

Aline

Nunes de Oliveira

Verônica

Fabrini Machado de Almeida

A Boa Companhia:
Sozinhos nós andamos rápido,
em grupo, vamos mais longe.

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a história e os meios de composição da Boa Companhia (fundada em Campinas, 1992). Para tanto, o texto se utiliza de estratégias claras de análise deste material que vem da pesquisadora e não do grupo: o conceito de Dialogia (BAKHTIN) e de Palavra-corpo (NUNES). Assim, será este passeio pautado não só pelo ato de contar o que vemos, mas também como vemos e como é ter seu trabalho visto.

Palavras-chave: Boa Companhia; Dialogia; Palavra-corpo.

A Boa Companhia: Sozinhos nós andamos rápido, em grupo, Vamos mais longe.

ALINE NUNES DE OLIVEIRA²⁰
VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA²¹

INTRODUÇÃO

A Boa Companhia, especialmente no que se refere ao processo de construção dos discursos dos intérpretes em Primus, foi por alguns anos da minha vida objeto de estudo. Compreender por que Primus teve de nascer, como ele foi construído e como foram seus anos de vida diz muito sobre as práticas éticas, escolhas ideológicas, modos de autogestão, filiações e contaminações teóricas desta Companhia, que vive na Vila Santa Isabel, Barão Geraldo, Campinas, interior de São Paulo, desde 1992.

Nossa estratégia ao longo deste artigo será, primeiro, descrever de que modo olharemos para a Boa Companhia, quais lentes colocaremos entre nossos olhos e aquilo que miramos. Depois, o que vemos e como vemos, do ponto de vista de quem vê – Aline Nunes, a pesquisadora –, e de quem tem

²⁰ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

²¹ Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

seu trabalho visto – Verônica Fabrini, a diretora. Juntas, circunscreveremos 24 anos histórias por meio desta trajetória.

SOBRE AS LENTES

A primeira lente que escolhi para olhar para esta composição foi o conceito de *Dialogia* do filósofo russo Mikhail Bakhtin. Deste conceito nasceu a minha ideia de *palavra-corpo* (NUNES, 2015), nossa segunda lente aqui, que é o discurso do ator em cena ou a diversidade de emissões de sua presença em atuação. Outro conceito *bakhtiniano* que funcionará como lente para olharmos para o caminho percorrido pela Boa Companhia é a ideia de *Ato*. Assim, entenderemos as escolhas que trouxeram e mantiveram Verônica, Alexandre, Davis, Eduardo e Moacir trabalhando, pesquisando e produzindo.

A dialogia, para o Círculo de Bakhtin, é o conceito que compreende como se dá a criação de um enunciado qualquer. Um discurso dialógico é o resultado deste entrelaçamento, diálogo, fricção, consonâncias e dissonâncias entre vozes. O Professor Carlos Alberto Faraco (2009, p.58) em seu *Linguagem e Diálogo – As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*, coloca que: “‘o verdadeiro ambiente de um enunciado’ (p.272) é o plurilinguismo dialogizado (são as fronteiras) em que as vozes sociais se entrecruzam continuamente de maneira multiforme, processo em que se vão também formando novas vozes sociais.” Desta maneira chegamos as três máximas sobre a dialogia: “a) todo o dizer não pode deixar de se orientar para o ‘já dito’; b) todo o dizer é orientado para a resposta; c) todo o dizer é internamente dialogizado.” (FARACO, 2009. p.59).

Partindo deste referencial, procurei elencar quais vozes comporiam a

dialogia que constrói o discurso do ator, sua palavra-corpo. A palavra-corpo vem da compreensão de que o sentido daquilo que é expresso em cena tem uma componente entonacional e uma componente gestual, para cada palavra emitida por um corpo. Não nos restringimos às palavras somente enquanto vocábulos, vamos além: toda a forma de discurso que cria imagens e compõe ou suscita ideias (enunciados) por meio da imagem e dos sons que vem de um corpo exposto em cena, são por esta perspectiva, repletas *palavras*. Dessa forma, o discurso do ator, sua palavra-corpo, não é o texto, a sua fala, mas a maneira como enunciados passam por seu corpo e transformam-se em *ato*.

Para Bakhtin, *ato* e *ação* são conceitos distintos; certamente, ele desconhecia o sentido do vocábulo *ação* para nós, atores. Entretanto, quando vamos a fundo ao conceito de *ato* para Bakhtin, encontramos um análogo à nossa *ação física* e à nossa *ação vocal* em cena. Veremos a seguir a leitura de Marília Amorim (2009, p.23), uma estudiosa da Filosofia dos Sistemas Simbólicos do Círculo de Bakhtin, acerca destes conceitos:

E o que é *ato* segundo Bakhtin? Antes de mais nada, é importante precisar que “Para uma Filosofia do Ato” trata do ato de pensar ou de criar. Criação teórica e criação artística como unidade de cultura. Mas, sobretudo, é importante precisar que Bakhtin distingue *ato* de *ação*. A *ação* é um comportamento que pode ser até mecânico ou impensado. O *ato* é responsável e assinado: o sujeito que pensa um pensamento assume que assim pensa face ao *outro*, o que quer dizer que responde por isso. Uma *ação* pode ser impostura: não me responsabilizo por ela e não a assino. Ao contrário, escondo-me nela. *Ato* é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca inteiro. Pode-se mesmo dizer que ele é constitutivo de integridade. O sujeito se responsabiliza inteiramente pelo pensamento.

Bakhtin, em seu *Arte e Responsabilidade*, afirma que os “três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade” e termina seu primeiro texto publicado dizendo: “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade.” (2011, p.33) Para Bakhtin, *ato* e *responsabilidade* são vozes de um mesmo enunciado, partiremos, por tanto desta mesma premissa para olhar para a palavra-corpo e para olhar para a trajetória da Boa Companhia.

Compreendemos, então, *ato* como um conceito análogo ao que chamamos no teatro de *ação*, afinal, nos expomos e nos responsabilizamos por cada *ação* ou *ato* que realizamos em cena. Por esta perspectiva, os espectadores diante da palavra-corpo de um ator em cena são guiados por uma “forma” (um desenho que este corpo traça no espaço da cena), uma “música” (criada pela entonação vocal) e, por fim, são encaminhados a um “entendimento” (por meio de uma “lógica”) que vem tanto da unidade de cada ator quanto da interação deste com os outros elementos da cena. Estes “outros elementos” são os demais atores, a direção, o espaço, o tempo, os objetos, os sons, o que se vê e como se vê por meio da luz e da luminosidade, os figurinos, os cenários e adereços, a dramaturgia, as relações internas ao grupo e seus combinados éticos, o treinamento ou as técnicas de autocultivo, até as políticas de fomento e os meios que a arte tem para sobreviver e como todos esses e outros elementos, em diálogo, podem chegar até o espectador.

Desta forma, uma palavra-corpo enunciada, viva e plena de sentido, como as dos intérpretes de *Primus*, pode ser considerada como a composição de três elementos distintos conforme já vimos: gesto corporal ou ação física, entonação ou ação vocal e significado semântico da palavra

ou sentido estarão condicionados à interação de quatro grandes vozes. Gesto, entonação e sentido sofrem, segundo a perspectiva empregada aqui, a influência da *voz da materialidade*, da *voz do imaginário*, da *voz da ideologia* e da *voz da intuição*. É o diálogo estabelecido entre essas vozes que transforma o desenho da matéria, transforma a entonação na emissão e chega a transformar o significado semântico das palavras. Por conseguinte, toda a enunciação se torna condicionada à diretriz axiológica do enunciador, por este motivo a trajetória da Boa Companhia está absolutamente imbricada com a forma como estes artistas compõem.

Por este ponto de vista, a *matéria*, a *imaginação*, a *ideologia* e a *intuição* estão sempre lá no cerne de uma *palavra-corpo* e, justamente por isso, nenhuma delas poderá tornar-se “inaudível”, elas podem soar baixas, menos potentes que outras, mas não “desaparecem”. O que varia e modifica a natureza das *palavras-corpo*, por conseguinte, é o modo de interação dessas vozes, se elas se hierarquizam na construção do discurso, soando mais fortes que outras, ou se são equipolentes neste diálogo.

Partiremos destes pressupostos conceituais para assim olharmos para o corpo enquanto matéria, para a imaginação, para as questões ideológicas e questões intuitivas como os grandes compêndios vocais na composição do discurso cênico do ator, assim, percorreremos juntos o caminho feito pela Boa Companhia.

SOBRE AQUILO VI E O **ATO** DE VER O OUTRO

Minha intenção ao falar da composição de colegas atores nunca foi esconder-me por trás de um discurso acadêmico disfarçado de imparcial. Nunca poderia fazer isso, primeiro, porque *não há álibi para o ato*, conforme

já vimos; segundo, porque não deveria ser este o esperado de mim, que eu me colocasse como voz na dialogia do meu próprio discurso? Me envolvi, me comprometi, me confundi com a história que contava, que em parte era a minha história também. Estudei na mesma escola que Fabrini e fui aluna dela como os bons companheiros. É desse lugar que eu escrevo: de dentro e de fora, ao mesmo tempo. Então, sigamos assim...

Para que possamos compreender quem é a Boa Companhia é necessário revelar um pequeno histórico do grupo. Assim será possível um entendimento mais completo das palavras-corpo em Primus e como se estrutura o coletivo e os discursos que compõem. A Boa Companhia, de Campinas, formada em 1992 por atores vindos do curso de Artes Cênicas da Unicamp, tem como diretora artística a Professora Doutora Verônica Fabrini Machado de Almeida, que foi aluna da primeira turma de bacharéis em Artes Cênicas, pela mesma Universidade. Hoje, Verônica divide-se entre a atividade acadêmica, na Unicamp, e a artística, na Boa Companhia. Todos os seus quatro atores dedicam-se à pesquisa cênica e acadêmica. Tal informação revela um importante aspecto da *voz da ideologia* – a formação comum a todos. Podemos afirmar que figuras como o Professor Márcio Aurélio e o Professor Márcio Tadeu, entre outros professores fundadores da pedagogia empreendida no curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas, exercem forte influência sobre as vozes que compõem as *palavras-corpo* desse grupo por terem sido professores de Verônica e dos quatro atores da Companhia.

Outra possível curiosidade a respeito do grupo é o fato de ser um coletivo formado exclusivamente por atores homens, liderados por uma diretora mulher, o que não foi uma opção. Não houve intencionalidade nenhuma nessa configuração, ao contrário, ela deu-se pelo fato de que todas

as mulheres do grupo, coincidentemente, terem saído da Boa Companhia por circunstâncias diversas. O que ocorre em decorrência disto é que a partir de 1998 a Boa Companhia, que contava com um repertório de oito espetáculos, vê-se mergulhada em uma crise. Contudo, as crises também servem para realinhar as trajetórias, oferecer novas perspectivas e foi exatamente o que ocorreu. Verônica é categórica ao afirmar a importância que Ju Monteiro, Fernanda Ferrari, Poena Vianna e Simone Evaristo tiveram na fundação da Boa Companhia e o quanto foram fundamentais para o coletivo. Todas permanecem em luta e seguem defendendo um projeto político para o ofício do teatro muito semelhante ao exposto neste artigo.

O objetivo inicial da Boa Companhia era fazer um teatro comprometido com a pesquisa artística do ator, no interior, em Barão Geraldo. Isso parecia possível, embora não fosse tarefa fácil. Em Barão Geraldo, a matriz deste ideal de descentralização do eixo de produção e circulação do teatro, na época, quase que exclusivos do Rio de Janeiro e de São Paulo, vem de Celso Nunes e de seu coletivo, *O Pessoal do Vitor*. Em 1979, Celso funda o germe do que seria o curso de graduação de Artes Cênicas da Unicamp e, enquanto isso, paralelamente, Luís Otávio Burnier vem se articulando para em 1985, fundar o Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp, *Lume Teatro*. A trilha aberta pelo *Pessoal do Vitor* atiza a chama da atividade teatral mais artesanal, mais do “ofício” do que da “indústria” e dá força para o estabelecimento da Boa Companhia e, mais tarde, em 1998, do *Barração Teatro*, fundado também em Barão Geraldo por Tiche Vianna e Esio Magalhães.

Para Verônica, inspirada em *A Poéticas do Espaço* de Gaston Bachelard, “os grupos carregam a aura do lugar, do ninho, da sua história. É uma marca indelével”. Menos heroica do que possa vir a parecer, a intenção

de fazer da sua casa um útero que gesta teatro é mais uma necessidade ou, nas palavras da diretora, “algo que precisa ser feito”.

Contudo, não era fácil manter-se em treinamento seis horas por dia, cinco dias por semana, sem fomento. Após a crise da saída das mulheres, vem a rearticulação, a reinvenção do grupo e ela deu-se por meio da criação de Primus. Moacir relata, em entrevista, esse período da seguinte maneira:

Na verdade, um traço da Boa Companhia é a pergunta: sobre o que queremos falar? O grupo estava em uma sinuca, todas as mulheres tinham saído e inviabilizaram o nosso repertório até então, e nos perguntamos: O que vamos fazer? E era bem a posição do macaco. A Verônica lembrou desse conto que o Eduardo havia trazido para uma oficina e calhou de ser muito o que a gente queria dizer. E nessa época a gente treinava seis horas por dia, de segunda a sexta. Então, a impressão que eu tenho é que o que viesse a gente traçava, porque a gente estava muito afinado. Foi o que permitiu levantarmos a peça em um tempo muito curto, dois meses e meio. Como a gente passava muito tempo junto, a gente entendia muito bem o que o outro fazia.

Nesse momento da conversa, Alexandre contribui com um dado importante: “Havia um desfalque presente, não como um dado de frustração; mas quando entra um elemento novo em um grupo, esse elemento modifica tudo. Se um elemento sai, o grupo também se modifica. Saíram quatro pessoas. “Como vamos nos entender em quatro?” Então eu perguntei: “como vocês se viram diante desse fato, afinal, saíram todos os elementos femininos, só restou a Verônica?” – Verônica responde: “Ficou a dona da bola, não é? Cá entre nós?” Ao que Moacir completa:

Não foi porque ela era a dona da bola, não. Porque quando tudo ocorreu, nós também poderíamos ter escolhido sair.

Mas escolhemos ficar. Uma vez ouvi uma frase da Ariane Mnouchkine que dizia: “Sozinhos nós podemos andar mais rápido. Em grupo, vamos mais longe.” Escolhemos ir longe.

O que se mostra evidente por meio desse diálogo é que “Primus” consolida-se como algo além do produto artístico. O meio e a mensagem da peça apresentam-se como bandeiras de um trabalho estético, ético e pedagógico do grupo. O material musical, gestual e o ponto de vista ideológico sobre o macaco/homem/ator, criado a partir do conto de Kafka, dão o tom dessa obra. Outra questão importante que começa a se revelar é a relação que os atores estabelecem entre si e com a sua diretora. A relação de fé na condução de Verônica configurou uma voz importante na ocasião em que a obra foi composta. Moacir Ferraz aponta que,

Isso foi muito importante na criação do Primus, a nossa relação com a Verônica. Porque eu acredito que nem ela sabia para onde estava nos levando. Porque essa é uma característica da Verônica, ela vai entendendo a coisa na medida em que a coisa vai acontecendo. O espetáculo é o fiel da balança. Sem dúvida, o Primus é uma grande obra da Verônica. A gente não tinha, na época, condições de dialogar com ela de igual para igual. A gente ia fazendo tudo que ela falava para a gente fazer. Hoje em dia, seria diferente, obviamente, tanto que hoje é mais difícil fazer uma peça. A gente amadureceu artisticamente. Temos os nossos pontos de vista e não aceitamos de cara o que ela propõe. Tem um questionamento aí. Mas naquele momento tinha muita fé. Quando a gente criou a “Boa Companhia” a diretora artística era a Verônica e pronto. Ninguém ali tinha estatura para questionar isso. E foi exatamente isso, um dos grandes facilitadores da montagem.

A “Boa Companhia”, no que tange às relações internas, é

absolutamente democrática. Da produção à direção, todos têm voz. Não estavam presentes somente elenco e direção; Cassiane Tomilhero, a produtora-executiva da companhia, que representa a relação do coletivo com o mundo, também esteve presente à entrevista, bem como Silas Oliveira, músico e atual diretor musical²² de Primus, que também compartilhou conosco dessa conversa, proporcionando a mim, como pesquisadora, todo um universo além de perguntas e respostas, que não pode ser explicado exclusivamente por meio da transcrição das palavras, das elocuições verbais. Volto a afirmar que, desde a primeira análise, em que estive como pesquisadora assistindo a Primus, pude verificar que o elenco é formado por um perfil de atores muito raro no meio comercial e bem mais recorrente no ambiente do teatro de pesquisa. Os atores da Boa Companhia montam os caixotes de madeira do cenário, suam como trabalhadores braçais e, ao fim das estafantes apresentações, têm como única exigência uma jarra d'água. Nada de toalhas brancas, como exigem os *pop stars*, pois na Boa Companhia "os artistas são de carne e osso e aqui não temos truques para te enganar".²³

No que diz respeito aos rituais de descobertas e apropriações das *vozes da materialidade, do imaginário, da ideologia e da intuição*, a Boa Companhia, em Primus, desde os tempos de montagem/criação do espetáculo, foi realizando um trabalho estafante fisicamente e denso em conteúdo. Alexandre Caetano conta um pouco desta trajetória:

Qual foi o tomo da bicicleta que fez você andar de bicicleta?
Não gostaria que as pessoas compreendessem Primus como

²² O primeiro diretor musical de Primus foi o cantor Max Costa.

²³ Trecho da versão do texto do espetáculo *Mr. K e o artista da fome* também baseado em um conto de Kafka, *Um artista da fome*, do repertório da Boa Companhia.

vindo do nada. Não foi. No “Love me” (*espetáculo da companhia que antecedeu Primus, criação do grupo e direção de V Fabrini*) a gente começou a trabalhar sobre o eixo da musicalidade. (...) O Primus não veio do nada. O Primus é a somatória daquilo que nos afetou. E muitas vezes a gente nem sabia ainda o que nos afetava. Os trabalhos acadêmicos vieram depois do Primus. Ali a gente formalizou e compreendeu muitas coisas.

Quando nos deparamos com os trabalhos acadêmicos dos atores desse coletivo, podemos notar a forte influência das quatro vozes que compõem as palavras-corpo dos intérpretes contempladas em suas reflexões acadêmicas: a investigação de Alexandre, sobre a percussão; de Daves, sobre a capoeira e o jogo; de Eduardo, sobre as matrizes corporais dos animais; de Moacir, sobre a voz e a palavra no ofício do ator, facilitaram em muito o meu trabalho. Diante da contundência de tal material de registro sobre “Primus” que encontramos nos trabalhos dos três primeiros, somado ao enorme material de entrevista, posso dizer que dispomos de matéria vasta para compreendermos e descrevermos como se processaram e ainda vêm se processando as vozes nas palavras-corpo destes intérpretes nesta obra e em todos os trabalhos posteriores.

Podemos dizer que o processo de construção da Boa Companhia começou nos primeiros dias de aula na Graduação, no ano de 1992, na disciplina “Dança, Música e Ritmo”, ministrada aos nossos intérpretes pela, então, nova professora do Departamento de Artes Cênicas, Verônica Fabrini. Ali se conheceram e começaram a explorar as possibilidades da voz da *materialidade* pelas mãos, justamente, dela. Foi nesse momento que alguns dos, então, jovens atores começaram a relacionar o corpo em sincronia com estímulos musicais, com a intenção de compreenderem fisicamente a

questão rítmica interna e externa relacionadas ao trabalho do ator. Logo em seguida, suas materialidades foram instrumentalizadas pela capoeira, que lhes proporcionou elasticidade, consciência de suas potencialidades físicas, e ampliou suas possibilidades de desenhos no espaço. Tal arsenal físico e simbólico veio a eles pelas mãos do mestre Jaça, funcionário e colaborador do Departamento de Artes Cênicas.

Nesse processo, o estudo da percussão aparecia como mais um elemento da base musical e corporal dos intérpretes. Nasceram, alguns anos depois, as primeiras experiências práticas de composição e talvez as mais emblemáticas desse período pré-Primus, sejam, "Otelo" e "Love me". Nessas experiências cênicas, as conquistas nas palavras-corpo dos atores enriqueceram e fundamentaram questões importantes para a criação em Primus que depois se tornariam pilares da própria companhia.

A musicalidade figura, talvez, como um dos mais relevantes. As relações começaram a se estabelecer por meio de uma hierarquização inicial estabelecida entre mestre e discípulos. Detentora da experiência, do conhecimento técnico e teórico, Verônica tomou esse papel para si desde o princípio de maneira natural e, depois, também naturalmente, este papel foi diluindo-se entre todos. A capoeira, enquanto instrumento pedagógico do ator, oferece incontáveis contribuições para as demais vozes que constituem as palavras-corpo dos intérpretes da "Boa Companhia". Nessa indissociação do ritmo com o teatro, Primus vai às últimas consequências e, para Verônica,

A percussão é o elo entre as vozes, ela abarcava do ponto zero do macaco, que era a sonorização gutural, pegava a questão dos tambores, depois o tempo mecânico do relógio e o sapateado. Se a gente pensar que evolução é um caminho no tempo e que o ritmo é a matriz que modula o tempo, na minha percepção do caminho deles na peça, a questão do

trabalho com o ritmo e com a percussão é a chave. Percebendo como isso os mobilizava, pensando no tambor e no sapateado, o couro e o metal, que são elementos concretos que você desperta, referentes ao animal e ao humano, é importante dizer que o couro e a madeira evocam um tipo de ancestralidade diferente de quando você percute o metal, no caso do sapateado. O ritmo é a liga que conta a história da “involução” de Pedro e é por causa dessa “involução” que eu chamo o Primus de “o fracasso de Prometeu”. O ritmo como elemento que proporciona a interação das vozes, conduzindo a construção rumo à polifonia, integrando a vida e a arte por meio da ética do trabalho contínuo do artista sobre si, é um desses conceitos. O ritmo e o estudo da percussão, do tambor aos sapatos, leva o elenco a experimentar sua ancestralidade (trabalho sobre a voz da intuição), comunicando ao receptor a evolução terrível do macaco por meio das matrizes corpóreas do “corpo do macaco”, passando pelo “corpo do homem rústico”, pelo “corpo do homem comum” até chegar ao “do *pop star*”. Daquele que bate no peito até aquele que canta e sapateia no *music hall*.

O binômio Natureza e Cultura e a valorização do intuitivo como engenho de novas descobertas foi uma tônica introduzida no processo de Primus, que permanece até hoje na companhia e é objeto de pesquisa do ator Eduardo Osório. Osório vai falar de um “corpo biológico” em sua pesquisa e esse “aproximar-se do seu próprio corpo biológico”, de que fala é, justamente, o que chamo de ativar-se por meio da voz da intuição. Dentro dos estudos realizados pelo coletivo a respeito dessa ativação do corpo biológico, deparamo-nos com as investigações sobre o grotesco, contribuição ideológica de Bakhtin e de seu estudo sobre *A cultura popular na Idade média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. O autor revela as características corporais da cultura popular da Idade Média, fala da incompletude daquele corpo e de sua estreita relação com a natureza,

“misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas” (BAKHTIN. 1999, p.24.)

Essa busca pela corporeidade animal também tem contribuições de Nietzsche. O filósofo alemão influencia a palavra-corpo em *Primus*, por meio de suas formulações que levam para o campo das artes a cisão entre o homem e a natureza, realizada culturalmente no ocidente pelo pensamento socrático. Um à parte importante é que o mundo eurocêntrico e branco que domina o resto do planeta, miscigenado e não-europeu, por meio da imposição de uma supremacia cultural, bélica e econômica, é uma das temáticas não só de *Primus*, mas da Boa Companhia. Essa discussão desenvolve-se a partir do questionamento da visão trazida pelo filósofo grego Sócrates, que acreditava que o saber intuitivo era “pervertido e repudiável”, o que, segundo Nietzsche, distancia a cultura da natureza humana, levando o homem às raias da “involução”, proposição aceita e defendida pelas palavras-corpo em *Primus*. Este espetáculo provoca uma evolução e é marco não só na história da Boa Companhia, como também é uma marca na vida dos quatro atores e de sua diretora. Como nosso ofício não tira férias, somos sempre atores. A vida, sob esta perspectiva, torna-se um grande laboratório para a arte e a arte uma forma de aprimoramento para a vida. Sabemos que a ética liga *matéria e intuição à ideologia*, mas, para que tal elo se estabelecesse, os intérpretes da Boa Companhia tiveram de desenvolver suas *vozes do imaginário*.

Esse trabalho sobre si, que é ideológico, dá-se não só pela aquisição de conhecimento teórico sobre Paulo Freire, Ana Maria Freire, Stanislavski, Kusnet, Artaud, Nietzsche, Barba, Grotowski, Laban, Dalcroze, Zumthor, Brecht entre muitos outros, mas também é proveniente da experiência com Márcio Aurélio, Márcio Tadeu, Lúcia Fabrini, Maria Isabel Fabrini, Sérgio

Silva, João Carlos Dalgalarrodo, Jacinto Rodrigues (o Jaça) e muitos outros, bem como também se relaciona com as muitas horas de treinamento do corpo físico. Tudo isso nos encaminha à compreensão de que, por mais que a pergunta de base da Boa Companhia fosse – Sobre o que a gente quer falar?– o que demonstra em um primeiro momento uma relação forte com a ideologia, preocupação revelada por toda a poética cênica do espetáculo Primus, vai além do espetáculo como obra. Ocorre também uma busca contínua por um discurso que não hierarquize vozes, que não dê a nenhuma delas o *status* de solista, conduzindo o grupo a busca de uma polifonia entre as vozes. Essa busca é representada por um exercício ético que integra arte e vida, corpo e mente, indivíduo e coletivo, animal e homem, natureza e cultura... Enfim, esses universos tão próximos em suas raízes e tão brutalmente separados por uma cultura apolínea que diz visar o sublime, o bom e o verdadeiro, mas que tem produzido ao invés de homens melhores, macacos amestrados desfeitos de suas naturezas.

SOBRE A PERSPECTIVA DE QUEM É VISTO EM **ATO**

Para iniciar esse diálogo, tomo como base o texto da pesquisadora Ileana Diegues, *La “efectividad” de la “acción” en la “escena contemporánea - ¿La práctica estética como acto?*²⁴. A pesquisadora abre o artigo com uma epígrafe de Baktin de 1919, dois anos após Kafka ter escrito *Comunicado a uma academia*, texto base do espetáculo Primus: “Devo responder com minha vida por aquilo que vivi e compreendi através da arte,

²⁴ Texto enviado pela autora como parte do apoio teórico ao projeto Bonecas Quebradas (Itaú Rumos, 2015)

para que todo o vivido e compreendido não permaneça sem ação na vida.
(BAKHTIN, 1992)

Estas palavras nos conduzem a uma reflexão sobre a responsabilidade do artista; responsabilidade em seu sentido primeiro, de resposta, uma resposta ao mundo. Esse deve ser o compromisso e o desafio primeiro do artista e também daquele que recebe a obra. Este é o elo que os une: o *caminho de volta ao mundo* e a ação no mundo. Parece óbvio, mas é uma prática frequentemente esquecida, pois muitas vezes nos atentamos para a noção de ação enquanto execução performática ou teatral e deixamos em segundo plano a noção de ação enquanto ato que compromete a totalidade do ser no mundo. Bakhtin insiste nisso ao problematizar a oposição entre o mundo da cultura e o mundo da vida. Ainda que tantos tenham como lema a aproximação entre arte e vida, pergunto até que ponto uma ação na arte consegue ser concebida e sustentada como um *ato na vida*. Pergunto até que ponto as “linguagens desapaixonadas da indústria dos *papers*”²⁵ (agora catalogados em *qualis A, B, C, etc*) têm colaborado para esse *ato*, visto que ao se tornarem *papers*, parecem perder sua potência de ação? Estaria certo Hamlet, ao perguntar-se se empreitadas refletidas de mais perdem o nome de ação?

Bakhtin é claro em sua posição de que a crise contemporânea (e vemos isso agora com uma evidencia apocalíptica) é basicamente uma crise do ato ético contemporâneo, visto que se abriu um abismo entre o motivo de um

²⁵ RICHARD, Nelly. **Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana**. In: MATO, Daniel. **Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas**. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 455-470. Acesso ao texto completo:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Richard.rtf>

ato e seu produto. Como recuperar a concepção bakhtiniana de “vida como ato ético”? Novamente Bakhtin: “yo actúo mediante toda mi vida, y cada acto y cada vivencia aislada es un momento de mi vida em cuanto actuar ético”. (BAKHTIN, 1997)

Reforçando a fala de Aline, de que Ato é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca inteiro, faço ecoar também a voz de Artaud em seu *Para acabar com o julgamento de Deus*: “é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne.”

A criação do espetáculo *Primus*, foi uma resposta ao mundo e também uma resposta à arte. Resposta a uma encenação deslumbrante de uma atriz venezuelana que encenou o mesmo conto de Kafka (*Primus*, em nossa criação), *Comunicado a uma Academia*, nos longínquos anos 80, quando Campinas abrigou um festival internacional de teatro. Resposta a um momento no qual nos perguntávamos qual o sentido de resistir, de como a arte é um ato de resistência ao mundo da eficiência tecnocrática e de como arte e *showbusiness* (com grifo no business) se tencionam. A fábula desse macaco não nasce só da imaginação de seu visionário autor. O que era a Europa de Kafka? No conto, a companhia de caça Hagenbeck que captura o macaco na costa da África para exibi-lo na Europa, era a mesma Hagenbeck, com sede em Hamburgo, que capturava exemplares das colônias para exibi-los nos Zoológicos Humanos, prática europeia que durou até 1958! Na entrevista de “O essencial de Kafka”, Modesto Carone (2011, p.115) fala a respeito:

Como os personagens de “Na colônia penal”, o macaco de “Um relatório para uma academia” (1917) é uma vítima do imperialismo europeu. Qual é sua região de origem e para onde ele é levado? O macaco nasceu nas florestas da Costa

do Ouro, região da África Ocidental hoje integrada ao território de Gana e na época de Kafka sob administração britânica. O aprisionamento e transporte de Pedro até Hamburgo, na Alemanha, foram realizados por uma firma comercial que realmente existiu entre os séculos XIX e XX. Seus fundadores, o empresário hamburguês Carl Hagenbeck (1810- 87) e seu filho, notabilizaram-se por sua vasta coleção de animais de diversas partes do mundo, e empregavam caçadores em todos os continentes. Os Hagenbeck foram pioneiros na realização de exposições de nativos da África e da Polinésia com suas tendas, vestimentas e hábitos “naturais”, fato que não deve ter passado despercebido a Kafka.

Como o personagem do conto, procurávamos uma saída. Mas o que era para nós sermos macacos capturados na costa da África? A resposta veio com o correr dos anos: colonialismo e seu par inseparável, a colonialidade do saber. Mas, nos estudos das Artes da Cena, estávamos muito empenhados em compreender a pós-modernidade que pouco tempo sobrou para reparar na sua contraparte, ou seja, no colonialismo/colonialidade. Sem o colonialismo, a modernidade não seria possível.

Não se trata de algo que se lê sobre. É algo que se vive, inclusive nas Artes da Cena. É só reparar na nossa bibliografia. Nas técnicas que compõem nossa formação. A sensação de ser um macaco selvagem que precisa ser amestrado, não só para civilizar-se (isso achamos que somos, e bem arrumadinhos), mas isso também se dava na formação e no metiê teatral: São Paulo, Rio, Europa, Estados Unidos... o artista estava sempre lá (...) a formação estava sempre lá (...), além e aquém de nós. Aquilo é que era teatro. E nós, aqui no interior, macacos; nós, como Pedro, o vermelho,

buscando atingir “a inteligência média de um europeu”, que nos “proporcionasse uma saída humana”.

Os lugares onde as coisas nascem, deixam nelas uma marca indelével. Há uma geofilia, um amor ao entorno que penetra nos poros depois se dilui nas pequenas gotas de suor ao longo dos anos. Trazemos a marca de sermos uma companhia formada na universidade, e assim sendo carregamos uma tensão entre saberes, entre saberes hegemônicos, eurocêntricos, entre saberes logocêntricos e um saber intuitivo, pré-lógico – ou de *uma outra* lógica, vinda de outros saberes. Mas esse mesmo curso que nos formou, nasceu de um Grupo de Teatro, um coletivo, do *Pessoal do Vitor*. Com a direção de Celso Nunes, o *Pessoal do Vitor*²⁶ fez do Barracão da Rua Pitágoras, 500²⁷, na UNICAMP, seu lugar de pouso, de compartilhamento de saber e de experimentação, em 1979. Primeiramente, funcionava no “barracão da cênicas” cursos livres de teatro. O *Pessoal do Vitor* vinha no embalo do sucesso de *Na carreira do divino*, de Carlos Alberto Soffredini, escrito em pesquisa com as vivências dos atores do grupo – sua maioria vinda do interior de São Paulo e dirigido por Paulo Betti. No elenco, meus futuros professores do curso de graduação, criado em 1985: Adilson Barros, Marcio Tadeu, Reinaldo Santiago, Marcília Rosário. Um teatro de grupo, que embora apoiados pela figura forte de um diretor como Celso Nunes, trazia um dos atores assinando a direção de *Na carreira do Divino*. Depois da criação do curso livre, veio a graduação – porque a universidade parece ter problemas em apoiar coisas com o aposto de “livre”. Para mim, ótimo: migrei do curso de Artes Cênicas da ECA-USP, deixando uma turma brilhante na qual tinha como colegas Antonio Araújo, Cibele Forjás e Lucia Romano (dentre outros

²⁶ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399349/pessoal-do-victor> , em 05/03/2016

²⁷ Endereço do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp que também dá nome a esta revista.

menos famosos), e trocando a metrópole pela terrinha vermelha do Boi-Falô. Trago então essa marca do ninho: o coletivo, o grupo, e a busca de uma “voz local”. Primus é também uma resposta a isso. A Boa Companhia é uma resposta a isso.

Mas não há, na criação da Boa Companhia, nenhum ato heroico, no sentido de vencer as forças dos eixos hegemônicos a arte e do saber, nada disso. Simplesmente fazer teatro aqui “fora do eixo” porque é preciso que se faça e uma crença de que o teatro é um ato e não o espetáculo em sua forma visível e validada pelo guia *Off*, crítica na *Folha de São Paulo* e tijolinho com foto no guia da revista *Veja* – não que isso não seja importante, muito pelo contrário, mas não deve ser nem a meta, nem o princípio do movimento. Deixo isso como meta para os outros *Pedros*, como diria o personagem de Kafka. Particularmente, queria esse ato perto de mim, por isso fiz um barracão na minha casa para este fim. Um teatro artesanal, de dimensões humanas. Cuidar desse nascedouro, desse outro ninho, que batizei de Útero de Vênus – em boa companhia. Até que chegasse a hora do voo. Queria simplesmente que o ato estético fosse concebido como um proceder ético, para além de todo produto ou resultado estético.

Primus nasce desse pensamento, por isso é a busca de uma resposta ao “sobre o que gostaríamos de falar”, ou o que está latente no mundo, “ao que é preciso dar forma sensível, estética, para falar aos sentidos e ao coração?” Não ignoro a grande questão do “como” falar, pois sabemos que em arte, há com frequência coincidência entre meio e mensagem. Mas o meio, a forma, não é para nós programática. Ela é, muitas vezes, acidental, para não dizer intuitiva, mas já dizendo. Tratava-se de ir ao encontro desse personagem de Kafka, e foi o senhor Hagenbeck nosso elo no conto que nos conduziu a equivalência de tratamento entre seres humanos e animais (diga-

se de passagem, a maneira com que tratamos os animais espelha em muito a maneira com que tratamos os seres humanos). Tínhamos como desafio a costa da África, um macaco que aprende a falar e se transforma num *pop star*. Exemplos não faltavam. Mas fiquemos com a imagem e deixemo-nos conduzir por ela: a percussão africana e a capoeira passaram a ser nossas guias. Como caminhar delas até uma voz capaz de cantar a *Cantilena* de Villa Lobos e *Quem Sabe*, de Carlos Gomes (num fechamento de foco Brasil/Campinas). O trajeto do personagem de Kafka era posto em diálogo com um caldo cultural que nos circundava.

A colaboração de Jacinto Rodrigues – mestre Jaça – foi crucial para o que eu buscava com Primus. Foi através da colaboração com a Boa Companhia que pouco a pouco e num movimento repleto de tensões, fui conseguindo com que o Departamento de Artes Cênicas recebesse Jaça e seu trabalho com a capoeira como *técnico didata*, colaborando diretamente com a formação dos alunos do curso de graduação. Depois de longa e tensa batalha, capoeira passou a fazer parte do currículo oficial, ministrada pelo mestre Jaça e “assinada” por mim. Pode não parecer muito, mais era o reconhecimento de que para se fazer teatro-ato, teatro-carne, não se pode apenas contar com o conhecimento asséptico de técnicas e práticas formatadas, ou mesmo, como bem gosta da antropologia teatral, de “conhecimentos úteis para o trabalho do ator”, treinados à exaustão. Para mim, reconhecer mestre Jaça como técnico-didata na pomposa Universidade Estadual de Campinas, ainda que gradativamente a disciplina tenha desaparecido do currículo, é tão parte de Primus quanto a própria peça. Mestre Jaça, em seu enquadramento funcional, passou de zelador a colaborador na formação dos atores. Este é o “Comunicado a uma academia”; Primus é produto disso em outra esfera, mas está

energeticamente atado a essa. Junto com a capoeira, vem toda uma história. Não queríamos corpo-instrumento, ou corpo-eficaz, queríamos um corpo-história.

A capoeira em Primus, mais do que seu potencial físico, interessava enquanto uma escrita no corpo de toda uma cultura de resistência. Interessava-nos a aura da capoeira, nos interessava o que tinha nela de mais de trezentos anos de escravidão. Interessava-nos nela a marca de uma época que perdura até hoje, no racismo crônico do país, incessível ao genocídio de jovens negros ou pelos negros.²⁸ A capoeira não nos interessava como instrumento para ampliação das capacidades físicas dos atores (aliás, abomino o uso corrente que o teatro faz do corpo como instrumento – o corpo não é instrumento de nada! O corpo **é** o sujeito!). Buscávamos no suor e nos cantos de resistência da capoeira, a memória, a história de um corpo que sabia o que era o cativo, o adestramento, os zoológicos humanos. Incrível lembrar que a última exposição (que se tem notícia) de seres humanos é de 1958!

O que é a percussão na capoeira? É voz de uma pele esticada no tronco de uma árvore! Tocar essa pele, acordar os djembés, é chamar essas forças. Claro que você também pode ficar só no tum-tum-tá... Não é apenas uma questão técnica ou uma questão de “linguagem” desgarrada da sua aura. Sem este outro lado, o lado aurático, energético (que é composto pelos sedimentos de cultura(s) e tempo) o que a performance perde sua dimensão vertical de diálogo humano.

Tomando a encenação teatral como eixo, é importante sublinhar logo alguns pontos que foram relevantes em nosso trabalho. Primeiro que a

²⁸ <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/violencia-brasil-mata-82-jovens-por-dia-5716.html>

encenação deve ser entendida enquanto material dialético das relações possíveis entre *texto de origem* e *cena*, ou ainda, ampliando estes termos, entre *estrutura* e *acontecimento*. Segundo, de que o tipo de relação entre esses dois termos determina uma tipologia de teatro. Terceiro, que é o corpo do ator (em sua realidade antropológica, sociológica, biológica e psicológica) o mediador concreto entre um e outro. Quarto, que essa relação se dá no campo do *possível*, ou ainda, das *virtualidades*, conferindo diferentes graus de *poeticidade* à *cena*, mantendo seu caráter de *potência*. Quinto, que esse caráter de poeticidade e potência inscreve-se em e atua sobre valores éticos.

CONCLUSÕES

Esta foi uma experiência geradora de encontros alegres, no sentido mais corriqueiro da palavra e no mais espinozístico também. Para nós, tanto a pesquisa de mestrado, que em breve se tornará livro, quanto este reencontro para a escritura deste artigo, só nos potencializou, nos fez crescer. Contudo, crescer às vezes é doloso e mesmo quando é bom, nunca é fácil. Coincidência ou não, a defesa de *A Palavra-corpo: um estudo das vozes que compõem a discursividade do ator* coincidiu com o aniversário de 15 anos de Primus... E este artigo vem na mesma ocasião em que o coletivo descobre que é o momento de se reinventar e continuar sem Primus, depois de 17 anos em cartaz. A Boa Companhia estufa as velas e Primus entra para a história, fica a cargo da memória das milhares de pessoas que o assistiram e dos pesquisadores.

Para nós, este foi um trabalho gratificante que fez com que aluna e professora, pesquisadora e sujeito da pesquisa, se tornassem mais próximas,

descobrimo suas intersecções. Aline faz Verônica um pouco mais confiante com os rumos do mundo; Verônica faz de Aline mais crítica em relação a tudo que a cerca. Ambas ficaram em Barão Geraldo, se mantiveram trabalhando o ofício do teatro e a Boa Companhia é, certamente, um tecido comum sobre a vida e a história das autoras. Acreditamos que as trilhas abertas pelos pés dos “bons companheiros” podem servir à experiência de tantos outros pés de atores e pesquisadores interessados em teatro de grupo, composição e em fazer do teatro um ato, um gesto ético e comprometido com a vida que o cerca e o nutre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Marília. **Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”**. In: Org. BRAIT, Beth *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 17 - 43.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi. São Paulo - Brasília: HUCITEC, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética de la creación verbal** (trad. Tatiana Bubnova). México: Siglo XXI, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos** (trad. Tatiana Bubnova). Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.
- CARONE, Modesto. **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- FARACO, C. A. **Linguagem e Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2010.
- NUNES, A. N. O. **A PALAVRA-CORPO: Um estudo das vozes que compõem a discursividade do ator**. Campinas, 2015, f.112. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Unicamp, Financiado pela FAPESP, 2015.

RICHARD, Nelly. **Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana**. In: MATO, Daniel. **Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas**. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 455-470.

Acesso ao texto completo:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Richard.rtf>

ABSTRACT: This article presents a reflection about the history and compositional means of the Boa Companhia (founded in Campinas in 1992). To this end, the text makes use of clear strategies of analysis of this material, which come from the researcher rather than the group: the concept of Dialogue (BAKHTIN) and Body-word (NUNES). Hence, not only will the ride draw upon the act of reporting what one sees but how one sees and how it is to have one's work seen.

KEYWORDS: Boa Companhia; Dialogue; Body-word.