físico (como na ficção científica), mas também através do espaço espiritual, tal como concebido pela teologia cristã da época. [...] Num sentido muito real, Dante viaja ao mesmo tempo com seu corpo e sem ele. Como um ser corpóreo, percorre de ponta a ponta o universo material tal como compreendido pela ciência de seu tempo; simultaneamente, porém, viaja através do domínio imaterial da alma, o reino que para o cristão medieval existia, independentemente do corpo, na vida além-túmulo. (WERTHEIM, 2001, p.33)

Em sua escrita poética, marcada pela exuberância visual de suas descrições, Dante dá forma aos invisíveis reinos da alma medieval cristã cujo ápice encontra-se na descrição de seu *Paraíso*: uma região etérea e nebulosa, toda feita de luz. Situado acima da Terra, este espaço configura-se como uma grande espiral ascendente composta por dez esferas celestiais que circundam a Terra expandindo-se em dimensão e intensidade luminosa. Cada uma dessas esferas, sempre guardadas por um *Anjo*, representa diferentes níveis de ascensão espiritual relacionados às virtudes como justiça, temperança, esperança, fé ou caridade. O mais alto grau paradisíaco aponta para uma região denominada *Empíreo*, a décima esfera, "o céu mais alto, fora da ideia de tempo e lugar [...] a fonte de luz de que tudo depende." (LUCCHESI, 2012, p.18)

Este esquema replicava o modelo geocêntrico do cosmos medieval defendido pelo filósofo Aristóteles (350 a.C.) e corroborado no início da era cristã pelo astrônomo grego Claudio Ptolomeu (90-168 d. C.), no qual o planeta Terra seria uma esfera fixa no centro do Universo "cercada por 'dez esferas celestes' concêntricas, que sustentavam coletivamente, o Sol, a Lua, os planetas e as estrelas à nossa volta." (WERTHEIM, 2001, p. 40. Grifo do original).

As correspondências entre o Céu do medievo e o Céu retratado por Dante são inequívocas. Para reforçar essa relação, as figuras 13 e 14, datadas dos séculos XIII e XVI, respectivamente, exibem representações gráficas do cosmos ptolomaico⁸⁶. Esse sistema

⁸⁶Este esquema cosmológico viria a ser questionado por Nicolau Copérnico (1473-1543), cerca de duzentos anos após a criação de *A divina comédia*. Sua teoria de que o Sol era o centro do Universo e a Terra, um dos planetas que orbitavam em torno desse corpo celeste, foi sistematicamente recusada pela Igreja Católica. Com receio de ser acusado e condenado pela Inquisição Católica, suas pesquisas só foram publicadas após sua morte em 1543. Galileu Galilei, um dos maiores defensores das teorias copernicanas do Heliocentrismo foi condenado à morte por apoiá-las. O heliocentrismo, comprovado posteriormente por cientistas como Johannes Kepler e Isaac Newton, continua a prevalecer como teoria cosmológica vigente. A Igreja Católica só a reconheceu oficialmente em 1922.

celestial, defendido ao longo de treze séculos é refletido, integralmente, nas descrições dos espaços paradisíacos.

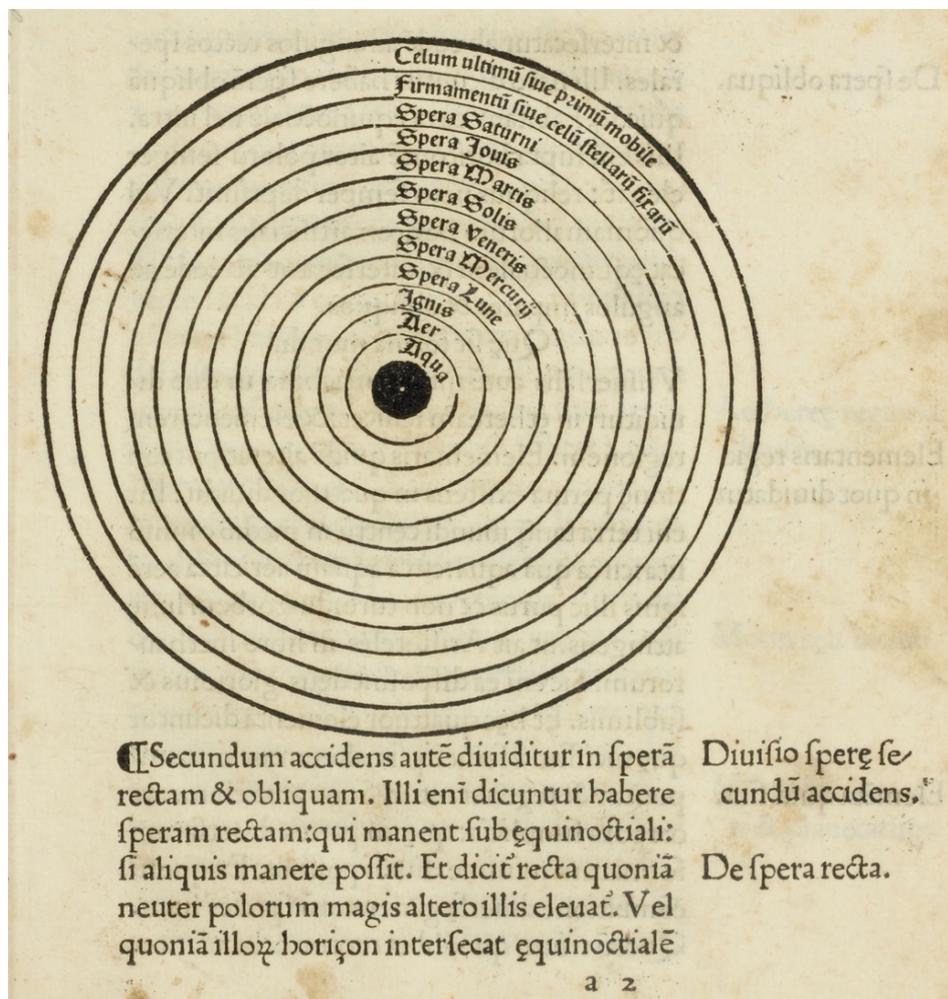


Figura 13 - Imagem do cosmos geocêntrico presente no *Tractatus de sphaera* ou *Tratado da Esfera* de autoria do matemático e astrônomo Johannes de Sacrobosco⁸⁷, datada do século XIII. Como mencionado anteriormente, o mapa apresenta a Terra como centro do Universo com os planetas conhecidos à época orbitando ao seu redor. Os dois últimos círculos exteriores correspondem à trajetória das estrelas fixas e ao *Primo Mobile* ou *Primeiro Motor*, uma esfera considerada na cosmologia medieval como força motriz de todas as outras órbitas celestiais. Dante viria a estruturar a topografia do *Paraíso* a partir desta mesma concepção.

⁸⁷A primeira edição desta obra remonta ao ano de 1230. Considerado o texto acadêmico mais popular sobre astronomia, circulou em manuscrito por 240 anos e, posteriormente, impresso várias vezes desde 1476 até o início do século XVII. Imagem e informações disponíveis em <https://www.lindahall.org/about/news/scientist-of-the-day/johannes-de-sacrobosco>. Acesso em 11 jul. 2023, às 22h09.

Na próxima ilustração é possível observar que uma esfera com a designação *Empireum* (Empíreo) foi adicionada ao mapa cósmico. Na obra de Dante, este viria a ser o ponto final de sua jornada onde o poeta vislumbra, imerso em uma estonteante emissão luminosa, a essência divina representada pelo mistério da Santíssima Trindade:

Na profunda e dilúcida aparência,
da luz vi três anéis, tendo três cores,
mas uma só e igual circunferência.

Um refletia no outro os seus fulgores,
como dois Íris, e o terceiro à frente,
de ambos colhia a um tempo os esplendores.

(ALIGHIERI, 1984, p. 557. Paraíso, XXXIII, 115-120)



Figura 14 - Versão gráfica mais detalhada do esquema geocêntrico de Universo, apresentada na obra *Cosmographia* (1524) do matemático e astrônomo alemão Petrus Apianus (1495-1552).⁸⁸

A figura a seguir exhibe um diagrama espacial do poema no qual é possível perceber a correspondência entre os céus da cosmologia medieval e os Céus paradisíacos.

⁸⁸ Disponível em https://posner.library.cmu.edu/Posner/books/pages.cgi?call=910_A64C_1533&layout=vol0/part0/copy0&res=med&file=0010. Acesso em 11 jul. 2023, às 20h49.

No último reino de sua trajetória, o poeta estabelece entre as órbitas planetárias uma espécie de hierarquia da Graça, “onde cada esfera celeste está relacionada a uma das virtudes cardinais cristãs: juntamente com a fé e a esperança, o amor, a prudência, a coragem, a justiça e a moderação.” (WERTHEIM, 2001, p.47). Uma harmonia cósmica que conduz as almas bem-aventuradas a ocuparem seu lugar celestial determinado pelas afinidades espirituais com as qualidades divinas.

Essa disposição reflete o pensamento científico da época, ainda vinculado a concepção cristã de criação do Universo, que considerava a natureza mais perfeita e divina à medida em que se afastava das primeiras órbitas próximas à Terra.

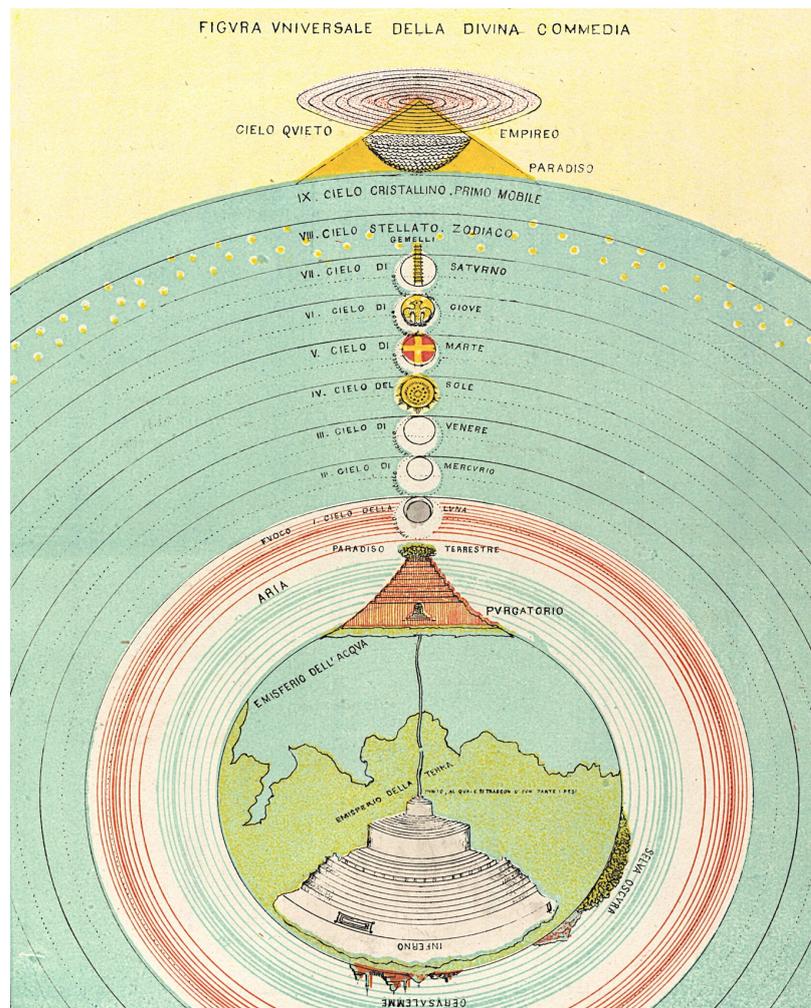


Figura 15 – Representação gráfica da topografia de *A divina comédia*. É essencial observar que as órbitas dos céus paradisíacos, representados em azul, estão dispostas na mesma ordenação do modelo ptolomaico, conforme demonstrado nas figuras 13 e 14. Sobre a superfície da esfera planetária é possível identificar o *Monte Purgatório* e, em oposição, a formação em cone invertido do *Inferno*. *Figura Universale Della Divina Commedia*, autoria de Michelangelo Caetani (1855)⁸⁹.

⁸⁹Disponível em <https://socks-studio.com/2022/04/24/michelangelo-caetanis-six-topographic-maps-of-the-divine-comedy/> Acesso em 13 jul. 2023, às 23h38.

Se na representação espacial do *Paraíso*, encontramos uma série de círculos que se configuram como espirais de luz em expansão, onde cada esfera simboliza um nível de conhecimento divino e perfeição espiritual, no *Inferno* nos deparamos com uma espacialização reversa. Sob a forma de um cone invertido que se aprofunda e se afunila à medida em que se aproxima do cerne do planeta, o espaço infernal aponta para as profundezas da Terra. Este território de danação eterna foi gerado pela derrocada de Lúcifer⁹⁰ após a grande batalha celeste contra o Criador. Sua vertiginosa queda rompe a Terra que "abriu-se, horrorizada, para não ter contato com o monstro" (LUCCHESI, 2021, p.16).

Ao longo dessa fenda abismal estão dispostos nove Círculos que refletem uma estrutura hierárquica de punição na qual a gravidade dos pecados exercidos em vida irá determinar a severidade das penas infligidas. A sentença das almas impenitentes reflete as atitudes inflexíveis que escolhemos em vida, como explica Capâneo⁹¹ a Dante, no sétimo Círculo do *Inferno*: "Morto, sou qual fui vivente!" (ALIGHIERI, 1984, p.224. *Inferno*, XIV, 51).

Em texto escrito para o programa da encenação Regina assinala que

Ao contrário do que leva a crer a visão moralista cristalizada no senso-comum, as trevas e os tormentos do Inferno não são, na *Divina Comédia*, a punição contabilizada dos pecados irremissíveis e das más escolhas: simplesmente, o que se escolheu em vida continua-se a viver na eternidade [...] E a escolha infernal é não ter fé, é renunciar, voluntariamente ou não, à esperança do encontro com o divino. Esse é o grande pecado da alma contra si mesma [...] (MIRANDA, 1991. Texto para programa de *A divina comédia*)

Neste "espaço intransitivo, onde se perde toda e qualquer esperança de salvação" (LUCCHESI, 2012, p.16), quanto mais grave o pecado, maior o tormento. Quanto mais próximo ao centro da Terra, mais exíguo e sufocante o espaço se torna.

Ao longo de seus nove Círculos, Dante atravessa rios de lava fervente, chuvas de fogo, bolsões fétidos, ventos fustigantes e cavernas gélidas, - o nono e último círculo, o *Coccyto*, a morada de Lúcifer, é todo feito de gelo. Terror e desesperança permeiam o grande vórtice infernal onde as almas dos impenitentes se distribuem para cumprir seus infundáveis ritos infernais.

O próximo diagrama (Figura 16) aponta, de maneira concisa, as regiões visitadas por Dante no *Inferno*, oferecendo uma visão geral dos Círculos infernais e das características de cada um.

⁹⁰Na obra de Dante, Lúcifer, o grande anjo caído tornado demônio, é nominado, também, como Dite.

⁹¹Um dos sete reis de Tebas que, incapaz de renunciar ao orgulho e a ira que mantinha em vida, vê-se condenado a habitar o sétimo Círculo do *Inferno*, área destinada aquelas(es) que impetraram violências contra Deus, a arte e a natureza.

Em uma das primeiras reuniões com o elenco, Regina compartilhou esta imagem, dentre outras, com o intuito de facilitar a visualização espacial deste segmento do poema e estabelecer conexões com sua futura transposição.

Para uma melhor apreciação deste esquema gráfico optei por traduzir as denominações dos espaços descritos. Em ordem decrescente, na imagem, notam-se as seguintes designações:

Na *Superfície terrestre (Earth's Surface)* encontra-se a *Floresta Escura (Dark Forest)*, local onde o poeta encontra seu guia Virgílio, cuja travessia os encaminhará ao *Portão do Inferno (Hell Gate)*.

No caminho descendente surgem o *Inferno Superior (Upper Hell)*, *Vestíbulo (Vestibule)*, *Acheronte (Acheron)*⁹² e *Limbo*. Ainda no mesmo estágio encontra-se o *Ciclo da Incontinência (Incontinence)*.

No *Inferno inferior* estão assinaladas a *Cidade dos Hereges (City of Disheresy)*, o ciclo da *Violência (Violence)*, *A Grande Barreira e Queda d'Água (The Great Barrier and Waterfall)*, a região do *Malebolges (Malbowges)* e, por fim, a região intitulada *Cocytus (Cocytus)*, última morada infernal.

Todas esses territórios foram encenados e estão discriminados, através da mesma nomenclatura, no programa do espetáculo. O próximo capítulo apresentará algumas das regiões mencionadas e suas correspondências em relação à transposição cênico-coreográfica elaborada pela diretora.

⁹²Essas denominações foram incorporadas à encenação sob os títulos *Vestíbulo do Inferno* e *Rio Aqueronte*.

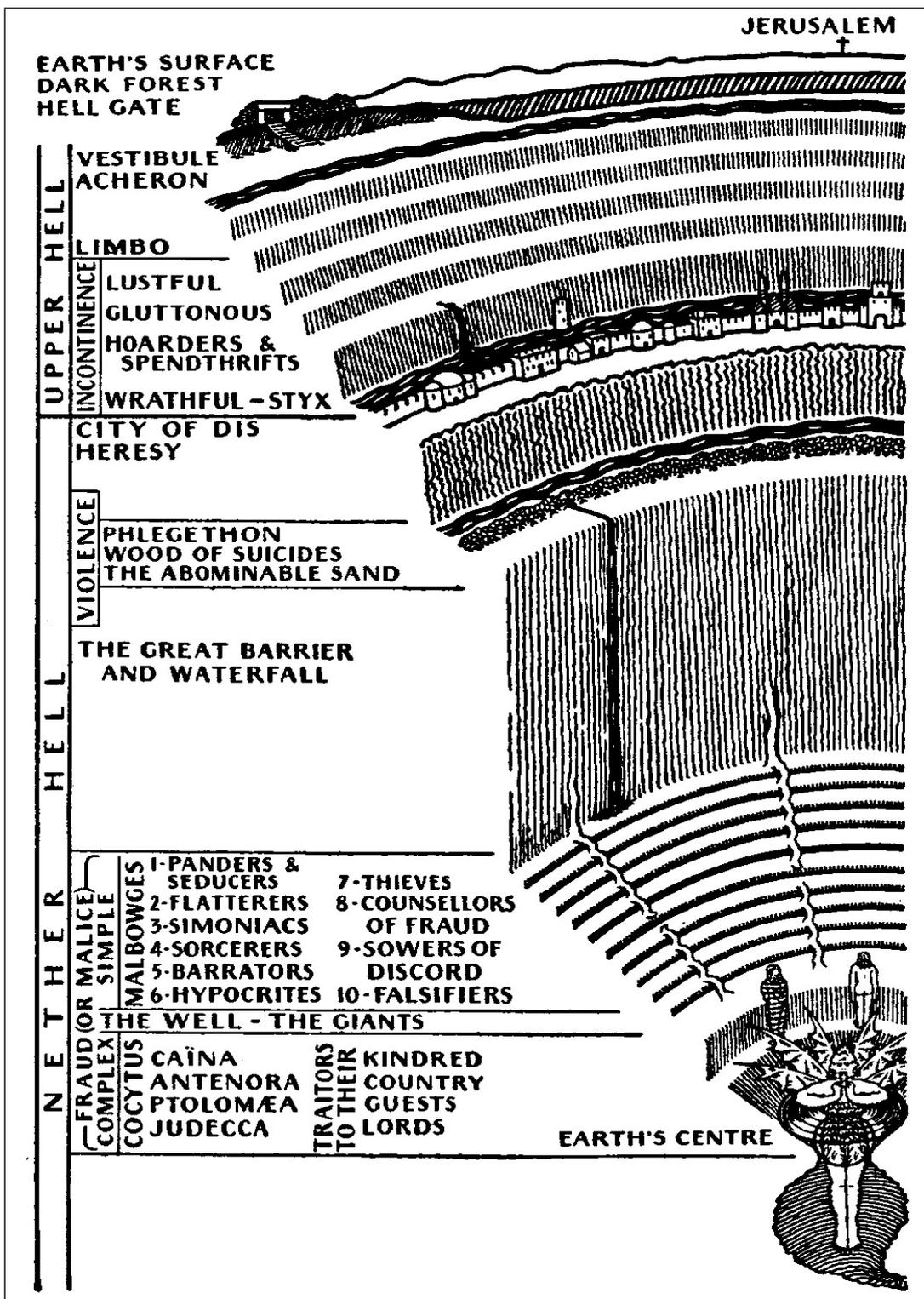


Figura 16 - Representação gráfica que exemplifica, de forma resumida, a disposição espacial dos Círculos infernais. Imagem de autoria de C. W. Scott-Gilles para tradução inglesa do *Inferno*, por Dorothy L. Sayers, 1949, Penguin Books Ltd. Imagem digital disponível em <https://archive.org/details/in.emet.dli.2015.247916/page/n139/mode/2up>. Acesso 11 jul. 2023, às 20h25.

Após ultrapassar as profundezas do “confinado, sufocante e barulhento Inferno” (MIRANDA, 1991) Dante e Virgílio deslocam-se por uma estreita passagem que os faz retornar à superfície da Terra. Em seu retorno ao espaço exterior, os viajantes se deparam com a entrada do *Purgatório*, território onde estão situadas as almas que "vislumbraram, ainda que por lampejos, durante a vida, o caminho da luz, e assim, no Purgatório, estão entregues a penosos trabalhos do espírito. São almas ativas que trabalham na fé do encontro com o Divino" (MIRANDA, 1991). As penitências experimentadas aqui têm o propósito de purificar a alma, libertando-a das amarras terrenas, para que possa se elevar e enfrentar sem barreiras a luminosidade fulgurante das esferas celestiais.

O caminho purgatorial é, também, constituído por nove estágios: o *Ante-Purgatório*, onde estão as almas pagãs, que tiveram esperança, mas não encontraram orientação espiritual ou aquelas que não conheceram à fé cristã⁹³; o *Monte Purgatório*, um alta montanha formada pelo excesso de terra que se espalhou pelo impacto da queda de Lúcifer, constituída por sete terraços ou cornijas ascendentes e o *Paraíso Terrestre*, local de transição entre o *Purgatório* e o *Paraíso*.

A passagem pelos *Sete Terraços* faz referência a expiação dos sete pecados capitais: Soberba, Inveja, Ira, Acídia⁹⁴, Avareza e Prodigalidade, Gula e Luxúria e representa diferentes níveis de purgação das almas onde "as dores são imensas, no entanto suportáveis porque a dimensão da esperança, que não havia no reino das sombras, é aqui primordial"(LUCCHESI, 2021, p.17). Neste espaço, único estágio onde o Tempo é matéria tangível, o exercício de purgação, mesmo que prolongado por séculos, é transitório e as almas penitentes trabalham incessantemente à espera de alcançar diferentes graus de purificação que as elevem ao ciclo paradisíaco.

A imagem a seguir ilustra graficamente as cornijas ou terraços purgatoriais e suas respectivas associações aos sete pecados capitais. Situadas na base do Monte, as quatro primeiras cornijas, identificadas na imagem como *Les negligenti*, retratam o espaço destinado as almas pagãs. Em caminho ascendente, cada círculo indica a distribuição dos penitentes.

⁹³*A divina comédia*, escrita sob a influência da fé cristã, reflete o contexto medieval europeu. Como tal, a obra pode apresentar um viés cultural e uma perspectiva histórica limitada em relação às outras culturas existentes na época. Como aponta Wertheim em relação a descrição do *Paraíso*: "A única sombra perturbadora [...] era o problema dos "pagãos nobres", como Virgílio, o guia bem-amado de Dante. Como era possível Dante perguntava, que pessoas como Virgílio que viveram antes do nascimento de Cristo, tenham sua entrada no reino do Céu negada para sempre? Ademais, como podiam pessoas da própria época de Dante, que viviam em lugares com a Índia e a China, além do domínio do Cristianismo, estar também condenadas? Esta é uma questão que o grande épico italiano nunca responde." (WERTHEIM, 2001, p.52)

⁹⁴Dante usa o termo Acídia no lugar da palavra Preguiça para designar aquelas(es) que, em vida, se permitiram ser dominados pela prostração, apatia e indolência.

No topo da montanha encontra-se o *Paraíso Terrestre* ou *Éden*, o local bíblico associado ao primeiro casal, Adão e Eva. Em sua transposição, Regina optou por deslocá-los para a fase inicial do *Purgatório* como uma evocação nostálgica da perda da Graça divina.

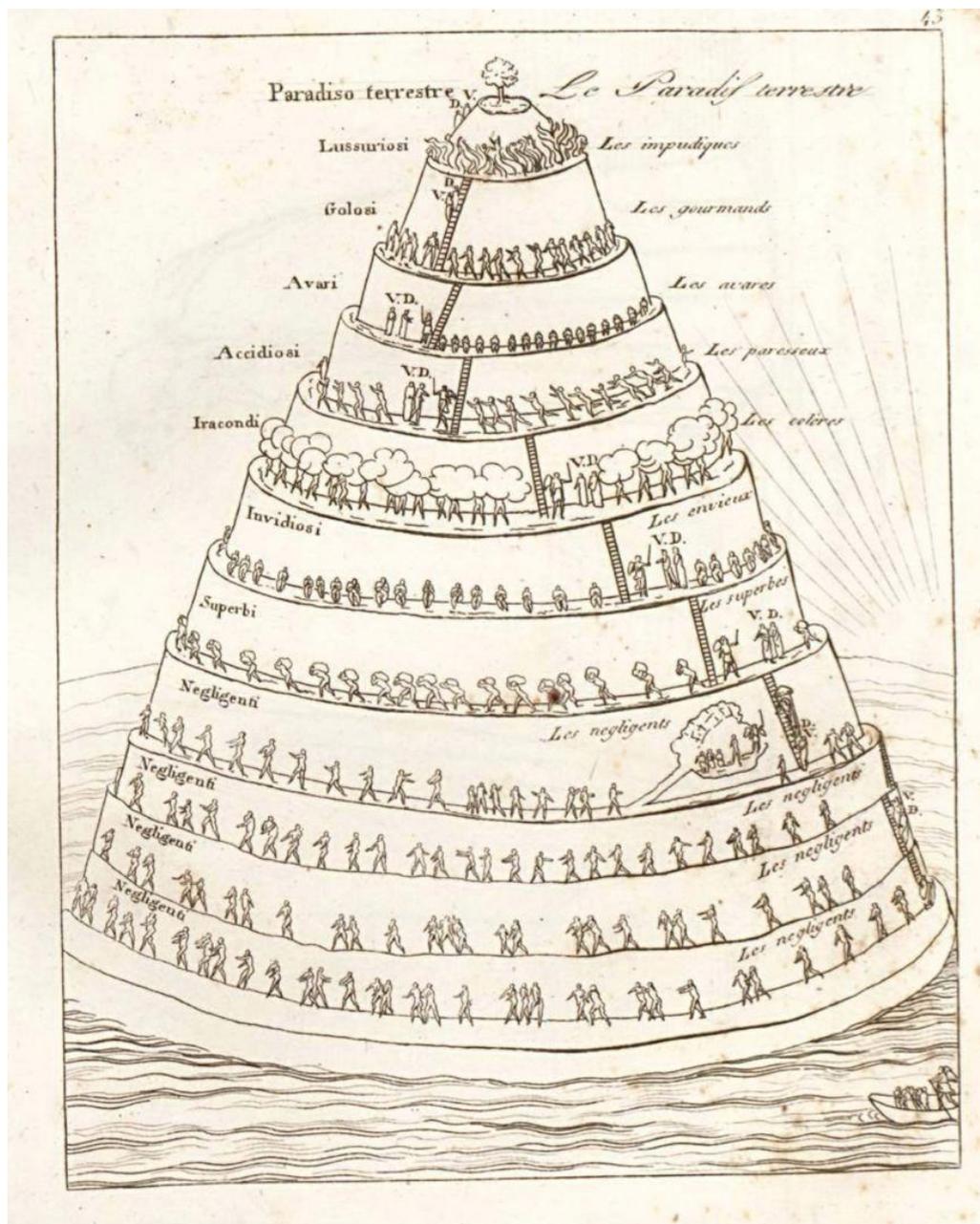


Figura 17 - Representação gráfica do *Purgatório* de autoria do gravurista italiano Tomasso Piroli (1752-1824) criada a partir de desenhos do escultor inglês Jean Flaxman (1755-1826). A imagem integra o *Atlas Dantesque de la Divine Comédie*, 1822, presente no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.⁹⁵

⁹⁵Disponível em http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon153879/icon153879.pdf. Acesso em 15 jul. 2023, às 15h51.

Paisagens desoladas, espaços que transitam entre o claustro e a imensidão, luz e sombra, vórtices que circunscrevem movimentos de queda e ascensão despertaram nossos sentidos físicos e operaram como pontos de conexão entre as escolhas gestuais-coreográficas e a espacialidade do Museu.

Na construção da instalação coreográfica a complexa geografia dantesca se evidenciou não apenas na indicação para a plateia de um percurso descendente ou ascendente que sugeria mudanças de ambiente e interação, mas também se fez presente na conexão entre arquitetura externa, ambientação plástica e encorpação física.

As fendas, abismos, círculos, espirais, quedas, ascensões e caminhadas tornaram-se elementos intrínsecos das composições corpo-espaciais, atuando como temas de movimento. Se em Laban, o Corpo encarna as tensões espaciais internas e externas inerentes ao movimento, o Espaço também molda a corporalidade. Nessa constante troca, as fronteiras corporais tornam-se porosas e se deixam transpassar pela rede de fluxos e intensidades internas e externas em um *continuum* dinâmico e relacional no qual "o *corpo* é visto como parte de um *relação estrutural em movimento*." (MIRANDA, 2008, p. 17. Grifos originais).

Em depoimento enviado por e-mail à autora em 6 de fevereiro de 2023, o diretor de teatro Calé Miranda, membro do elenco do *Inferno*, destaca a importância da conexão entre Corpo e Espaço em sua atuação:

Lembro que para mim o espaço fez toda diferença e descobri muitas movimentações/tensões a partir dele. Logo nos últimos dois ensaios entrou um elemento cenográfico - uma placa de ferro - e a iluminação feita em contraluz, que interferiram na nossa movimentação e nos deram outras qualidades de tensões as quais incorporamos na cena. (Depoimento de Calé Miranda, em resposta ao questionário enviado pela autora, 2023)

Para a composição dos territórios danteanos, o espaço arquitetônico do Museu foi estudado e dissecado, minuciosamente, pela coreógrafa, em parceria com a coordenadora de arquitetura e obras do MAM-RJ, Elisabete Reis. Com seu auxílio, Regina, Marina Martins e eu, conhecemos as entranhas do Museu que sequer imaginávamos ser possível ocupar. Colaboradora criativa e de extrema competência profissional, a Reis foi nosso Virgílio, guia que descortinava novas esferas espaciais e viabilizava os desejos criativos da direção.

A opção de manter a sequência original dos cantos poéticos norteou o percurso básico da encenação. Faltava agora definir as localizações. Após muitos esboços, desenhos, reuniões e visitas pelos ambientes do Museu, a estrutura espacial da instalação coreográfica foi traçada.

3.4.1 Transposições espaciais

O texto original de Dante, reconfigurado em novos textos teatrais e espaço-corporais [...] sugeriram a estrutura espiralada do trabalho, sua geografia em três grandes espaços superpostos, o caminhar como tema recorrente de movimento e a forma borromeana⁹⁶ de entrelaçamento entre os espaços cênicos. (MIRANDA, 2008, p.92)

Para a encenação do *Inferno*, a diretora optou por ocupar a construção designada como Bloco-Escola⁹⁷ formada por dois níveis: o primeiro piso, no nível térreo e um segundo andar, no subsolo. Esse espaço abrigou os 28 ambientes infernais distribuídos através de seus corredores de circulação, casas de máquinas, elevadores de carga, torres de refrigeração, salas de reserva técnica, escadas e alguns ambientes de ligação que pareciam estar ainda em construção.

Com o intuito de facilitar o planejamento dos espaços, Reis disponibilizou as plantas-baixas dos diversos ambientes do Museu que seriam ocupados, o que permitiu à equipe de criação obter uma visão mais abrangente da estrutura da encenação. Algumas dessas imagens estão disponibilizadas a seguir e podem servir como um guia imagético para uma melhor compreensão do trajeto destinado ao *Inferno*.

Convém mencionar que estas reproduções circunscrevem um exemplo dos muitos estudos espaciais. As áreas demarcadas e os temas de atuação permaneceram inalterados, mas o posicionamento final das(os) intérpretes sofreu alterações posteriormente. A pesquisa destas imagens envolveu consultas em meu acervo pessoal bem como nos acervos de Regina e da arquiteta Elisabete Reis. Infelizmente, não foi possível localizar as reproduções das plantas-baixas com a localização definitiva do elenco em nenhum dos acervos citados.

A planta baixa exibida na figura 18 proporciona uma vista parcial do MAM-RJ que engloba o Bloco-Escola, a Cinemateca, parte dos Jardins externos e o vão central. As partes grifadas em azul correspondem ao primeiro nível da trajetória do *Inferno*, localizada no primeiro piso do Bloco-Escola.

⁹⁶A expressão *borromeano* faz referência a uma figura da *Topologia* ou *Geometria da folha de borracha* designada como *Nó borromeano* que consiste no entrelaçamento de três (ou mais) estruturas anelares de tal maneira que, se qualquer uma delas for retirada, o encadeamento é desfeito. Esse conceito aparece em diversas culturas religiosas e pode ser associado, na teologia cristã, à representação da Santíssima Trindade.

⁹⁷O Bloco-Escola integra o complexo arquitetônico do Museu e localiza-se na extremidade oposta ao Bloco de Exposições. Essa área abriga, no térreo, a Cinemateca do MAM, salas de ensino em Artes Visuais e um pequeno jardim externo. O segundo andar comporta um extenso espaço coberto, contornado por portas de vidro e um pátio ao ar livre. No passado, este amplo salão envidraçado alternava as funções de restaurante, cantina, sala de ensaio ou local alternativo de exposição. Em meados da década de 2000 tanto a área envidraçada quanto a parte externa do segundo piso tem sido utilizadas como espaço para festas e eventos.

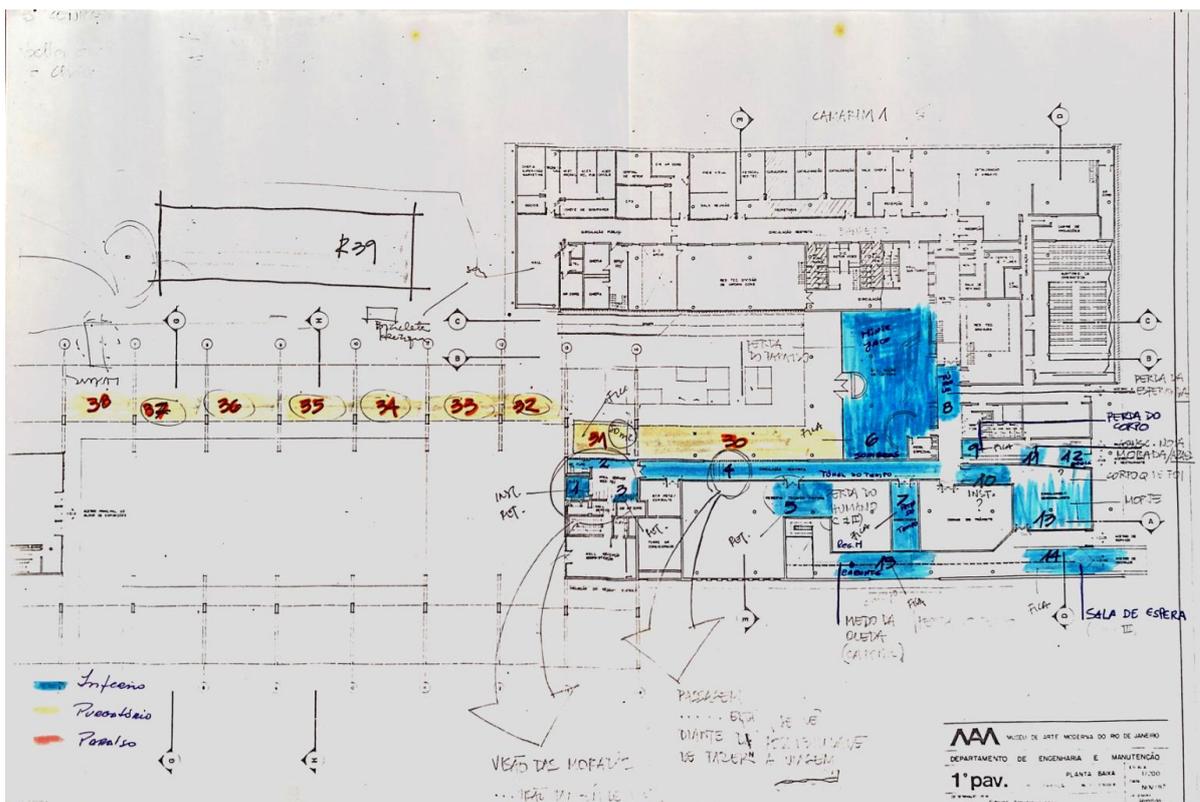


Figura 18 - Planta-baixa parcial do MAM-RJ. A imagem ilustra apenas uma parte da dimensão alcançada pela encenação. Destacada em azul, os espaços ocupados pela primeira parte do *Inferno*. Em amarelo estão grifadas as áreas destinadas ao *Purgatório*. Estudo espacial e anotações organizados por Elisabete Reis com notas complementares da autora. *A divina comédia*, 1991. Acervo da autora.

A seguir, a figura 19 exhibe um detalhe do mapa apresentado acima, destacando as regiões utilizadas na primeira etapa de ocupação/visitação do *Inferno*. A área grifada com o número 1 marca o início da jornada. Em seguida a plateia atravessava uma zona de transição que apontava para um extenso corredor (4). Após essa passagem o público percorria um espaço labiríntico formado por salas e compartimentos com dimensões e níveis variados que, por fim, desembocavam em um segundo corredor (5 a 15). Ao fim desse segundo corredor, representado pelas áreas 14 e 15, a plateia encontrava a escada que dava acesso ao nível subterrâneo do Bloco-Escola, iniciando a segunda etapa de visitação.

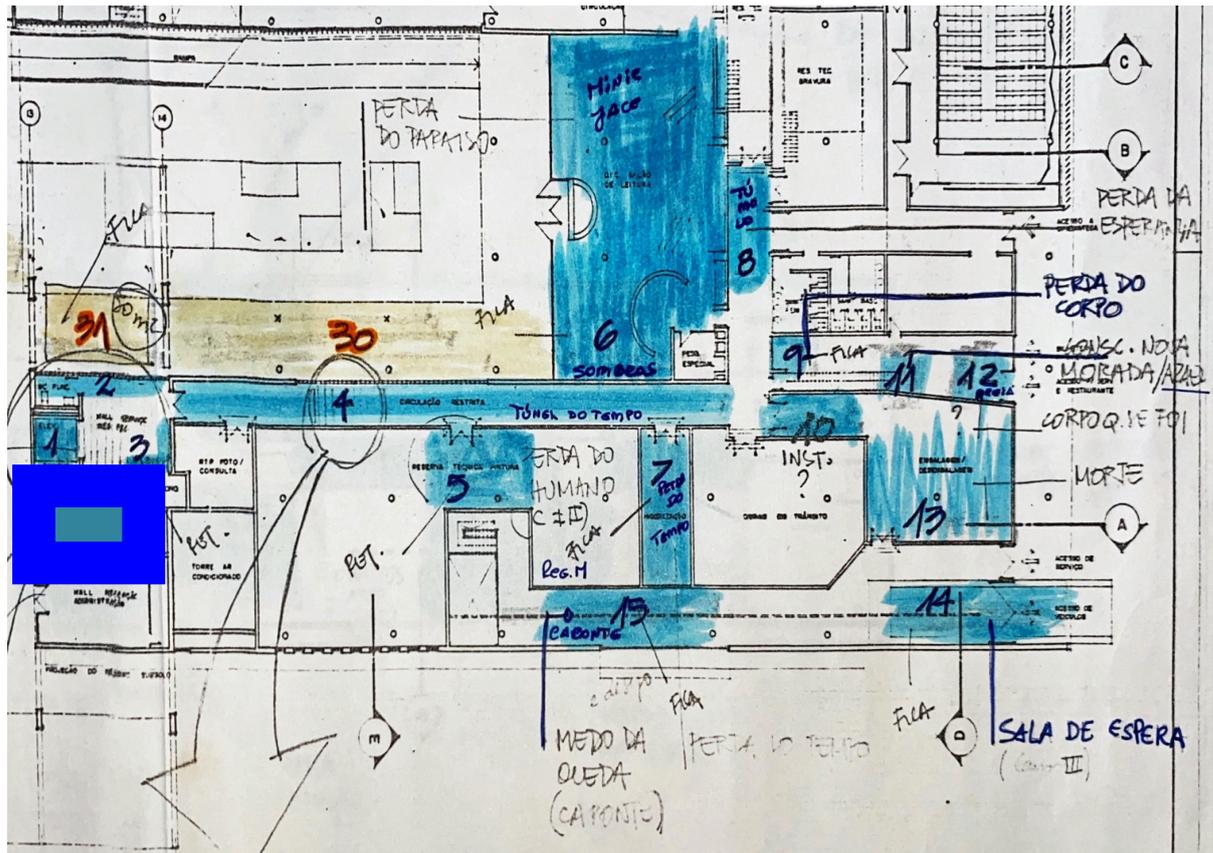


Figura 19 - Detalhe da planta-baixa do primeiro nível do Bloco-Escola, onde a primeira etapa de visitação do *Inferno* ocorria. As áreas destinadas à encenação estão grifadas em azul. As anotações à lápis, com caligrafia de Reis e à caneta, feitas pela autora indicam a relação entre os estudos iniciais do espaço e a conexão com as temáticas cênico-coreográficas a serem explorados nessas regiões como: a *perda do humano* (5), a *perda da esperança* (8), a *perda do corpo* (9), a *consciência da nova morada* (11-12), o *corpo que se foi* (10), a *morte* (13), a *perda do tempo* e o *medo da queda* (15). Alguns destes temas estão detalhados no Capítulo 4. Estudo espacial e notas à lápis organizados por Elisabete Reis com notas complementares da autora. *A divina comédia*, 1991. Acervo da autora.

Após a atravessar o último ambiente do primeiro nível do Bloco-Escola, uma estreita escada indicava para a plateia o caminho de descida para o subsolo. Assim como na topografia danteana, quanto mais profundo se desce, mais estreitos os Círculos infernais se tornam, a largura exígua da escada fazia com que os visitantes se aglomerassem e tivessem que esperar, pouco a pouco, a liberação do caminho para os subterrâneos do Museu.

O mapa exibido na figura 20 proporciona um panorama das áreas selecionadas pela coreógrafa para a estruturação espacial desta segunda etapa. As anotações, feitas tanto por Reis quanto por mim, indicam as correspondências com os Círculos do *Inferno* e acrescentam detalhes sobre a inclusão e posicionamento de algumas obras dramáticas e coreográficas que seriam integradas à encenação.



Figura 20 - Recorte ampliado da planta baixa do subsolo do Bloco Escola - MAM-RJ. A imagem ilustra os espaços utilizados na encenação do *Inferno*, destacados em azul. As anotações descrevem as transposições espaciais dos Círculos infernais e algumas indicações de personagens, peças teatrais e coreografias que foram inseridos nesta etapa especificadas como: *Fausto* (16); *Limbo/Grande Queda* (17); *Suicidas/Violentos contra a arte, o corpo e Deus* (19); *Hui-Clos* (20); *Valsa/Belo Indiferente* (21); *Água/Grande Barreira* (22); *Cantos/Cossito* (25)⁹⁸. Estudo espacial e anotações organizados por Elisabete Reis com anotações complementares da autora. *A divina comédia*, 1991. Acervo da autora.

É possível dizer que estávamos ocupando o coração do Museu, uma vez que os subterrâneos do Bloco-Escola guardavam os espaços de manutenção como as salas de reserva técnica, a central de refrigeração, a casa de máquinas, os elevadores de carga e descarga. Uma escolha arriscada visto que muitas instalações elétricas estavam expostas, mas que transcorreu sem nenhum acidente ao longo das seis apresentações.

Localizada no final do extenso corredor subterrâneo, uma nova escada conduzia as(os) visitantes para a saída do *Inferno*:

E eu lembro que não se sai do Inferno para o Purgatório facilmente, então tinha que ser estreito para que, ao encontrar alguém... você tinha que dizer: “[...] agora eu quero o fim disso”. Isso era um recurso de trabalhar a emoção de quem estava vendo. Quer dizer, o público era integrante no sentido de que as suas emoções estavam sendo trabalhadas pela arquitetura do espetáculo, sem ele saber. É claro que depois de estar muito tempo no local, você quer sair, e na hora que você quer sair, você não consegue sair rápido. Isso era uma coisa importante para a peça, essa sensação infernal. (MIRANDA, 2000, p. 7)

⁹⁸As denominações *Fausto*, *Hui-Clos (Entre quatro paredes)* e *Belo Indiferente* fazem referência a encenação das peças teatrais escritas por Goethe, Jean Paul Sartre e Jean Cocteau, respectivamente. O termo *Valsa* assinala a remontagem de uma obra coreográfica de autoria de Regina intitulada *Valsa para Lilian* (1984). As expressões *Círculo da Incontinência*; *Limbo*; *Suicidas*; *Violentos contra a arte, o corpo e Deus*; *Círculo da violência/Cidade de Dite*; *Grande Barreira*; *Cossito*; *Ugolino*; *Malebolges* estão presentes na obra de Dante.

A escalada fazia a plateia se deslocar para o segundo piso do Bloco-Escola onde uma instalação videográfica, idealizada pela *videomaker* Adriana Varella, marcava a transição espacial entre *Inferno* e *Purgatório* (figura 21).

Sob o título *Memória do Inferno*, a criação de Varella exibia, continuamente, em dez monitores de televisão distribuídos pelo espaço, uma série de hipnóticas imagens de vórtices e redemoinhos em movimento constante. Uma alusão imagética à marcante topografia espiralada tão presente no poema de Dante, “porque no Inferno tudo é virado para baixo, no Purgatório, virado para cima; é a virada do cone. Passei para Adriana que eu precisava disso: eu precisava que ali tivessem imagens invertidas e imagens de cabeça virada.” (MIRANDA, 2000, p. 7).

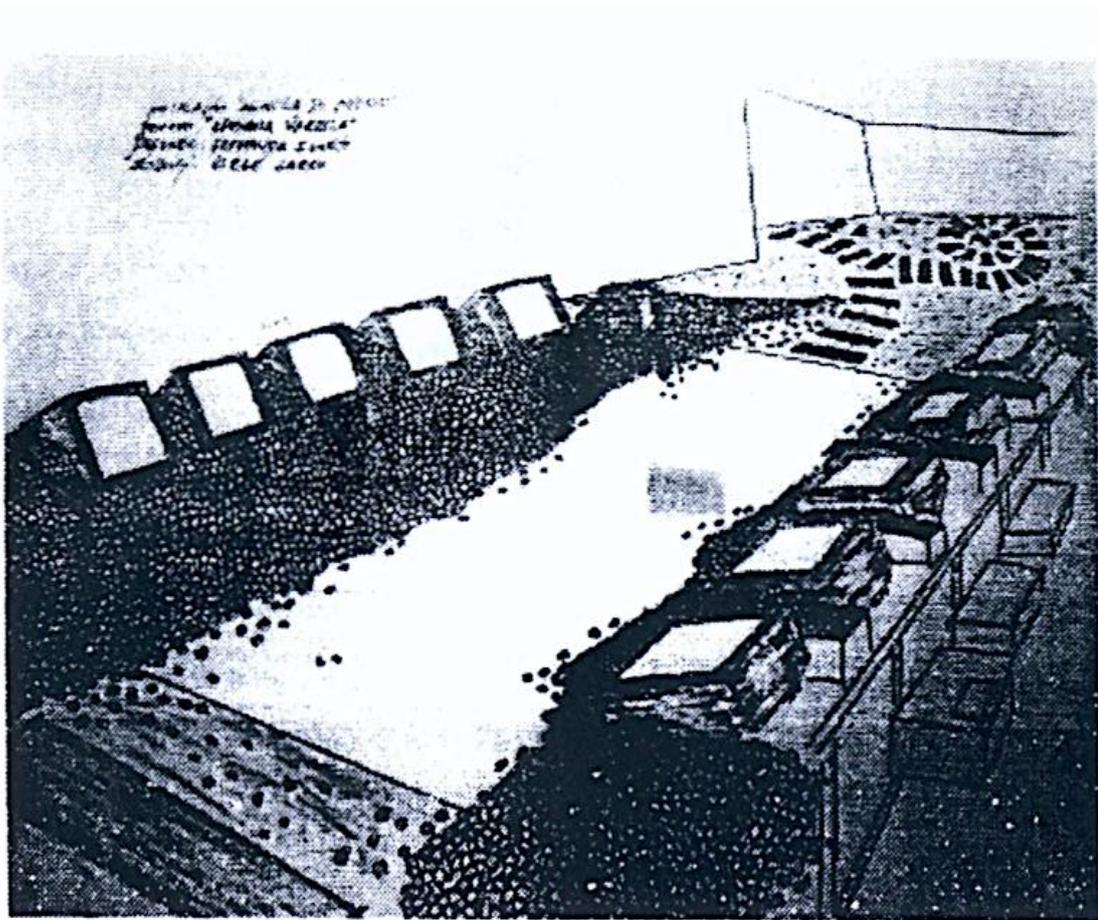


Figura 21 - Disposição espacial da instalação videográfica *Memória do Inferno*, de Adriana Varella. Desenho de Fernanda Funer. Croquis de Jorge Garro. *Inferno, A divina comédia*, 1991. Acervo Regina Miranda.

Em seguida, assim como Dante vislumbra a saída do *Inferno* através dos sons que percebe vir do espaço exterior, os visitantes podiam se orientar pela atraente sonoridade do piano tocado ao vivo pela concertista Maria Guilhermina que, sozinha, no centro de um grande salão rodeado por portas de vidro, tocava o *Concerto em Lá menor*⁹⁹, de Robert Schumman, assinalando a entrada no segundo reino dantesco. Uma delicada transição anunciava uma mudança radical na espacialidade e uma renovação das atmosferas emocionais.

Ao sair deste grande salão envidraçado, a plateia se deparava com uma rampa cujo caminho descendente indicava a continuação da peregrinação. Ao descer, o olhar das(os) visitantes era imediatamente capturado pela visão panorâmica do MAM-RJ. À esquerda, podiam contemplar a parte externa do Bloco-Escola enquanto à frente, se estendiam os belos jardins projetados por Burlle Marx e a majestosa arquitetura do Museu. Esta ampla paisagem a céu aberto se revelou como o cenário perfeito para a materialização da topografia do *Purgatório* orquestrada por Regina na qual, ao mesmo tempo em que procurava atualizar a espacialidade do poema, preservava seus conceitos estruturais. Em consonância com a descrição original do poema, Regina dividiu essa extensa área ao ar livre em três regiões distintas: o *Ante-Purgatório*, os *Sete Terraços Purgatoriais*¹⁰⁰ e o *Paraíso Terrestre*.

Para a configuração espacial do *Ante-purgatório*, local de transição no qual as almas que se arrependeram nos últimos instantes de suas vidas esperam a permissão divina para iniciar sua jornada de redenção, Regina optou por ocupar parte da área externa do Bloco-Escola.

A figura 22 disponibiliza visualmente os espaços utilizados nesta construção.

Conforme mencionado anteriormente, o piso superior corresponde ao grande salão envidraçado, onde a pianista Maria Guilhermina executava a obra de Schumman. No nível térreo, foram utilizados o espaço à frente da extensa parede recoberta por tijolos de vidro, visualizada na lateral direita da imagem e uma sala envidraçada localizada ao fundo, na qual as(os) bailarinas(os) Isabel Kerti e Jace Theodoro encarnavam do mito de Adão e Eva. Ambientada por Regina, este era o único espaço do *Purgatório* em que o público não podia penetrar.

⁹⁹Durante toda a encenação esta era a única obra musical que não pertencia ao repertório de Mozart.

¹⁰⁰Essa região está designada no programa do espetáculo como *Sete pecados capitais e passos do perdão*.



Figura 22 - Vista parcial da área externa do Bloco-Escola do MAM-RJ. Os dois ambientes fechados por painéis de vidro que surgem ao fundo da imagem, bem como a região no nível térreo, na lateral direita ao espelho d'água representam as áreas do Bloco-Escola utilizadas na encenação do *Purgatório*. Essas regiões simbolizavam o início da trajetória pelo segundo reino danteano que continuava a se descortinar pelos jardins do Museu. Foto de autoria não identificada. Imagem disponível em <http://guiaculturalcentrodorio.com.br/museu-de-arte-moderna-mam-rio/>. Acesso em 30 jul. 2023, às 00h57.



Figura 23 – A imagem exibe a área localizada na lateral direita do espelho d'água apresentada na figura 22. Esta área recebeu a região compreendida no poema como *Ante-Purgatório* descrita nos Cantos de IV a VII (ALIGHIERI, 1984, p.37-62) onde as almas que expressaram arrependimento nos últimos instantes de suas vidas terrenas aguardavam para iniciar seus processos de purificação. Na foto as(os) intérpretes Rosana Barra (sentada em primeiro plano), Telma Costa (em pé), Renato Castelo (sentado sobre um objeto) e Venina (sentada no chão) executavam diferentes partituras cênico-coreográficas desenvolvidas a partir do tema da espera. *Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo da autora.

É fundamental ressaltar que a área do Bloco-Escola assumiu uma importância ímpar na transposição espacial concebida por Regina. Enquanto em suas entranhas ocorria a encenação do *Inferno*, sua área externa recebia a parte inicial do *Purgatório*, em espelhamento à descrição de Dante na qual a descida às profundezas do planeta se reverte em uma trajetória ascendente. Essa ocupação estratégica criava uma dupla espacialidade, uma espécie de reviramento espacial em que *Inferno* e *Purgatório* se articulam como o verso e averso de um mesmo território.

Seguimos pelo trilho penumbroso,
à terra a regressar, clara e radiante,
em de um pausa usufruir o gozo.

Íamos, eu atrás, ele adiante,
quando, por uma fresta, as coisa belas
nos sorriram, do espaço deslumbrante:

E ao brilho caminhamos das estrelas
(ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, XXXIV, 133-139, p.411)

Mais adiante, para evocar o percurso cíclico dos *Sete terraços* do *Purgatório*, Regina incorporou de maneira notável os elementos arquitetônicos presentes na estrutura do prédio principal. Dessa forma, os pilares de sustentação externa da construção e os vãos intermediários funcionaram como uma metáfora espacial das cornijas ascendentes nas quais os penitentes cumpriam seus trabalhos de purgação espiritual como demonstrado nas figuras 24 e 25.

A disposição sucessiva e linear desses elementos contribuiu para criar uma atmosfera de progressão emocional ao longo do percurso e é uma das representações mais marcantes na memória dos visitantes que percorreram a instalação coreográfica.



Figura 24 - Vista panorâmica da fachada lateral do MAM-RJ. Esta perspectiva do Museu expõe os grandes pilares de sustentação e os vãos intermediários existentes entre eles assim como parte do jardim externo. Todos os espaços visíveis nesta imagem foram integrados na transposição cênico-coreográfica do *Purgatório*. Foto Vicente de Mello, s/d.



Figura 25 - Vista parcial do espaço ocupado pelo *Purgatório* destacando o uso dos pilares de sustentação como referência para a composição dos sete terraços purgatoriais. Sobre as plataformas, situadas acima do nível do chão, se encontram os intérpretes dos *Anjos*, descritos por Dante como figuras responsáveis por salvaguardar o esforço e a esperança das almas penitentes que realizavam seus trabalhos de purgação. Nesta perspectiva, somente cinco dos sete intérpretes que encarnavam os *Anjos* estão visíveis. *Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo da autora.

As opções de itinerância nesta área eram abundantes. Ao escolher percorrer os extensos jardins externos, as(os) visitantes eram instados a experienciar os eflúvios do *Paraíso terrestre*. Lugar de natureza radiante e beleza indescritível, esta região é apresentada por Dante como um espaço harmônico de transição para a terceira e última etapa da épica peregrinação onde o louvor ao Amor e ao Conhecimento – retratados no poema como entidades separadas -, surgem como prenúncios do êxtase paradisíaco.

Neste território, Regina reuniu cantos, textos filosóficos e danças extáticas com o intuito de sugerir uma conexão simbólica entre o humano e o divino, entre a existência terrena e a busca espiritual.

Nesta esfera, Amor (*Vida Ativa*) e Conhecimento (*Vida Contemplativa*) surgem como elementos constitutivos da energia divina, interpretados como “as duas chamas da Unidade” (SALOMON, 1991, anotações pessoais de ensaio), que só viriam a se fundir nas almas que ascenderam aos Círculos paradisíacos.

A título de exemplo, a figura 26 exhibe um dos espaços dos jardins do Museu sendo ocupado por Marina Martins, bailarina, diretora-assistente da encenação e cofundadora dos *AtoresBailarinos*.

A intérprete encorpava a *Vida Ativa* ou o “desejo ardente pelo encontro com o Divino” (SALOMON, 1991, anotações pessoais de ensaio). Para o trabalho de criação coreográfica¹⁰¹ Regina e Martins operaram uma fusão entre a personalidade de Santa Teresa D’Ávila, figura religiosa reconhecida por expressar estados emocionais ativos de profundo êxtase espiritual e a imagem amorosa representada por Matelda, uma bela mulher encontrada pelo poeta, responsável por conduzi-lo em seus rituais de purificação, antes do esperado encontro com sua amada Beatriz que, finalmente, o guiará em sua jornada paradisíaca.

¹⁰¹As composições cênico-coreográficas delineadas para os conceitos de *Vida Ativa* e *Vida Contemplativa* estão apresentadas no Capítulo 4 - *Paisagens Híbridas*.

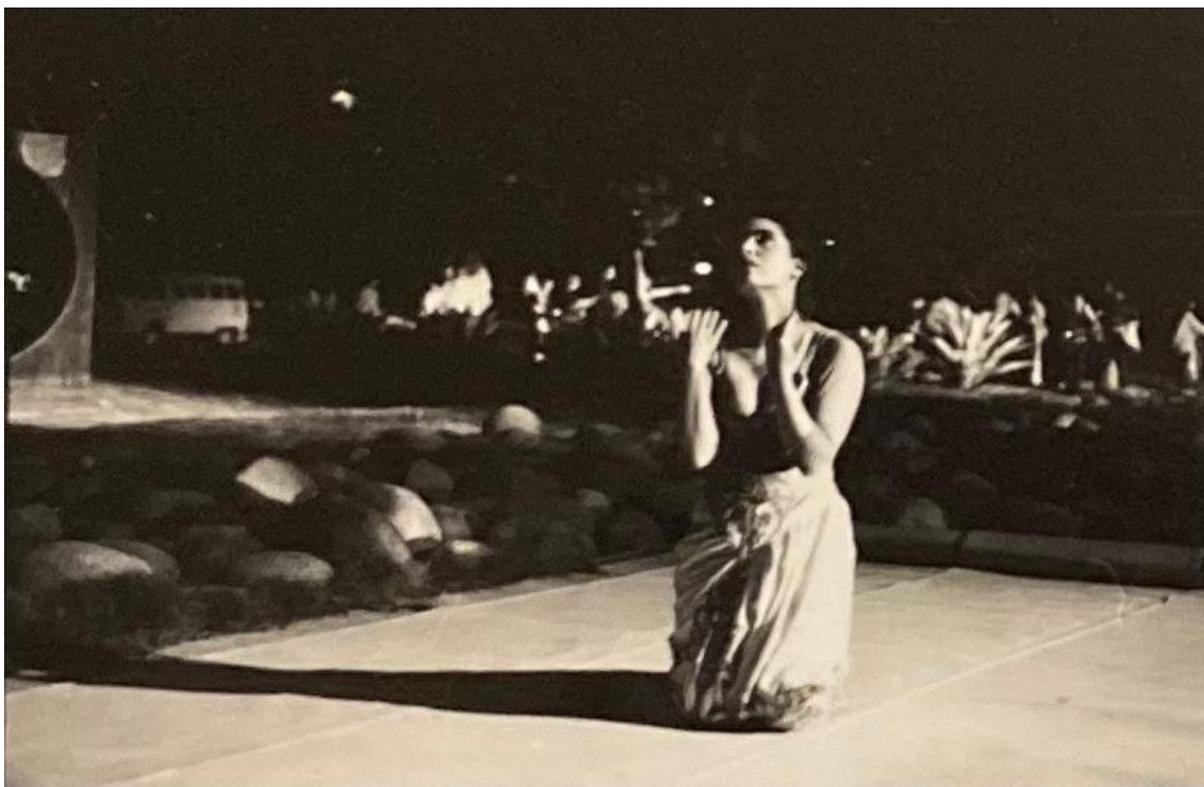


Figura 26 – Marina Martins em seu espaço de atuação como encarnação da *Vida Ativa*. Nesta imagem é significativo ressaltar a intensa corporalidade da bailarina e diretora, com ênfase na relação entre Corpo e Espaço, onde a forte contenção na parte central do tronco e a intensa projeção para o Espaço Externo Global constituem-se como uma resultante expressiva entre o desejo e a súplica. Jardins do MAM-RJ. *Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto: Paulo Rodrigues. Acervo da autora.

A última etapa da visitação convidava o público a explorar o *Paraíso*. Após a extensa peregrinação, ingressar neste estágio não se mostrava uma tarefa trivial. Ao contrário da ampla abertura visual e liberdade de visitação sugeridas pela composição do *Purgatório*, para adentrar nas esferas paradisíacas da instalação coreográfica, a plateia se deparava com a decisão de abrir a grande porta de vidro que dava acesso ao *foyer* do Bloco de Exposições, localizado no piso térreo desta construção.

Neste ambiente, reconfigurado plasticamente por Luiz Pizarro (*Porta do Paraíso*) e Biza Vianna e Giorgio Knapp (*Foyer*), jovens bailarinas da Escola de Danças Maria Olenewa¹¹ dançavam, evocando um coro de *Anjos*, em sintonia à descrição danteana das iridescentes espirais paradisíacas povoadas por seres celestiais.

As intérpretes se moviam entremeadas a transparentes e brilhantes estandartes de tecido furta-cor que pendiam do teto ao chão. Através de uma composição coreográfica que mesclava as linguagens de movimento clássica e contemporânea, as jovens bailarinas revelavam a Dança como o grande tema de encorpação desta etapa.

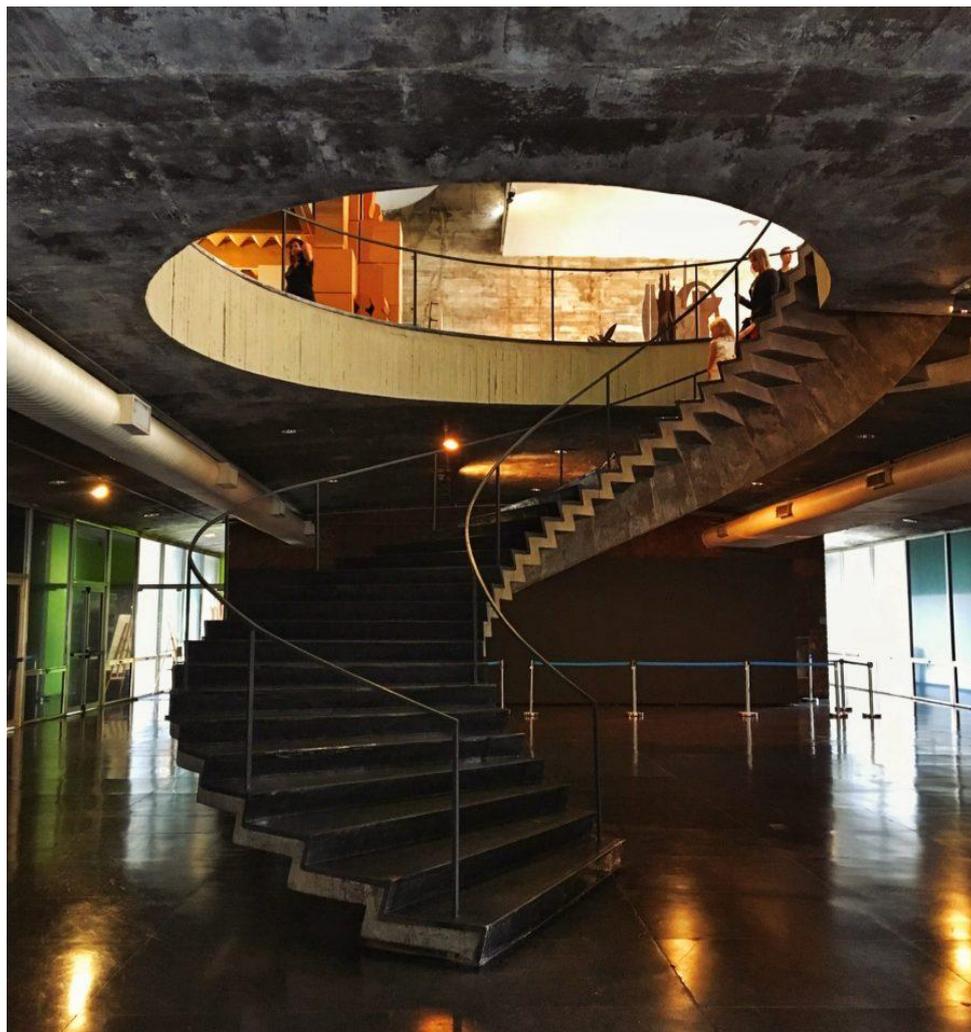


Figura 27 - Vista parcial do *foyer* do Bloco de Exposições, com destaque para a escada helicoidal que levava as(os) visitantes ao salão do segundo piso. No espaço vazio, à direita da imagem encontra-se a área ocupada pelas bailarinas que formavam o corredor de *Anjos celestes*¹⁰². Foto de autoria desconhecida. Imagem disponível em <https://vidacarioca.net/mam-museu-de-arte-moderna-rio-de-janeiro/>. Acesso em 3 abr. 2023, às 23h11.

Em seguida, as(os) visitantes prosseguiram por uma trajetória ascendente através da escada helicoidal (Figura 27) que levava ao amplo salão de exposições do MAM-RJ. Essa estrutura guardava uma notável semelhança com a formação espiralada das esferas celestes, imagem primordial na criação do *Paraíso* dantesco, conforme citado anteriormente.

Em oposição a encenação do *Inferno* e *Purgatório* cuja espacialidade reunia, propositalmente, um grande número de intérpretes, o amplo salão de exposições do segundo piso do Museu foi ocupado por quatro bailarinas(os) que evocavam as icônicas personalidades artísticas de Martha Graham (Patrícia Brandão), Nijinsky (Antonio Gaspar), Doris Humphrey (Fabiana Valor) e Isadora Duncan (Marina Salomon).

¹⁰² Não foi possível encontrar registros fotográficos da ocupação cênico-coreográfica deste ambiente.

É importante ressaltar que o uso das diversas escadas presentes na arquitetura do Museu adquiriu um significado simbólico na criação do percurso de visitação. Não apenas a plateia caminhava pelos diversos estágios, mas também era convidada a descer e subir, mergulhar e ascender, ações fundamentais para a apreensão física da topografia do poema *A divina comédia*.

A última escada (Figura 28) escolhida por Regina para integrar o percurso da instalação coreográfica foi incorporada, em sua forma original, como área de atuação. Esse elemento, que conecta o segundo piso do salão ao nível superior subsequente, integrava de forma significativa o desenho espacial de minha partitura cênico-coreográfica, criada a partir da fusão de algumas características da bailarina Isadora Duncan e de Beatriz⁵, *leitmotiv* da escrita de Dante.

Para este segmento coreográfico, a escada e seus degraus serviram como suporte simbólico da ascensão e êxtase infinitos reverenciados por Dante em sua chegada ao *Paraíso*. A gestualidade procurava instaurar na plateia sensações de serenidade e prazer enquanto, simultaneamente, apontava para uma expansão contínua do olhar. Um convite as(os) visitantes a transcenderem as fronteiras físicas da arquitetura por meio dos olhos tornados espaço de meu personagem Isadora/Beatriz.

A imagem a seguir ilustra a área mencionada em sua forma original e em um momento de sua ocupação.

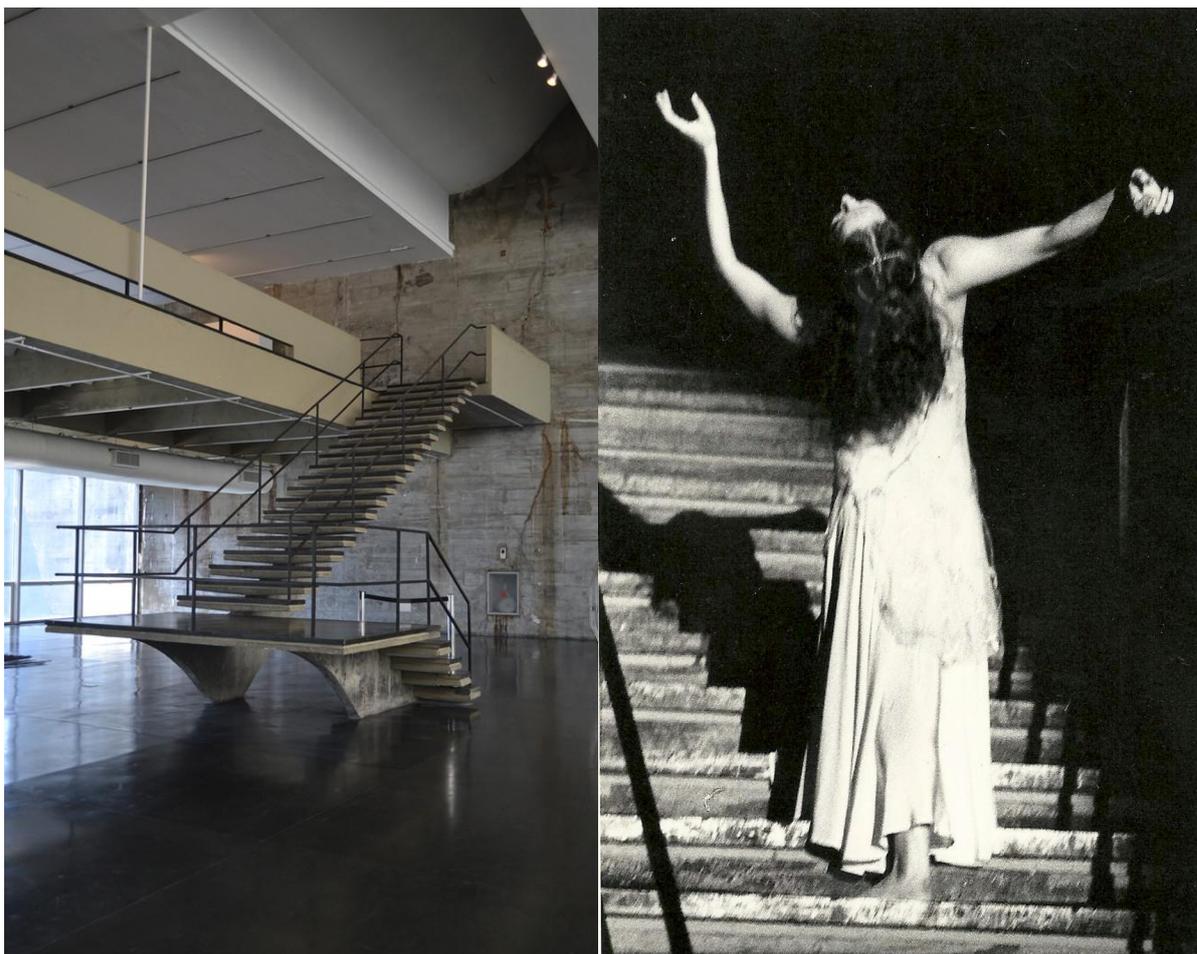


Figura 28 e 28a– Vista parcial do segundo piso do Salão de Exposições do MAM-RJ. À esquerda a imagem revela a escada existente no espaço, utilizada em sua estrutura original, como indicação espacial do movimento de ascensão paradisíaco. À direita, um detalhe da mesma região ocupada pela autora durante a encenação de *Paraíso. Paraíso, A divina comédia*, 1991. Foto 28: Ana Maria León, s/d. Foto 28a: Stella Cramer. Acervo da autora.

Ainda que esta escada não estivesse demarcada como área de trânsito para a plateia, não se observavam quaisquer restrições ou barreiras visíveis que impedissem a livre circulação por toda a extensão deste piso. É curioso lembrar que, mesmo após quase duas horas de visitação nas quais o público era estimulado a explorar diferentes perspectivas de observação, não tenha havido nenhum tipo de interação espontânea por parte das(os) visitantes neste espaço em particular.

Por fim, a laje do Galpão das Artes, uma grande área ao ar livre que se conectava ao segundo pavimento do Bloco de Exposições foi o espaço escolhido por Regina como transposição da última esfera celeste, o *Empíreo*, na qual

“Atravessando ‘a pele do universo’ o Dante virtual avista um Ponto Resplandecente de luz à cuja volta giram nove anéis de fogo: Deus e as ordens angelicais expressos simbolicamente em luz. Aqui, todas as direções e todas as dimensões se fundem [...] Nesse único ponto de amor infinito está contida a totalidade do tempo e do espaço.” (WERTHEIM, 2001, p. 55).

Neste “frêmito de luz” (LUCCHESI, 2021, p, 66) o poeta contempla o enigma da reintegração entre corpo e alma. Na concepção de Regina, este vislumbre da Unidade no mais elevado grau paradisíaco representava um encontro com o Feminino e sua potência geradora.

Para ocupar esta região do MAM-RJ, que se abria para o céu e as estrelas, a coreógrafa reuniu o trabalho de duas “sacerdotisas” nacionais: sua mentora, Angel Vianna e a escultora Celeida Tostes.

Artista-ícone das Artes Corporais, amplamente reconhecida como coreógrafa, educadora e pesquisadora de movimento, Angel, com seus gestos intensos, agregava ancestralidade e beleza na encorpação do mistério divino. A força das monumentais obras de Tostes, intituladas *Guardiões* e *Bastões*, carregavam em si a presença do barro e do fogo como amálgama simbólico da transubstanciação. As esculturas, distribuídas pelo vasto terraço, irradiavam uma presença imponente que se entrelaçava à dança de Angel para simbolizar a força do ato criativo, finalizando, assim, o percurso da instalação coreográfica (figura 29).



Figura 29 - Ocupação da laje do Galpão das Artes, MAM-RJ. Angel Vianna como encorpação do Divino junto às esculturas de Celeida Tostes. Este espaço indicava o fim da visitação da instalação coreográfica. *Paraíso, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo da autora.

Na transposição cênico-coreográfica dessa “poética da luz” (LUCCHESI, 2021, p.92) Regina insere a Dança como elemento de fusão entre corpo e alma, entre abstração e encarnação. A evocação das figuras pioneiras da Dança do século XX somada à presença marcante de Angel que encarnava a luminosidade paradisíaca de forma tangível inserem-se como um tributo prestado pela coreógrafa à arte do movimento, o *Primo mobile*¹⁰³ de nossa trajetória artística.

3.5 Itinerância e Imersão

A singular narrativa corpo-espacial concebida por Regina se configurava como um circuito aberto à visitação no qual a plateia tinha a oportunidade de ingressar nas diversas áreas cênicas e experiment -las de forma interativa.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, as(os) intérpretes da encena o foram convidadas(os) a responder um questionário que incluía a seguinte pergunta: “Como você percebia a rela o com o público?”.

Os depoimentos a seguir ilustram algumas dessas percep es:

Para mim foi um exercício de concentra o. [...] Como eu ficava sentada e com o olhar vazio, ouvi muitas coisas, algumas bobagens, cantadas e outras que me deixaram bem reflexivas. Me lembro de uma mulher que ficou muito tempo parada me olhando e uma outra que tentava me doutrinar dizendo pra levar meu cora o a Jesus que só ele me tiraria daquela tristeza. Mas a que mais me marcou foi um homem que olhou nos meus olhos e disse: Isso é a minha vida. (Depoimento de  rica Collares¹⁰⁴ em resposta ao questionário enviado pela autora, 2022)

A “resposta” de quem assistia era muito interessante. Todos ficavam parados, paralisados, diante da cena. Acho que o gestual mexia com o imaginário da plateia. Eu percebia que havia um cuidado em observar e entender o que os gestos estavam dizendo. Havia claramente uma admira o por aquele movimento solitário. Tudo transcorreu com muita delicadeza e respeito, assim percebi a rea o da plateia. (Depoimento de Elvira Helena¹⁰⁵ em resposta ao questionário enviado pela autora, 2022)

Por meus movimentos serem muito lentos, algumas pessoas imaginavam que eu seria uma espécie de estátua ou que estivesse congelado. Algumas paravam, olhavam e logo partiam, mas outras pessoas chegaram a sentar no chão, observando a “cena” por longos minutos. (Depoimento de Mauro Sergio Marques¹⁰⁶, em resposta ao questionário enviado pela autora, 2021)

¹⁰³ Na obra de Dante, a penúltima esfera paradis cia, o *Primo mobile* ou *Primeiro motor*   a responsável pelo movimento de todas as outras esferas celestes.

¹⁰⁴A atriz  rica Collares participou como intérprete do *Limbo*, situado na segunda etapa de visita o do *Inferno*, no subsolo.

¹⁰⁵ Elvira Helena, atriz e cantora, integrou o elenco do *Purgatório*, na se o intitulada *Segundo terraço*.

¹⁰⁶Mauro Sérgio Marques   diretor e ator, na época da encena o era aluno de Teatro da atriz e pesquisadora, Elza de Andrade, também intérprete da encena o. Marques atuava na primeira etapa de visita o do *Inferno*, no espaço referente a *Sala 2*.

A integração do público nas paisagens cênico-coreográficas de *A divina comédia* rompia com a tradicional relação palco e plateia e apontava para uma redefinição do papel convencional da(o) espectadora(r), permitindo uma abordagem plural na apreciação do trabalho, sujeita a múltiplas interpretações.

Conforme expresso pela coreógrafa:

O observador se desloca da posição de espectador para ele mesmo, mobilizado e vibrante, ser capaz de decifrar os signos formados por suas sensações e, desvencilhado dos clichês, apreciar a multiplicidade de organizações e variações que se agitam no evento. Assim, se ampliam as possibilidades de provocar conexões, criar modulações e inventar discursos e reafirma-se a vida como potência criadora.” (MIRANDA, 2008, p.87)

A intencional dissipação de fronteiras entre intérpretes e visitantes resultou na criação de zonas de inter-relação fluidas e cambiantes onde atuação e fruição se entrelaçavam no limiar entre performance artística e vida cotidiana.

Dois elementos desempenharam um papel fundamental para o envolvimento da plateia: itinerância e imersão.

O ato corpóreo de caminhar, tema de movimento recorrente da encenação e evidenciado na criação das diferentes partituras cênico-coreográficas, era experimentado pela plateia como manifestação metafórica do percurso danteano. A partir do mesmo ponto de partida apresentado no poema, ou seja, o estágio equivalente ao *Inferno*¹⁰⁷, as(os) visitantes percorriam os espaços do MAM-RJ reencenando a épica trajetória de Dante enquanto exploravam o conjunto formado pela diversas paisagens cênico-coreográficas.

Antes do início de cada apresentação, Tadeu Burgos, artista-colaborador na concepção dos figurinos junto à José Paulo Correa e responsável por coordenar a entrada do público na primeira fase de visitação, partilhava com o público duas orientações cruciais:

1. Em atenção as(os) intérpretes que atuavam, ininterruptamente, durante toda a apresentação, a visitação tinha a duração máxima de duas horas¹⁰⁸,
2. Assim como no poema, uma vez ultrapassado cada ciclo, não seria mais possível retornar ao anterior.

¹⁰⁷A convocação da plateia para iniciar seu percurso pelo *Inferno* assumia ares de sugestão. Havia a possibilidade de começar o percurso por qualquer um dos três reinos desde que a instrução de não retornar a estágios anteriores fosse respeitada.

¹⁰⁸O espetáculo fez um estrondoso sucesso. Longas filas se formavam e se estendiam por cerca de 400m de distância do local de entrada. O tempo de atuação/visitação precisou ser estendido, muitas vezes, para três horas de duração, com o intuito de acolher parte do público que aguardava para entrar.

Observadas estas instruções, as(os) visitantes tinham autonomia para caminhar e penetrar nos diversos ambientes, permanecer o tempo que considerassem necessário para a fruição das cenas e, com exceção dos espaços destinados ao *Inferno*¹⁰⁹, determinar a ordem de sua trajetória em cada ciclo. Na reportagem publicada em 10 de maio de 1991, no jornal O Globo, a diretora e coreógrafa fazia questão de ressaltar a importância da autonomia da plateia, afirmando:

- Cada pessoa vai compor o seu próprio espetáculo. É possível ficar duas horas no Inferno, sem ver mais nada, como fazer todo o percurso sem se deter. Qualquer opção, porém, como acontece na vida, implicará a perda de 99 por cento do conjunto.” (KAPLAN, 1991, Segundo Caderno, O Globo).

Em adição ao seu caráter itinerante, a possibilidade de compartilhar do mesmo território cênico-coreográfico reforçava a natureza imersiva do trabalho. De forma geral, as condições de imersão estavam estreitamente ligadas à topografia orquestrada por Regina e variavam de acordo com os aspectos dramáticos-espaciais da encenação, sobretudo nos ambientes relacionados ao *Inferno*, cuja arquitetura labiríntica não apenas impelia a plateia a vivenciar relações de proximidade intensa, mas também os envolvia em uma ampla gama de atmosferas emocionais.

No entanto, era responsabilidade de cada indivíduo da plateia determinar a forma de vivenciar a encenação no ténue equilíbrio entre imersão e contemplação, onde as “significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também.” (OITICICA, 1986, p. 77).

A imersão prolongada em certos ambientes, por exemplo, poderia revelar nuances não percebidas de imediato e permitir uma conexão íntima com os elementos cênicos. Por outro lado, poderia também resultar na perda de aspectos gerais. De modo inverso, uma exploração mais rápida facilitaria a percepção de um possível fluxo narrativo e a conexão entre seus diferentes estágios, mas poderia colocar em risco a apreciação de detalhes específicos.

Penetrar nos ambientes, aproximar-se, manter distância ou estabelecer algum tipo de interação física com os intérpretes, caminhar rapidamente ou deter-se em paisagens específicas eram algumas decisões exclusivas das(os) visitantes, uma vez que os intérpretes permaneciam em seus locais cênicos durante toda a encenação.

A título de exemplo das potenciais interações da plateia destaca-se o testemunho da atriz e bailarina Adriana Bonfatti, membro dos AtoresBailarinos e intérprete do *Inferno*.

¹⁰⁹Por razões logísticas, nesta fase não era permitido que a plateia retornasse a áreas previamente exploradas, uma vez que isso poderia comprometer o fluxo de entrada do público.

Bonfatti, em parceria com o ator e bailarino Rodrigo Salles, ocupava o ambiente que marcava o início da segunda etapa de visitação do *Inferno*, no subsolo do Bloco-Escola. Em uma sala sem portas, com pouca iluminação e delimitada por três paredes grafitadas em tons de vermelho, azul, preto e ocre pelo artista plástico Valério Rodrigues com a colaboração do, então, jovem estudante de Artes Plásticas, Edward Monteiro¹¹⁰, o par de intérpretes revivia, de forma coreográfica, a trágica história de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta. Condenados por adultério, o casal de amantes foi destinado a vagar pelo mesmo círculo infernal sempre à procura de um desejante, mas impossível reencontro. Neste ambiente, a atriz-bailarina movimentava-se de olhos fechados enquanto vertia um choro ininterrupto durante todo o tempo da montagem.

Em entrevista oral concedida à autora em 5 de março de 2023, Bonfatti relembra a reação do público:

A gente ficava num canto do corredor, então tínhamos a parede dos dois lados e no fundo, com a plateia, a princípio, na “frente”, caminhando. Mas cada plateia é uma plateia. Então tinha gente que entrava na cena. E pessoas que só ficavam assistindo de fora. Então eu percebia que, às vezes, tinham pessoas que ficavam encostadas na parede, muito próximas de mim [...] Algumas sentavam e choravam, ficavam chorando junto comigo, porque esse estar de olhos fechados, esse não encontro com o outro... [...] Então eu tive diferentes percepções, porque, depois, várias pessoas com quem eu encontrei [...] me contaram como ficaram na minha cena. Desde pessoas da família até os amigos, até desconhecidos, cada um tinha uma experiência. E o comentário era de que as pessoas ficavam diante das cenas quanto tempo elas quisessem. E algumas passavam direto. Aí você perguntava a algumas pessoas, você viu aquela cena? Não, não vi, ou então, - fiquei o tempo todo diante daquela cena. (Depoimento de Adriana Bonfatti, em resposta ao questionário enviado pela autora, 2022)

À medida em que cada apresentação oferecia a oportunidade de apreender o espetáculo sob diferentes perspectivas, nos anos que se seguiram à realização da montagem era comum encontrar pessoas que revelaram ter assistido ao espetáculo mais de uma vez, seja para estarem novamente imersas em determinadas paisagens cênicas ou para recriarem seus percursos de outra forma.

As escolhas feitas pelos “Dantes da plateia” (MIRANDA, 2008, p. 90) engendravam um mosaico dinâmico de interações que não apenas moldava formas distintas de experienciar a encenação, mas impactava a atuação do elenco.

As palavras da bailarina, professora de dança e produtora cultural Renata Versiani,

¹¹⁰Edward Monteiro, atualmente, é um conceituado cenógrafo teatral. No período de criação de *A divina comédia*, Monteiro era aluno do gravurista Valério Rodrigues, professor de Artes Visuais, coordenador técnico do Galpão das Artes e responsável pela coordenação de produção e montagem da encenação. A convite de Rodrigues, o jovem estudante aceitou integrar a equipe encarregada por preparar e organizar os diversos ambientes. Em entrevista oral concedida à autora no dia 13 de janeiro de 2022, Monteiro destacou que sua participação nesse processo foi fundamental para moldar seu caminho artístico e profissional e ressalta esta experiência como fator decisivo na escolha de sua futura carreira como cenógrafo.

integrante do coro de Anjos que iniciava o estágio do *Paraíso* exemplificam a vivência compartilhada entre intérpretes e visitantes:

A proximidade com o público me fez perceber suas reações bem de perto. Como eu estava no Paraíso, a maior parte do público chegava tenso, mas se aliviavam ao nos ver e entrar naquele estágio tão agradável. Nossa coreografia tinha momentos de abraços no ar, e nós tínhamos sido orientadas a ter liberdade de interagir com o público, caso eles não saíssem da frente. Dessa forma os abraços, às vezes, aconteciam mesmo e muitos da plateia se sentiam acolhidos e aliviados das tensões vindas do Inferno e Purgatório (ambientes intensos) [...] a produção se preparou para qualquer situação inconveniente por parte da plateia (que sempre existe) no nosso setor do Paraíso, acredito que por causa da nossa idade¹¹¹. Dessa forma, sempre tínhamos alguém da produção para falarmos ou trocarmos algum sinal caso alguém incomodasse. (Depoimento de Renata Versiani, em resposta ao questionário enviado pela autora, 2023)

Ao mesmo tempo que a chance de co-habitar os diversos espaços cênicos apresentados enriquecia a experiência sensorial das(os) visitantes, a inclusão de suas presenças físicas na área de atuação complementava a formação das paisagens cênicos-coreográficas de *A divina comédia*.

As danças dos primeiros coreógrafos pós-modernos não consistiam em análises interessantes das formas, mas em reflexões urgentes sobre o meio. A natureza, a história e a função da dança, bem como suas estruturas, foram os temas do inquérito pós-moderno. [...] O uso do espaço era explorado tanto em termos de sua articulação na dança (ou seja, o uso de detalhes arquitetônicos no projeto da dança ou a exploração de uma superfície que não o chão) quanto em termos de lugar (ou seja, galeria de arte, igreja ou sótão como local, em vez de um teatro com palco de prosa). [...] As experiências e aventuras do Judson Dance Theater e seus projetos derivados lançaram as bases para uma estética pós-moderna na dança que expandiu e muitas vezes desafiou a gama de propósitos, materiais, motivações, estruturas e estilos na dança.

¹¹¹O coro de Anjos que abria o estágio do *Paraíso* era formado por jovens estudantes do curso técnico em Ballet Clássico da Escola de Danças Maria Olenewa (RJ), cujas idades variavam entre treze e quatorze anos. Versiani, na época da montagem, tinha 13 anos.



Figura 30 - Imagem do *Purgatório* que exhibe parte da seção intitulada *Sete pecados capitais e passos do perdão*. Em destaque, a integração entre intérprete e visitantes. *Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo da autora.

Ao refletir, anos depois, sobre a integração do público durante a encenação, a coreógrafa acredita que:

Inicialmente, era a impressão do todo que impactava o olhar, mas acredito que era a imersão corpo-espacial que dava condições para que o estatuto do espectador se desterritorializasse, precipitando o *agora-ator* para dentro da ação e recompondo de forma impressionante as fronteiras usualmente estabelecidas entre ambos. Na fresta entre observação, espelhamento e (re)criação, era comum encontrar pessoas atuando em um quadro por um tempo tão longo, que se confundiam e (re)criavam a ação cênica inicial, que se apresentava agora em sua plasticidade, sem se perder de sua função original. (MIRANDA, 2008, p.94)

Um último aspecto a ser destacado concerne à manifestação de variados estados de presença determinados pela “troca contínua, imediata e interativa de energia e experiência entre a obra e o público.” (MACHON, 2013, p.44).

Em seu estudo sobre a cena imersiva, Machon discute o conceito de presença com base na definição proposta pela escritora e professora de literatura inglesa e americana, Elaine Scarry em que a palavra presença pode ser interpretada como "*aquilo que está diante dos sentidos.*" (SCARRY apud MACHON, 2013, p 44. Grifo original). No âmbito da encenação, este “estar diante dos sentidos” implicava em uma exposição a vivências sensoriais diversas, intensificadas pelo deslizamento entre ficção e realidade, permeáveis às possíveis transformações que poderiam advir do mútuo testemunhar do acontecimento cênico.

Ainda que seja um tema de grande relevância no âmbito das Artes da Cena, o escopo desta dissertação não permite uma análise minuciosa da diversidade de pesquisas relacionadas aos estados de presença cênicos e suas reverberações.

No entanto, é importante ressaltar que a plateia não só testemunhava o espetáculo, mas também atuava como cocriadora por meio do impacto de suas interferências – passivas ou ativas -, criando uma tapeçaria única e efêmera de interações e atualizações dos mútuos estados de presença.

É possível dizer que o caráter híbrido e multifacetado de *A divina comédia* a aproxima do conceito de Antiarte formulado pelo artista visual Helio Oiticica como “[...] compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’.” (OITICICA, 1989, p.77)

Se a itinerância e a imersão nas cenas-ambientes eram elementos que colaboravam para presentificar na plateia o imaginário de Dante reelaborado por Regina, para o elenco, o desafio se encontrava no duplo exercício de persistir em seus estados cênicos previamente ensaiados, enquanto simultaneamente procuravam estar atentos às potenciais interações da plateia, sem reagir diretamente a elas, mas com flexibilidade para efetuar adaptações e ajustes em tempo real, quando necessário.

Como registrado pela diretora e coreógrafa:

A improvisação, mesmo nas coisas mais marcadas, teria que existir. E ao mesmo tempo não poderia haver contato, isso era uma coisa geral que a gente treinou muito. Eu treinei muito as pessoas para que elas não tivessem um contato visual, porque “elas não eram desse mundo”. Esse treino foi muito forte. (MIRANDA APUD KOSOVSKI, 2000, p. 6, Grifo original)



Figura 31 - Na foto, o ator Daniel Herz (deitado), integrante do *Inferno*, em interação com o visitante, Jitman Vibranovski. Herz tinha como referência simbólica para sua atuação a imagem do anjo caído, *Azael*. Deitado, durante toda a encenação, sobre um monte de pedras, Herz proferia trechos da peça *Merlim ou a Terra Deserta*, de Tankred Dorst enquanto buscava transmitir a fúria e nostalgia do anjo por ter sido banido do *Paraíso*. A imagem captura o instante de aproximação e contato físico de Vibranovski que não estavam previstos de acontecer. *Sala 6, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo Daniel Herz.



Figura 32 - Imagens do ator Lourival Prudêncio em seu espaço de atuação. A imagem, à direita, exhibe o intérprete junto a um grupo de visitantes da encenação. Nas fotos é possível visualizar o guincho (afixado no teto) e a longa corrente manipulados pelo ator que integravam sua partitura cênico-coreográfica. Desenho de luz criado por Gasper, Leiner e Nenen. *Rio Aqueronte, Inferno, A divina comédia*, 1991. Fotogramas digitalizados a partir de folha de contato fotográfico. Fotos Paulo Rodrigues. Acervo Regina Miranda.

Dessa forma, a quantidade de espectadoras(es)/participantes em determinado espaço, as oscilações de fluxo entre suas presenças e ausências, as diferentes qualidades dos modos de observação, as relações entre proximidade e distanciamento eram fatores que influenciavam os estados de presença cênica que resultavam em adaptações físicas nos ritmos e nas dinâmicas expressivas das partituras cênico-coreográficas.

4 PAISAGENS HÍBRIDAS

Considerar o evento cênico como uma paisagem remete às ideias pioneiras formuladas pela escritora Gertrude Stein (1874 - 1946), figura seminal para o desenvolvimento do pensamento artístico do século XX. Atenta às transformações de seu tempo, Stein foi uma das primeiras a criar peças teatrais que desafiavam as convenções dramáticas tradicionais centradas no desenvolvimento de uma trama narrativa.

A escritora argumenta que a tensão entre ver, ouvir e tentar acompanhar o enredo de uma peça exigiria da plateia um tipo de atenção relacionada a um antes ou depois da ação propriamente, colocando o espectador em um ritmo emocional sempre defasado do acontecimento cênico, ou seja, “a coisa vista e a emoção não caminhavam juntas.” (STEIN, 2015, p. 1)¹¹²

Sua proposta consistia em conceber as cenas de um espetáculo teatral como uma paisagem na qual todos os elementos cênicos – intérpretes, textos, ambientes, luzes, figurinos e objetos -, estavam intrinsecamente interligados, assim como os detalhes em uma paisagem natural, como elucidada a pesquisadora Inês Moreira:

Estas reflexões, em *Plays*, a levariam à conclusão de que “uma peça é exatamente como uma paisagem”. Não como uma história. A paisagem não se move, mas nela tudo está em relação, uns elementos em relação com os outros. Cada detalhe está em relação com cada detalhe em uma paisagem. Do mesmo modo, numa peça, os elementos estão lá e em relação uns com os outros. Isso seria uma paisagem, não uma história [...] (MOREIRA, 2007, p. 82. Grifos originais)

Essa perspectiva contribuiu para o desenvolvimento de experiências cênicas que subvertiam os padrões estéticos convencionais, tanto no que concerne a criação de novas obras quanto à experiência perceptiva da plateia.

O conjunto cênico-coreográfico de *A divina comédia* constituído sob a égide da saga danteana, se assemelha à proposição de Stein visto que pretende menos narrar a história de seu célebre protagonista, mas se apresentar ao público como um conjunto de paisagens multiformes engendradas através das recontextualizações e criações cênico-coreográficas baseadas nos temas propostos por Dante. A permanência das(os) intérpretes em seus ambientes e a insistência em suas partituras de movimento corroboravam para a percepção do espetáculo como um vasto panorama a ser explorado, que embora conectado pelos três reinos danteanos, desobrigavam o público de estar constantemente em sincronia com o tempo narrativo da história encenada e o encorajava “a fazer da peça a essência do acontecimento.” (STEIN, 2015, p. 1).

As paisagens que se desdobram em *A divina comédia* assumem um caráter híbrido uma vez que foram compostas a partir da fusão de diferentes linguagens artísticas onde a dança e o movimento, como já mencionado, se encontram no cerne criativo entrelaçadas ao teatro, a música e as artes visuais. Os elementos que se sobrepõem não complementam à cena,

¹¹² STEIN, Gertrude, em tradução de Inês Cardoso Martins Moreira. *Peças*. In: *Ensaia*, revista de dramaturgia, performance e escritas múltiplas. Disponível em revista ensaia/ edição zero_junho2015/ LÍNGUA. Acesso em 13 nov. 2023, às 22h27.

mas adicionam diferentes camadas simbólicas que oferecem múltiplas vias para a apreensão do trabalho.

Antes de avançar, é essencial destacar que a expressão **partitura cênico-coreográfica** abarca a diversidade de estruturas cênicas criadas a partir da inter-relação entre corpo, voz e ambiente, onde a corporeidade desempenha um papel axial. Em *A divina comédia* todo movimento é dança porque “dançar não é ‘significar’, ‘simbolizar’ ou ‘indicar’ significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se acção (sic).” (GIL, 2001, p. 86).

As partituras, concebidas como estruturas cíclicas de ações que se desenvolviam durante todo o tempo da encenação, operavam como um “sistema coreográfico semi-aberto, estruturado de forma a provocar uma apreensão imediata e mais imagética” (MIRANDA, 2008, p.90), no qual cada intérprete tinha liberdade de sugerir aportes e modificações que se fizessem necessários a sua atuação, sempre em diálogo com a equipe de direção.

A criação da linguagem teatral-coreográfica incluía improvisações de movimento em tempo real, a criação e/ou reconstrução de coreografias complexas além do uso expressivo de ações cotidianas como, por exemplo, costurar, caminhar, permanecer sentada(o) ou deitada(o), ler ou escrever. Os textos inseridos integravam-se às frases de movimento como ênfases dos estados emocionais a serem revelados.

Devido a profusão de construções cênico-coreográficas presentes na encenação, optei por apresentar algumas das paisagens mais representativas que compõem o extenso conjunto da instalação coreográfica. Em consonância ao processo de criação, complexo e repleto de variantes, avançarei pela análise dos componentes que as moldaram procurando conciliar suas diversas facetas.

Da mesma forma que a divisão poética realizada por Dante permite múltiplas abordagens a sua obra, as descrições a seguir podem ser apreciadas como unidades independentes que ganham forma e significado pela inter-relação com a obra danteana. Cada paisagem, por si só, pode ser apreciada como um fragmento de um mosaico que, quando reunido, forma a complexa tapeçaria da ampla intervenção coreográfica.

4.1 Inferno

A meio do caminho desta vida
achei-me a errar por uma selva escura,
longe da boa vida então perdida.
(ALIGHIERI, 1984, Inferno, I, 1-3, p.101).

Para encenar o célebre reino dantesco “onde se perde toda e qualquer esperança de salvação” (LUCCHESI, 2021, p. 16) Regina contou com a participação de 52 integrantes que ocupavam os 28 ambientes distribuídos pelos dois pavimentos do Bloco-Escola do MAM-RJ.

Formado por um conjunto labiríntico de corredores e salas, a exploração deste reino dantesco convidava a uma visita sequencial de seus espaços, uma vez que, com o intuito de evitar a interrupção do fluxo de entrada das(os) visitantes, não era permitido à plateia retornar aos ambientes já percorridos.

A primeira etapa, encenada no piso térreo, tinha como referência os cantos poéticos de I a IV que, na escrita danteana, representam uma espécie de prólogo para a entrada dos Círculos infernais propriamente ditos. Para essa fase, Regina definiu alguns temas de movimento relacionados à sensação de perda: perda da esperança, perda do tempo, perda do corpo no seu aspecto humano. Palavras como perplexidade, despedida, desligamento, aprisionamento, revolta, remorso, negação, abandono e desapego surgem em minhas anotações de ensaio como significantes relevantes para a criação corpo-emocional desta fase.

Em conversa telefônica realizada em 11 de janeiro de 2022, Regina relembra que a estrutura de composição do estágio inicial do *Inferno*, apontava para uma linha coreográfica descendente e citou a imagem de um “enterro progressivo” (MIRANDA, 2022), como analogia ao gradual processo de desapego das almas em relação à sua vida terrena e do desligamento do sentido de temporalidade, além da constatação da imutabilidade de seus destinos. “O Inferno é a pátria das coisas impermeáveis”, relembra Lucchesi (LUCCHESI, 2021, p.34)

A segunda etapa deste estágio, localizada no subsolo do Bloco-Escola indicava o aprofundamento no vórtice infernal. Como referência para a encenação desta fase foram selecionados treze cantos poéticos que narram a passagem de Dante e Virgílio pelas diferentes regiões dos nove Círculos infernais. Além da continuidade dos temas abordados na primeira etapa, outros se manifestavam e ganhavam intensidades variadas: terror, violência, apatia, medo, desespero e repulsa foram incorporados na miríade de partituras cênico-coreográficas construídas.

Assim, as diferentes configurações das salas, corredores e espaços de transição que incluíam cavidades no piso, escadas e áreas ainda em construção aliadas às texturas e objetos adicionados e/ou presentes nos ambientes como areia, pedras, argila, entulho, tubulações aparentes, grades, carrinhos de mão e andaimes emergiam como partes constitutivas do acontecimento coreográfico.

Em adição às camadas corpo-espaciais, Regina introduziu uma ampla gama de textos dramatúrgicos com base nas correspondências estabelecidas com os cantos poéticos selecionados para esta fase. A inserção dos elementos textuais transitava entre a repetição de frases curtas e trechos selecionados e reorganizados pela diretora até à incorporação de uma obra completa, como no caso da peça *Entre quatro Paredes* (1944), de Jean Paul Sartre, encenada na íntegra na etapa final de visitação do *Inferno*.

Como mencionado anteriormente, fragmentos das peças *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett, *Merlim ou A terra deserta* (1981), de Tankred Dorst, *O Túnel* (1918) de Pöer Kagerkvist, *Medea* (431 a.C.) de Eurípedes, *Auto da Barca do Inferno* (1517), de Gil Vicente, *Fausto - Uma Tragédia* (1808), de W. Goethe e *O Belo Indiferente* (1939), de Jean Cocteau, para citar algumas, colaboravam para invocar as temáticas infernais, acentuando a intertextualidade presente em toda a encenação. Segundo a coreógrafa “entre os três estágios, o *Inferno* era acentuadamente o mais teatral” (MIRANDA, 2023, informação oral).

É importante lembrar que, junto a profusão de sons e imagens emitidas pelas(os) intérpretes, oito seções do *Réquiem em ré menor*¹¹³, de Mozart, soavam continuamente.

A seguir serão apresentadas algumas das emblemáticas paisagens cênico-coreográficas que integravam a encenação do *Inferno*.

4.1.1 *Cantos I e II*

A denominação *Cantos I e II*, conforme descrito no programa do espetáculo, remete às paisagens cênico-coreográficas criadas a partir destes cantos poéticos. Tais composições se estendiam por oito ambientes distintos identificados no programa como *Hall*, *Corredor* e *Salas*, numeradas de 1 a 6. Para o detalhamento desta etapa da encenação, optei por apresentar quatro seções identificadas como *Corredor*, *Sala 2*, *Sala 3* e *Sala 6*.

¹¹³Conforme mencionado anteriormente, a trilha sonora do *Inferno* era formada pelas seções *Introitus*, *Kyrie*, *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordade*, *Confutatis* e *Lacrimosa*. Existem inúmeros registros fonográficos do *Réquiem em ré menor*, de Mozart. A título de exemplo, a composição mozartiana pode ser ouvida em gravação da *Filarmônica de Berlim*, com regência de Herbert von Karajan. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m5FXXV1zrNh4&t=940s>. Acesso em 27 out. 2023, às 11h41.

A) *Corredor*

Intérpretes: Jefferson Miranda, Regina Miranda e Carla Vilela

Após atravessar um pequeno Hall de entrada localizado na entrada do Bloco-Escola do MAM-RJ, o público entrava em um longo corredor onde encontravam Jefferson Miranda e Regina Miranda em plena atuação.

O espaço, inundado pela música de Mozart e pelo som das vozes das(os) intérpretes, era delineado à esquerda por um extensa parede de concreto, pintada de preto em algumas partes, enquanto à direita se estendiam uma sequência de salas de diferentes tamanhos. A iluminação, proposta por Peter Gasper, Luis Paulo Nenen e Henrique Leiner para esta área, demarcava de forma sutil o território das(os) intérpretes enquanto fazia a plateia transitar por zonas de penumbra.

Jefferson Miranda permanecia em uma escada afixada na parede no canto esquerdo do corredor, ressaltada por um tênue foco de luz, a partir da seguinte orientação: “uma pessoa que trabalha no adeus, na perplexidade, na despedida”. (SALOMON, 1991, anotações de ensaio).

O ator-bailarino iniciava sua partitura cênico-coreográfica no topo da escada e, gradativamente, descia os degraus estabelecendo diferentes ritmos e dinâmicas de movimento com ênfase no temor da queda. Quanto mais se aproximava do solo, mais o intérprete intensificava a sensação de medo como simbologia da iminência de ser tragado pelo abismo infernal.

Simultaneamente, Regina Miranda se movimentava com base em um roteiro de ações que improvisava, em tempo real. No cerne da composição de sua dança a imagem de uma alma dividida entre o apego à vida terrena pregressa e o inexorável mergulho no desconhecido. Uma pulsação ambígua entre vida e morte, como um delicado fio que se esgarçava, deixando para trás a existência corpórea. “O *Inferno* está dentro de mim”, lembra a coreógrafa (MIRANDA, 2022). Em meus registros pessoais encontro as expressões: “Adeus à vida, adeus às coisas humanas. Desligamento.” (SALOMON, 1991, anotações de ensaio). Para o trabalho de encorpação dos temas pesquisados a bailarina e coreógrafa combinava caminhadas, torções, giros espiralados, (sobre)saltos e quedas vertiginosas a gestos de braços, pernas, tronco e cabeça e movimentos posturais¹¹⁴ que enfatizavam as ações de Avançar e Recuar como espelho das hesitações desta alma impenitente.

¹¹⁴Movimentos posturais, de acordo com Laban (1971), indicam ações em que todas as partes do corpo estão engajadas simultaneamente. Movimentos gestuais tem como ênfase o isolamento de determinadas partes do corpo que direcionam ou definem a ação principal.

Uma pausa no meio de um passo que avança. Segurar com as duas mãos a perna que ficou atrás. Trazê-la a frente. Empurrar essa perna com as mãos até que ela se estique e o pé toque, temerosamente, no chão a frente. O inevitável próximo passo. Impossível voltar atrás.

Um balançar lateral de seu corpo era evocado durante sua partitura sugerindo a imagem de uma alma à deriva, na iminência de ser tragada pelas circunstâncias infernais. Tremores corporais, mãos que se contorciam ou golpeavam diferentes partes do corpo aliavam-se a ações vigorosas e rápidas que indicavam desespero e o desejo de fuga para depois se transmutar em movimentos extremamente lentos e controlados. A alternância entre melancolia e temor tingia a gama de ações produzidas pela intensidade da dança de Regina.



Figura 33 - Imagem de Regina Miranda, em atuação no *Inferno*. Destaca-se a intenção corpo-espacial em direção à Frente Alta que sugere, neste contexto, a tentativa de estabelecer uma conexão com o espaço superior. As expressivas mãos de Regina parecem transitar entre a súplica e o estupor. A área capturada pela foto exhibe parte do primeiro corredor de visitação, mantido em sua forma original, com piso de concreto e uma extensa parede preta. A iluminação desenhava um discreto corredor de luz para a intérprete enquanto demarcava regiões de luz e sombra. *Corredor, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto Stella Cramer. Acervo Regina Miranda.

Ainda no conjunto referenciado como *Corredor*, a plateia podia encontrar a bailarina e cantora lírica Carla Vilela. Sentada em uma cavidade abaixo do nível do chão, com seu tronco encostado em uma parede de tijolos, Carla estava trajada como uma cantora lírica do século XIX: cabelos presos e minuciosamente encaracolados, maquiada como se estivesse prestes a se apresentar em um palco tradicional de Ópera. Um vestido longo composto por uma volumosa saia e um colar de pérolas completavam sua imagem. Um único detalhe parecia interferir neste belo quadro. A região inferior de seu corpo, afundada no solo, encontrava-se rodeada e recoberta por flores. A ambientação remetia, de forma inequívoca, à imagem de um túmulo.



Figura 34 - Imagem da bailarina e cantora Carla Vilela durante a encenação do *Inferno*. Sentada no chão e rodeada de flores, a intérprete parece afundar no solo, como se estivesse aprisionada em seu próprio túmulo. Sua composição cênico-coreográfica tinha como tema principal a perda da esperança, conceito norteador da primeira parte do *Inferno*. A manutenção dos estados de tristeza e nostalgia marcaram a construção da atmosfera cênica. *Corredor, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo Carla Vilela.

Durante um longo tempo, Vilela permanecia na mesma posição, com um olhar distante e melancólico. Suas posturas se transformavam gradualmente, movidas pelo limite físico de sua resistência a este estado de suspensão. Entremeadado às pausas e às mudanças posturais, a intérprete cantava, à capela, um ária de ópera. Um canto triste e introspectivo se

misturava ao som da *Lacrimosa*, de Mozart e à polifonia dos textos proferidos continuamente pelas(os) outras(os) intérpretes e impelia a plateia a se aproximar para ouvir. Muitas vezes, a ação de chorar surgia de forma espontânea integrando-se a sua partitura à medida em que se manifestava – ou não.

A iluminação composta por fachos de luz, que pareciam surgir do subsolo, agregava um aspecto fantasmagórico à imagem de beleza invocada nesta paisagem cênica.

B) Sala 2

Instalação: Xico Chaves

Intérpretes: Zeca Bittencourt e Viviane Feder

A encenação deste ambiente foi desenvolvida em torno da ideia da perda do tempo. Constatar a dissolução do conceito de temporalidade, um dos componentes essenciais de nossa experiência humana implica, igualmente, na perda da esperança, temática que perpassa de variadas formas a fase inicial de visitação.

Como estímulo para a pesquisa de movimento Regina compartilhou com as(os) intérpretes algumas imagens registradas em minhas notas de ensaio como:

O tempo que se esvai/movimento em estrobo.
Cada pessoa trabalhando numa fração de segundo.
Um grito que se perde – um gesto que se perde.
Entrada na eternidade (SALOMON, 1991)

A partir das ideias citadas, as explorações de movimento conduziram a criação de uma intrincada composição cênico-coreográfica que incorporava fragmentos de texto da peça *O túnel*, de autoria do escritor sueco Pär Lagerkvist¹¹⁵. Escrita em 1918, a peça narra a tentativa do personagem em compreender o que lhe aconteceu após um acidente de metrô. Na transposição para *A divina comédia*, a obra de Lagerkvist foi utilizada como referência textual e imagética para a dupla de intérpretes que ocupava os espaços da Sala 2, constituída por duas salas contíguas que receberam tratamentos cenográficos diferentes.

No ambiente à direita, onde Zeca Bittencourt permanecia a maior parte do tempo, o artista plástico Xico Chaves optou por recobrir parte das paredes e do chão com uma grande lona preta sobre a qual aplicou pigmentos de minério de pedras preciosas, material recorrente em sua obra artística. O tecido preto desempenhava um duplo papel, servindo,

¹¹⁵Pär Lagerkvist (1891-1974) foi um escritor sueco, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1951. Sua escrita “caracteriza-se pela intensidade expressiva e pela constante exploração da dualidade do bem e do mal, temas que permeiam sua obra, impregnando-a de pessimismo, ansiedade e, por vezes, elementos de moralidade religiosa.” Informação disponível em <https://www.isliada.org/escritor/par-lagerkvist/>. Acesso em 21 set. 23, às 16h45.

simultaneamente, como textura para o solo e figurino para o intérprete. Através de uma abertura no centro da lona, Bittencourt “vestia o chão” que se transformava em uma ampla saia e sugeria, visualmente, uma alteração na natureza de sua corporeidade. Em contraste, o ator-bailarino vestia um fraque preto e uma camisa branca com babados no peito e nas mangas que remetiam a uma figura do século XVIII. Sua maquiagem, concebida pelo visagista da encenação e intérprete, Renato Castelo, era marcada por evidente artificialidade: cabelos descoloridos em tom de amarelo, rosto recoberto por uma camada de *pancake* branco e lábios, marcadamente vermelhos. De sua orelha esquerda, um fio de sangue parecia escorrer.

Em sua partitura cênico-coreográfica, o ator-bailarino encorpava uma série de frases de movimento que enfatizavam ações na região superior do corpo (tronco, braços e cabeça) visto que sua unidade inferior (bacia, pernas e pés) estava imersa na grande saia-chão criada por Chaves, enquanto proferia, incessantemente, fragmentos do texto associado a este ambiente. A repetição cíclica de frases gestuais e verbais contribuía para instaurar a atmosfera de confinamento e perplexidade vivenciada pelo intérprete.

Na sala ao lado, mantida em sua estrutura original, revestida com paredes pretas e chão de cimento, Viviane Feder, atuava sem texto verbal. Seus movimentos sugeriam a imagem de uma pessoa vaidosa se arrumando em frente a um espelho para ir a uma festa. O repertório de ações incluía, dentre outras, retocar a maquiagem, calçar e descalçar os sapatos de salto alto que usava, arrumar o penteado e improvisar uma dança, sedutora e alegre, que incorporava movimentos Rápidos, Leves e Diretos, causando a impressão de que seu corpo estava em sintonia com uma música que apenas ela percebia.

Em contraposição à caracterização de Bittencourt, Feder usava um vestido dourado, de comprimento mediano, que remetia à década de 1990, ano de criação do espetáculo. Sua maquiagem se alinhava a uma composição realista, apropriada para uma ocasião festiva.

Apesar de seus figurinos sugerirem épocas históricas diferentes, Bittencourt e Feder atravessavam a noção histórica do tempo na condição de almas impenitentes que compartilhavam da mesma situação, aprisionadas nos momentos que precederam sua entrada no estágio infernal.



Figura 35 - Imagem da Sala 2 ocupada por Zeca Bittencourt (em primeiro plano) e Viviane Feder (ao fundo). Em destaque a visualização da lona/figurino que foi incorporada ao espaço pelo artista plástico Xico Chaves cumprindo a dupla função de (re)vestir. *Sala 2, Inferno, A divina comédia*, 1991. Imagem capturada pela autora por meio da digitalização do material originalmente gravado em VHS pela videomaker Adriana Varella¹¹⁶. Acervo da autora.

C) Sala 3

Instalação: Manfredo de Souza Neto

Intérprete: Mauro Sergio Marques

A atmosfera desta pequena sala, conectada ao corredor inicial e referenciada pela equipe de direção durante os ensaios como *Cubículo*, foi definida por Regina como “uma vivência da terra e da pedra” (MIRANDA, 2022, informação oral). A temática do enterro permanece como *leitmotiv* desta fase do *Inferno* e trazia, para o intérprete Mauro Sergio Marques¹¹⁷, o desafio de encorpar estados de abandono e petrificação corporal.

Em sintonia à visão da diretora, Manfredo de Souza Neto usou o barro como componente central deste espaço, revestindo o chão e as paredes desta sala com este material.

¹¹⁶Mediante a impossibilidade de encontrar outras imagens deste ambiente, a opção por inserir este recorte fotográfico, apesar de sua baixa resolução, tem a finalidade de aproximar a(o) leitora/leitor da cena apresentada. Este procedimento poderá ser repetido ao longo deste capítulo, conforme necessário.

¹¹⁷Durante a montagem de *A divina comédia*, Mauro Marques tinha 26 anos. Em início de carreira o jovem intérprete estudava Artes Cênicas na *Escola de Teatro Martins Pena*. Atualmente Marques atua como artista-educador, ministrando aulas de teatro, além de trabalhar como ator, diretor de teatro, fotógrafo e cenotécnico.

Vale destacar que o mesmo material seria posteriormente reintroduzido, com um significado simbólico diferente, no desfecho de *A divina comédia*, por meio da integração das esculturas de Celeida Tostes no *Paraíso*.

Com o intuito de estimular a pesquisa de movimento, a coreógrafa compartilhou com o ator as seguintes analogias: “a perda do corpo, uma pessoa sendo enterrada, ampulheta.” (SALOMON, 1991, anotações de ensaio).

A partir destas indicações, Marques experimentou nos ensaios uma imersão em zonas de silêncio, lentidão e controle corporal que levaram à decisão de atuar de olhos fechados. Com o corpo recoberto de uma fina camada de argila, o torso nu e vestindo um tecido que envolvia a região inferior do corpo, Marques executava uma partitura cênico-coreográfica composta por cinco mudanças posturais que se modificavam muito lentamente. Uma rápida observação por parte das(os) visitantes poderia levar à impressão de que o ator permanecia estático.



Figura 36 - Imagens do ator Mauro Marques em atuação no *Inferno*. Na sequência, da esquerda para a direita, é possível observar uma discreta variação no posicionamento de suas mãos. Essa transição gestual, conforme descrito acima, era executada de forma quase imperceptível, com ênfase em Tempo Lento e Fluxo Contido. Fotograma digitalizado a partir de folha de contato fotográfico. *Sala 3, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto Paulo Rodrigues. Acervo Regina Miranda.

D) *Sala 6*

Pedras - Intérprete: Daniel Herz ou Cadu Fernandes¹¹⁸

Tijolos - Intérprete: Gisele Schwartz

No ambiente designado como *Pedras*, a presença do ator Daniel Herz¹¹⁹ evocava a imagem do anjo caído, Azael¹²⁰, um dos seres celestiais que se rebelaram contra Deus e foram expulsos do *Paraíso* como punição por sua desobediência. Em minhas notas de ensaio as seguintes diretrizes foram registradas: “Azael revoltado porque caiu, fala sobre o *Paraíso* com nostalgia. Fala sobre o *Apocalipse* com excitação.” (SALOMON, 1991, anotações de ensaio).

Deitado sobre um monte formado por pedras portuguesas, Regina propôs a Herz que tentasse permanecer, a maior parte do tempo, com a cabeça apontada para o chão como metáfora para a encorpação do momento posterior à queda do anjo.

O texto proferido pelo ator combinava fragmentos da peça *Merlim ou a terra deserta* (1980), do dramaturgo e escritor alemão Tankred Dorst e trechos do *Apocalipse segundo São João*, selecionados e reorganizados pela diretora.

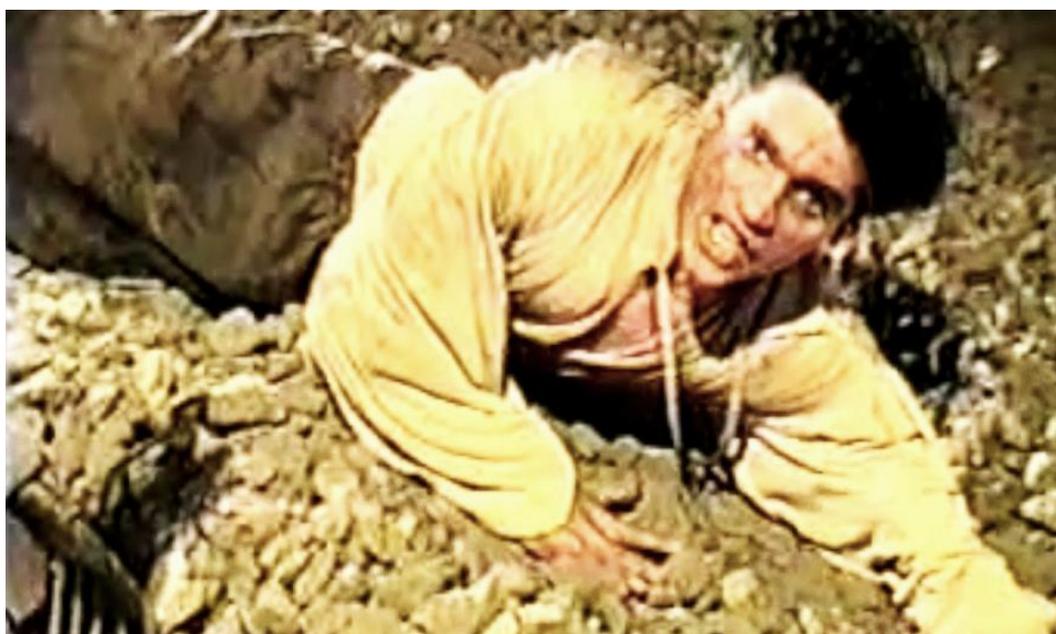


Figura 37 - Imagem do ator Daniel Herz. Em meio à tentativa de se mover no aglomerado de pedras, o ator bradava: “O orgulho, eis a origem da queda. Foi uma revolta por direito das criaturas espirituais. Lúcifer cai pelo cosmos, na queda passa pela terra. Uma pedra solta-se de sua coroa de anjo e arde como um meteorito. Silêncio.” (DORST, 1984, p. 154). *Sala 6, Inferno, A divina comédia*, 1991. Fotograma capturado pela autora por meio da digitalização do material originalmente gravado em VHS pela *videomaker* Adriana Varella. Acervo da autora.

¹¹⁸Daniel Herz foi substituído, na segunda semana de apresentações, pelo ator Cadu Fernandes.

¹¹⁹Nos anos que se seguiram à encenação de *A divina comédia*, Daniel Herz desenvolveu uma renomada carreira como diretor teatral. Em 1992, fundou, em parceria com a atriz e diretora Suzanna Kruger, a *Cia Atores de Laura*. Atualmente, os *Atores de Laura* mantêm-se em atividade com direção e supervisão apenas de Herz.

¹²⁰A menção a Azael não faz parte dos cânones bíblicos tradicionais, mas sua figura é citada em textos apócrifos como o *Livro de Enoque*, antigo texto apocalíptico judaico.

No lado oposto ao aglomerado de pedras, as(os) visitantes encontravam a atriz Gisele Schwartz que, de pé, diante de uma das paredes de tijolos, personificava a Morte.

A atriz usava um longo vestido de cetim dourado. Um par de grandes brincos reluzentes, sapatos de salto alto e luvas de cetim completavam seu figurino. Com a mão esquerda, Schwartz segurava um leque de penas artificiais de pavão. Sua imagem conferia um ar aristocrático e sedutor à cena em contraste com a aparência rústica e inacabada da área em que atuava.

Sua ação principal consistia em recolher, com sua mão direita, porções de argila que enchiam um carrinho de mão posicionado ao seu lado, e arremessá-las vigorosamente contra a parede de tijolos. Por vezes, a intérprete também espalhava a massa atirada na parede. Entremeado a isso, a intérprete realizava uma combinação de movimentos posturais liderados pelos braços e mãos, de forma Lenta e Contida que contrastavam com a força com que o cimento era lançado. Com o leque, Schwarz traçava desenhos espaciais através de ações ora encobriam ora desvendavam partes do seu corpo. Torções e inclinações laterais de tronco, desfalecimentos e a ação de soprar a argila em sua mão integravam o roteiro de improvisação.

As diferentes qualidades de movimento empregadas em suas ações e a profunda imersão da atriz em suas tarefas geravam uma atmosfera misteriosa e imprevisível.



Figura 38 - Imagens da atriz Gisele Schwartz em atuação no *Inferno*. As fotos ilustram os momentos em que a intérprete atirava e, posteriormente, espalhava a massa de argila na parede de tijolos. *Sala 6, Inferno, A divina comédia*, 1991. Fotogramas capturados pela autora por meio da digitalização do material originalmente gravado em VHS pela *videomaker* Adriana Varella. Acervo da autora

4.1.2 *Porta do Inferno*

Instalação: Wilson Piran

Ao ultrapassar a área anterior, a plateia ingressava em um segundo corredor. Imediatamente a sua frente, a inscrição “Deixai toda a esperança, vós que entrais” (ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, III, 9, p.120) surgia afixada na parede, na forma de uma escultura composta por grandes letras recobertas de purpurina preta, uma marca do estilo do

artista plástico Wilson Piran. Assim como no poema, a célebre frase evocava, de forma contundente, a triste condição das almas infernais e indicava às(aos) visitantes o início do aprofundamento na topografia infernal.



Figura 39 - Detalhe da encenação do *Inferno*. Afixada na parede, no centro da imagem, a escultura de Wilson Piran. A imagem em sombra é do ator Lourival Prudêncio que encarnava o barqueiro Caronte, responsável, no poema, por conduzir as almas impenitentes aos seus círculos de danação. A atuação memorável de Prudêncio deixou uma marca indelével na memória de todos que testemunharam a encenação. *Porta do Inferno, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto de autoria não identificada. Acervo da autora.

4.1.3 *Rio Aqueronte*

Intérprete: Lourival Prudêncio (Caronte)

Neste ponto de sua jornada Dante se encontra à beira de um rio, pelo qual navega o barqueiro *Caronte*, “o demônio incumbido de conduzir as almas ao Inferno” (MARTINS, 1984, p. 124), encorpado, de forma avassaladora, pelo ator Lourival Prudêncio. Para compor esta paisagem, Regina utilizou o segundo corredor situado ainda no primeiro piso do Bloco-Escola, como metáfora espacial do *Rio Aqueronte*.

Enquanto caminhava livremente pelo espaço, Prudêncio segurava uma grossa corrente que brandia no ar e arremessava no chão com extremo vigor. Com a outra mão, acionava, por controle remoto, um guincho conectado ao teto que acompanhava seus movimentos. O intérprete, um dos poucos integrantes do *Inferno* a estabelecer contato direto com a plateia, recebia as(os) visitantes vociferando uma mistura de gritos graves e longos, frases improvisadas e fragmentos de textos retirados do Canto III, do poema de Dante e do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente¹²¹.

Entremeado aos textos, o ator bradava uma relação de nomes fictícios e reais¹²² convocando à plateia a segui-lo. Dessa forma, o ator encaminhava as(os) visitantes em direção à escada que dava acesso ao subsolo, onde acontecia a segunda etapa de encenação do *Inferno*. Sua presença emanava poder e autoridade e incutia no público um mistura de curiosidade e temor, a tradução perfeita da descrição de Dante:

O demônio Caronte, o olhar em brasa,
aos gritos os chamava e ia reunindo
dando co'a pá nalguns que o medo atrasa.
(ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, III, 109-111, p. 126)

Os gritos e invocações, acompanhados pela repetição do estridente barulho das correntes, ecoavam pelos dois níveis do Bloco-Escola e definiam o tom e o ritmo deste mundo infernal. Não surpreende que muitas(os) das(os) visitantes tentassem alcançar rapidamente a saída do corredor, evitando um confronto direto com o intérprete.

A divina comédia não teria sido a mesma sem a fúria encarnada deste ator.

¹²¹ O texto proferido por Lourival Prudêncio foi organizado por Regina a partir de fragmentos de textos de vários autores. Algumas passagens não puderam ser identificadas.

¹²² Durante a encenação, era prática comum que o ator, ao reconhecer alguma pessoa da plateia, a convocasse por seu nome próprio, como um chamado para adentrar as regiões mais profundas do *Inferno*.



Figura 40 - Imagem do ator Lourival Prudêncio como o demônio *Caronte*. A fotografia exhibe o ator em meio a uma de suas viscerais invocações e revela seu figurino composto por uma saia-calça, de aparência rústica composta por camadas de tecido envelhecido. Seu rosto e parte do tronco estavam cobertos por espessas camadas de argila ressecada que conferiam o aspecto de um corpo em estado de decomposição. *Rio Aqueronte, Inferno, A divina comédia, 1991*. Foto Guga Melgar. Acervo da autora.

Após a passagem por Prudêncio, a descida pela escada levava o público a ingressar em uma sala ampla que abrigava dois conjuntos cênico-coreográficos idealizados a partir do Canto IV, no qual Dante descreve a chegada ao primeiro Círculo do *Inferno*, um lugar mergulhado em escuridão e tristeza, “onde estão as almas das crianças mortas sem batismo e as grandes figuras do paganismo.” (MARTINS, 1984, p.130. nota de tradução)

Não obstante ocuparem a mesma área, estas paisagens cênicas instauravam atmosferas corpo-emocionais heterogêneas que, embora interligadas, se manifestavam no contexto do

espetáculo como unidades autônomas, designadas no programa do espetáculo como *Canto IV* (aqui não detalhada) e *Limbo*.

4.1.4 Limbo

Ambientação: Regina Miranda

Intérpretes: Bernardo Guerreiro, Eduarda Maia, Érica Collares, Lilian Mazza

A entrada neste espaço, localizado no subsolo do Bloco-Escola, marcava o início da segunda etapa de visitação do *Inferno*. A principal temática desta área estava centrada nas sensações de tristeza, vazio e suspensão. Gestos e mudanças de posturas executados com extrema lentidão, longas pausas e caminhadas à esmo colaboravam para instaurar uma atmosfera melancólica.

A ambientação cenográfica, com predominância da cor branca, era composta por fragmentos de placas de gesso e manequins de plástico, dispostos desordenadamente pelo chão. Com os corpos e os cabelos recobertos por forte maquiagem branca, as atrizes usavam vestimentas feitas de lençóis, que evocavam antigas estátuas gregas.

A movimentação de Mazza incluía caminhadas lentas pelo espaço, que se alternavam com a ação de apoiar o corpo lateralmente em uma das paredes da sala e permanecer durante um longo tempo nessa postura, com o olhar desfocado.

Érica Collares, a quem chamávamos de *Mulher Coluna*, - a bela atriz, com cabelos negros e olhos em tons de violeta, lembrava, de fato, uma cariátide¹²³-, permanecia, predominantemente, sentada em um banco alto, que fazia com que a atriz parecesse emergir do solo. O vocabulário de movimento realçava gestos delicados de mãos executados de forma muito lenta como, por exemplo, as ações de retirar uma lágrima de sua face ou de trançar o espaço como se fosse uma mecha de cabelo. Os verbos verter e escorrer foram alguns dos conceitos que impulsionaram a construção desta partitura.

Bernardo Guerreiro, único intérprete que destoava da alva paleta definida por Regina para este ambiente, estava vestido com um longo robe preto adornado com detalhes em prata. Com calças compridas e sapatos pretos, seu figurino indicava uma associação com a estética da primeira metade do século XX. Para a construção de sua alma infernal, Regina indicou ao ator a associação com o escritor norte-americano Henry Miller (1892-1980), considerado um

¹²³Cariátide é um termo arquitetônico que designa uma “coluna ou pilastra, originária da Grécia antiga, geralmente com a forma de figura feminina, para sustentar cornijas ou arquitrave.” Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=MG4z#:~:text=Dicionário%20Brasileiro%20da%20L%C3%ADngua%20Portuguesa&text=Arquit%20Coluna%20ou%20pilastra%2C%20originária,para%20sustentar%20cornijas%20ou%20arquitrave>. Acesso em 6 out. 2023, às 18h41.

artista maldito pela crítica literária de sua época por sua escrita “pornográfica e subversiva” (FRAZÃO, 2016).

Em sua partitura cênico-coreográfica, Guerreiro improvisava suas ações, permanecendo a maior parte do tempo sentado em um banco, com uma máquina de escrever apoiada no colo. Como tema central, a tentativa da escrita diante de uma página em branco.

A presença da bailarina Eduarda Maia completava a composição deste ambiente. Posicionada na parte inferior da escada que dava acesso ao subsolo, a intérprete personificava a imagem tradicional de uma bailarina clássica. Seu figurino remetia ao icônico traje feminino da Dança Clássica, composto por um *tutu* bandeja branco, meia-calça rosa e sapatilhas de ponta. Maia usava o corrimão da escadaria em analogia à barra usada por bailarinas(os) em sua prática diária de exercícios. A intérprete executava a mesma sequência de movimentos, aprisionada aos passos iniciais de uma aula de Balé. *Demi-pliés, grand pliés, relevés* eram repetidos à exaustão junto ao *1º port de bras* de Vaganova¹²⁴.

A conjugação deste ambiente chamou a atenção do crítico de dança Antonio José Faro que observou: “Os sapatos de ponta estão na entrada do inferno e a única bailarina clássica de *tutu e tudo*, executa *pliés* também no Inferno. Significativo e revelador.” (FARO, 1991)¹²⁵

¹²⁴Nascida em São Petersburgo, na Rússia, Agrippina Vaganova (1879-1961) foi uma importante bailarina, coreógrafa e diretora de balé. Responsável pela criação do *método Vaganova*. O termo *port de bras* é uma terminologia da dança clássica que se refere a uma série de sequências de movimento executadas com os braços. O *1º port de bras* de Vaganova consiste em mover um ou dois braços em um desenho circular pelo espaço. Inicia-se com os braços posicionados ao longo do corpo com os cotovelos levemente flexionados. Em seguida, os braços se elevam na direção do diafragma, à frente do tronco, continuam a se erguer na direção do topo da cabeça e finalmente se abrem para a linha horizontal do corpo, quando então retornam à posição inicial.

¹²⁵O fac-símile da crítica de Antonio José Faro intitulada *Divina Comédia – Um Happening e Tanto* se encontra no acervo da autora e foi veiculada em 1991, contudo, não foi possível identificar a data exata e o nome do periódico em que foi, originalmente, publicada.



Figura 41 - Imagem do *Limbo*. Ao fundo, próxima à parede, a atriz Lilian Mazza. Sentada, à direita da imagem, em momento de suspensão gestual, Érica Collares. Bernardo Guerreiro aparece com sua máquina de escrever no colo. Em destaque, o aspecto escultórico evidenciado na caracterização das intérpretes e a qualidade melancólica no olhar das(os) intérpretes em aderência à proposta corpo-emocional desta fase da encenação. *Limbo, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto Marcio RM. Acervo da autora.



Figura 42 - Imagem da atriz-bailarina Eduarda Maia em atuação no *Inferno*, utilizando o corrimão da escada como uma barra de Balé. As diretrizes de Regina foram registradas da seguinte maneira: “Perto da escada colocar uma bailarina presa nas cinco posições do Balé. Respiração difícil.” (SALOMON, 1991, anotações de ensaio). *Limbo, Inferno, A divina comédia*, 1991. Fotograma capturado pela autora por meio da digitalização do material originalmente gravado em VHS pela *videomaker* Adriana Varella. Acervo da autora.

4.1.5 *Ciclo da incontinência*

As duas próximas paisagens correspondem, respectivamente, ao segundo e terceiro Círculos do cone infernal. Na topografia danteana, essa região é identificada como *Ciclo da Incontinência*, uma região onde ventos violentos e tempestades infundas castigam as almas impenitentes que se deixaram levar por impulsos incontidos e comportamentos desregrados.

A) *Canto VI*¹²⁶

Intérpretes: Flávio Bruno e Freddy Ribeiro

Posicionado dentro da casa de máquinas do Museu, Bruno e Ribeiro encenavam o duelo entre *Fausto* e *Mefisto*.

O ambiente foi utilizado a partir de sua estrutura original composta por um intrincado maquinário que deixava à mostra tubulações de grandes dimensões, motores, quadros de eletricidade e um conjunto de engrenagens. Os intérpretes se moviam por entre o maquinário em um jogo de fuga e perseguição enquanto travavam um embate verbal composto por fragmentos de textos retirados das obras *Fausto* (1808-1832), de W. Goethe e a *Morte do Dr. Fausto* (1925), de Michel de Ghelderode. As vozes dos atores mescladas ao forte barulho dos motores das máquinas intensificavam a experiência polifônica vivenciada pela plateia durante sua incursão no *Inferno*.

B) *Canto V*

Instalação: Valério Rodrigues

Intérpretes: Cosme Alves Netto (*Minós*) participação especial; Adriana Bonfatti como *Francesa de Rimini* (Atores Bailarinos do Rio de Janeiro) e Rodrigo Sales como *Paolo Malatesta*

No início deste canto poético, Dante introduz a figura de *Minós*, um juiz inclemente encarregado de receber as almas condenadas e determinar sua exata localização nos círculos infernais através do número de vezes que enrolava sua cauda sobre si mesmo¹²⁷

Dentes rilhando em fúria, ali se via
Minós, que as culpas mede junto à entrada
pelas voltas na cauda, que fazia.
(ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, V, 4-6, p. 138)

Para encarnar o impiedoso demônio a diretora e coreógrafa convidou o curador da Cinemateca do MAM-RJ, Cosme Alves Netto. Sentado em uma cadeira, com um chicote nas mãos, o icônico curador observava com atenção a movimentação ao seu redor. Sob seu olhar,

¹²⁶Em consonância à sequência apresentada no programa do espetáculo, o *Canto VI* surge como anterior ao *Canto V*.

¹²⁷Como explica o tradutor Cristiano Martins, “o número de voltas indicava o Círculo a que devia descer a alma condenada.” (MARTINS, 1984, p. 138).

intérpretes e visitantes eram percebidas(os) de forma indiferenciada, como almas impenitentes a caminho de seu destino infernal. Sua partitura incluía o gesto de tocar e enrolar a corda do chicote como metáfora da temida cauda demoníaca.

Periodicamente, Alves Neto levantava-se da cadeira e adentrava a área que correspondia ao *Canto IV/Limbo* intimidando tanto os intérpretes que ali estavam quanto a plateia que circulava pelo espaço.

Ao passar por *Minós*, o público tinha a possibilidade de visitar um nova sala onde Adriana Bonfatti e Rodrigo Sales encorpavam o casal de amantes Francesca da Rimini e Paolo Malatesta¹²⁸. Assassinados pelo marido de Francesca, os amantes são sentenciados a habitar a mesma morada infernal, onde, eternamente, se procuram em meio aos fustigantes ventos que assolam este Círculo.

Ambientado pelo gravurista Valério Rodrigues, com a colaboração de Edward Monteiro, o espaço teve as paredes grafitadas em tons de preto, ocre e azul. Uma luz tênue banhava e mantinha os intérpretes na penumbra.

Trajados de negro, com um figurino que insinuava a estética do século XIV, Bonfatti e Sales atuavam durante as duas horas da encenação de olhos cerrados vertendo um choro contínuo, enquanto se moviam de forma incessante evocando as espirais de vento que assombravam o casal de impenitentes deste círculo:

A borrasca infernal que nunca assenta,
as almas vai mantendo em correria;
e voltando, e batendo, as atormenta.
(ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, V, 31-33, p. 140)

A partitura cênico-coreográfica foi elaborada através da experimentação e criação de um vocabulário de movimento comum que possibilitou que a dupla de intérpretes improvisasse suas ações em tempo real. Era fundamental que seus corpos fossem atravessados pelas sensações de procura, desencontro e deriva. As ações enfatizavam giros e espirais com mudanças de nível, gestos de tatear o espaço e deslocamentos com ênfase em Fluxo Livre. Por breves momentos, o casal se abraçava fortemente quando, então, se separava novamente.

Adriana Bonfatti, membro integrante da Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos desde 1989, realizava, em *A divina comédia*, seu segundo trabalho artístico sob a direção de Regina. Em entrevista concedida à autora em 5 de março de 2023, a bailarina rememora seu processo criativo:

¹²⁸A história, narrada no poema pela própria Francesca, conta que o par apaixonado, cunhados e amantes, são flagrados pelo marido de Francesca, Giancotto Malatesta, irmão de Paolo, que os mata.

No primeiro ensaio, eu disse: eu preciso estar de olhos fechados, se eu não posso ver, tenho que procurar na escuridão. E comecei a improvisar no espaço¹²⁹. Nesse primeiro dia, a Regina viu o ensaio. Acho que eu só tive coragem de fazer esse ensaio porque eu tinha o olhar dela de fora. [...] O choro apareceu desde o início. Porque, fechar os olhos, junto a falta de referência espacial externa, a procura de algo que eu não encontrava e a sensação de dissolução do meu corpo, me fez entrar num fluxo... você começa a gerar muitas imagens pessoais. E depois começa um trabalho, que eu acho que cada artista procura, de começar a se distanciar, de entrar em outro universo menos individual. [...] Como preparação para entrar em cena neste trabalho, eu precisava fechar os olhos por uma hora e meia antes do espetáculo e ir para o meu canto. No total, eu ficava uma hora e meia e mais duas horas de espetáculo, de olhos fechados [...] por várias vezes eu estava tão imbuída que alguém precisava tocar em mim e dizer: acabou. Porque eu não percebia. Nesse momento me lembro que precisava me sentar no chão e ficar de olhos fechados por mais um longo tempo e ir abrindo os olhos muito devagarinho. (Depoimento de Adriana Bonfatti em entrevista concedida a autora, 2023)



Figura 43– Imagem de Adriana Bonfatti como Francesca da Rimini. Destaca-se a imersão da atriz-bailarina em atmosfera emocional de dor, sem diluição da forma corporal, questão trabalhada por Bonfatti durante os ensaios. A gestualidade indica a manutenção da conexão com o espaço externo no trânsito entre a busca por seu parceiro e a tentativa de enraizamento espacial. *Canto V, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto Marcio RM. Acervo Adriana Bonfatti.

¹²⁹Referência ao tablado de madeira situado no interior do Galpão das Artes utilizado como local de ensaios para *A divina comédia* como mencionado no capítulo 2.



Figura 44 – Imagem de Rodrigo Sales em atuação no *Inferno*, como Paolo Malatesta. Observa-se a expressiva postura corporal do intérprete em momento de sutil equilíbrio entre contenção e entrega. Assim como Bonfatti, o bailarino atuava de olhos cerrados. A foto permite visualizar as paredes da sala grafitadas por Valério Rodrigues e Edward Monteiro. *Canto V, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo Regina Miranda.

A intensidade corpo-emocional impressa por Bonfatti e Sales resultou em uma expressão cênica tão tocante que ecoava a mesma comoção descrita por Dante ao se deparar com o casal no *Inferno*: “Francesca, a triste história que narraste move-me ao pranto e a grande sofrimento” (ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, V, 116-117, p. 144)

Após explorar as duas salas, apresentadas anteriormente, as(os) visitantes continuavam sua trajetória adentrando na última área subterrânea que demarcava a etapa final de visitação do *Inferno*. Este espaço consistia em um extenso corredor, com salas e áreas adjacentes.

Para a ambientação do corredor, o escultor Maurício Bentes dispôs uma série de tubos de lâmpadas fluorescentes em sulcos escavados no piso¹³⁰ cuja luminosidade acentuava a impressão de aridez e artificialidade do local. As salas e áreas adjacentes abrigavam outras instalações.

4.1.6 *Ciclo da violência*

Em consonância com a estrutura do poema, esta região evocava o sétimo Círculo infernal. Neste território, ainda mais profundo, situam-se as almas daqueles que perpetraram grandes atos de violência são punidas. Aqui a dor e o desespero aumentam exponencialmente. Deste novo ciclo serão detalhadas duas construções cênico-coreográficas denominadas como *Os violentos contra si mesmos* e *Os violentos contra os outros*.

A) *Os violentos contra si mesmos – Canto XIII*

Intérpretes: Glace Machado, Leonardo Sena e Paula Nestorov

Os três intérpretes desta seção atuavam no corredor, entremeados a passagem da plateia.

Glace Machado e Leonardo Sena retratavam a imagem das almas dos suicidas que Dante encontra neste ciclo. Sensações de rigidez e aprisionamento aos estados emocionais de seus últimos instantes de vida foram abordados como temas de movimento.

Sentado em uma poltrona estilo Luís XV, Sena manifestava um constante estado de espanto e estupor enquanto a partitura de Machado remetia a um corpo em perpétuo estado de desconexão. Seu tronco permanecia inclinado lateralmente enquanto suas mãos tentavam segurar a própria cabeça, que insistia em pender para várias direções.

Por sua vez, a atriz-bailarina Paula Nestorov encorpava duas potentes referências: a trágica Medeia, personagem criada por Eurípedes (484-406 a.C.) que, dominada pelo ódio, vinga a traição de seu marido, Jasão, assassinando os próprios filhos e, ainda, o monstro mitológico *Harpia*, citado por Dante no início do Canto XIII¹³¹, cruel algoz das(os) impenitentes que habitavam esta região.

¹³⁰Esta instalação, que no contexto da encenação recebeu o nome de *Cidade de Dite*, revisitava uma obra de Bentes, datada de 1986, na qual o artista “cobre 12 metros de lâmpadas fluorescentes com limalha de ferro, dispostas ao longo de um corredor, criando uma faixa luminosa no chão” (s/a, 2017). A obra citada integrava a exposição *Território Ocupado*, realizada no Parque Lage (RJ), em 1986. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9331/mauricio-bentes>. Acesso em 12 out 2023, às 17h28.

¹³¹No Canto XIII Dante narra sua entrada em uma densa floresta formada pelas almas das(os) suicidas, metamorfoseadas(os) em árvores. As *Harpías*, descritas como seres “de asas largas, cabeça e rostos humanos, rudes garras aos pés, ventre emplumado” (ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, XIII, 10-11, p. 210) surgiam como guardiãs cruéis e rancorosas das almas impenitentes deste Círculo.

Situada em uma zona de alta circulação do público, a intérprete atuava em um estreito praticável de madeira posicionado junto à parede do corredor.

Improvisando em tempo real, Nestorov se debatia ferozmente empunhando as mãos contra si mesma em gestos de ódio e laceração. Suas ações investiam em mudanças bruscas de forma corporal que incluíam torções, expansões e condensamentos que conjugadas a bruscas mudanças de direção e níveis espaciais colaboravam para expressar a dor e a fúria da personagem. Junto à sua movimentação, a bailarina emitia gritos lancinantes enquanto proferia desordenadamente frases e palavras extraídas da tragédia escrita por Eurípedes, imprimindo uma visceralidade ímpar à sua atuação.

As imagens a seguir capturam instantes desta seção.



Figura 45 - Imagens de Leonardo Sena (sentado) e Glauce Machado em atuação no último corredor de visita do *Inferno*. Em destaque, a atitude de espanto e letargia de Sena e a mencionada inclinação lateral de tronco de Machado, postura recorrente em sua partitura que incluía o gesto de apoio à cabeça. *Os violentos contra si mesmos, Inferno, A divina comédia*, 1991. Imagens digitalizadas a partir de folha de contato fotográfico de autoria de Paulo Rodrigues. Acervo Regina Miranda.



Figura 46 - Paula Nestorov como *Harpia/Medea*, em momento de fúria encorpada. *Os violentos contra si mesmos, Inferno, A divina comédia*, 1991. Fotograma capturado pela autora por meio da digitalização do material originalmente gravado em VHS pela *videomaker* Adriana Varella. Acervo da autora.

B) *Os violentos contra os outros – Canto XII*

Ambientação: Regina Miranda

Intérpretes: Ana Bevilaqua, Elza de Andrade, Flávio Colatrello e Helena Ignez

Em uma pequena sala contígua ao corredor, ainda no *Ciclo da Violência*, os quatro intérpretes desta seção encenavam, na íntegra, a peça *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre. O heterogêneo elenco composto por Ana Bevilaqua (Diabo)¹³², bailarina em começo de carreira, em 1991, e que, posteriormente, tornou-se membro nuclear dos *AtoresBailarinos*; Elza de Andrade (Inês) e Flavio Colatrello (Garcez), intérpretes com carreiras consolidadas na cena teatral carioca e Helena Ignez (Estelle), a aclamada musa do cinema novo.

A atriz, professora e pesquisadora em Artes Cênicas, Elza de Andrade relembra sua participação:

Foi uma peça ensaiada, marcada [...] naquela salinha micro, mas foi uma peça. O tempo que vocês (o elenco da instalação coreográfica) estiveram se preparando, a gente esteve decorando e tentando encontrar uma movimentação dentro de um lugar muito pequeno. Então o nosso trabalho, digamos assim, foi sem dúvida teatral. [...] Se alguém tivesse claustrofobia ali, não conseguiria fazer a peça, porque era muito claustrofóbico mesmo [...] no primeiro dia teve tanta gente que a gente fez a peça duas vezes [...] Exigia uma concentração absoluta. Mas eu me lembro que eu tentava de todas as formas segurar o texto pra que a gente conseguisse chegar ao final. Era muito intenso e todo mundo abraçou muito aquilo. Uma grande experiência da

¹³²No texto original de Sartre, o personagem associado a Ana Bevilaqua é identificado como *O criado*. Regina optou por renomeá-lo e substituir suas falas verbais por uma detalhada partitura cênico-coreográfica.

minha vida ter podido participar. (Depoimento de Elza de Andrade em entrevista concedida a autora, 2023)

A narrativa sartreana, famosa pela frase “O inferno são os outros” (SARTRE, 1974, p.58) inserida neste contexto, formava um *mise en abyme*¹³³ - um inferno dentro do próprio *Inferno*. Ainda que tenha efetuado cortes no texto original, Regina preservou a linha narrativa da peça, acrescida de uma minuciosa estruturação teatral-coreográfica que evidenciava os campos de tensão entre os personagens.

A imagem 47 apresenta um exemplo dos estudos do texto efetuados pela diretora.

¹³³ *Mise en abyme*, ou narrativa em abismo, é um termo conceituado pelo autor André Gide que consiste na inserção de obras similares incrustadas na obra principal. “[...] a *mise en abyme* teatral se caracteriza por uma estreita correspondência entre o conteúdo da peça engastante e o conteúdo da peça engastada.” (FORESTIER apud MOURA, 2017, p. 60)

A ambientação criada por Regina, com a colaboração da equipe de iluminação, exercia um contraste com a polifonia cromática encontrada no *Inferno* até este momento. A sala assumiu um caráter minimalista onde a cor branca dominava. As paredes e o chão foram revestidos com essa mesma tonalidade, enquanto luzes fluorescentes delineavam os contornos da sala criando uma atmosfera árida e estéril. Em sintonia com o ambiente, o grupo de intérpretes trajava figurinos inteiramente brancos.



Figura 48 - Imagem do elenco que atuava na peça *Entre quatro paredes*, de J. P. Sartre. A bailarina Ana Bevilaqua (Diabo) surge em pé, à esquerda da foto com sua cabeça coberta por um véu de tule branco que inferia um ar de estranheza e mistério a sua atuação. Elza de Andrade, no papel de Inês, tenta conter a personagem Estelle, desempenhada pela atriz Helena Ignez. *Os violentos contra os outros, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto de autoria desconhecida. Acervo Ana Bevilaqua.

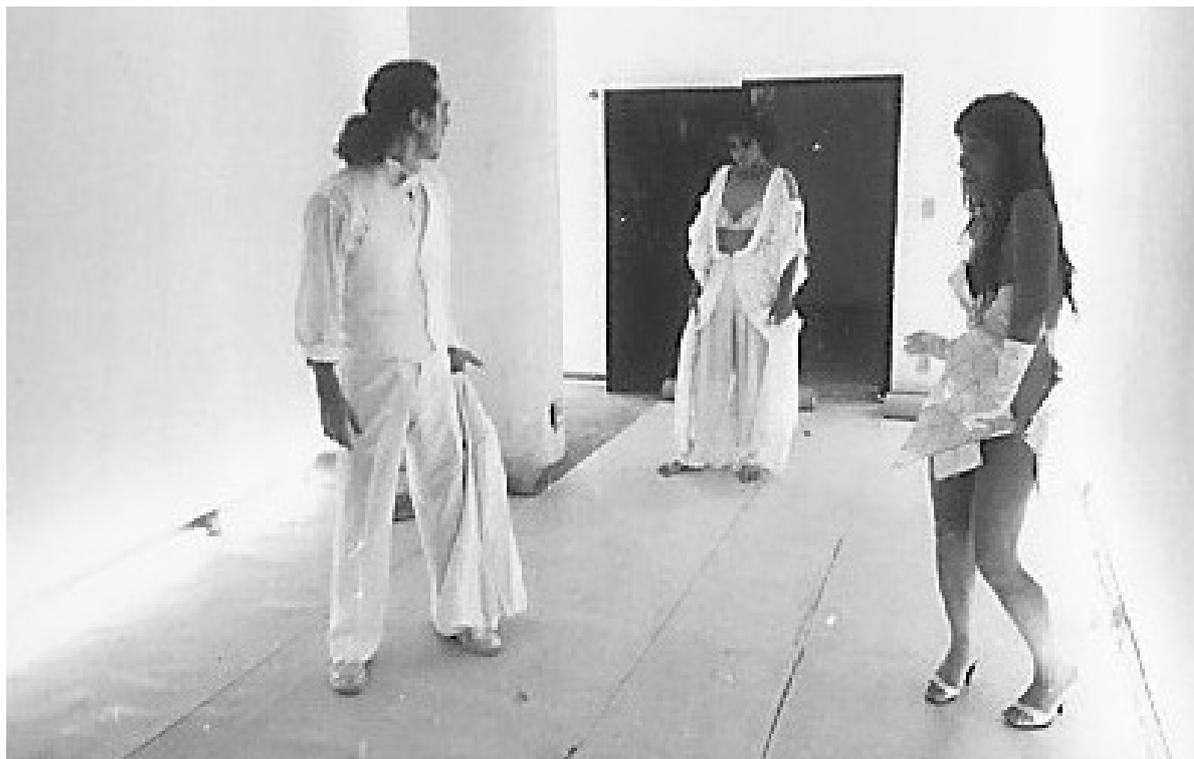


Figura 49 - Imagem do elenco de *Entre quatro paredes*, de J. P. Sartre. A foto exhibe a ambientação, delineada pelas luzes fluorescentes brancas, com destaque para a tensão triangular entre as(os) intérpretes Elza de Andrade (ao fundo), Flavio Colatrello (à esquerda) e Helena Ignez (à direita). *Os violentos contra os outros Inferno, A divina comédia*, 1991. Fotograma digitalizado a partir de folha de contato fotográfico. Foto Paulo Rodrigues. Acervo Regina Miranda.

4.1.7 *Malebolge*

Esta região reunia três paisagens autônomas que correspondiam ao oitavo, e penúltimo, Círculo infernal, onde as almas fraudulentas, sedutoras, adadoras e hipócritas são punidas através de mutilações, metamorfoses corporais, imersões em betume ardente e fustigadas por doenças dolorosas. Para introduzir à plateia a esta terrível região, Regina criou analogias cênicas para quatro dos dez cantos poéticos que descrevem as valas do *Malebolge* orientadas menos pela reprodução literal dos tormentos dantescos, mas pelo tema da desagregação pessoal.

A paisagem cênico-coreográfica apresentada a seguir exemplifica uma destas composições.

A) *Canto XVIII*

Intérpretes: Conceição Senna, Olga Leite, Paulo Caldas, Regina Contursi

Este ambiente correspondia a uma das salas de reserva técnica do Museu e foi utilizado em sua estrutura original, que deixava à mostra um conjunto de plataformas empilhadas, estantes e torres de metal. Dois elementos cenográficos foram adicionados: um espaçoso tablado de madeira e um banco alto delimitavam a área de atuação de Conceição

Senna¹³⁴ que encorpava a personagem principal da peça *O Belo Indiferente* (1939), de Jean Cocteau, uma mulher em estado de solidão, abandono e violenta dependência emocional de seu amante, encarcerada no *Inferno* pela fúria de seus afetos. Sua partitura era constituída por ações cotidianas entremeadas a suspensões em algumas posturas corporais relacionadas a dor, espera e sedução.

Em frente ao tablado, Olga Leite, Paulo Caldas¹³⁵ e Regina Contursi reencenavam um trabalho de Regina intitulado *La Valse ou Valsa para Lilian* (1984), originalmente criada para o espetáculo *Salão de Danças*¹³⁶.

Sobre esta criação a diretora relembra que:

La Valse era uma coreografia pequena, durava o tempo da música do Ravel¹³⁷, mas foi um estudo de círculos. Ele era todo em espirais, então, como tema de movimento ele vai ser explorado e ampliado e retomado mil vezes depois. A grande dificuldade do La Valse era se manter, durante doze minutos eternamente em giro e se enlaçando um no outro e subindo e saltando e sem parar, era uma coisa incessante. (MIRANDA, 2018, entrevista concedida a autora)

A reincorporação de materiais coreográficos previamente desenvolvidos, reorganizados e inscritos em novos contextos cênicos viria a se tornar uma das estratégias de criação e composição empregadas por Regina em trabalhos artísticos subsequentes.

A próxima região faz referência a chegada de Dante ao nono e último Círculo. No fim de sua peregrinação por este terrível reino, após descrever tormentos permeados por tempestades de fogo, lagos ferventes, poços de piche e areias escaldantes, o poeta encontra uma região devastada pelo gelo nomeada como *Coccyto*. Ali, no mais estreito dos Círculos, Lúcifer e os grandes traidores encontram-se confinados em superfícies tão enregeladas que parecem de vidro. Lucchesi ressalta que “o frio se dá pela chama do amor que se apagou entre o antes mais belo dos anjos de Deus.” (LUCCHESI, 2021, p. 17).

¹³⁴Atriz, documentarista e professora de técnicas audiovisuais, Conceição Senna (1937-2020) participou de filmes como *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha e *Iracema – Uma Transa Amazônica*, com o qual ganhou o prêmio de melhor atriz coadjuvante no *Festival de Cinema de Brasília*, em 1980. Foi professora da *Escuela de Cine de Santo Antonio de los Baños*, em Cuba e do *Instituto Dragão do Mar*, em Fortaleza (CE). O documentário *Memórias do Sangue* (2004), sobre Canudos, se destaca entre seus trabalhos como cineasta.

¹³⁵Paulo Caldas, na época da montagem de *A divina comédia*, começava sua carreira como bailarino. Estudou Dança Clássica, na Escola Estadual de Danças Maria Olenewa e Dança Contemporânea com Angel Vianna e Regina Miranda. Presença constante nas atividades dos Fóruns de Dança (1991-1992), organizados pela Coordenadoria de Dança do MAM-RJ no Galpão das Artes, Caldas funda, em 1993, junto a bailarina Maria Alice Poppe, a *Companhia Staccato de Dança Contemporânea*. Em 2002, integra o grupo criador do *Dança em Foco - Festival Internacional de Vídeo e Dança*. Em 2011 mudou-se para Fortaleza (CE) onde ministra aulas no curso de graduação em dança da Universidade Federal do Ceará.

¹³⁶O espetáculo *Salão de Danças*, concebido por Regina em colaboração com os *AtoresBailarinos*, abordava temas como ausência, solidão e relações conflituosas através de uma leitura contemporânea do vocabulário de movimento de algumas danças de salão como o Tango, o Bolero e a Valsa.

¹³⁷Originalmente, esta coreografia foi criada a partir da composição musical *La Valse*, de Maurice Ravel (1875-1937), cuja duração é de 12 minutos.

4.1.8 Coccyto

Para encenar este território, Regina usou como referência os Cantos XXXIII e XXXIV, nos quais Dante relata a trágica história do Conde Ugolino della Gherardesca e a aparição de Lúcifer.

A) *Canto XXXIII*

Ambientação: Adriana Bonfatti e José Paulo Correa

Intérprete: José Paulo Correa (*Ugolino*) - Atores Bailarinos do Rio de Janeiro

Para incorporar a presença de Ugolino, Regina convidou seu parceiro artístico de longa data, José Paulo Correa. Fundador e colaborador assíduo dos *Atores Bailarinos*, Correa encarnou, com uma entrega avassaladora, esta alma assombrada pelo ato de devorar a própria prole¹³⁸.

O ator-bailarino habitava uma pequena e escura sala, similar a uma cela, que comportava as tubulações hidráulicas do Museu. Situada no fim do último corredor de visitação do *Inferno*, seu interior exibia uma estrutura de cimento semelhante a um poço ao qual se conectavam tubulações e registros de água. Ganchos de ferro afixados nas paredes funcionavam como suporte para o intérprete escalar as paredes do ambiente. O espaço, fechado por grades, impedia a entrada das(os) visitantes. Em adição à estrutura original, Correa e Adriana Bonfatti criaram uma instalação plástica composta pelos destroços de bonecas de plástico. Pedaçoes de pernas, cabeças, braços e troncos se amontoavam na parte frontal da sala, evocando a imagem de corpos em deterioração.

A atuação de Correa se tornou uma das memórias mais impactantes da encenação. As imagens a seguir exibem o paralelo entre uma das ilustrações criadas por Gustave Doré para o Canto XXXIII (figura 50), utilizada como fonte imagética para a construção da cena-ambiente e a posterior transposição corporal do intérprete (figura 51).

¹³⁸O Canto XXXIII de *A divina comédia* ganhou notoriedade pela descrição da impressionante história de Ugolino, Conde de Pisa. Condenado à prisão por traição à pátria, o nobre foi encarcerado em um torre junto a dois filhos e dois netos. Sem receber água ou comida, vê sua prole morrer de fome diante de seus olhos. Faminto e desesperado, acaba por devorá-los.



Figura 50 - Fac-símile da ilustração de Gustave Doré inspirada pela história do Conde Ugolino della Gherardesca, descrita no Canto XXXIII. “Não nos deixes, meu pai abandonados!” (ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, XXXIII, 68-69, p.395)



Figura 51 - Imagem do ator-bailarino José Paulo Correa integrado ao ambiente que recebia o *Canto XXXIII*, uma das paisagens cênico-coreográficas que compunham o *Coccyto*. Em destaque, a semelhança corpo-emocional existente entre esta imagem e a ilustração acima. Além da evocação de uma postura corporal semelhante, a fragilidade e a melancolia emanadas pelo intérprete se sobressaem. A fotografia exhibe parte dos elementos originais do espaço como as tubulações e o objeto circular à esquerda da foto. *Coccyto, Inferno, A divina comédia*, 1991. Fotograma capturado pela autora por meio da digitalização do material originalmente gravado em VHS pela *videomaker* Adriana Varella. Acervo da autora.

A partitura cênico-coreográfica evidenciava uma relação de atração e repulsa em relação aos objetos presentes. O intérprete tentava, continuamente, se afastar da imagem do amontoado de membros destroçados, esquivando-se pelos cantos da sala e subindo nas paredes pelas grades de ferro que estavam fixadas para depois se aproximar dos destroços, com melancolia e temor. Durante sua performance, o ator integrava à sua movimentação alguns versos do Canto XXXIII, falados em italiano, como os tercetos a seguir:

– Ó pai menos penoso nos seria
que desta carne, de que nos vestiste,
comesses, que ela à origem voltaria -

Por não tornar a cena ali mais triste,
aquietei-me, e ficamos, pois, calados.
por que a meus pés, ó terra, não te abriste?
(ALIGHIERI, 1984, *Inferno*, XVIII, 61-66, p. 394.)

De natureza esguia e magra, o ator-bailarino perdeu muito peso para incorporar a imagem debilitada do personagem. Correa atuava totalmente nu, com seu corpo coberto, da cabeça aos pés, por um pó de tom amarelado que acentuava o caráter pútrido do personagem. Os cabelos e a barba do intérprete foram descoloridos num pálido tom de louro e recebiam a mesma maquiagem. Terror e fragilidade atravessavam seu corpo e sua voz, em uma interpretação tocante e perturbadora.



Figura 52 - Imagem de José Paulo Correa em atuação como o Conde Ugolino. A fotografia ressalta a relação do intérprete com os membros destroçados das bonecas que faziam parte da ambientação cênica. *Cocytus, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto de autoria desconhecida. Acervo Regina Miranda.

B) *Canto XXXIV*

Instalação: Ana Durães

Intérprete: Daniela Arantes, Rodolfo Brandão (*Lúcifer*)

Protegido por grades frontais, este espaço correspondia a uma das centrais de eletricidade do Museu, composto por duas áreas que se conectavam internamente.

Em uma das salas, uma escultura, concebida especialmente para a encenação pela artista plástica Ana Durães, se destacava como elemento central. A obra, feita em fibra de vidro, exibia a parte anterior de um vestido de baile que parecia ter sido cristalizado pelos ventos glaciais do último círculo do *Inferno*.

O *vestido de vidro*¹³⁹ permitia que o corpo de Arantes se encaixasse em sua parte posterior transformando-se no figurino principal da atriz. Aprisionada pela vestimenta-escultura, a intérprete encorpava uma cantora de ópera cuja voz havia se petrificado.

Sua partitura cênico-coreográfica combinava uma série de ações baseadas no estudo da gestualidade presente em exercícios vocais e nas posturas associadas ao canto operístico.

Após a imersão gestual no vestido, a intérprete se retirava da escultura e se sentava, próxima a um gravador, também inserido no ambiente, enquanto obsessivamente tentava emitir, sem sucesso, trechos das composições musicais que ouvia.

Em determinados momentos, Arantes se recolhia na sala ao lado quando, então, a imagem do vestido vazio e a sonoridade do canto gravado dominavam o ambiente.

¹³⁹ Expressão usada pela equipe de direção para se referir a escultura.



Figura 53 - Imagem da atriz Daniela Arantes acoplada à escultura de Ana Durães executando uma das ações de sua partitura em atitude de cristalização do desespero. *Cocyto, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto Stella Cramer. Acervo Regina Miranda.

Na sala contígua, em um ambiente estreito, repleto de tubulações, surgia a figura de Lúcifer. Para retratar o *Anjo* de esplêndido semblante cuja queda formou o abismo infernal, Regina incorporou a presença do ator Rodolfo Brandão, um belo jovem com olhos de cor violeta e cabelos compridos.

O intérprete oscilava entre momentos de ausência e presença. Quando se revelava, suas ações intercalavam súbitas e agressivas aparições a entradas sorrateiras e lentas.

As ações de mastigar, pressionar e ranger os dentes foram introduzidas como analogia a temática do encarceramento do próprio ódio. Gritos ameaçadores alternavam-se com sons

de choro e risos descontrolados. Suas mãos sempre enrijecidas evocavam o congelamento imposto aos habitantes do *Coccyto*. Expressões faciais marcadas pela fúria ameaçavam as(os) visitantes que observavam o ator aparecer e desaparecer como uma fera enjaulada. Brandão tinha o corpo todo recoberto por uma maquiagem arroxeadada e olhos delineados de preto que ressaltavam a intensidade do olhar.



Figura 54 - Imagem de Rodolfo Brandão como Lúcifer. O ator explorava a relação entre presença e ausência no trânsito entre a desapareção total e a revelação de partes do corpo. A fotografia exhibe um dos momentos em que o Brandão desvendava apenas a Unidade Superior de seu corpo. *Coccyto, Inferno, A divina comédia*, 1991. Foto Marcio RM. Acervo Regina Miranda.

4.2 Purgatório

Volveram-se os dois sábios para mim;
e Virgílio me disse: “Filho meu,
aqui se enfrenta a dor, mas não o fim.”
(ALIGHIERI, 1984, Purg, XXII, 19-21,
p.239. Grifos originais)

O *Purgatório* é o espaço da redenção e do amor em forma de ação.

Se no *Inferno*, as almas vagam pela eternidade, mergulhadas em sofrimento e desespero, no segundo reino danteano, esperança e resiliência são as chaves para a transformação da alma. Neste reino, “onde as dores são purgadas e não punidas” (LUCCHESI, 2021, p. 17), a noção de tempo ressurge. Mesmo que o processo de purificação signifique a entrada em uma jornada longa e tortuosa, ela chegará ao fim, quando, então, a alma, liberta de suas punições, terá a oportunidade de ingressar nas luminosas esferas paradisíacas. A convicção de um tempo futuro confere, assim, significado e propósito às repetições das ações purgatoriais.

Em contraste à encenação do *Inferno*, que apontava para uma certa linearidade no percurso de visitação e na exposição fragmentada de seus espaços, o *Purgatório* foi concebido como uma grande paisagem   céu aberto que se destacava pela grandiosidade de seu plano geral. A amplitude introduzida pela nova configuração espacial permitia   plateia traçar suas próprias rotas de exploração com mais tempo e liberdade. “No *Inferno*, existia uma conexão direta com o público. No *Purgatório*, o público é que passava a entrar naquele espaço.” (MIRANDA, 2023).

Para compor esta esfera permeável e transitória, Regina investiu em uma construção cênico-coreográfica que realçava os aspectos coletivos presentes no *Purgatório* como um espelhamento reverso da estrutura infernal no qual as ações individuais e o isolamento se sobressaíam. Figurinos e iluminação transitavam pela mesma paleta de cores, com ênfases em branco, bege, dourado e  mbar.

Os 26 conjuntos cênico-coreográficos criados pela diretora imprimiam forte corporalidade, entremeada   presenç  de canções, orações e textos que se aproximavam mais do campo literário e filosófico do que da dramaturgia teatral.

Reunidos sob a égide do trabalho e da esperanç , os 59 intérpretes que participavam da encenação do *Purgatório* conferiram   arquitetura externa do Museu uma atmosfera luminosa, dinamizada pela persistência e forçá de suas performances.

Seguindo com a estrutura de escrita anterior, as paisagens cênico-coreográficas apresentadas exibem alguns momentos representativos da encenação do *Purgatório*.

4.2.1 *Canto I*

Ambientação: Regina Miranda

Intérprete: Maria Guilhermina¹⁴⁰ (pianista)

O percurso de saída do *Inferno* encaminhava a plateia para um grande salão envidraçado, localizado no segundo piso do Bloco-Escola¹⁴¹. Este primeiro ambiente se configurava como um espaço de transição entre os espaços internos do Museu e sua área externa.

Ao ingressar, as(os) visitantes encontravam a concertista Maria Guilhermina interpretando, em um piano de cauda, o *Concerto em Lá menor*, de Robert Schumann, como metáfora da invocação às *Musas* feita por Dante no primeiro canto do *Purgatório* para que continuassem a ajudá-lo em sua jornada poética.

Para compor o ambiente, Regina inseriu várias cadeiras e estantes de partituras musicais, dispostas na formação de uma orquestra de câmara. Guilhermina alternava a execução da música com a ação de reger a invisível orquestra. As cadeiras posicionadas no espaço convidavam as(aos) visitantes a integrar a paisagem.

A paisagem cênico-coreográfica detalhada nesta seção indicava a mudança radical da topografia e da atmosfera emocional da encenação. O transpasse do confinamento à amplitude, da polifonia à quietude inferiam na plateia novas possibilidades imersão e apreciação.

Ao deixar esta área, a plateia descia uma rampa que se conectava diretamente ao espaço externo do Museu, onde o *Purgatório* se descortinava.

¹⁴⁰Maria Guilhermina (1915-2012) foi uma conceituada pianista, realizando concertos no Brasil e exterior, entre as décadas de 1930 e 1950. Lecionou piano e composição musical no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, atual Escola de Música da UFRJ, cujo concurso anual foi nomeado de forma homônima em homenagem à artista. Guilhermina é mãe da coreógrafa Regina Miranda, com quem estudou piano e composição musical.

¹⁴¹Como mencionado no Capítulo 3, sub-item *Desdobramentos Espaciais*, o Bloco-Escola era composto por três níveis: piso térreo, subsolo – locais de encenação do *Inferno* -, e segundo piso.



Figura 55 - Imagem da pianista Maria Guilhermina em atuação na primeira seção do *Purgatório. Canto I, Purgatório, A divina comédia*, 1991. Imagem digitalizada a partir de folha de contato fotográfico. Foto Paulo Rodrigues. Acervo Regina Miranda.

4.2.2 *Sete pecados capitais e passos do perdão*¹⁴² - Cantos X a XXVI

Ambiente: Área externa do MAM-RJ

Formada por 14 configurações cênico-coreográficas, esta intrincada paisagem representava o coração do *Purgatório* e se tornou a imagem-símbolo da encenação pela simbiótica integração à arquitetura do MAM-RJ.

Sua composição envolveu a participação colaborativa de 36 artistas, do total de 56 intérpretes que atuavam neste segundo reino.

O principal tema de ação era o movimento, em variedade e repetição. Uma miríade de partituras cênico-coreográficas se multiplicava em configurações coletivas e individuais, insinuadas como rituais de purgação. Insistir e persistir com fervor, porém sem desespero, era o que distinguia as atividades purgatoriais das infernais, como observado pela coreógrafa:

Era um trabalho repetitivo. Mas a esperança é que muda tudo. Porque senão poderia ser o Inferno. Então, essa diferença precisava ficar bem marcada. Era uma diferença de qualidade. Por mais que o trabalho fosse penoso, ele era vivido com intenção. Ele tinha finalidade. Tinha intenção de ascender e saber que ascenderia. Então, não havia desespero. (MIRANDA, 2023, informação oral)

¹⁴² Os nomes dos 36 artistas que integravam esta seção encontram-se listados no programa do espetáculo em anexo.

Como exposto no capítulo 3, a diretora utilizou os pilares de sustentação de umas das laterais externas do vão central do MAM-RJ como marcos espaciais para espelhar os terraços do *Monte Purgatório*.

Diante de sete pilares, cada um simbolizando um dos pecados capitais, sete intérpretes-*Anjos*, se erguiam sobre a plateia posicionados em plataformas elevadas, incumbidos de observar e encorajar os intérpretes-penitentes que, à sua frente e nos vãos existentes entre as colunas, executavam suas movimentações purgatoriais. Soberba, Inveja, Ira, Acídia, Avareza, Gula e Luxúria¹⁴³ serviam como temas de transposição corpo-emocional. A partitura cênico-coreográfica da bailarina Simone Gomes, por exemplo, consistia em carregar, ininterruptamente, uma série de malas, no espaço entre os pilares que delimitavam sua área de atuação. A ação executada pela intérprete remetia à descrição danteana do movimento das almas soberbas destinadas a se purificar carregando enormes rochas em suas costas.

Cada *Anjo* simbolizava a antítese dos pecados a serem purgados¹⁴⁴. Sua gestualidade se destacava pela criação de percursos e volumes espaciais que ora apontavam caminhos ou ofereciam ajuda às(aos) intérpretes-penitentes ora estabeleciam conexões entre o ambiente circundante e o espaço cósmico¹⁴⁵.

Junto a pesquisa de movimento realizada com o elenco para esta fase da encenação, trechos de obras anteriores criadas por Regina foram incorporados como práticas de purgação. Como exemplo, a emblemática corrida do espetáculo *Noturno*¹⁴⁶, ação realizada sem deslocamento espacial e investida de forte intenção espacial de avanço, foi compartilhada com os sete intérpretes que formavam o conjunto associado a Luxúria.

Além disso, fragmentos coreográficos das obras *Boleros* (1984) e *Curto Circuito* (1988-1990) foram encorpados pelos integrantes da Gula e da Preguiça, acentuando a natureza intertextual da encenação, não apenas no que concerne ao entrelace e redefinição dos textos dramaturgicos inseridos, mas também pela releitura do próprio repertório da coreógrafa, que, em 1991, completava onze anos de criações com os *AtoresBailarinos*.

¹⁴³A sequência obedece a uma ordem de ascendência na espiral do Monte Purgatório, onde os soberbos encontram-se na base da montanha e os luxuriosos, próximos ao cume.

¹⁴⁴As(os) intérpretes-penitentes da Soberba eram protegidas pelo *Anjo da Humildade*, enquanto aquelas(es) associados à Preguiça tinham como guardião, o Anjo do Entusiasmo, para citar alguns exemplos.

¹⁴⁵A inserção deste termo faz referência a abordagem, posteriormente, desenvolvida por Regina nomeada como *Esferas de Intensidade*, na qual a coreógrafa expande o conceito de Kinesfera proposto por Laban. Neste contexto a expressão *espaço cósmico* pode ser caracterizada como uma atitude projetional do sonho e do desejo, em que as intensidades corpo-espaciais são direcionadas para uma esfera espacial inalcançável e intangível.

¹⁴⁶Espectáculo mencionado no Capítulo 1.

É significativo mencionar o momento em uníssono realizado durante a execução da composição *Gloria in Excelsis Deo*, da *Grande missa em Dó maior* (K427), de Mozart que simbolizava o instante em que um alma penitente ascendia ao *Paraíso*.

Quando as primeiras notas da música ecoavam todas(os) intérpretes-penitentes desta seção prostravam-se no chão, com o corpo em forma de cruz, como manifestação de louvor e agradecimento. Este refrão se repetia em intervalos regulares, ao longo das duas horas de espetáculo e realçava a ideia de que o processo de redenção não era apenas uma jornada individual, mas um experiência compartilhada.

Conforme abordado no terceiro capítulo, o bailarino Henrique Schuler percorria essa paisagem sobre um triciclo de carga, repleto de livros, enquanto anunciava em voz alta a extensa lista de nomes dos artistas e filósofos que contribuíram para o desenvolvimento das artes e da filosofia ocidentais, ao longo dos séculos. Entrelaçada ao ato de pedalar, a densa gestualidade e conexão espacial de Schuler conferia a sua movimentação a mesma natureza escultórica evidenciada nas figuras estáticas dos *Anjos guardiães*.

Em razão da amplitude e complexidade dos conjuntos coreográficos concebidos para este estágio da encenação, a seleção de imagens apresentada a seguir colabora para exemplificar a construção cênico-coreográfica desta seção.

A figura 56 revela a distribuição dos intérpretes e ocupação espacial da área externa do MAM-RJ que evidencia o uso dos pilares de sustentação do vão central do Museu como analogia espacial dos terraços purgatoriais. A inserção das figuras 57 e 58 contribuem para elucidar algumas das relações corpo-espaciais mencionadas.



Figura 56 - Imagem da seção *Sete pecados capitais e passos do perdão*. Nas plataformas, as figuras dos Anjos, à frente dos pilares, trajando as vestes-escultura, criadas por Burgos marcavam a passagem entre os pecados capitais. Em primeiro plano, à esquerda, a bailarina Paula Tuccimei purga o pecado da Ira, à frente de seu Anjo, Sonia Dumont, cantora lírica que durante sua partitura entoava, à capela, a *Lacrimosa*¹⁴⁷. Na região localizada atrás desta plataforma é possível observar parte do grupo que realizava seus rituais coreográficos criados, também, sob a temática da Ira. *Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo da autora.



Figura 57 - Imagem do conjunto da Luxúria junto ao *Anjo*, encorpado por Marcelo Bosschar. A fotografia exhibe o grupo em momentos diversos da partitura cênico-coreográfica em que se destaca a conexão gestual entre as(os) intérpretes ajoelhadas(os) e Bosschar sobre a plataforma. A arquiteta Elisabete Reis surge, em pé, à direita da foto, com uma volumosa saia de tule branco. *Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo Regina Miranda.

¹⁴⁷Composição musical mozartiana que integra o *Réquiem em Ré menor*.

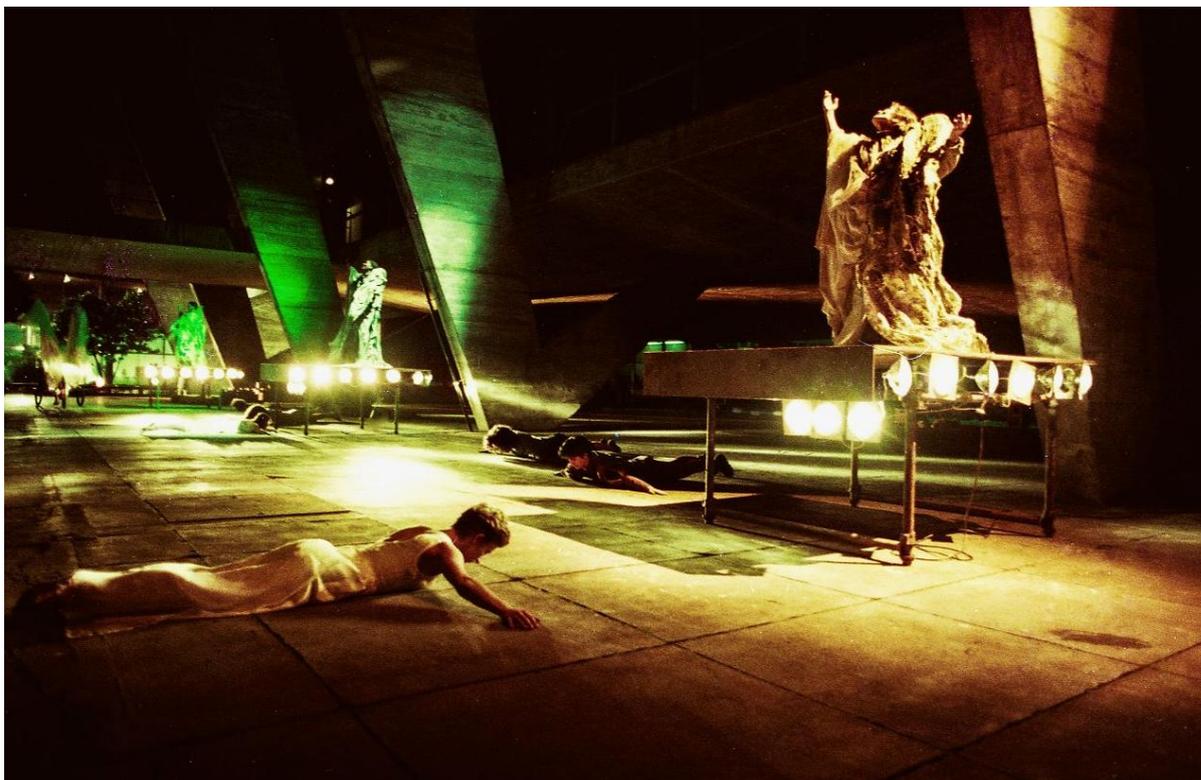


Figura 58 - Vista parcial do conjunto de intérpretes-penitentes do *Purgatório*, deitados no chão em atitude de devoção como transposição corpo-emocional do Canto XX: “‘Gloria in excelsis Deo’ a proclamar/ viam-se os vultos, a uma voz, unidos /como por perto pude averiguar.” (ALIGHIERI, 1984, *Purg.*, XX, 136-138, p. 187). Ao fundo e à esquerda da foto distingue-se o *Anjo* encorpado por Henrique Schuler que, durante este refrão, conduzia o triciclo com mais liberdade e rapidez. É possível identificar, ao redor das plataformas, a engenhosa inserção de faróis de automóveis usados como recurso de iluminação. *Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo da autora.

4.2.3 A árvore do conhecimento – Floresta Sagrada

Ambiente: Jardins externos do MAM-RJ

Estas duas seções reuniam sete intérpretes que se distribuíam pelos Jardins do MAM-RJ, em analogia a chegada de Dante no *Paraíso terreal*¹⁴⁸, a última etapa deste reino. Esta área é descrita como uma floresta luminosa, onde o poeta encontra as representações das “duas chamas da Unidade” (SALOMON, 1991, anotações de ensaio) que, segundo Dante, simbolizam a *Vida Ativa* (Amor) e a *Vida Contemplativa* (Conhecimento). Separadas na fase purgatorial, essas dimensões viriam a se integrar nas almas paradisíacas.

De acordo com a estrutura da escrita, optei por destacar, nesta seção, as performances de Denise Telles e Marina Martins como as duas potências invocadas pelo poeta.

Denise Telles encorpava os aspectos contemplativos do Conhecimento, de forma “quase obsessiva em sua determinação e rigor extremo.” (SALOMON, 1991, anotações de ensaio). A intérprete estava posicionada sobre um pedestal retangular de concreto, elemento

¹⁴⁸ O *Paraíso terreal* é também conhecido como Éden, o mítico espaço, segundo a narrativa bíblica, de onde Adão e Eva foram expulsos.

pertencente ao Jardim externo. Com um mastro de metal na mão, Telles usava o objeto para evocar ações que oscilavam entre equilíbrio e desequilíbrio enquanto, em estado de alegria e êxtase, falava fragmentos do texto *Assim falava Zarastustra* (1883 -1885), obra seminal do filósofo Friedrich Nietzsche.

Em depoimento concedido a autora, a atriz-bailarina compartilhou algumas impressões de sua participação:

Eu estava no Purgatório como Zarastustra. Eu usava um mastro em meu ombro esquerdo. O meu figurino era brilhante, prata, futurista. A luz do iluminador Luiz Paulo Nenen projetava um foco direto e potente em nosso espaço cênico, que vinha de muito alto, como de uma dimensão elevada e profunda ao mesmo tempo. (Depoimento de Denise Telles, 2023, em resposta ao questionário enviado pela autora)



Figura 59 – Imagem de Denise Telles em atuação nos jardins do MAM-RJ. A foto captura a atitude de alegria em expansão para o espaço cósmico¹⁴⁵ em sintonia com a indicação de Regina para a atriz-bailarina durante os ensaios, registrada como “ardor pelo conhecimento” (SALOMON, 1991, anotações pessoais de ensaio). Fotograma digitalizado a partir de folha de contato fotográfico. *A árvore do conhecimento, Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto Paulo Rodrigues. Acervo Regina Miranda.

Conforme abordado no capítulo anterior, Marina Martins simbolizava o conceito de *Vida Ativa* e a percepção do amor como um ritual de preparação e abertura para o encontro com o divino. A intérprete executava sua partitura à céu aberto, em uma área retangular

localizada na região central do jardim externo, cujo piso original de concreto foi revestido de linóleo branco. Suas ações, sempre marcadas por vibrante explosão muscular e intensa entrega espacial, compreendiam uma prolongada sequência de giros em espiral que abruptamente mudavam de direção, elevações e quedas vertiginosas em diagonal, além de posturas e gestos de contenção e adoração que se projetavam ao infinito.



Figura 60 - Imagem da bailarina Marina Martins em atuação no jardim externo do MAM-RJ. A fotografia captura a potência de seus vórtices corporais. *Floresta Sagrada, Purgatório, A divina comédia*, 1991. Foto Stella Cramer. Acervo Regina Miranda.

4.3 Paraíso

Ó alegria, ó graça irradiante!
 Ó plenitude de ventura e amor!
 Ó bem sem par, a toda ânsia bastante!
 (ALIGHIERI, 1984, Paraíso, XXVII, 7-9, p. 506)

A encenação do terceiro e último reino danteano contou com a participação de doze intérpretes distribuídas(os) entre o Bloco de Exposições do MAM-RJ (Foyer e Salão de Exposições) e o terraço do Galpão das Artes.

De acordo com Lucchesi, na escrita do *Paraíso*, Dante “inaugura uma poética limítrofe entre a palavra concreta e a imagem imaterial” (LUCCHESI, 2021, p.76) na tentativa de descrever o inefável. Em contraste às descrições tangíveis e viscerais que parecem saltar das páginas dos estágios anteriores, no *Paraíso* o poeta traça uma cartografia da luz.

À essência iridescente e etérea das perenes espirais paradisíacas, a coreógrafa contrapôs um ambiente austero, minimalista, permeado por luz e sombra onde a relação entre corpo e espaço se apresenta como símbolo de conexão com o divino. A Dança surgia como metáfora da luz, meio que integrava abstração e materialidade, Amor e Conhecimento.

O espaço paradisíaco concebido por Regina se desdobrava em uma dupla articulação que incorporava o ambiente para o qual foi encenado, mas também conclamava os corpos-divindades das(os) intérpretes a se abrirem ao infinito, como Mary Wigman proclama:

[...] É o espaço que é o reino da actividade (sic) real do bailarino que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não o espaço tangível [...] mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração. (WIGMAN apud GIL, 2001, p.15)

As composições mozartianas escolhidas para compor a trilha deste estágio eram *Lacrimosa* e *Cum sanctis tuis in aeternum: Quia piu es*, do *Réquiem em Ré menor* e *Et incarnatus est*, da *Grande missa em Dó maior*. Sua repetição cíclica inferia um caráter mântico, que acentuava a noção de eternidade.

No mais alto céu, o *Empíreo*, esfera imutável, onde tempo e lugar se anulam, Regina prestava um tributo àquelas(es) que iluminaram a história da Dança com seu duradouro legado artístico, como apresentado a seguir.

4.3.1 *Foyer*

Ambientação: Biza Vianna e Giorgio Knapp

Intérpretes: Bailarinas da Escola de Danças Maria Olenewa¹¹

Ao entrar no primeiro ambiente do *Paraíso*, a plateia se depara com um jovem corpo de baile formado por cinco bailarinas clássicas, com idades entre 13 e 15 anos. Vestidas de branco, com um fraque sobre uma saia de tule branco, à semelhança dos tutus românticos do Balé, as intérpretes dançavam, em sincronia, a mesma partitura cênico-coreográfica. Uma fusão de alguns passos e posturas da Dança Clássica com elementos da gramática de movimento de Regina como extensas inclinações laterais de tronco que deslocam o corpo do eixo vertical, no limite do desequilíbrio, e a criação de formas volumosas no espaço. A ação de girar como encorpação da topografia espiralada presente nos três estágios era retomada aqui através das qualidades predominantes no terceiro reino danteano: Leveza e Fluxo Livre.

A referência ao Balé, que já havia sido inserida no *Inferno*, ressurgiu neste estágio sob outra perspectiva. Na visão da coreógrafa:

O Balé colocado ali como o lugar da repetição, da humildade da repetição diária do mesmo, a importância do pequeno passo, porque no gesto da repetição do seu *tendu*, do seu *rond de jambe*, você sabe que ali tem um trabalho para atingir algo que talvez você não atinja mas que você busca [...] então eu acho que esse estado era o que estava na entrada do Paraíso, esse trabalho cuja beleza está, na verdade, nos lugares bem simples [...] não era nada virtuoso mas é justamente, algo que os bailarinos sabem, que a aula mais difícil é a aula iniciante. Ali você vai trabalhar, depurar a possibilidade máxima do gesto pequeno. (Depoimento de Regina Miranda concedido a autora, 2018)

4.3.2 *Salão de exposição – Empíreo*

Ambientação: Marcus Lontra

Intérpretes: Fabiana Valor, Marina Salomon, Antonio Gaspar e Patrícia Brandão

No espaçoso Salão de Exposições do MAM-RJ, as(os) intérpretes retratavam quatro ícones da história da Dança: Doris Humphrey, Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky e Martha Graham. A composição desta paisagem incluiu a remontagem de duas coreografias emblemáticas da primeira metade do século XX, além da concepção de duas novas composições coreográficas baseadas nos princípios fundamentais de movimento de Isadora Duncan e Doris Humphrey.

Martha Graham foi evocada por Patrícia Brandão, que dançava o solo *Lamentation* (1930), um estudo, criado pela pioneira da Dança Moderna, sobre a dor e o luto, reencenado respeitando a mesma estrutura coreográfica, cenário e figurino originais¹⁴⁹. Na definição de Graham, a obra “é um

149 “A dança é executada quase inteiramente a partir de uma posição sentada, com a bailarina envolta em um tubo de jérsei púrpura. As diagonais e as tensões formadas pelo corpo da bailarina que se debate dentro do material criam uma escultura em movimento, um

solo que obceca o corpo, a capacidade de se esticar dentro da própria pele, de testemunhar e testar os perímetros e as fronteiras da dor, que é nobre e universal” (GRAHAM, 1984, p.86).¹⁵⁰

A figura de Vaslav Nijinsky era personificada pelo bailarino Antonio Gaspar¹⁵¹. À frente de uma extensa parede localizada no fundo do salão, o intérprete reproduzia a obra *L'Après-midi d'un faune*, criada por Nijinsky, em 1912. A coreografia foi considerada transgressora pelos padrões estéticos da época, tanto por abordar o tema da imobilidade quanto pela explícita sensualidade expressa pelo corpo do lendário bailarino.

Fabiana Valor personificava Doris Humphrey. A exploração de movimento para a criação desta coreografia foi impulsionada pela temática central de Humphrey, voltada para o estudo expressivo das ações de queda e recuperação. “Toda minha técnica se resume em dois atos: afastar-se de uma posição de equilíbrio e voltar a ela.” (HUMPHREY apud GARAUDY, 1980, p. 126).

Valor, que tinha formação e experiência como bailarina clássica, realizava em *A divina comédia* um de seus primeiros trabalhos baseados em um linguagem contemporânea de movimento. A intérprete recorda como foi escolhida para o papel de Humphrey:

Quando cheguei no MAM, Regina perguntou se eu conhecia Doris Humphrey. Eu disse que não. Regina me falou um pouquinho sobre ela e disse para eu trabalhar quedas e o desequilíbrio. Saiu e me deixou. Fiquei ali por um bom tempo trabalhando [...] parecia uma eternidade. Achei que tivessem esquecido de mim. No final, Regina disse que eu poderia voltar para começar a ensaiar. Um tempo depois, já ensaiando, perguntei se Regina tinha visto os vídeos que eu havia entregado com meus trabalhos. Regina respondeu “Não, não precisou. Eu pedi para você trabalhar em quedas e desequilíbrio e te deixei lá. Você ficou por um tempo enorme pesquisando essa movimentação. Para uma bailarina clássica que está sempre em busca da verticalidade e do eixo ficar ali se jogando no chão e buscando trabalhar fora dele, vi que poderia fazer o papel”. (Depoimento concedido por Fabiana Valor em resposta ao questionário enviado pela autora, 2023)

Minha atuação no *Paraíso* foi marcada pela fusão entre a dança de Isadora Duncan e os traços de luminosidade, serenidade e beleza conferidos pelo poeta a sua musa, Beatriz.

A pesquisa para o processo de criação englobou, encontros e ensaios com Regina, a leitura dos cantos poéticos deste estágio do poema e a análise de material teórico sobre Duncan junto a um minucioso estudo imagético das posturas corporais da revolucionária bailarina.

retrato que apresenta a própria essência do luto”. (*The dance is performed almost entirely from a seated position, with the dancer encased in a tube of purple jersey. The diagonals and tensions formed by the dancer's body struggling within the material create a moving sculpture, a portrait which presents the very essence of grief*). Disponível em <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/>. Acesso em 3 nov. 2023, às 12h52. Tradução livre da autora.

¹⁵⁰Apesar do tema emocional da coreografia sugerir uma associação às atmosferas infernais e purgatoriais, o solo foi inserido neste estágio como celebração do talento coreográfico de Graham.

¹⁵¹O bailarino Antonio Gaspar participou apenas da primeira semana de apresentações e não foi substituído.

Ao longo da escrita do *Paraíso*, Dante faz alusões frequentes a presença do sorriso de Beatriz – iluminado, benevolente, fulgente – e à qualidade iridescente de seu olhar como manifestações simbólicas do amor e êxtase paradisíacos – coerente ao legado de Isadora Duncan, que no alvorecer do século XX, ousou liberar o corpo dos espartilhos e sapatilhas para propor uma dança “que fosse a expressão divina do espírito humano pelos movimentos do corpo” (DUNCAN apud GARAUDY, 1980, p.67). Isadora era o espelho de Beatriz.

A prática em *Corpo-Espaço*, uma abordagem de movimento que Regina começava a desenvolver na década de 1990 a partir de seus estudos em Sistema Laban/Bartenieff, contribuiu para a encarnação das dinâmicas relacionadas a Fluxo Livre, Peso Leve e Espaço Indireto, alternâncias entre Tempos Lentos e Rápidos em associação a ações de mobilidade e conexão espacial, como intensas inclinações corporais, saltos fora do eixo vertical, giros em espiral, deslocamentos e mudanças de nível. O exercício da liberação do fluxo do movimento em conexão com o espaço externo em permanente estado de leveza e êxtase foi bastante desafiador. Esta experiência desempenhou um papel vital em meu amadurecimento como intérprete, tanto por proporcionar a incorporação de novas camadas expressivas ao movimento quanto por permitir maior compreensão e apropriação da gramática de movimento de Regina. Memória encarnada que me atravessa até hoje.

As figuras a seguir ilustram alguns momentos da encenação do *Paraíso*.



Figura 61 - Imagem da bailarina Patrícia Brandão atuando como Martha Graham, no solo *Lamentation* (1930). A fotografia ressalta a caracterização e a gestualidade da intérprete baseadas na estrutura coreográfica original. Vale ressaltar que uma obra do escultor Constantin Brancusi, presente no acervo do MAM-RJ, gentilmente cedida pela instituição, completava esta paisagem cênico-coreográfica. *Empíreo, Paraíso, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo Regina Miranda.



Figura 62 - Imagem da bailarina Fabiana Valor (em primeiro plano) e da autora em momento de integração coreográfica no *Paraíso*. A frase de movimento que marcava este encontro era formada por uma sequência que entrelaçava quatro posturas com ênfase na criação de volumes espaciais aliada às sensações de iminente queda e suspensão. *Paraíso, A divina comédia, 1991*. Foto Stella Cramer. Acervo da autora.



Figura 63 - Imagem da autora como Isadora Duncan/Beatriz em atitude de êxtase e entrega espacial, tônicas corpo-emocionais evidenciadas durante as duas horas de encenação. Ao fundo é possível perceber os painéis prateados, criados por Marcus Lontra como ambientação do Salão de Exposições, local de encenação desta seção do *Paraíso*. O piso negro refletia a iluminação que em alguns momentos evocava um céu estrelado. *Paraíso, A divina comédia*, 1991. Foto Guga Melgar. Acervo da autora.

4.3.3 Lajes

Instalação: Celeida Tostes

Intérprete: Angel Vianna

No terraço do Galpão das Artes, último ambiente paradisíaco, as(os) visitantes finalizavam sua jornada.

Conforme mencionado no capítulo anterior, a reunião das monumentais esculturas de Celeida Tostes e da majestática dança de Angel Vianna se configuravam como a emanção da intensa luminosidade vislumbrada por Dante nos versos finais de seu poema que continha em si “a forma universal, a essência e o ser” (ALIGHIERI, 1984, Paraíso, XXXIII, 91, p. 560).

A movimentação de Vianna, que improvisava suas ações em conexão com o conjunto das obras de barro de Tostes, impregnava a paisagem com uma atmosfera ritualística encharcada de quietude, solenidade, beleza em que a força do feminino se traduzia como amálgama da essência luminosa e do fogo divino, que não arde nem queima, mas que traz em si a presença “do Amor que move o sol e as estrelas.” (ALIGHIERI, 1984, p.562)



Figura 64 - Imagem da bailarina e coreógrafa Angel Vianna integrada ao último ambiente do *Paraíso*, localizado na laje, à céu aberto, do Galpão das Artes. Em destaque, a arrebatadora entrega espacial de Vianna em meio às esculturas de Celeida Tostes. *Lajes, Paraíso, A divina comédia*, 1991. Foto de autoria desconhecida. Acervo Regina Miranda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Paro, penso, sonho, olho, escrevo, desenho movimentos.” (MIRANDA, 2014). Esta frase de autoria de Regina e encarnada por mim no espetáculo *Vertigem das Listas*, encenado em 2014 surge como um *continuum* que evoca meus ritmos de revisitação do processo de criação de *A divina comédia*.

A presente escrita veio inserir novos movimentos em meu corpo, tão habituado a espacializar pensamentos e sensações. Em muitas ocasiões, ao escrever, me percebi dançando com a necessidade de gestualizar as memórias que demoravam a encontrar sua nova tradução.

A releitura de trechos do notável poema de Dante adicionou às camadas reflexivas da dissertação um caráter emocional não só pela beleza e maestria de sua escrita, mas, também, pelo redescoberta das observações e anotações particulares/individuais destacadas nos dois volumes de *A divina comédia* que, felizmente, permanecem em meu acervo bibliográfico. Os cantos poéticos destacados reavivaram percursos, imagens e colaboraram para a aproximação das analogias realizadas por Regina em seu processo criativo.

As várias anotações de ensaio consultadas guardam expressões, palavras, descrições de movimento, listas de produção, números de telefones, roteiros musicais e, principalmente, nomes de pessoas - algumas(uns) das(os) quais tive o prazer de reencontrar presencialmente, outras(os) nos escaninhos da memória. Nomes de pessoas que se desenvolveram e se afirmaram em suas carreiras artísticas, de outras que optaram por novos caminhos e outras que se foram. Pessoas sem as quais a encenação de *A divina comédia* não teria sido possível.

Os registros pessoais também denotam modos de fazer que revelam o pensamento coreográfico de Regina e apontam para pesquisas futuras no que concerne ao aprofundamento e inserção de novos elementos em sua escrita cênica.

Na reconstrução desse trajeto cartográfico a reflexão apresentada no Capítulo 1 sobre as minhas primeiras experiências em Dança, que culminaram no encontro com a diretora, espelham a escolha de uma trajetória artística definida por uma prática, simultaneamente amorosa na partilha e rigorosa na busca em encorpar a tão desejada “dança que eu queria dançar”.

A menção a alguns dos primeiros espetáculos dos quais participei junto aos *AtoresBailarinos* colaboraram para pavimentar o percurso reflexivo sobre alguns dos protocolos iniciais de criação de Regina, renovados e aprofundados na elaboração de *A divina comédia* e que continuam a integrar seus processos criativos como o conceito de transposição, a conjugação de várias linguagens artísticas, a fragmentação do olhar das(os)

observadoras(es)/participantes, a integração de corporalidades diversas, a utilização de espaços não-convencionais e as conexões entre Corpo e Espaço.

O resgate das circunstâncias externas e do ambiente político-cultural que culminaram na criação da instalação coreográfica, conforme abordado no Capítulo 2, contribui para o registro de um período histórico significativo na história da Dança carioca, não apenas no que diz respeito à participação da coreógrafa e sua equipe de colaboradoras na experiência criativa do Galpão das Artes, mas para certificar o papel preponderante das ações da Coordenadoria de Dança do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na disseminação de práticas artísticas que resultaram na expansão da Dança Contemporânea no Rio de Janeiro ao longo da década de 1990.

A profética pergunta inicial feita por Regina: “nós temos um tablado, seis pessoas, um livro e uma música. Vamos começar a ensaiar?” que culmina na afirmativa do coordenador geral do MAM-RJ, Marcus Lontra, para a diretora: “Você está fazendo a Divina Comédia!”, resumem a exponencial trajetória da encenação que culminou na surpreendente participação voluntária de 146 intérpretes e uma numerosa equipe técnica. Um cenário que, nos dias de hoje, soa como inimaginável e peculiar. *A divina comédia* se configurou como um marco na história das Artes Cênicas cariocas tanto por sua ousadia e qualidades criativas, mas também pela constelação das circunstâncias que cercaram sua criação.

As reflexões apontadas no Capítulo 3 apresentam os principais conceitos que serviram de base para a criação da instalação coreográfica que incluem a problematização do termo instalação e a presença do forte caráter híbrido e intertextual e, principalmente, o notável paralelo entre a topografia danteana e as analogias espaciais propostas pela diretora. Esses conceitos, em conjunto, contribuem para elucidar os processos de transposição efetuados por Regina, que viriam a permear seus trabalhos futuros. A discussão sobre os aspectos itinerantes e imersivos estimularam práticas artísticas e vivências compartilhadas que continuam a reverberar na memória e, certamente, nas criações de seus participantes como confirmam os trechos de depoimentos inseridos no corpo da dissertação.

Imersão parece ser a palavra que move a elaboração desta pesquisa. Uma imersão física, reflexiva e atenta às muitas etapas que culminaram no acontecimento de *A divina comédia*. Muitas vezes me percebi imersa - e submersa -, no material pesquisado na tentativa de encontrar uma estrutura capaz de aproximar a leitora/leitor da experiência da encenação.

A escolha das paisagens cênico-coreográficas apresentadas no capítulo 4, especialmente na fase relacionada ao *Inferno*, procurou destacar algumas das configurações emblemáticas que melhor exemplificassem o amálgama dos conceitos discutidos no capítulo

anterior, na tentativa de provocar a experiência de uma leitura-visitação, que não gerasse distanciamento do conjunto da obra.

A (re)visitação da miríade de partituras cênico-coreográficas evidencia, também, algumas particularidades da linguagem de movimento que surgem como metáforas encorpadas da topografia dantesca como, por exemplo, a insistência pelos giros em espiral e pelas quedas vertiginosas em percurso diagonal que, executadas com diferentes intensidades, evocam os vórtices, abismos e ascensões espaciais presentes na cartografia espacial-imagética da tríade danteana. A repetição cíclica das ações associadas a diferentes dinâmicas de movimento instaura a noção de atemporalidade presentes no *Inferno* e *Paraíso* e o esforço ritualístico do trabalho penitencial, no *Purgatório*.

O barulho das correntes *Caronte/Prudêncio*, os giros e o ímpeto de Marina Martins em êxtase e entrega absolutos, o elenco do *Purgatório* prostrando-se, em uníssono, no chão dos jardins do MAM-RJ ao som do *Gloria in Excelsis Deo*, o som da *Lacrimosa*, de Mozart, que me fazia entrar em uma espécie de transe espacial-paradisíaco, o corpo-divindade de Angel Vianna no embate com as esculturas de Celeida Tostes, o martírio e a dor quase reais no impressionante *Ugolino* interpretado por José Paulo Correa, os gritos viscerais da *Medeia* de Paula Nestorov, as lágrimas incessantes de Adriana Bonfatti, o corpo-fronteira encharcado de dança de Regina Miranda no início do *Inferno* são memórias encarnadas que, mesmo apresentadas sob um prisma individual em meio à multiplicidade de vivências proporcionadas pela encenação, procuram reabrir a obra para a entrada de novas(os) visitantes.

Em épocas mais recentes, tenho preferido me referir a Regina não apenas como coreógrafa, mas como propositora ou sugestora. Ainda que tenha se destacado como exímia coreógrafa, criadora de uma gramática própria de movimentos e gestualidades ímpares, Regina encharca suas composições com as potencialidades criativas daquelas(es) que as encorpam. Cada nova construção cênica, ou mesmo, cada remontagem de trabalhos anteriores é sempre informada – e renovada – pelas perspectivas individuais de suas(eus) integrantes.

As palavras do filósofo Gilles Deleuze ecoam esse raciocínio ao declarar que:

Nada aprendemos com aquele que nos diz: faça como eu. Nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem "faça comigo" e que, em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo. (DELEUZE, 2018, p. 63)

Motivar criações cênico-coreográficas, a partir do diálogo com o Sistema Laban/Bartenieff, que articulam as relações entre Corpo e Espaço à rede de tensões estabelecidas entre intérpretes-espectadoras(es) me parece estar no núcleo da experiência criativa de Regina e no cerne da instalação coreográfica *A divina comédia*.

Acredito ser na exploração incessante do processo criativo percebido como um campo aberto de possibilidades que emerge na fricção entre a emissão de suas proposições e a apreciação e incorporação das heterogeneidades que a obra de Regina se revela de forma singular.

Quando convidado a escrever o texto de apresentação de *Ghazal* (2000), espetáculo que comemorou os vinte anos de atividades da Companhia Regina Miranda & AtoresBailarinos, o poeta Marco Lucchesi escreveu:

Regina Miranda vem criando uma das obras mais consistentes de nosso tempo, com uma rara delicadeza levada por uma chama poética de quem dança intensamente a vida sob os céus de Dante e as sombras de Artaud... Uma obra de coragem. (LUCCHESI, 2000, texto para o programa do espetáculo *Ghazal*)

O processo de criação que culminou nas seis apresentações de *A divina comédia*, realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre os dias 10 e 19 de maio de 1991, fez da encenação uma jornada transformadora para seu elenco, sua extensa equipe artística e para o público que lotou o Museu naquelas inesquecíveis noites de Maio.

Após tantos anos de colaboração e parceira artística com Regina, revisitar um de seus mais impactantes processos criativos não apenas deflagrou memórias, mas confirmou meu desejo de continuar em expansão e êxtase paradisíacos ao rumo de novas encorpações.

Referências

Bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**: integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 4ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. 1ª ed. New England: Wesleyan University Press, 1987.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução: Miguel Esteves Cardoso. Tradução de Fabio de Souza Andrade. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Últimos trabalhos de Samuel Beckett**. in: Pioravante Marche. Tradução: Miguel Esteves Cardoso. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

BONFATTI, Adriana; RAMOS, E.; TAVARES, J.; MANHÃES, J.; KEISERMAN, N. (orgs.) **Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da Cena**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2021.

BORGES, Jorge Luis. **Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare**. Tradução: Heloisa Jahn. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CAMPOS, Haroldo De. **Metalinguagem**: Ensaios de teoria e crítica literária. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

COCTEAU, Jean. *Les enfants terrible*. London: Penguin Books, 1961.

_____. **O belo indiferente**. In: Cadernos de Teatro, n.140, O Tablado. Rio de Janeiro: 1995. Disponível em <https://www.otablado.com.br/?=page=14>. Acesso em 14 nov. 2023, às 19h44.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaco de experimentação. 1ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. 1ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018. Recurso digital.

DORST, Tankred. **Merlim ou a terra deserta**. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução: Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1991. Recurso digital.

ESCÓSSIA, Liliana; KASTRUP V., PASSOS, E. (orgs). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2020. p. 17-31; p. 32-51.

FABRIS, MARCOS. **Instalação e site specific works: Arte como oposição**. Revista USP. Sao Paulo, número 113, p 152-168, abril/maio/junho 2017.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2002.

FERRAZ, Eucanaã; STIGGHER, Veronica. **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021.

FERRON, Fabio Maleronka. **O primeiro fim do MinC**. Dissertação (Mestrado em Filosofia, Ciências e Humanidades) Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)**. Vol. 09. 2ª ed. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Tradução: Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**. Tradução: Claudia Martinelli Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

GHOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

JAEGER, Michael. **A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe**. Estudos Avançados, vol. 21, edição 59, 2007, páginas: 309-322. Publicado pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Documento eletrônico disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-40142007000100025>. Acesso em 12 out. 2023, às 13h49.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução: Antonio Houaiss. 2ª ed. Portugal: Difel - Difusão Editorial, 1983. Documento eletrônico disponível em <https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/ulisses-james-joyce-em-portuguc3aas.pdf>. Acesso 12 mar. 2023, às 22h43.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Tradução: Jorge Menna Barreto. Arte & Ensaios - UFRJ, Rio de Janeiro, v. 17, n. 7, 2008, p. 166 -187. Documento eletrônico disponível em https://arquivo-ppgav.eba.uffj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf. Acesso em 18 fev. 2023, às 18h17.

LAGERKVIST, Pär. **O túnel**. In: Cadernos de Teatro, n. 82, O Tablado. Rio de Janeiro: 1979. Disponível em <https://www.otablado.com.br?page=9>. Acesso em 14 nov. 2023, às 18h47.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUCCHESI, Marco. **Nove cartas sobre a divina comédia: navegações pela obra clássica de Dante**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MACLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensões do Homem**. Tradução: Décio Pignatari. 3ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

MACHON, Josephine. **Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance**. 1ª ed. New York: Ed. Palgrave Macmillan, 2013.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2008.

_____. **Espaços deslocados: poéticas de interação entre arte e tecnologia**. Repertório, Salvador, n. 28, p. 298 - 312, 2017. Documento eletrônico disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25012>. Acesso em 22 fev. 2023.

_____, **Manuscritos de Leonardo**. Texto teatral não publicado. Rio de Janeiro, 2013.

_____, **Texto manuscrito para o programa da instalação coreográfica *A divina comédia***. 1991. Acervo da autora.

_____, ***Texts of the body/Bodies of the text: - BSC: an approach to teaching/creating dance***. Não publicado. New York, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Recurso digital.

PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década: a história do Panorama RioArte de Dança**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban: An Extraordinary Life**. 1ª ed. London: Dance Books Ltda, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos: arte, tempo, política**. 1ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2021.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 1ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. Documento eletrônico disponível em https://monoskop.org/images/8/8b/Rolnik_Suely_Cartografia_sentimental_transformacoes_contemporaneas_do_desejo_1989.pdf. Acesso em 28 mar. 2023, às 21h27.

RUIZ, Giselle. **Arte/cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre Quatro Paredes: Peça em um ato de Jean-Paul Sartre**. Tradução: L. S. Person. Serviço Nacional de Teatro: São Paulo, 1974.

SEGRE, R et al. **O resgate da unida perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy**. in: Anais do 7º seminário Docomomo Brasil, 2007, Porto Alegre. O moderno já passado - o passado no moderno. Documento eletrônico. Disponível em

<https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/066.pdf>. Acesso em 9 maio 2022, às 10h17.

TEDESCO, Eliane. **Instalação: campo de relações**. Revista Práxis, [S. l.], v. 1, p. 19–24, 2007. Documento eletrônico disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/593>. Acesso em 18 fev. 2023, às 15h.

TOURINHO, Ligia Losada. **Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação em Artes da Cena**. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

VARELA, Elisabeth Catoia; ORG. **O desafio modernista: a construção de um ícone**. 1ª ed. 2018: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2018.

_____. (coord.). **Trajetória: cursos e eventos MAM RJ**. Museu de Arte Moderna: Rio de Janeiro, 2016. Documento eletrônico disponível em https://mam.rio/wp-content/uploads/2019/06/trajetoria---cursos-e-eventos_site.pdf. Acesso em 17 mar. 2022, às 11h29.

VICENTE, Gil. **Auto da barca do inferno**. In: Cadernos de Teatro, n.96, O Tablado. Rio de Janeiro: 1983. Disponível em <https://www.otablado.com.br/?=page=10>. Acesso em 14 nov. 2023, às 19h13.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ZANINI, Walter. **A atualidade de Fluxus**. ARS (São Paulo), [S.l.] v. 2, n. 3, p. 10-21, 2004. Documento eletrônico disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2920>. Acesso em 20 ago. 2021, às 22h52.

Depoimentos

COLLARES, Érica. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <adivinacomedia1991@gmail.com> em 11 dez. 2022.

HELENA, Elvira. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <adivinacomedia1991@gmail.com> em 19 dez. 2022.

KERTI, Isabel. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <adivinacomedia1991@gmail.com> em 7 fev. 2022.

MARIANI, Bernardo. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <marinasalomon@me.com> em 12 jan. 2022.

MARQUES, Mauro. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <marina.salomon@gmail.com> em 12 jan. 2022.

MIRANDA, Calé. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <adivinacomedia1991@gmail.com> em 6 fev. 2023.

TELLES, Denise. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <adivinacomedia1991@gmail.com> em 20 jan. 2023.

THEODORO, Jace. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <adivinacomedia1991@gmail.com> em 10 dez. 2021.

VALOR, Fabiana. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <adivinacomedia1991@gmail.com> em 22 abr. 2023.

VERSIANI, Renata. **A instalação coreográfica *A divina comédia*. memórias e reflexões.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <adivinacomedia1991@gmail.com> em 27 ago. 2023.

Entrevistas

BEVILAQUA, Ana; BONFATTI, Adriana. Entrevista concedida a Marina Salomon. Rio de Janeiro, 5 de março de 2023. Informação verbal.

MIRANDA, Regina. Entrevista concedida a Marina Salomon. Rio de Janeiro, 24 de setembro de 2018. Informação verbal.

_____. ***A Divina Comédia no MAM-RJ***. Entrevista concedida a Marina Salomon. Rio de Janeiro, 11 de março de 2022. Informação verbal.

_____. **Projeto Angel Vianna: memória na dança**. Entrevista concedida a Teresa Rocha. Rio de Janeiro, 2012. Documento eletrônico disponível em <http://www.angelvianna.art.br/#vida-e-obra/2002-a-2012/2005-pos-graduacao-em-expansao/1508>. Acesso em 6 maio 2022, às 17h42.

_____. ***A divina comédia - espetáculo realizado no Museu de Arte Moderna em 1991***. Não publicado. Entrevista concedida a Lidia Kosovski, Rio de Janeiro, 2000.

Periódicos

JABOR, Arnaldo. 'Divina Comédia' introduz paraíso no mercado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ed. 42656, 24 maio 1991. Ilustrada, p. 2.

KATZ, Helena. Regina Miranda mostra 'Noturno'. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 jul. 1996. Caderno 2, p. 67.

MONTENEGRO, Fernanda. Fernanda e o presidente: Indignada com o tratamento à cultura, dama do teatro escreve ao chefe da nação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1991. Caderno B, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=7268. Acesso em 10 mar. 2022, às 22h08.

O RESGATE da memória da dança. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1991. Caderno B, p.1.

SÓ, Pedro. Show de antropofagia nos anos 90. **Jornal o Globo**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1990. Segundo Caderno, p.1.

Vídeos

A DIVINA COMÉDIA. Câmera: Adriana Varella. Registro de ensaio geral. Museu de Arte Moderna, RJ, maio 1991. VHS. 90 min. Acervo da autora.

A DIVINA COMÉDIA. Câmera: Marcelo Pereira. Registro de espetáculo. Museu de Arte Moderna, RJ, 19 maio 1991. VHS. 120 min. Acervo da autora.

Websites

BASEL, Alk. **Youtube**. Wolfgang Amadeus Mozart – *Great Mass in C min Et Incarnatus Est* (K.427). 2010. Disponível em https://youtu.be/sQ_3N1_hIIA?si=kPqjYeSjDCLYPgNA. Acesso em 29 jun. 2023, às 10h40.

BERNARDO, André. **UOL**, 2020. Entre infartos, falências e suicídios: os 30 anos do confisco da poupança. Disponível em <https://economia.uol.com.br/noticias/bbc/2020/03/17/entre-infartos-falencias-e-suicidios-os-30-anos-do-confisco-da-poupanca.htm>. Acesso em 10 mar. 22, às 18h14.

CARVALHO, Dirce Helena. **Dicionário de Teatro**, 2013. Baba Antropofágica: Lygia Clark. Disponível em <http://dicionariodeteatro.blogspot.com/2013/08/babaantropofagica-lygia-clark.html> Acesso em 3 abr. 2023, às 18h47.

CLÁSSICOS LITERÁRIO, s/d. **Lista completa dos clássicos da literatura ocidental publicados em português: Virgílio**. Disponível em <https://classicosliterarios.com/virgilio.html>. Acesso em 4 abr. 2023, às 00h45.

CRIMP, Douglas. **Artforum**, 2011. *You can still see her: the art of Trisha Brown*. Disponível em <https://www.artforum.com/print/201101/you-can-still-see-her-the-art-of-trisha-brown-27046>. Acesso em 20 fev. 2023.

GOETHE-INSTITUT – BRASIL, c2023. **Página inicial**. Disponível em <https://www.goethe.de/>. Acesso em 2 abr. 2023.

HERCULANO, Mônica. **Cultura e Mercado**, 2012. Lei Sarney, Lei Rouanet, Procultura: história avanços e polêmicas. Disponível em <https://culturaemercado.com.br/lei-sarney-lei-rouanet-procultura-historia-avancos-e-polemicas/>. Acesso em 3 abr. 2023 às 00h20.

INSTAPDF: **The Codex Leicester PDF**, 2019. Disponível em: <https://instapdf.in/the-codex-leicester/>. Acesso em 1 abr. 2023, às 16h27.

INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, c 2000-2023. **Pessoas Marcus Lontra**. Disponível em <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoam/marcus-lontra>. Acesso em 2 abr. 2023, às 01h51.

LABAN/BARTENIEFF INSTITUTE OF MOVEMENT STUDIES, 2023. **Irmgard Bartenieff**. Disponível em <https://labaninstitute.org/about/irmgard-bartenieff/>. Acesso em 4 abr. 2023, às 13h05.

LAFER, Celso. **Conferência do Rio**, c2009. *In*: Centro de pesquisa e documentação de história contemporânea do Brasil. Dicionário de verbetes temáticos. Disponível em <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbeta-tematico/conferencia-do-rio>. Acesso em 13 mar. 2023, às 15h59.

LONDON SIMPHONY CHORUS -TEMA. **Youtube**, 2021. *Mozart: Mass in C minor, k. 427 "Gosse Messe"- 2. Gloria: Gloria in excelsis Deo*. Disponível em <https://youtu.be/Bq3Q4LyD2s4?si=s6RPfjAxMB08VhR5>. Acesso 23 jul. 2023, às 22h24.

LOS SCORES, **Youtube**, 2021. Wolfgang Amadeus Mozart – *Requiem in d minor KV626 (Score)*. Disponível em https://youtu.be/m5FXV1zrNh4?si=0VT_tjhyAXVxFp3O. Acesso em 27 out. 2023, às 11h41.

MIGLIANI, Audrey. **Archdaily**, 2014. Clássicos da Arquitetura: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Afonso Eduardo Reidy. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy/>. Acesso em 9 maio 2022, às 11h48.

PANORAMA FESTIVAL, **Panorama 30 anos - O festival**, s/d. Disponível em <https://www.panoramafestival.com/o-festival/>. Acesso em 2 abr. 2023, às 13h34.

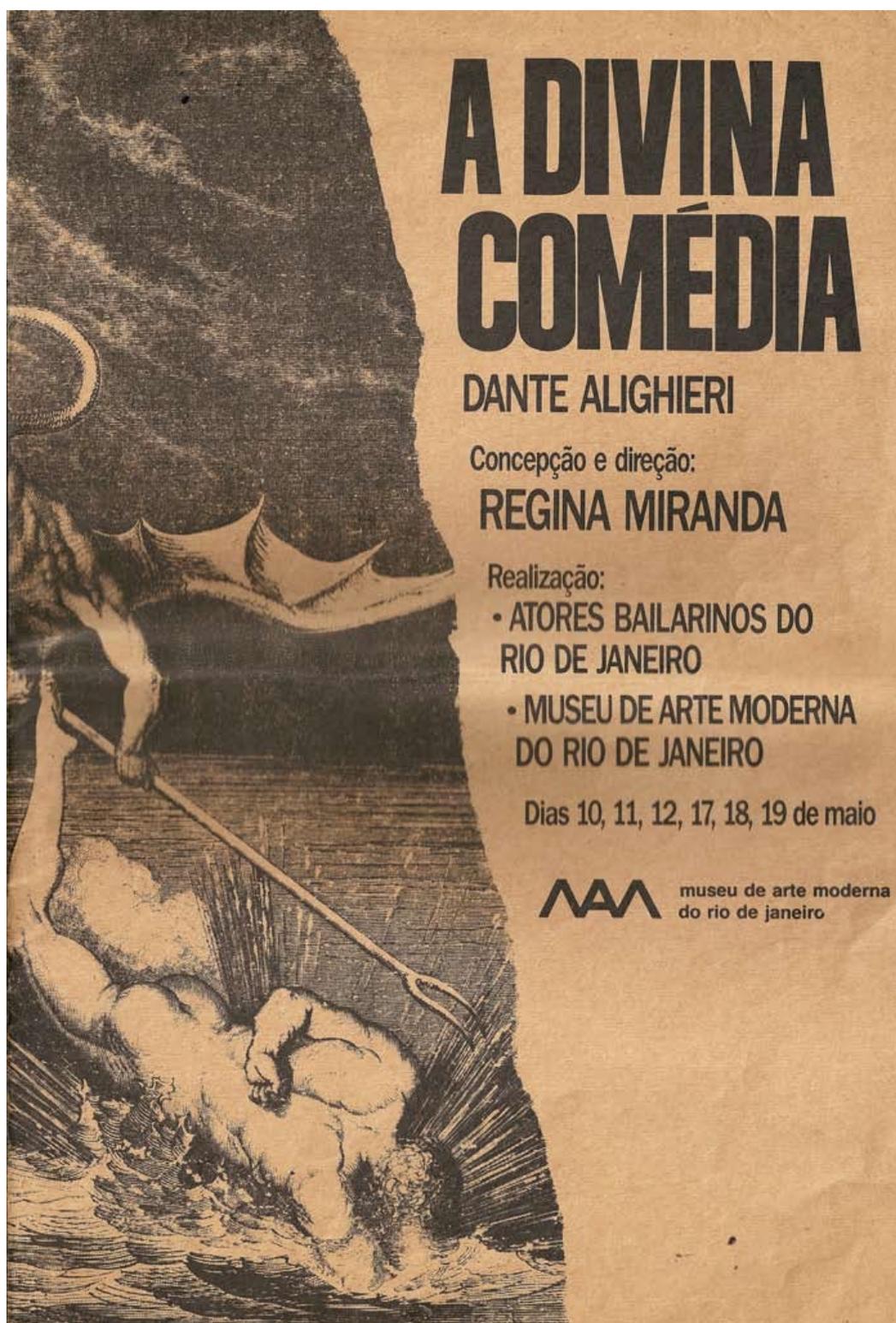
RAUDSZUS, Frank. **Egotrip**, 2012. *Johan Kresnik stages his choreography "Sylvia Plath" in Darmstadt*. Disponível em https://www.egotrip.de/2012/05/1205_sylvia_plath-html/. Acesso em 20 jan. 2022, às 17h37.

SECEC - **Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro** (ed.), 2019. Tudo o que você precisa saber sobre a Escola de Dança Maria Olenewa. Disponível em: <http://cultura.rj.gov.br/tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-a-escola-de-danca-maria-olenewa/>. Acesso em 1 abr. 2023, às 17h04.

SELECT/CELESTE, 2016. **MAM-RJ entardecendo - série Arquitetura Posada 2001 - 2010**. Página inicial. Foto Vicente de Mello. Disponível em <https://select.art.br/novo-curador-mam-rio/> Acesso em 3 abr. 2023 às 22h55.

ANEXOS

1. Link de acesso para o vídeo *A divina comédia* (1991), dirigido e editado por Adriana Varella: <https://youtu.be/LSS082qJjZY>
2. Programa da instalação coreográfica *A divina comédia*, 1991.



A *Divina Comédia* pode ser lida como um grande percurso para alcançar a luz e nela permanecer; um percurso em que as vias de acesso não são fáceis, onde os mergulhos são tão trabalhosos quanto as ascensões, mas onde as três grandes estações abrem-se para as estrelas:

"E quindi uscimo a riveder le stelle" (Inferno, XXXIV, 129.)
"Puro e disposto a salire alle stelle" (Purgatorio, XXXIII, 145.)
"L'amor che muove il sole e l'altre stelle" (Paradiso, XXXIII, 145.)

Aos que puderam ver e desejaram a luz está reservada a possibilidade do encontro, do contato com o divino. Isso porque — e aqui atua o suposto teológico do livre arbítrio — a alma humana faz escolhas: não está determinada pelo Destino, pelas circunstâncias, muito menos pelo inconsciente, do qual sequer se tinha notícia no século XIV. E as escolhas da alma são decisivas para a eternidade. Ao contrário do que leva a crer a visão moralista cristalizada no senso-comum, as trevas e os tormentos do Inferno não são, na *Divina Comédia*, a punição contabilizada dos pecados irremissíveis e das más escolhas: simplesmente, o que se escolheu em vida continua-se a viver na eternidade. *"Qual fui vivo, tal sou morto"*, declara uma das almas impenitentes (Inferno, XIV, 51). Se a alma fez uma escolha infernal, ela permanece na escolha que fez. E a escolha infernal é não ter fé, é renunciar, voluntariamente ou não, à esperança do encontro com o divino. Esse é o grande pecado da alma contra si mesma: essas, as trevas da alma. *"Lasciate ogni speranza, voi, ch'entrate."* (Inferno, III, 9).

Este Inferno, em que é preciso mergulhar, tem a forma de um cone invertido: o espaço diminui, a dor aumenta. A seu vestibulo, chegam as almas impenitentes, desejando e temendo o que já escolheram, e as almas túbias e pusilânimes, que passaram pela vida "sem merecer louvor ou execração". Estas não entrarão: ficam ali, em parte alguma, perenizando sua não-escolha. Arrebanhadas pelo feroz Caronte, o Barqueiro do Inferno, as almas impenitentes passam o rio Aqueronte.

No Limbo, primeiro círculo do Inferno superior, ficam "em suspensão" as almas que morrem pagãs e as das que viveram antes de Cristo: não tiveram acesso ao divino e permanecem na nostalgia da oportunidade perdida. A seguir, os incontinentes, escravos de impulsos que não dominam, que se deixaram, na vida, levar pela correnteza, são arrastados para toda a eternidade por incessantes chuvas e ventos e pelas águas do lago Estige. No centro do Inferno, a cidade de Dite, onde penam os violentos, os que francamente escolheram o mal. Em meio a chamas, calor, sangue fervente, chuva de fogo, prolonga-se a sua sina de violência, descrita com grande variedade de ações, imagens, tormentos e demônios. Mais abaixo, nas valas do Malebolge, os sedutores, aduladores e hipócritas são consumidos por doenças, mutilações e dilacerações. E finalmente, nas águas gélidas do fundo do Inferno, no Coccyto, o calor tórrido torna-se frio glacial: é a degradação absoluta das almas. Ali ficam os traidores, os desprovidos de qualquer caráter, aqueles que, pode-se dizer, não têm alma. Nas profundezas do Coccyto, encontra-se Lúcifer, o grande traidor da luz, o mais dotado dos anjos, que não pode mais usar seus talentos petrificados e chora sua dor metafísica, na mais abjeta impotência da alma.

A profusão de imagens e ações do sombrio, confinado, sufocante e barulhento Inferno, opõem-se a habilidade arquitetônica e a suavidade e segurança do verso que distinguem o Purgatório. Iluminado, ao ar livre, banhado pela brisa que vem do mar, nada perturba a calma e o silêncio de seus espaços de pedras e de relva, salvo o murmúrio das preces e do pranto, e as vozes angelicais que gulam as almas penitentes em seu trabalho para a salvação. Por vezes, porém, sofre um grande abalo, e tudo estremece com um grito de júbilo: *Gloria in excelsis Deo!* É que uma das almas venceu seu tempo de purgação e se eleva às alturas em seu triunfo, antecipação do triunfo de todas as outras e renovação da esperança.

As almas que estão no Purgatório não se diferenciam das que foram para o Inferno por serem "melhores", ou menos pecadoras. Mas vislumbraram, ainda que por lampejos, durante a vida, o caminho da luz, e assim, no Purgatório, estão entregues a penosos trabalhos do espírito. São almas ativas, que trabalham na fé, na esperança, preparando-se para o encontro com o divino. Diferem das almas danadas por sua atitude diante das penas: bendizem os tormentos, cantam e oram. Não são impenitentes. Os tormentos do Purgatório levam à quebra das prisões da alma, desfazem a sina, para que a alma possa emergir na liberdade e suportar sem véus a luz da verdade. Por isso, só no Purgatório existe a dimensão do tempo, que não é cronológico, mas qualitativo, afetivo.

O Antepurgatório compõe-se de dois terraços, onde apenas se espera. No primeiro, estão os excomungados, aqueles que se afastaram da Igreja, que tiveram esperança, mas não encontraram rumo. Suas almas desejaram a luz, mas perderam a rota, não divisaram o percurso. No segundo terraço, esperam aqueles que, na última hora, se arrependem profunda e sinceramente, os que se perderam nas escolhas pequenas e só tardiamente buscaram o caminho da luz. E o amor divino ali os faz esperar, para que a alma se prepare.

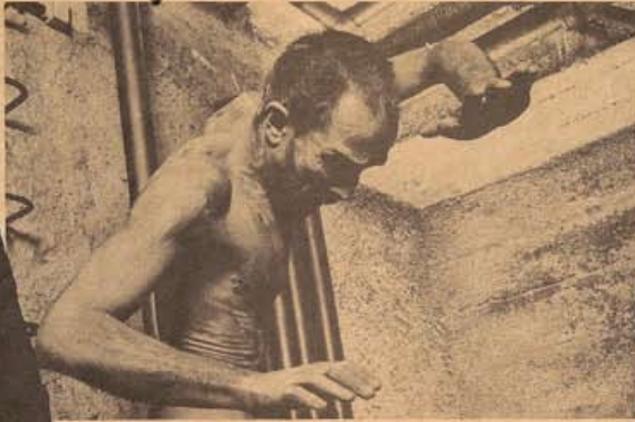
O Portal de São Pedro é o lugar da consciência e da contrição, onde as almas penitentes perfazem três passos: olhar-se sem auto-indulgência; cair em contrição, percebendo com grande dor os estados da alma que a afastaram do caminho de luz; conhecer a satisfação de ver abrir-se a porta que a levará ao encontro com o divino. Dall, nas regiões reservadas aos sete pecados capitais, trabalham, penosa mas esperançosamente, em ação e oração, e fazem, com a ajuda dos anjos, o aprendizado da aceitação, que não se confunde com submissão, e com o qual apagam-se os pecados. "*Beati quorum tecta sunt peccata!*" (Purgatorio, XXIX, 3)

O Éden, ponto final do Purgatório, é o paraíso terreal, que teria sido o ponto de partida de Adão e Eva rumo à luz caso não houvessem cedido à sedução do imediato e instaurado o grande desvio de rota da humanidade. É a Natureza em radiosa e eterna floração: brisa, regatos, árvores douradas, cantos e imagens deslumbrantes; enfim a beleza que os poetas do passado projetaram na Idade do Ouro e que é fácil de compreender e desfrutar em sua eloquente simplicidade. Mas, no Éden, a vida ativa (amor) e a vida contemplativa (conhecimento) existem separadas. Só estarão reunidas no Paraíso.

Guiado pelo olhar de Beatriz, Dante entra no Paraíso. De um céu para outro o poeta ascende através do olhar de seu amor, olhando nos olhos de Beatriz, ou na direção que contemplam. "*Quindi ripreser gli occhi miei virtude/A rilevarsi, e vidimi translato/ Sol con mia Donna in più alta salute.*" (Paradiso, XIV, 82-84)

Entre o segundo céu e o Empíreo, todas as formas divisadas pelo poeta vão progressivamente se dissipando em impressões de luz e cor, padrões abstratos que variam e se expandem em intensidade contra um fundo infinito também de pura luz: são vários e sucessivos os céus, mas todas as almas bem-aventuradas habitam um único Paraíso, a presença do divino, que não está em qualquer tempo ou lugar, mas contém em si "*ogni ubi ed ogni quando*" (Paradiso, XXIX, 12). A vida ativa e a vida contemplativa são uma só vida, fundem-se amor e conhecimento no estado paradisiaco da alma.

Neste percurso através dos céus ptolomaicos até o Empíreo, em que aprende sobre a natureza do divino, a visão, no início vacilante, marcada pelas dúvidas do poeta e suas confissões de inabilidade para transpor o que lhe é dado desvendar, progressivamente se fortalece, cresce em compreensão e amor, configurando-se a experiência do Paraíso como reino das possibilidades em expansão, povoado das mais diversas luzes, ao alcance do pensamento, com amor, em movimento.



José Paulo Corrêa (Atores Bailarinos do Rio de Janeiro)

INFERNO

Cantos I e II

Elevador Instalação: Miriam Obino
Intérprete: Newton Guimarães
Hall Ambientação: Biza Vlanna e Giorgjo Knapp
Corredor Intérpretes: Jefferson Duarte
Regina Miranda
Carla Villela
Sala 1 Instalação: Anna Bella Gelger
Gravação dos Cantos I e II
Sala 2 Instalação: Xico Chaves
Intérpretes: Viviane Feder
Zeca Bittencourt
Sala 3 Instalação: Manfredo de Souza Neto
Intérprete: Mauro Sérgio Marques
Sala 4 Entulho
Intérprete: André Spínoia
Sala 5 Instalação: Miriam Obino
Sala 6 Pedras
Intérprete: Danlel Herz ou Cadu Fernandes
Tijolos
Intérprete: Gisele Schwartz
Instalação: Wilson Piran

PORTA DO INFERNO

Adriana Bonfatti



Canto III VESTÍBULO DO INFERNO

Intérpretes: Charlene Brito
Márcia Laviola
Marcio Bove
Marla Guimarães
Mariângela Mascaretti
Roberto Wagner

RIO AQUERONTE

Intérprete: Lourival Prudêncio (*Caronte*)

Canto IV

Intérpretes: Marina Lira
Samir Murad-Melhen
Cláudia Barbosa
Cláudia Provedel
Éber Inácio
Bel Bicudo

| | |
|--------------------------------|--|
| LIMBO | Ambientação: Regina Miranda Intérpretes: Bernardo Guerreiro Eduarda Maia Érica Colares Lilian Mazza |
| | Ciclo da Incontinência |
| Canto VI | Sala de máquinas Intérpretes: Flávio Bruno Freddy Rabelro |
| Canto V | Instalação: Valéria Rodrigues Intérpretes: Cosme Alves Neto (<i>Minós</i>) (participação especial) Adriana Bonfatti (<i>Francesca de Rimini</i>) (Atores Bailarinos do Rio de Janeiro) Rodrigo Sales (<i>Paolo Malatesta</i>) |
| | Ciclo da violência |
| CIDADE DE DITE | Instalação: Maurício Bentes |
| | Os violentos contra si mesmos |
| Canto XIII | Intérpretes: Glace Machado Leonardo Sena Paula Nestorov (<i>Árpiá</i>) |
| | Os violentos contra os outros |
| Canto XII | Ambientação: Regina Miranda Intérpretes: Ana Bevilacqua Elza de Andrade Flávio Colatrello Helena Ignez |
| | Os violentos contra Deus, Natureza e Arte |
| Canto XIV | Intérpretes: Adriana Boccalon Yara Victória Roberto Guimarães Valério Rodrigues (participação especial) |
| Canto XVI A GRANDE BARREIRA | Instalação: Maurício Bentes |
| MALEBOLGE Canto XVIII | Intérpretes: Concelção Senna Olga Leite Paulo Caldas Regina Contursi |
| Canto XXIII | Intérpretes: Anibal Sá Calé Miranda |
| Canto XXVIII e XXIX | Intérprete: Ana Maria Barreto |
| COCYTO Canto XXXIII | Ambientação: Adriana Bonfatti José Paulo Corrêa Intérprete: José Paulo Corrêa (<i>Ugolino</i>) (Atores Bailarinos do Rio de Janeiro) |
| Canto XXXIV | Instalação: Ana Durães Intérpretes: Daniele Arantes Rodolfo Brandão (<i>Lúcifer</i>) |
| SAÍDA DO INFERNO | Instalações: Solange Oliveira e Hilton Berredo Vídeo instalação: Adriana Varella Vicente Duque Estrada Fernanda Funes |

PURGATÓRIO

Canto I
 Ambientação: Regina Miranda
 Intérprete: Maria Guilhermina
 (pianista convidada)

Canto II
 Intérprete: Henrique Schuller
 (*Barqueiro das almas*)

ANTEPURGATÓRIO

Canto III
 Portal do Primeiro Terraço
 Primeiro Terraço
 Instalação: Marília Kranz
 Instalação: Regina Miranda
 Intérpretes: Isabel Kerti
 Jace Theodoro

Cantos IV, V, VI e VII
 Segundo Terraço
 Intérpretes: Álvaro Juarez
 Elvira Helena
 Renato Castelo
 Rosana Barra
 Telma Costa
 Venina

PORTAL DE SÃO PEDRO

Canto IX
 Intérpretes: Cristina Bittencourt
 Fernando Bicudo (*Anjo*)
 (participação especial)

SETE PECADOS CAPITAIS E PASSOS DO PERDÃO

Cantos X e XI
 Intérprete: Simone Gomes
 Canto XII
 Intérprete: André Costa (*Anjo*)
 Cantos XIII e XIV
 Intérpretes: Ana Carbatti
 André Loui
 Geraldo Madeira
 Mariana Bulhões
 Marize Vieira

Canto XV
 Intérpretes: Leila Maria (*Anjo*)
 (cantora convidada)
 Luciana Telles

Canto XVI
 Intérpretes: Daniela D'Andrea
 Fernanda Rizzo

Canto XVII
 Intérprete: Sônia Dumont (*Anjo*)
 (cantora convidada)
 Paula Tucimei

Canto XVIII
 Intérpretes: Andréa Maciel
 Constância Laviola
 Flávia Guayer



Isabel Kerti e Jace Theodoro



| | |
|---|---|
| Canto XIX | Intérpretes: Renato Torres Homem (<i>Anjo</i>) Marta Chaves |
| Canto XIX (2ª parte) Cantos XX e XXI | Intérprete: Giselda Fernandes "Gloria in Excelsis Deo" Intérpretes: Todos |
| Canto XXII | Intérpretes: Carla Pompilio (<i>Anjo</i>) Luciana Esteves |
| Cantos XXIII e XXIV | Intérpretes: Daniela Amorim Eduardo Costa Glória Marques Regina Fontenelle Stela Guz |
| Canto XXV | Intérpretes: Marcelo Bosschart (<i>Anjo</i>) Andreia Magalhães |
| Canto XXVI | Intérpretes: Celso Benayon Elisabete Reis (participação especial) Guldo Corrêa Márcia Amaral Reinaldo Elias Valéria Chaves Jorge Guirreia |
| Canto XXVI (2ª parte) | Intérprete: Ruth Mezeck (<i>Anjo</i>) |
| FLORESTA SAGRADA Canto XXVIII | Intérprete: Marina Martins (<i>a vida ativa</i>) (Atores Bailarinos do Rio de Janeiro) |
| CANÇÕES SAGRADAS Canto XXIX | Intérpretes: Quarteto vocal de integrantes do Coro Ópera Brasil: Lilly Abreu - Soprano Elisa Saboya - Contralto Ildibrando Moura - Tenor Rodrigo Esteves - Baixo |
| Cantos XXX e XXXI | Intérprete: Ivonete Rigot-Müller (cantora convidada) |
| A ÁRVORE DO CONHECIMENTO Canto XXXII | Intérprete: Denise Telles (<i>a vida contemplativa</i>) e Adriana Jacome Simonato Andrea Römer Priscilla Teixeira Tatiana de Faria |

Marina Martins (Atores Bailarinos do Rio de Janeiro)



PARAÍSO

PORTA DO PARAÍSO

Interpretação livre sobre os cantos II, V, VIII, X, XV, XVIII, XX, XXI, XXIII, XXIV e XXVIII

Salão de Exposição - Empíreo

Foyer

Luiz Pizzarro

Ambientação: Biza Vianna e Giorgio Knapp

Intérpretes: Bailarinas gentilmente cedidas pela Escola de Dança Maria Olenewa

Ambientação: Marcos Lontra
Peter Gaspar
Luiz Paulo Nenen
Henrique Leiner

Intérpretes: Fabiana Valor
Marina Salomon (Atores Bailarinos do Rio de Janeiro)
Antonio Gaspar (participação especial - gentilmente cedido pela Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro)
Patrícia Brandão

Instalação: Celeida Tostes

Intérprete: Angel Vianna (participação especial)

LAJES

Marina Salomon (Atores Bailarinos do Rio de Janeiro)



MÚSICA

- INFERNO** Réquiem em Ré Menor, K.626
(*Introitus, Kyrie, Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis e Lacrimosa*)
- PURGATÓRIO** *Ave verum corpus*, Kv618 (Quarteto vocal)
"Qui tollis peccata mundi", da Grande Missa em Dó menor K.427 (417a)
Wiener Singverein, Berliner Philharmoniker.
Herbert von Karajan, regente
"Lacrimosa" do Réquiem em Ré menor. K.626 (*Seqüena*)
Sonia Dumont, soprano
"Gloria in excelsis Deo", da Grande missa em dó menor K.427 (417a)
Wiener Singverein, Berliner Philharmoniker.
Herbert von Karajan, regente
"Laudate dominum" das *Vesperae solennes de confessore*, Kv339
Ivonete Rigot-Müller, soprano
"Tuba mirum", do Réquiem em Ré menor, K.626
New Philharmonia Orchestra. Rafael Frübeck de Burgos, regente
Marius Rintzler (baixo), George Shirley (tenor), Grace Bumbry (mezzo-soprano), Edith Mathis (soprano)
- PARAÍSO** "Cum sanctis tuis in aeternum: Quia piu es" (*Agnus Dei*),
do Réquiem em Ré menor, K.626
"Et incarnatus est", da Grande Missa em Dó maior, K.427 (417a)
Barbara Hendricks, soprano
Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, regente

Eu gostaria de seguir vosso conselho, mas como conseguir? Tenho a cabeça perdida, estou no limite das minhas forças e não posso expulsar dos meus olhos a imagem deste desconhecido. Eu o vejo continuamente. Ele me roga, me solicita e me reclama impacientemente o trabalho. Continuo porque a composição me fatiga menos que o repouso, e além do mais não consigo mesmo fazer de outra maneira. Sinto alguma coisa que me prova que a hora chegou. Estou a ponto de expirar. Acabo antes de poder gozar do meu talento. A vida, no entanto, era tão bela. A carreira se abria sob os auspícios mais afortunados!... Mas não se pode mudar o próprio destino. Ninguém conta seus próprios dias. É preciso resignar-se: será como quiser a Providência. Eu termino: é meu canto fúnebre e não devo deixá-lo imperfeito.

— Mozart, 1791

FICHA TÉCNICA

- Concepção e direção geral - Regina Miranda
- Diretora assistente - Marina Martins
- Assistente de coreografia - Marina Salomon

Espaço

- Curadoria - Elisabete Reis
- Coordenação de produção e montagem - Armando Mattos e Valério Rodrigues
- Equipe de montagem - Edward Monteiro Jr., Elmo da Silva Martins, Sérgio Santos, Nilton Rechland e Maria Silva
- Assistentes de montagem - Almir Teixeira da Silva, Cosme Danilo de Souza, José Carlos Bispo dos Santos, Natalino Laurindo de Souza, Nilo Sérgio Ribeiro Peixoto e Paulo César da Silva
- Marcenaria - Reginaldo Barbosa Madureira e Paulo Cesar do Destemo
- Equipe de apoio - Aldeniz Matos Carmo, Luiz Carlos dos Santos (chefe), Rubens da Silva Sebastião Rodrigues
- Gerência da equipe de apoio - Rosa do Prado
- Secretária - Esther de Lucas
- Controle de acesso - Jorge Erich

Vídeo

- Câmeras - Adriana Varela, Vera Voto, Fernanda Funes, Romulo Feltscher, Malu Martinho e Fred Kostner
- Edição - Adriana Varela, Fernanda Funes, Vera Voto e Vicente Duque Estrada
- Consultoria de Arte - Marcus Lontra

Figurinos

- Criação - José Paulo Corêa e Tadeu Bunge
- Assistentes - Adriana Bonfatti
- Chefe de guarda-roupa - Marcelo Pereira
- Concepção - André Loui
- Auxiliares - Maria Guimarães Wandina
- Jóias - Alfredo Grosso
- Cabelos e maquiagem - Renato Castelo
- Assistentes - Kátia Ribeiro

Luz

- Desenho - Peter Gasper, Luiz Paulo Nenen e Henrique Leizer
- Assistentes de iluminação - Danilo Martinovitch
- Equipe de montagem e manutenção - Antonio Faria Baktes, Claudio dos Santos Nascimento, Paulo Lima Silva e Rubens das Neves (chefe de manutenção elétrica)

Música

- Pesquisa musical - Antonio Mecha
- Orientação vocal - Sonia Genu
- Produção musical - Estúdio Rhaga (Carlos Cardoso)

Divulgação

- Coordenação - Bernardo Guerreiro
- Assistentes - Denise Telles, Leila Maria e Ruth Mezeck
- Programação visual - Comunicação Contemporânea
- Fotos - Marcos Rodrigues
- Coordenação Financeira - Álvaro Lopes
- Assistente - Sandra Beatriz
- Administração - Márcia Waltz
- Produção - Atores Bailarinos do Rio de Janeiro Produções Artísticas Ltda. Galpão das Artes - MAM
- Direção de produção - Regina Miranda

Realização

Atores Bailarinos do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Apoio Especial

Rede Globo de Televisão
General Elétric do Brasil - GE
Comunicação Contemporânea

Apoio Cultural

Central Técnica da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro
Engelizer - a pilha alcalina
Facil
Fundição Progresso
Helena Rubinstein
Instituto Cultural Brasil-Alemanha - Goethe Institut
Instituto Italiano de Cultura
Jornal do Brasil
Serviço Cultural do Consulado Geral da França
Tintas Ypiranga
TV Educativa

Colaboração

Armando Strozenberg • Ilana Strozenberg • Companhia da Luz (Samuel Betts e Jaarez Farinon) • Consulado Americano • Coordenadoria do MAM e seus funcionários • Paulo Azavedo • Cribb Dancing • Eduardo Moncalvo • Júlio César Martins • Dalal Aschar • Daniel Filho • Eduardo Mascarenhas • Fernando Silva • Fiorucci • Hudson Carvalho • Joaquim Vaz de Carvalho • Jorge Braga (Jobril) • Manoel Martins • Ana Daiva Faria • Luiz Carlos Moura • Maurício Setta • Museu do Inconsciente • Paulo Ferreira Bonfatti • Renato Icarahy • Rosana Barro • Vera Gissani • Iris • Flávia da Motta • Flor Real Transporte Gelo • Olga Salomon • Letra Composições Tipográficas Ltda. • Fotolito Degradê Ltda. • Frente & Verso Gráfica Editora Ltda.

Este espetáculo é dedicado a todos os autores que, com sua genialidade, tocaram no fundo da alma humana. Eles foram a inspiração para sua realização.

Além do momento cênico brasileiro, todos os artistas que trabalham na Divina Comédia cedem generosamente seus direitos para que esta produção seja realizada.

Elenco de A Divina Comédia





REGINA MIRANDA, coreógrafa e bailarina, iniciou seus estudos da dança no Brasil com Tatiana Leskova, Angel e Klaus Vianna e de teatro com Maria Clara Machado. Nos Estados Unidos, onde permaneceu de 1973 a 1977, estudou dança/teatro na Juilliard School com Ana Sokolov; mímica/dança/teatro com Stepan Niedzialkowski, na New York City American School of Polish Mime e coreografia e análise do movimento no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, onde se formou. De volta ao Brasil dirige o Departamento de Dança e Teatro do Centro de Criatividade da Fundação Cultural do Distrito Federal. Neste mesmo ano escreveu o livro *O movimento expressivo* (Funarte, 1979), fundou a Companhia Atores Bailarinos do Rio de Janeiro, para a qual vem criando inúmeras coreografias, entre as quais estão *HelioGábalá*, *o anarquista coroado* (1980), *Sonata n.º 7 de Prokofiev* (1981), *Tã com fome? Não, tô com febre* (1983), *Salão de danças* (1984), *Noturno* (1986) e *Perigo de vida* (1989). Assinou também diversos trabalhos coreográficos para cinema (*Ópera do malandro*, de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, 1985), televisão (*Que rei sou eu?*, de Cassiano Gabus Mendes, direção de Jorge Fernando, 1989), teatro (*A Estrela Dalva*, de Renato Borghi, direção de Roberto Talma, 1981; *Perversidade sexual em Chicago*, de David Mamet, direção de José Wilker, 1989; *1789*, de Ariane Mnouchkine, direção de Carlos Wilson, 1989) e ópera (*Ariadne auf Naxos*, de Richard Strauss, direção de Ana Carolina, 1989). Atualmente é Coordenadora de Dança do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



museu de arte moderna
do rio de janeiro

PRESIDENTE/DIRETORIA

- Manoel Francisco do Nascimento Brito/Presidente
- Pedro Alberto Guimarães/Vice-Presidente
- Hildegardo de Noronha/Diretor Executivo
- Paulino Basto/Diretor Financeiro

COORDENADORIA GERAL

- Marcus de Lontra Costa/Coordenador
- Newton Guimarães/Assessor

COORDENADORIA DE ARTES PLÁSTICAS

- Denise Mattar/Coordenadora
- Ana Lucia Barros Coelho/Assessora

COORDENADORIA ARQUITETURA E OBRAS

- Elisabete R. do Reis/Coordenadora
- Adriana Jacome Simonato/Assistente

COORDENADORIA DE DANÇA

- Regina Miranda/Coordenadora
- Marina Martins/Assessora

COORDENADORIA DE CINEMA

- João Luiz Vieira/Coordenador
- Ronald Monteiro/Curador
- José Carlos Avellar/Curador
- Cosme Alves Netto/Curador

COORDENADORIA DE MÚSICA

- Ricardo Prado/Coordenador
- Maria de Lourdes Kriger/Assessora

COORDENADORIA FINANCEIRA

- Alvaro Luiz Chaves Lopes/Coordenador

COORDENADORIA DO GALPÃO DAS ARTES

- Marcia Waltz/Coordenadora Administrativa
- Valério Rodrigues/Coordenador Técnico

