

DAVES OTANI

**“GERATRIZ IMPROVISACIONAL ESPETACULAR:  
PROCESSO CRIATIVO DA BOA COMPANHIA”**

***“SPETACULAR IMPROVISATIONAL GENERATRIX:  
BOA COMPANHIA’S CRIATIVE PROCESS”***

CAMPINAS  
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

DAVES OTANI

**“GERATRIZ IMPROVISACIONAL ESPETACULAR:  
PROCESSO CRIATIVO DA BOA COMPANHIA”**

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

***“SPETACULAR IMPROVISATIONAL GENERATRIX:  
BOA COMPANHIA’S CRIATIVE PROCESS”***

Tese de apresentada ao Instituto de Artes  
da Universidade Estadual de Campinas  
para obtenção do título de Doutor em  
Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

*Thesis presented to the Art Institute of the  
University of Campinas to obtain the  
Doctor grade in Arts.*

*Concentration Area: Performing Arts.*

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE A VERSÃO FINAL DA TESE  
DEFENDIDA PELO ALUNO DAVES OTANI E ORIENTADA PELA  
PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA

ASSINATURA DO ORIENTADOR

---

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

|      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ot1g | <p>Otani, Daves.<br/>Geratriz improvisacional espetacular: processo criativo da<br/>Boa Companhia / Daves Otani. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida<br/>Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,<br/>Instituto de Artes.</p> <p>1. Stanislavski, Konstantin,1863-1938. 2. Representação<br/>teatral 3. Teatro. 4. Improvisação (Representação teatral)<br/>I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de.<br/>II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.<br/>III. Título.</p> <p>(em/ia)</p> |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Spetacular improvisational generatrix: Boa Companhia's  
creative process

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Stanislavski, Konstantin,1863-1938

Theatrical

Theater

Improvisation (Acting)

Performance art.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Verônica Fabrini Machado de Almeida [Orientador]

Sara Pereira Lopes

Marcia Strazzacappa Hernandez

Ligia Losada Tourinho

Elisabete Vitoria Dorgam Martins

Data da defesa: 30-08-2012

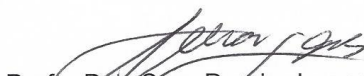
Programa de Pós-Graduação: Artes

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

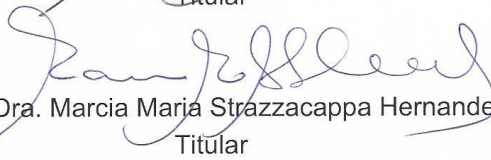
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Daves  
Ótani - RA 920366 como parte dos requisitos para a obtenção do título de  
Doutor, perante a Banca Examinadora:



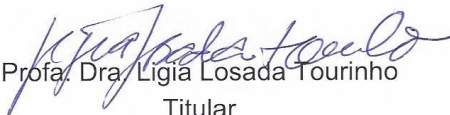
Prof. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida  
Presidente



Prof. Dra. Sara Pereira Lopes  
Titular



Prof. Dra. Marcia Maria Strazzacappa Hernandez  
Titular



Prof. Dra. Ligia Losada Tourinho  
Titular



Prof. Dra. Elisabete Vitoria Dorgam Martins  
Titular



Dedico este trabalho às minhas  
amadas Liana e Lorena.

A meu pai (*in memoriam*) e a  
minha mãe.



## AGRADECIMENTOS

Aos bons companheiros: Alexandre Caetano, Eduardo Osorio, Moacir Ferraz e Verônica Fabrini, pela aventura excepcional.

A todos os Bons e Boas que navegaram na aventura.

Aos meus irmãos, à minha família.

A Clermont Pithan.

As companheiras Cassiane Tomilheiro, Erika Cunha e Isabela Razera.

Ao Matula Teatro.

A Internationale woche des jungüen theater (Erlangen).

Aos meus amigos, brindo à saúde deles.

A Igor Imanajás, Pelao Alvarez, Bel Fabrini e Vander da Cunha Silva.

A Franz Kafka.

A Eusébio Lôbo da Silva – por sua parceria – e Verônica Fabrini Machado de Almeida – pela atenção cuidadosa na hora final –, orientadores.

A CAPES, pelo apoio.

A meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe, que me ensinaram.

A Lili e à Lolo, pela compreensão que excede às palavras.



## RESUMO

A presente pesquisa trabalha com a hipótese de que existe uma *geratriz improvisacional espetacular* (GIE) que, por meio de matrizes criativas definidas anteriormente e/ou encontradas durante o período inicial da montagem de um espetáculo teatral, proporciona que a improvisação, conduzida e provocada pelo tema do espetáculo, gere, ao mesmo tempo, precisão e abertura, rigor e risco. O período inicial marca o espetáculo de forma a dar-lhe uma pré-configuração, o estrutura enquanto um corpo a ser constantemente modelado, no entanto, sedimentado em uma matéria já pré-definida. Para investigar a hipótese, analiso o processo criativo e as apresentações públicas do espetáculo teatral “Primus” (adaptação do conto *Comunicado a uma academia*, de Franz Kafka) e, via a comparação, investigo ainda o processo criativo de “Mister K. e os artistas da fome” (adaptação do conto *Um artista da fome*, de F. Kafka) em busca de aprofundar a investigação e comprovar o fenômeno da GIE. Ambos os espetáculos são dirigidos por Verônica Fabrini e montados pelo grupo de pesquisa cênica “Boa Companhia”, do qual participo como ator, desde sua formação, em 1992. É uma investigação participativa, do ator em diálogo com a encenação, do atuante que participa e, a partir de sua singularidade, compõe coletivamente. A reflexão toma como mote de partida os princípios conceituais do encenador e teórico russo C. Stanislavski, retrabalhados por E. Kusnet: improvisação como análise ativa, circunstâncias propostas, objetivo da encenação, memória, ação interior e exterior, entre outros. Referencia ainda o trabalho aspectos do pensamento do filósofo G. Bachelard: imaginação material, potência do instante e intuição. O estudo conclui que a *geratriz improvisacional espetacular* de fato se caracteriza no trabalho da “Boa Companhia”.

Palavras-chave: Atuação, Espetáculo, Improvisação, Teatro de grupo, Stanislavski.



## ABSTRACT

The following research deals with the hypothesis that it does exist a *spectacular improvisational generatrix* (SIG) that, through a creative matrix previously defined and /or discovered during the theatrical initial stage, provides that the improvisation, conducted and provoked by the show's theme, generates at the same time precision and openness, rigor and risk. The initial period defines the show and gives it a pre-configuration to be worked - the structure as a body to be constantly shaped, however, settled in a pre-defined subject. To investigate that hypothesis, I do analyze the creative processes and public theatrical performances of the show "Primus" ( Franz Kafka tale's adaptation of "A report to an academy") and, by comparison, I do analyzed too the play "Mister K. e os artistas da fome" (Kafka tale's adaptation of "A hunger artist") both directed by Veronica Fabrini and performed by the scenic research group "Boa Companhia", in which I belong as an actor since it's foundation in 1992. It's a participatory investigation, a dialogue between actor and staging, of the actor that participates and forms the collective from its singularity. The reflexion begins with the russian theoretical Constantin Stanislavski's principles and theoretical concepts, reworked by Eugenio Kusnet: improvisation as active analysis, event, given circumstances, staging objective, memory, inner and outer action. This work makes reference also to the philosopher Gaston Bachelard: material imagination, instant and intuition's power. The study concludes that the *spectacular improvisational generatrix* (SIG) in fact exists in *Boa Companhia's* performances and theatrical productions.

Keywords: Acting, Improvisation, Stanislavski, Theater group, Theatrical performance.



## SUMÁRIO

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| APRESENTAÇÃO.....                        | 1   |
| INTRODUÇÃO.....                          | 11  |
| 1. PRIMUS.....                           | 17  |
| 2. MISTER K. E OS ARTISTAS DA FOME. .... | 67  |
| 3. MATRIZES CRIATIVAS. ....              | 95  |
| 4. INSTANTE. ....                        | 115 |
| 5. MEMÓRIA. ....                         | 123 |
| 6. ESPAÇO. ....                          | 149 |
| 7. IMAGEM.....                           | 163 |
| CONCLUSÃO.....                           | 175 |
| REFERÊNCIAS .....                        | 179 |



## APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa foi impulsionada pelo desejo de aprofundar a percepção do trabalho do ator. Como ator, fui movido pela curiosidade de voltar-me ao fazer diário, após 15 anos de trabalho com a "Boa Companhia". A experiência estreita e contínua com o grupo me levou a pensar como acontece o fenômeno de um espetáculo, sob o recorte da atuação. Como, por exemplo, "Primus", pode se manter por quase dez anos com apresentações em curso. Pergunta feita há quatro anos, quando iniciei esta pesquisa formalmente. Digo "formalmente" (início do doutorado), pois o mestrado já levantara questões que se desdobrariam nas questões de 2008 e nas de hoje. Questões sobre a atuação que permeiam toda a minha formação, ligada à universidade, ainda que dela, por vezes, desligado formalmente. No ano de 1999, quando começamos "Primus", os processos colaborativos já estavam "fervendo" no contexto do teatro brasileiro. Cito o *Teatro da Vertigem* e o olhar de Sílvia Fernandes sobre teatralidades contemporâneas e o conceito de grupo-colaborativo, a partir da pesquisa do diretor Antônio Araújo:

Talvez Antônio Araújo seja, ao mesmo tempo, herdeiro e profanador de tudo que o precedeu no teatro brasileiro recente [...] A continuidade é visível sobretudo na postura semelhante diante do teatro. Como Antunes (*Antunes Filho*), Zé Celso (*José Celso Martinez Correia*) e Thomas (*Gerald Thomas*), os pesquisadores do *Teatro da Vertigem* encaram o trabalho teatral como uma investigação constante de procedimentos e temas filtrados das preocupações mais urgentes da atualidade. Além do mais, todos consideram o processo teatral uma pesquisa coletiva, que só tem sentido se experimentada em parceria e, em geral, criam a cena em simbiose com o ator, ainda que haja distinções marcantes de concepção (FERNANDES, 2010, p. 62).

Sílvia Fernandes, que foi professora da turma de 1992 da graduação em Artes Cênicas da UNICAMP – ano em que formei no mesmo curso – dedica parte deste livro citado ao curso em questão, bem como ao trabalho de grupos a ele ligados, como, por exemplo, a companhia *Razões Inversas* (dirigida por Márcio Aurélio), a *Companhia de Teatro Balagan* (dirigida por Maria Thaís), o grupo *Lume*

e a “Boa Companhia”<sup>1</sup>. No recorte dado por Fernandes ao processo colaborativo, a partir da concepção de Antonio Araújo, se encaixa, a meu ver, o trabalho da “Boa Companhia”. É possível esclarecer a mudança de concepção do fazer teatral nos últimos 20 anos, quando a autora fala sobre a diferença de Araújo em relação aos grandes diretores citados:

Os trabalhos de Antônio Araújo são bastante diferentes dos espetáculos desses encenadores, especialmente os estreados nos anos de 1980. Nesse período, mesmo dirigindo produções em equipe, eles funcionavam como eixo de concepção dos espetáculos e concebiam uma escritura cênica autoral, de grafia inconfundível [...] Para Araújo, ao contrário, a concepção cênica acontece *a posteriori*, e funciona como uma espécie de edição das contribuições individuais dos parceiros de criação (FERNANDES, 2010, p. 62).

No caso desta investigação, desloca-se o olhar do teórico ou do encenador, para o olhar do ator que participa do processo criativo-colaborativo. No mundo de hoje, sobre o qual “Primus” (adaptação do conto *Comunicado a uma academia*<sup>2</sup>, de Franz Kafka) e “Mister K. e os artistas da fome” (adaptação do conto *Um artista da fome*<sup>3</sup>, de Franz Kafka), refletem, é um mundo onde a arte feita em pequenos núcleos de produção coletiva busca lugar. A pequena arte, como todas as pequenas ações, buscam espaço para existir, buscam resistir neste mundo da massificação e das grandes corporações. É importante resistir e exigir o espaço do indivíduo e de sua singularidade na atual sociedade. Existem diversos profissionais gerando conhecimento, atualmente, acerca de processos colaborativos em grupos teatrais estáveis<sup>4</sup>. Considero este movimento

---

<sup>1</sup> FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010. (Estudos; 277).p. 212-226.

<sup>2</sup> KAFKA, Franz, *Contos, fábulas e aforismos*. Trad. Ênio Silveira, Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1993, p. 59.

<sup>3</sup> KAFKA, Franz. *Um artista da fome* seguido de *Na colônia penal & outras histórias*. Porto Alegre (RS): L&PM, 2009, p. 29.

<sup>4</sup> Posso citar os atores da “Boa Companhia”, Alexandre Caetano, Eduardo Osório e Moacir Ferraz, todos com pesquisas em âmbito acadêmico que constam da bibliografia deste trabalho, os atores Renato Ferracini (do grupo Lume) – entre outros do grupo *Lume* – e o ator e diretor Matteo Bonfitto, esses dois últimos com

fundamental para uma sociedade que tende a rejeitar a diferença e as ações menores.

Esta pesquisa, realizada sobre o trabalho da “Boa Companhia” nasce de um processo colaborativo, de um indivíduo dentro de um grupo. Os materiais desta reflexão tem sua fonte no meu trabalho como ator, iniciado em 1992 no grupo. 1992 é o ano de meu ingresso na UNICAMP, no curso de graduação em Artes Cênicas, o princípio de minha atuação em teatro, nesse sentido o material desta pesquisa se mistura à história do grupo. No entanto, esta história será contada a partir de meu ponto de vista, de minha experiência pessoal. Inclui também, como ingrediente fundamental, o contraponto de citações ou depoimentos de outros integrantes da companhia. Embora em constante diálogo com pesquisas afins, este relato é determinado por meu ponto de vista singular. A solidão e a comunhão no fazer teatral são opostos complementares; ser só, ser junto. A natureza da presente tarefa, escrever uma tese, pende para o lado solitário da balança, mas sempre sob o balanço deste pêndulo: solidão, comunhão. A minha experiência individual no coletivo “Boa Companhia” é a “geratriz” deste trabalho.

No final de meu primeiro ano da graduação em Artes Cênicas fui convidado, como aluno da turma de 1992, a participar de um exercício cênico sobre o ciúme, inspirado em *Otelo, o mouro de Veneza*<sup>5</sup>, de William Shakespeare, uma proposta da professora da disciplina *Dança, música e ritmo II*, Verônica Fabrini. Eis o ato gerador da “Boa Companhia”. Posso dizer que o aprendizado destes quase vinte anos de atuação, 15 como ator profissional, tem o espírito que vem da Universidade, ligado a uma pesquisa extracurricular, construído sobre uma prática da cena, influenciado pela dança e pela música, em um ritmo de experimentação. Este aprendizado foi alicerçado na “Boa Companhia”, dirigida artisticamente pela hoje Prof.<sup>a</sup> Dra. Verônica Fabrini, que assumiu a orientação

---

trabalhos publicados igualmente presentes na bibliografia.

<sup>5</sup> SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Coleção Shakespeare bilíngue. Trad. Onestaldo de Pennaforte. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

desta tese em sua fase final<sup>6</sup>. No grupo estão comigo, desde sua formação até hoje, Eduardo Osorio, Moacir Ferraz e Alexandre Caetano. Nesses anos fiz com eles mais de dezessete peças teatrais, com a participação de todos em todas, com algumas pouquíssimas exceções. É preciso estar atento, portanto, para poder defender visões solitárias em um trabalho que é comum por princípio, mas, como disse, acredito que a comunhão e a solidão estão na raiz do ofício do ator, o objeto principal da pesquisa. Concentro-me, nesta apresentação, em dar um panorama histórico do grupo, construindo pontes com os aspectos que interessam a pesquisa. Em alguns momentos colocarei questões estruturais e temáticas dos espetáculos, em outros momentos, questões mais ligadas aos procedimentos criativos. Importante ressaltar que as reflexões mais profundas partirão do *estudo de caso* dos espetáculos específicos escolhidos como norteadores da pesquisa: “Primus” e “Mister K. e os artistas da fome” e serão restritas a conceituar a *geratriz improvisacional espetacular* (GIE), modo como nomeio um fenômeno que observo no trabalho da companhia.

Durante os quatro anos da minha graduação, a companhia trabalhou quatro versões da montagem “Otelo, um exercício sobre o ciúme”. Ao esqueleto inicial, unicamente coreográfico, o grupo, gradativamente, introduziu o texto de Shakespeare, trabalhando exercícios experimentais e improvisacionais, em um processo criativo continuado: investigando a temática do ciúme.

Primeiramente a partir de qualidades de movimento e desenhos coreográficos capazes de configurar personagens e narrativas, seguindo com experimentações ora mais épicas, ora mais ritualísticas, ora mais teatrais. A ideia de um tema a ser explorado, proporcionado por um texto, quer seja ele dramático ou não, percorre as escolhas do grupo ao longo dos anos. A abordagem pela cena, pela análise ativa do universo do tema, permitindo que o próprio jogo teatral seja a geratriz das estruturas e dos conteúdos do espetáculo são fundamentais

---

<sup>6</sup> Esta pesquisa foi orientada pelo Prof. Dr. Eusébio Lôbo da Silva, de 2008 a meados de 2012 (portanto, quase em sua totalidade), por problemas pessoais do orientador e por sugestão do mesmo, a orientação em sua fase final foi assumida pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

nas montagens da companhia.

Em 1994, o grupo se uniu a membros da turma de 1993 das Artes Cênicas/ UNICAMP e passou a trabalhar uma adaptação de *O sonho*<sup>7</sup>, texto dramático de August Strindberg. Essa montagem (“O sonho”) já havia sido feita com outro grupo, também sob orientação de Verônica Fabrini, e os atores da “Boa Companhia” foram os substitutos naturais em um processo pedagógico que se encerrou para alguns participantes do período inicial. Ali já experimentava, portanto, assumir uma estrutura já construída, buscando dar a ela contornos pessoais, utilizando materiais organizados no contexto da montagem. Ali, a própria encenação já era tratada como material gerador de outros materiais. Posso ver como a retomada de estruturas fixadas se repete na história da companhia e como tais fatos – retomar conteúdos e estruturas – me levaram a refletir sobre a improvisação e seu papel atualizador, um resultado de anos de observação e experimentação da cena.

No âmbito da graduação da turma de 1992, a “Boa Companhia” trabalhou diversas versões sobre essas duas montagens citadas (“O sonho” e “Otelo, um exercício sobre o ciúme”), já caminhando em direção a uma ideia de repertório. O repertório passou a ter também uma nova versão da peça curta “O banquete”<sup>8</sup>, adaptação de uma coletânea de poemas eróticos -gastronômicos de Qorpo Santo, dramaturgo gaúcho, que havia sido montada pelos *Produtos Notáveis*, grupo de alunos da UNICAMP do qual Verônica Fabrini foi cocriadora e atriz, juntamente com Monica Sucupira, Petrônio Gontijo e Washington Gonzalez (1963-1991).

Logo que a turma 92 concluiu a graduação, em 1995, a companhia organizou uma série de performances de rua, entre elas “O banquete”, e concebeu um conjunto de cenas que buscava dialogar com a cidade, procurando criar vínculos com Campinas (SP), onde iniciava a carreira do grupo e onde está a sede

---

<sup>7</sup> STRINDBERG, Johann August. *O sonho*. Trad. João Fonseca Amaral. Lisboa: Estampa, 1978.

<sup>8</sup> Essa peça se chamou, primeiramente, O BANQUETE, tanto na versão dos *Produtos Notáveis*, quanto na primeira montagem da BOA COMPANHIA. Depois, em virtude de estudos mais pormenorizados acerca do autor, Qorpo Santo, descobriu-se que uma de suas propostas era uma nova grafia – como demonstra a própria grafia de seu nome – optamos, então pela grafia O BANQUETE, em diálogo com o pensamento do autor.

da companhia até hoje. Essa série de cenas integravam o projeto “A cena e a cidade” (composta, ainda, por dois fragmentos da peça “O sonho” – já citada –, fragmentos unidos dos textos *Hamlet*<sup>9</sup>, de Shakespeare e *Hamlet Machine*<sup>10</sup>, de Heiner Müller e um trecho de *Vestido de Noiva*<sup>11</sup>, de Nelson Rodrigues). “A cena e a cidade” exercitava o trânsito de elementos cênicos para outro contexto, do palco à rua. Este trabalho me permitiu uma compreensão mais profunda das possibilidades de tratar os elementos levantados numa encenação de maneira mais livre, como peças intercambiáveis que em cada situação adquiriam diferentes feições. Enfim, a manipulação da cena e de seus respectivos recursos de atuação em diferentes espaços, gerando novos materiais, iluminando outros de um mesmo tema ou cena.

Em 1996, o grupo monta *Dorotéia*<sup>12</sup>, de Nelson Rodrigues, novamente uma retomada de um texto por parte de Verônica Fabrini, que havia dirigido uma montagem dessa mesma peça em 1994, como trabalho final de egressos de uma das turmas que se formava naquele ano no curso de Artes Cênicas da UNICAMP. Nesta montagem participei como “elenco de apoio”, fazendo uma intervenção como “Nono”, personagem de *Álbum de família*<sup>13</sup>, do mesmo autor. Por ser um texto sobre o universo feminino, “*onde não entra homem por mais de vinte anos*” (RODRIGUES, 1981, p. 92) os homens participavam como “elenco de apoio”<sup>14</sup>; exercendo, porém, um papel fundamental na concepção da encenação, criando toda uma atmosfera tensa, uma atmosfera de testosterona ao redor da casa das tias pudicas de Dorotéia.

---

<sup>9</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&M Pocket, 2009.

<sup>10</sup> MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. Trad. Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Hucitec, 1987, p.23.

<sup>11</sup> RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Vol. I. Peças Psicológicas. Org. e Introdução: Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 105.

<sup>12</sup> RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Vol. 2. Peças míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

<sup>13</sup> RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Vol. II. Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 332 p.

<sup>14</sup> Um dos homens, Alexandre Caetano, no entanto, fazia uma das tias, personagem muito caricata que se revelava, em cena, uma ‘inimiga da feminilidade’, a participação do ator dava um contraponto interessante na peça, reforçando a discussão do masculino e do feminino enquanto elementos de composição.

Em 1997, o grupo o monta seu primeiro trabalho partindo de um tema e não de um texto dramático: “Love me”. Classificado pelo grupo como um “musical de bolso”, colocava em cena o amor por meio de textos e canções, que iam de Cartola à Elvis Presley, textos de amor que variavam de Nelson Rodrigues a Shakespeare. Do ponto de vista das linguagens, se estruturava a partir da canção, da poesia e da dança. “Love me” trabalhava com a polaridade feminino e o masculino, com a tensão entre *anima* e *animus*, como define Nise da Silveira:

A feminilidade inconsciente no homem, Jung denominava *anima*. [...] Jung denominava *animus* à masculinidade existente no psiquismo da mulher. [...] As relações entre homem e a mulher ocorrem dentro do tecido fantasmagórico produzido pela *anima* e pelo *animus* (SILVEIRA, 1981, p. 93-97).

Essa tensão é tema de “Otelo, um exercício sobre o ciúme” e tema também de “O banquete” e de “Dorotéia”. Será também geradora de outro trabalho da companhia, dirigida por Moacir Ferraz: “A dama e os vagabundos” (trabalho igualmente baseado em canções e poesias, de autoria de Moacir Ferraz, de 2002). Observo que um tema não se esgota em um espetáculo, antevendo que a *geratriz improvisacional espetacular* pode produzir questões que excedem a síntese de uma peça. Desse modo, podemos considerar que a GIE produz também trabalho de repertório continuado.

Dando unidade a este tema (a tensão masculino/feminino, ou animus/anima), “Love me” passou a incluir O BANQUETE como um “segundo ato” construindo uma reflexão sobre os jogos do amor, sobre a ideia de afetar-se e deixar-se afetar, sobre a sedução e o “dar a ver” para encantar, atrair e aproximar. O primeiro ato utilizava-se de algumas cenas de amor paradigmáticas da dramaturgia e do cinema (no caso, cenas do filme *Casablanca*<sup>15</sup>, jogando com ambas as linguagens ao ser encenada junto com a projeção do filme), além de

---

<sup>15</sup>*Casablanca*. Direção: Michel Curtiz. Produção: Hall B. Wallins. Intérpretes: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains. Roteiro Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch. Warner (Home Víde ), EUA, 1942. Bobina cinematográfica (102 min.), 35 mm.

diversas canções, explorando o que viria ser uma constante no trabalho da companhia: o trabalho com a canção. Uma peça fragmentada, sem uma história linear e estruturada sobre a coreografia, o movimento coletivo, o coro, as imagens configuradas pelo quadro de cena, atravessado por diferentes lógicas.

“Senhor Puntila e seu criado Matti”<sup>16</sup>, de Bertolt Brecht, foi a última montagem antes de “Primus”, o espetáculo gerador inicial desta pesquisa. “Senhor Puntila e seu criado Matti”, tinha um forte caráter coreográfico e musical (contrapontando o texto de Brecht com canções de Noel Rosa), elementos que seriam radicalizados em “Primus”. Havia ainda um apontamento nessa montagem que inaugurou uma forma de trabalhar com a música que seria radicalizada em “Mister K. e os artistas da fome” – o segundo espetáculo objeto deste estudo. Trata-se do caráter narrativo da canção, como veremos adiante. Importante ainda salientar que “Senhor Puntila e seu criado Matti”, é a semente de um espetáculo em que divido, atualmente, a atuação, a criação e a direção com Eduardo Osorio, com codireção de Verônica Fabrini: “Portela, patrão; Mário, motorista”, evidenciando o procedimento de retomada de trabalhos no sentido do aprofundamento de determinados temas de interesse da companhia.

Fruto de uma cisão no grupo, “Primus” seria um acontecimento que nortearia e contaminaria todo o futuro da Companhia, um momento de transformação e de fortalecimento. O trabalho da companhia se dá a partir de uma vivência estreita e contínua, ao longo dos últimos vinte anos, que se solidificou e amadureceu enquanto poética cênica a partir de “Primus”. A partir de então, começou, “informalmente”, esta pesquisa.

---

<sup>16</sup>BRECHT, Bertolt. *O Senhor Puntila e seu criado Matti*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966 (Teatro Hoje: 4)



Eduardo Osorio, Moacir Ferraz, Alexandre Caetano e Daves Otani em PRIMUS.



## INTRODUÇÃO.

“Primus” surgiu em 1999 e ainda está no repertório do grupo, em cartaz, portanto, há 13 anos; “Mister K. e os artistas da fome” começou em 2003, quando teve duas versões, foi retomado em 2006 e foi remontado em 2012<sup>17</sup>, conforme detalhes nos capítulos seguintes destinados a história desta peça. A partir destes espetáculos da “Boa companhia”, da comparação entre suas realidades, investigarei a permanência destes trabalhos enquanto corpos constituídos, que resistem e podem, ao mesmo tempo, serem constantemente modelados. Um olhar que parte do indivíduo que atua na cena.

O ator como sujeito construtor de seu ofício. Embora seja uma proposta de Stanislavski feita em meados do século XX, que o ator, pela análise ativa, seja propositor de materiais para a cena, ao final do mesmo século, quando nascia PRIMUS, a ideia de processo de grupo-colaborativo levava esse pensamento a uma radicalidade muito maior. O ator já é considerado e atua também como pensador da cena, em parceria com os outros atores e com a direção do espetáculo. O ator é também *compositor*:

A utilização de materiais de diferentes naturezas deverá gerar, por sua vez, a necessidade de inserir transições entre esses materiais. A busca de sentido de cada material e das possíveis transições entre eles envolve, dessa forma, uma competência específica do ator. Utilizando-se de vários materiais, o ator poderá selecioná-los a partir de percepções resultantes de uma experiência prática. Ele deverá ser capaz de perceber quais os materiais adequados, que produzem “sentido” a partir de suas ações (BONFITTO, 2006, p. 140-141).

---

<sup>17</sup>Esse novo trabalho, agora intitulado apenas “Um artista da fome”, em nova parceria com o “Matula Teatro” e artistas independentes. Com outras mudanças no elenco, tem uma configuração bem diversa, embora guarde semelhanças e tenha raízes no trabalho anterior. É feito em uma lona de circo e compõem uma trilogia com “Na galeria”, dirigido por Verônica Fabrini com a “Boa companhia” e convidados e “Gran Circo Máximo”, dirigido por André Carreira e com o ator convidado Eduardo Albergaria. O espetáculo foi apresentado em temporada no *CSI Estação Guanabara*, mantido pela UNICAMP, em projeto patrocinado pelo *Pro-cultura*, edital do governo federal. No novo elenco: Alice Possani, Melissa Lopes e Érika Cunha, do “Matula Teatro”. Os artistas independentes: Erico Damineli, Esteban Alvarez, Ricardo Harada; com Gustavo Valezi (*Os Geraldos*). Da BOA COMPANHIA: Alexandre Caetano, Daves Otani, Eduardo Osorio, Moacir Ferraz e Verônica Fabrini.

Diante de tal conjuntura, passei a me perguntar os caminhos que nos levaram, nós atores de “Primus” e “Mister K. e os artistas da fome” a conseguir manter por um longo período e, ao mesmo tempo, constantemente transformar estes espetáculos? Quais foram os recursos por nós utilizados que nos permitiram realizar tal trabalho, de fixar e permitir a mobilidade? Daí surge a hipótese da *geratriz improvisacional espetacular* (GIE). Para investigar essa hipótese resolvi partir de quem acredito ser o propositor inicial do conceito de autonomia do intérprete que, a meu ver, culminaria com a ideia de grupo-colaborativo: Constantin Stanislavski. Os conceitos iniciais deste encenador e ator, norteadores e organizadores da atuação, são, também neste trabalho, norteadores e organizadores. Seu trabalho, pioneiro no Ocidente, de pensar e mapear o ofício do intérprete é guia nesta pesquisa que busca pensar o trabalho do intérprete do ponto de vista de um deles (eu), inserido em um coletivo que permanece e resiste: a “Boa Companhia”. Eugenio Kusnet e seu estudo a partir de sua prática de ator e encenador apoia as relações aqui feitas com os conceitos de Stanislavski. Diante da permanência, da repetição, considerei importante o ato criativo instantâneo, que parte do ator em cena numa ação instintiva. Por isso o livro *A intuição do instante*, de Gastón Bachelard, e aspectos de seu pensamento, como a potência do instante, a imaginação material e imagem poética, balizam igualmente o trabalho. A reflexão se dá na dicotomia indivíduo & coletivo; a corpografia (desenho do ator sobre seu próprio corpo) e a coreografia (desenho coletivo dos corpos no espaço exterior).

Desde “Otelo, um exercício sobre o ciúme”<sup>18</sup> a questão coreográfica e o trabalho com a canção marca o trabalho do grupo. Os espetáculos da companhia têm uma ocupação espacial muito rigorosa, procura-se definir um trânsito coletivo que se configure em um fluxo narrativo a favor do tema ou da

---

<sup>18</sup>Afirma a diretora: Foi determinante em “Otelo” o trabalho com três canções: *Nervos de aço* (de Lupicínio Rodrigues), *Love is a many splendor thing* (Ray Connif) e *O ciúme* (Caetano Veloso).

fábula e a atuação floresce a partir de ambos, *transito espacial* e *marcas*, faces da GIE. Tal procedimento, portanto, é gerido no encontro dos atores, no jogo improvisacional, conduzidos, primeiramente, pela temática da peça a ser montada, vivenciadas pelo corpo e pelas matrizes que daí brotam e se alimentam nesse encontro *em jogo*. Levanto, desse modo, dois componentes chaves do presente trabalho: o espaço como ferramenta de reflexão e o papel das matrizes no estímulo à improvisação.

São duas das ferramentas exploradas por esta tese: espaço e matrizes, ambas ganhando subdivisões internas, as quais serão detalhadas a frente. A GIE seria um fenômeno que pressupõe o período inicial de preparação do espetáculo e as experiências do período de suas apresentações como definidores de um caráter do espetáculo, que ao mesmo tempo lhe garante um forte sentido de unidade e, paradoxalmente, permite que ele seja sempre recriado, desdobrado em outros, enfim, conferem um caráter de matriz geradora. Ela contém os estudos prévios, com as improvisações iniciais, o panorama do grupo no momento da montagem e como estes interferem de forma definitiva e constante na vida do espetáculo. A GIE é composta ainda pelas matrizes criativas que alimentam as 4improvisações, e estas geram instantes fecundos. Nas apresentações se processam novos instantes, os quais abrem renovadas possibilidades para o ator na cena. São elementos que geram, sustentam e atualizam a cena teatral enquanto geratriz. Elementos permeados pela memória, por ser ela um princípio fundador da atuação, por meio dela os instantes criativos geradores vivem no ator e atualizam as relações cênicas. Instrumento célebre do sistema de Stanislavski, a memória é feita de imagens: imagens sonoras, imagens visuais, olfativas e táteis, imagens que conjugam sentidos, “imagens sentimentos”. A imagem é a ponte do indivíduo com o mundo, é sua intimidade, o mundo para o ser é sua experiência própria, íntima, específica, esse universo imaginário e seu funcionamento é base do estudo do atuante cênico, assim como o proponho. Desde minhas imagens e minhas memórias, percebo e reflito sobre o trabalho da Companhia, à luz de meu

trabalho de atuação.

Apresentarei, portanto, primeiramente o capítulo **Primus**, que contextualiza o espetáculo de mesmo nome e aponta aspectos que nortearão a investigação da GIE. Posteriormente, farei o mesmo no capítulo **Mister K. e os artistas da fome**, sobre espetáculo de nome análogo, entretanto, neste capítulo estabeleço comparações com o capítulo anterior, pois a reflexão será desenvolvida partir de PRIMUS, por ser o primeiro trabalho e ter tido o papel de acionar a presente pesquisa. Os dois primeiros capítulos estão permeados pela localização de Franz Kafka, autor dos contos que inspiraram as peças, e pela reflexão sobre a literatura do autor, a partir dos contos de referência, e como sua obra motiva e sustenta a montagem dos espetáculos.

A conceituação sobre a atuação de Constantin Stanislavski, revisitada por Eugenio Kusnet, norteia o trabalho, pois a improvisação é estruturada enquanto *análise ativa* a partir de *circunstancias propostas*, levando em conta a dualidade da *ação (interior e exterior)*. Estes e outros princípios norteadores do encenador e diretor russo são bases deste estudo e permeiam todo o texto.

O terceiro capítulo é denominado **Matrizes criativas** e nele reflito sobre o conceito de matriz nos espetáculos, divido o conceito de matriz em matrizes geradoras de linguagem e em matrizes geradoras de corporeidade e explico como a matriz atua enquanto fundamento da improvisação bem como da apresentação do espetáculo. Situo as matrizes criativas de “Primus” e, posteriormente, as matrizes de “Mister K. e os artistas da fome”, da mesma maneira que no capítulo anterior, reflito sobre o segundo espetáculo tomando como parâmetro as reflexões sobre o primeiro.

A seguir, no capítulo **Instante**, farei uma exposição da ideia do *instante fecundo*, balizado pelo pensamento de Gastón Bachelard, principalmente, no livro *A intuição do instante*. O instante como percepção intuitiva e como possibilidade do encontro com imagens potenciais é objeto deste capítulo. O instante criador da improvisação guarda o poder de manter e transformar, ao

mesmo tempo fixar e trazer mobilidade, pois a ele é dada extrema importância. O instante improvisacional é um autor, pois a partir dele, o grupo e os atores fazem opções de seleção de materiais. O instante, como veremos no decorrer desta tese, está ligado à questão da intimidade e do afeto, a sua força aparece quando ele resulta de uma comunhão de imagens íntimas e afetivas. O material é selecionado quando o instante pulsa na memória dos criadores, não importa que fique claro ou explícito para o grupo, direção ou espectadores o que cada ator está intimamente experimentando, porém o ator precisa estar pleno na sua experiência. O papel da diretora, em meu referencial de estudo, a “Boa companhia”, é estimular, conduzir e registrar a comunhão – entre o ator e seus parceiros de cena e a temática explorada – e suas manifestações concretas na cena.

No próximo capítulo, intitulado **Memória**, analisarei como a *memória pessoal* do ator funciona em paridade com a *memória inconsciente*, pois a companhia parte da dualidade coletividade e individualidade e compõe o trabalho sobre essa aparente dicotomia. Inspirado na memória das emoções<sup>19</sup>, de Stanislavski, e no conceito de arquétipo<sup>20</sup>, de Jung, é que construirei a reflexão sobre a memória. Proponho ainda a *memória seletiva espacial*, um recorte da memória que se refere à coletividade restrita ao grupo e em consonância com a coreografia, com os percursos espaciais coletivos.

No capítulo **Espaço**, balizado em conceitos fenomenológicos de Merlau-Ponty e Bachelard, discutirei o papel do espaço na composição e na atuação cênica da “Boa companhia”, considerando seus vieses *exterior* e *interior*. O *espaço exterior*, o prédio, o teatro, ocupado coletivamente, e o *espaço interior*,

---

<sup>19</sup>Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora [...] é o que chamamos memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 207.

<sup>20</sup>Como se originariam os arquétipos? a.) Resultaria do depósito de impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais, comuns a todos os humanos, repetidas incansavelmente através dos milênios. b.) Do mesmo modo que existem pulsões herdadas a agir de modo sempre idêntico (instintos), existiriam tendências herdadas a construir representações análogas ou semelhantes. SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*, 1981, op. cit., p. 77.

da intimidade do ator.

Por fim, no capítulo **Imagem**, dissertarei sobre a dualidade coletivo & indivíduo, tendo como pressuposto a *imagem da encenação* em oposição à *imagem interior*, e como elas se articulam em direção ao preenchimento da atuação.



Cena de PRIMUS: o presente trabalho lança um olhar para a cena à luz da atuação

## 1. PRIMUS

A Prof.<sup>a</sup> Dra. Verônica Fabrini de Almeida assina a adaptação e a direção de “Primus”. A peça completa treze anos em 2012 e até hoje conta com o mesmo elenco: Alexandre Caetano, Eduardo Osório, Moacir Ferraz e eu, Daves Otani<sup>21</sup>. Nesses doze anos ininterruptos de apresentações, “Primus” foi apresentado em mais de dez estados brasileiros e em mais de cinquenta cidades em território nacional. No exterior (Alemanha – Berlim e Erlangen –, Rússia e Portugal) foi feita em versões “trilíngues” – português, inglês e a língua local de cada lugar. A peça gerou ainda um documento importante, um caderno (em anexo) em comemoração aos dez anos do espetáculo, com artigos de colaboradores, críticos e criadores do espetáculo, produzido em 2009 pela ‘Associação Cultural Boa Companhia’<sup>22</sup>, com o apoio da “Caixa Cultural”.

“Primus” é uma leitura do conto de Kafka a partir da vivência do corpo e pode ser visto como um passo importante na experimentação física dos conflitos da obra de Kafka para além desse conto. Traz uma direção do caminho a ser percorrido pelo grupo nos anos subsequentes e inaugura para a “Boa companhia” um território de exploração do universo kafkiano na cena. Potencializa ainda, a meu ver, uma forma de abordagem do processo criativo, o qual é objeto desta reflexão, que já se apontava nos primeiros trabalhos da companhia, ganhou força com “Primus” e se solidificou a partir de então; este espetáculo gerou na “Boa Companhia” uma confiança na sua prática.

O conto que serviu à construção de “Primus” é um conto que inspirou diversas montagens teatrais ao longo da história. Poderia mencionar a adaptação relativamente recente do Roberto Alvim, em monólogo da atriz Juliana Galdino. O teatro está frequentemente se voltando a esse mesmo conto de forma direta; por

---

<sup>21</sup> “Primus” é objeto de estudo da Dissertação de Mestrado *O Ator em Jogo*, realizada por mim e orientada pelo Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida, defendida em 2005, no Instituto de Artes da UNICAMP.

<sup>22</sup> A ‘Associação Cultural Boa Companhia’ é uma das pessoas jurídicas que mantém a “Boa companhia”. A outra pessoa jurídica é a ‘Cinco Estrelas Produções Artísticas’.

que será? Talvez pelo fato de que a saída do personagem para fugir do zoológico é o “teatro de variedades”, o teatro musical, ele é um macaco que se torna homem, ou melhor, conquista seu lugar no mundo dos homens. Essa conquista se dá por meio da sua capacidade de imitação do homem; de certa maneira, não é este o desafio do ator? O personagem Pedro, um macaco capturado na selva, torna-se um exímio imitador ao ponto de “virar” homem. O recurso de Pedro para ganhar seu lugar no mundo dos homens é absolutamente humano e teatral: imitar. Pois se a criança usa a imitação como recurso para descobrir o mundo e se colocar no seu meio social através também da imitação, o teatro se servirá, muitas vezes, desta mesma ferramenta para colocar no palco a ficção. Eduardo Osorio, ator do espetáculo e autor de dissertação de mestrado e de tese de doutorado sobre o tema da corporeidade animal, tendo “Primus” e o trabalho da “Boa Companhia” como objeto de estudo, fala na sua dissertação, sobre o processo de construção do corpo cênico nesta peça:

Assim, de certa maneira, ainda que humanamente, experimentamos a forma de aprendizado desses primatas, ou pelo menos, segundo afirmam diversos estudos de etologia, uma das formas mais importantes de aprendizado: a imitação e a observação, curiosamente, ponto de partida para inúmeros métodos de interpretação/ preparação corporal<sup>23</sup> (SILVA, 2004, p.13).

O conto problematiza a questão da imitação e instaura o “teatro de variedades” como um espaço possível da liberdade, em oposição ao jardim zoológico; talvez por isso esse apelo constante a adaptá-lo a cena. Ele sugere um redimensionamento da ideia de imitação, colocando o conceito de mimeses em um parâmetro que parece “tencionar” o ator, proporcionando que se dê, *a priori*, uma atitude de desequilíbrio em relação ao próprio cerne da questão imitativa.

---

<sup>23</sup> Silva cita neste trecho (p. 14) Antonio Souto, que afirma, sobre o assunto imitação: ... *os vertebrados em geral, e especialmente os primatas, imitam de modo satisfatório. Tão satisfatório que as mães como que fiscalizam a qualidade da imitação até atingir esta um nível adequado.* SOUTO, Antonio, *Etologia: princípios e reflexões*, UFPE, Recife, 2000, p. 214 apud SILVA, 2004, op. cit., p 14.

A peça leva para o palco a comunicação de *Pedro, o Vermelho*, a uma academia de cientistas, relatando seu processo de transformação: de um macaco capturado na selva para um astro do teatro de variedades. O espetáculo se estrutura a partir desta história, a princípio, absurda – um macaco que se torna homem. Penso que a extrema maestria literária de Kafka lega, a esta história absurda, grande força. A “Boa Companhia” busca trazer para a cena, se valendo tanto da força literária quanto do imaginário da obra, as contradições do homem em conflito com sua origem animal, bem como as tensões entre liberdade, necessidade e prisão<sup>24</sup>. Franz Kafka é um exímio construtor de imagens impactantes, assustadoras e, sobretudo, intrigantes e dotadas de um potencial imenso de inspiração para cena: “*o que ele traduz em imagens não são conceitos, mas situações*”<sup>25</sup>. Pode-se dizer, como Günter Anders, que: “*Ele não inventa imagens: assume-as. O que há de sensorial nessas imagens, ele põe sob o microscópio – e veja, a metáfora mostra detalhes tão colossais que, daí em diante, a descrição adquire algo de pavorosa realidade*” (ANDERS, 1993, p.40). Um gênio da literatura do século XX que viveu uma vida cheia de percalços, que se traduzem em uma obra muitas vezes aterrorizante, ainda que cômica; e por essa contradição, ainda mais estimulante à cena. Kafka traz para a literatura as imagens de seu próprio martírio como homem que sucumbia às forças do mundo opressor:

É fácil reconhecer uma concentração em mim de todas as forças para escrever. Quando se tornou claro em meu organismo que escrever era a direção mais produtiva a ser seguida pelo meu ser, tudo afluiu para essa direção deixando vazias todas as habilidades que eram dirigidas aos deleites do sexo, comida, bebida, reflexão filosófica e acima de tudo música. Isso foi necessário porque a totalidade das minhas forças era tão

---

<sup>24</sup>Na realidade, Kafka emprega reiteradamente – nos seus diários, no *Processo*, no ‘Relatório a uma Academia’ – a imagem de prisão negativa. Pois Kafka não se sente preso por dentro, mas por fora. Não quer evadir-se, mas entrar – no mundo. Símbolo dessa prisão negativa são as grades da cadeia, pois ele pode ver o mundo do qual está excluído. ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Trad. Modesto Carone. Perspectiva: São Paulo, 1993, p. 40.

<sup>25</sup>Idem, ibidem, p. 46.

pouca que só coletivamente elas poderiam servir, ainda que pela metade, ao propósito de escrever (KAFKA apud BEGLEY, 2010, 43).

Sinto que o poder da literatura do autor do conto, extraído de uma total entrega ao ato criativo, fomenta na peça uma força peculiar. Tal entrega, no entanto, significava uma contradição para Kafka, gerava uma angústia que parece se derramar também na sua obra. A edição e publicação após a morte de Kafka da maioria dos seus escritos dependeram de uma atitude extrema de um amigo, Max Brod. Antes de morrer, aos 39 anos, Kafka fez o amigo prometer que destruiria todos os seus manuscritos e, após a morte, Brod encontrou um pedido escrito:

Kafka não deixou testamento. Mas logo após sua morte, Brod encontrou na escrivaninha do apartamento de seus pais uma carta em que Kafka lhe pedia, como seu último desejo, que queimasse todos os seus escritos sem o ler: diários, manuscritos, cartas (as que escrevera e as que recebera), além de esboços – Kafka desenhava muito bem – e tudo que fosse de sua autoria e pudesse estar em mãos de terceiros (BEGLEY, 2010, 08).

Max Brod via tamanha grandeza na obra de Kafka que contrariou o desejo do amigo e terminou de revelar ao mundo uma surpreendente obra – parte de sua obra já fora publicada em vida<sup>26</sup> –, na qual se encontram personagens que lutam constantemente contra as mais diversas formas de opressão. Kafka não era um artista “profissional”, mas viveu a angústia do século XX que começava e impunha ao homem a exposição à barbárie, nesse sentido, a arte era para ele uma linha de fuga. Desta maneira é que a arte aparece em sua obra, como uma possibilidade de alívio; Pedro, personagem do conto em questão, por exemplo, como solução ao zoológico, foge para o “teatro de variedades”. Outro elemento, o da aproximação do homem com o bicho, se faz presente em “Primus” e é também

---

<sup>26</sup>A obra de Kafka foi antologizada quando ele ainda era vivo e traduzida para o tcheco, o húngaro e o sueco. Ainda assim, é seguro afirmar que Kafka não teria conquistado seu monumental renome sem os incansáveis esforços de seu melhor amigo e primeiro biógrafo, Max Brod, o responsável pela publicação póstuma de seus romances e outros textos de ficção. Idem, ibidem, p. 9.

recorrente na literatura do autor, onde ser bicho pode criar uma situação de impossibilidade de vida útil, ou utilitária. Grégor Samsa, por exemplo, personagem de um dos seus principais livros, *A metamorfose*<sup>27</sup>, descobre certa manhã que está se transformando em uma barata, a opressão a que é sujeito, começa na transfiguração do seu próprio corpo humano em corpo animal; desta maneira, sua vida se restringi ao quarto, ele não pode mais viver no mundo dos homens. Ao contrário de Pedro, que animal, mas controlado e amestrado, pode estar onde muitos homens não podem, se caracteriza, na sua obra, um jogo intrincado e dialético, onde bicho-gente-máquina-arte se misturam, sem valoração de cada um. Já K., personagem de outra grande obra de Kafka, *O Processo*<sup>28</sup>, se engendra no meio de um processo criminal que sofre sem saber como ou por que. A personagem perde seus direitos civis e passa a se dedicar exaustivamente a se livrar de algo que não compreende, mas que o impede de viver sua vida normalmente. A face da opressão nesta novela é a opressão do sistema judiciário e burocrático absurdo a que o homem contemporâneo está sujeito, como nas palavras de Sábato Magaldi:

Transposto para o plano social, em que também pode bastar-se, *O Processo* oferece uma imagem assustadora da organização do mundo. O indivíduo anula-se diante da conspiração da sociedade, não tendo voz ativa para modificar um mecanismo que foi montado menos para facilitar o convívio humano do que para impor-lhe o suplício. Encarada em termos terrenos, a justiça descrita por Kafka se resume a um jogo absurdo de tramitações burocráticas, em que o domicílio é invadido por esbirros e a verdade humana desaparece num amontoado de papéis (MAGALDI, 2001, p. 326).

---

<sup>27</sup>KAFKA, Franz. *Metamorfose; Na colônia penal; O artista da fome*. Trad. do alemão (Metamorfose) - Brenno Silveira, Trad. do francês (Colônia penal e O artista da fome) - Leandro Konder e Eunice Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

<sup>28</sup>KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979.



Eduardo Osorio e Alexandre Caetano em PRIMUS, com projeção de slide ao fundo.

Tanto o câmbio homem bicho, no primeiro caso, quanto a incompreensível situação do personagem citado de *O processo*, duas de suas grandes criaturas, encontram ressonâncias em “Primus”. O macaco tirado da selva é lançado no mundo dos homens, por seu esforço viverá como um homem, embora permaneça sempre com a sombra de sua antiga vida. O ser kafkiano revela-se um ser fora de lugar – mesmo assim, para Pedro, viver como homem é uma opção talvez ainda mais assustadora –, como K., personagem de *O processo*, que está em um “lugar” que não compreende claramente. Kafka, escritor tcheco de origem judia que escreve na língua alemã, portador de uma saúde frágil, evoca na sua obra uma atmosfera sufocante, de uma lógica irônica e mordaz, frequentemente cruel com o ser humano.

Essa atmosfera criada pela obra de Kafka e que contagia esta peça é extraída da pré-visão do autor de uma sociedade desumanizada e de seu embate

com esta realidade; de sua sensação de diferença e singularidade, num mundo que se torna mais e mais massificado. Não partilho, no entanto, da opinião de que Kafka seja um autor de mundos íntimos, ao contrário, acredito que o autor move sua condição íntima para um embate coletivo, no rastro de autores como Maria Cristina Franco Ferraz, que cita, para balizar sua posição, Guatari e Deleuze:

A alegria de Kafka, ou do que Kafka escreve, não é menos importante que sua realidade e seu cunho políticos. [...] Não dispomos de qualquer outro critério para o gênio senão a política que o atravessa e a alegria que ele comunica. Chamamos de interpretação vil, ou neurótica, toda literatura que transforma a genialidade em angústia, em trágico, em ‘assunto ou questão individual’. Por exemplo, Nietzsche, Kafka, Beckett, tanto faz, os que não os leem com muitos risos involuntários e frêmitos políticos, deformam tudo (KAFKA e DELEUZE, 1975, apud FERRAZ, 2004, p. 57).

O homem kafkiano é oprimido tanto pelas estruturas mais explícitas (como em *O processo*<sup>29</sup>) ou menos explícitas (como expõe Maria Cristina Ferraz sobre *Na colônia penal*<sup>60</sup>). A possibilidade da arte em sua forma mais simples, como linha de fuga desta opressão, encontrada na obra do escritor tcheco, vai guiar as opções da companhia numa sequência de peças<sup>31</sup>: “Primus” (1999), “Josefina, a cantora” (2001), “Mister K. e os artistas da fome” (2003), “Galeria 17”<sup>32</sup> (2007) e “Circo

---

<sup>29</sup> Ver citação na página 14 de MAGALDI, Sábado. *O texto no teatro*, op. cit., p. 326.

<sup>30</sup> *O detalhe dos lencinhos inscreve-se no conto de modo mais sutil, por assim dizer, o aspecto muito mais “microfísico”, “capilar”, insidioso das práticas de poder recém-instauradas na ilha. Eles podem passar despercebidos pelo leitor, bem como as micropenalidades que caracterizam – para me valer ainda do pensamento de Foucault – as insidiosas práticas de poder nas sociedades modernas.* FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Na colônia penal: uma leitura dos tristes e alegres trópicos*, 2004, op. cit., p. 61.

<sup>31</sup> A TRILOGIA KAFKA foi gerada a partir de “Primus”. Depois da experiência com essa montagem, a diretora Verônica Fabrini, “embriagada” de Kafka e suas reflexões sobre o artista, em um encontro fortuito – habitual maneira de encontrar parceiros criativos da “Boa Companhia”, como será visto mais a frente – com a diretora chilena Cláudia Echenique, idealizaram a montagem de “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos” (adaptação de conto homônimo de Kafka), com atuação de Verônica e de Max Costa (diretor musical de PRIMUS). Posteriormente, a participação no *Festival Arena-02* gerou a coprodução internacional “Mister K. e os artistas da fome”, terceiro espetáculo da trilogia.

<sup>32</sup> Adaptação do conto de Kafka. KAFKA, Franz - *Nas galerias*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

K.”<sup>33</sup>(2012). Os elementos se potencializam na medida em que os atores de “Primus” penetram no universo deste autor, não apenas intelectualmente, mas fisicamente, corporalmente e vivencialmente. As tensões geradas na criação desta peça, sorvidas de Kafka, acabam por contagiar o trabalho da “Boa Companhia”. Desse modo, quando o grupo penetrou no estudo teórico e, sobretudo, prático, da obra de Kafka, através do conto, abriu portas para que outros trabalhos se construíssem a partir de tais estudos. O imaginário de Kafka fundou um território de exploração da cena, a literatura do autor proporcionou um vasto campo de possibilidades, e diante de tal vastidão, no contato prático dos criadores com um universo a ser desvendado, constituiu-se um impulso vital de investigação contínua deste universo; Kafka despertou um olhar para o fazer artístico e suas contradições, para o jogo cruel entre o homem opressor e o homem oprimido – ainda que relativizando um e outro –; para a sensação de abandono que sente o homem enquanto ser vivo no mundo e para as transformações inerentes ao processo vital como um todo. Essa experiência não é, de forma nenhuma, algo especial da “Boa companhia”. Muitos dos textos de Kafka estão presentes na cena teatral em muitos formatos e em diferentes épocas. Como, por exemplo, no Brasil, a montagem *O Castelo*, do *Teatro da Vertigem*<sup>34</sup>, de 2010; a *Trilogia Kafka (uma metamorfose, um processo, Praga)*, da *Companhia de Ópera Seca*, dirigida por Gerald Thomas em 1988; o espetáculo *A Porta*<sup>35</sup>, da *Cia Troada*, dirigido por

---

<sup>33</sup> Em 2007, em outra oportunidade de uma coprodução internacional, a “Boa Companhia” produziu “Galeria 17” (adaptação do conto “Na Galeria”, de Kafka), em parceria com a escola *Evoé Corpo das Artes*, de Lisboa, e o *Centro Cultural da Malaposta*, de Odivelas (Portugal). Em 2012 a “Boa Companhia” monta uma nova adaptação do conto ‘Um artista da fome’, em nova parceria com o grupo *Matula Teatro* (em associação com artistas independentes), desta vez com nome homônimo ao conto de Kafka. É uma configuração totalmente nova, em uma trilogia sobre o circo, com “Galeria 17” e *Gran Circo Máximo* (do *Matula Teatro*, dirigido por André Carreira), em projeto patrocinado pelo Pró-cultura (edital federal) e intitulado CIRCO K, que busca por em cena aspectos da obra dos artistas circenses, em direção ao olhar da arte enquanto resistência.

<sup>34</sup> MOCARZEL, Evaldo. *O kastelo*: livre criação a partir de *O Castelo* de Franz Kafka. Direção: Eliana Monteiro. São Paulo, 2010. v. il. Teatro da Vertigem - Sesc Avenida Paulista; Elenco: Bruna Freitag, Denise Janoski, Luciana Schwinden, Luisa Nóbrega, Marçal Costa, Roberto Audio, Pardal.

<sup>35</sup> MACHADO, Vinícius Torres; RODRIGUES, Fernando. *A Porta*. São Paulo, 2010. *Cia Troada*. Direção: Vinícius Torres Machado. Elenco: Nana Caldas Lewinsohn, Beto Souza e Elisa Rossin.

Vinícius Torres Machado, em 2011 e *Kafka, agarrado num traço a lápis*<sup>36</sup>, do *Lume Teatro*, de 2009. Adaptações de obras específicas, romances ou contos, ou adaptações inspiradas em sua obra de forma geral. A contaminação que se dá de Kafka no teatro – digo contaminação, pois essa influência acontece, a meu ver, de modo indireto, em um território subconsciente – advém também da própria biografia do autor, novamente nas palavras de Magaldi:

Pode-se apresentar um esquema biográfico de Kafka em termos de homem que pertence ao teatro. Conta Max Brod que o menino Franz escrevia, para o aniversário dos pais, textos que as irmãs representavam diante da família. Esse hábito prolongou-se até a maturidade, quando suas peças foram substituídas por obras de Hans Sachs, que ele próprio encenava.

Kafka participou da intimidade de um conjunto ambulante de atores judeus orientais [...]. Max Brod anota que o grupo teve certa influência sobre a vida e o desenvolvimento intelectual de Kafka [...].

Os diários estão cheios de observações sobre espetáculos, peças, desempenhos, dramaturgos. Strindberg, no mesmo plano de Dostoiévski e Kierkegaard, e só abaixo de Goethe, participa da formação Kafkiana (MAGALDI, 2001, p. 322).

A “Boa Companhia” embarcou numa viagem em direção à profundidade humana do universo kafkiano em longo período de sua trajetória, produziu inicialmente a “Trilogia Kafka”, série de três adaptações de contos do autor tcheco que põe na cena questões acerca especificamente do artista e de sua arte, suas relações, seu significado e contradições. A trilogia procura, a partir do ponto de vista do grupo e apoiada em Kafka, por em cena o artista enquanto linha de fuga no mundo da opressão e da massificação; refletir sobre a função do artista enquanto participante da engrenagem deste mundo e sobre a arte como questionamento do “status quo”.

---

<sup>36</sup>PUC CETI, Ricardo; SILMAN, Naomi. *Kafka, agarrado num traço à lápis*. Inspirado em fragmentos de texto de Franz Kafka e Ricardo Pucceti. Campinas: 2009. LUME TEATRO – CSI Estação Guanabara. Direção: Naomi Silan. Elenco: Ricardo Pucceti.

Sob o impulso de refletir sobre o artista, “Primus”, espetáculo que inaugura a trilogia e que se mantém em cartaz até hoje, tornou-se um objeto poderoso de reflexão, apontando diferentes aspectos em suas várias temporadas e ao longo de 13 anos, é um trabalho que suscita em mim muitas perguntas sobre o papel da arte e sobre o trabalho do ator. O espetáculo funda uma ação de reflexão sobre o fazer artístico e sobre o ser humano; funda uma atitude de resistência à aceitação da violência em seus diversos graus que irá marcar toda a “Trilogia Kafka”, da “Boa Companhia”.

Além de “Primus”, fazem parte da trilogia os espetáculos “Mister K. e os artistas da fome” (outra peça referência desta pesquisa, que será discutida à frente) e “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos”, espetáculo dirigido pela diretora chilena Cláudia Echenique<sup>37</sup> e com atuação de Verônica Fabrini e Max Costa<sup>38</sup>. A obra de Kafka interessa ao grupo, portanto, para além do conto específico *Comunicado a uma Academia*, interessa enquanto investigação cênica do universo do autor no diálogo com o mundo, mais especificamente com o mundo da arte e do artista, buscando decifrar cenicamente possibilidades que o pensamento crítico-analítico e racionalista não pode, muitas vezes, no meu entendimento, abarcar da obra deste autor.

Na narrativa, Pedro, o personagem central do conto, conta a uma plateia de acadêmicos – pois é convidado a falar sobre seu processo de amestramento para a Academia – como, de macaco selvagem, é amestrado e se transforma em

---

<sup>37</sup> Esta peça não é foco de discussão na presente pesquisa, por ser um trabalho em que não atuo como ator, já que na presente pesquisa, meu olhar enquanto intérprete é imprescindível; além disso, me restringi a dois trabalhos dirigidos por Verônica Fabrini, que guardam uma forma de proceder à própria da diretora artística da “Boa companhia”.

<sup>38</sup> **Max Costa** (Maximiliano William da Costa) é graduado em Composição pela UNICAMP e Mestre em Artes pela mesma Universidade. Cantor e ator, iniciou seus estudos musicais no ‘Conservatório de Música e Arte’, de São José dos Campos e logo passou ao estudo de canto com Lygia Kullack. Esteve um período em estudos na Alemanha e teve aulas de canto com Eckart Irmischer. Com a “Boa Companhia” participou de algumas montagens, como “Primus” e “Mister K. e os artistas da fome” como ator, diretor musical e preparador vocal; com o grupo, também viajou pelo Brasil, esteve na Alemanha, em Portugal e Chile. Atualmente, participa das montagens do *Theatro São Pedro*, em São Paulo, da *Companhia de Ópera São Paulo* e do *Ópera Estúdio da EMESP*.

um sucesso de público e crítica. Pedro relata como é capturado na selva da Costa do Ouro, na África, e levado de navio até a Europa, para ser vendido ao zoológico ou para ser encaminhado ao teatro de variedades. Pedro descreve a essa plateia que, durante a viagem, no contato com os rudes homens trabalhadores do navio, percebeu como seria fácil imitá-los, aprendeu a beber e a cuspir, e tornou-se, desde lá, um macaco destacado. A narrativa do conto é praticamente a mesma da peça, alguns trechos originais do conto são subtraídos, pois são traduzidos em cena pelos recursos próprios da linguagem teatral. Enquanto Pedro vai narrando sua história, momentos dessa trajetória são encenados por um coro de “Pedros” (ora dois “Pedros”, ora três ou quatro). Desse modo, o coro se contrapõe à narração, quer por contraste, acumulação, redundância ou oposição; tais contrapontos, por vezes, redundam a narração, levando-a a hipérbole, caracteriza-se uma relação de contraposição entre a narração e as imagens encenadas que é parte fundamental da escrita espetacular de “Primus”, feita por Verônica Fabrini. Pedro revela que percebeu – ainda que dentro de uma lógica de macaco – durante sua viagem, que por meio de sua imitação poderia viver no mundo dos homens, conquistando um lugar entre eles e se livrando do cativeiro do zoológico. Assim o fez, pois enquanto exímio imitador dos homens conquistou a confiança e admiração dos marinheiros do navio e se livrou do zoológico. Ao chegar ao continente passa por um exaustivo processo de treinamento, supera todas as expectativas, é encaminhado ao “teatro de variedades” como alternativa ao zoológico e então conquista o estrelato e se torna um astro, que é convidado a relatar seus cinco anos de transformação à “academia”. Assim começa o conto: *“Excelentíssimos Senhores Acadêmicos, destes-me a honra de solicitar-me que apresentasse a essa academia um relato de minha vida anterior, quando eu era um macaco”* (KAFKA, 1993, p.59).

Assim como essa é a primeira frase do conto, é a primeira fala da peça. Desse modo, confere-se um status preciso ao espectador e essa fala torna cada membro da plateia um personagem da encenação, é como se a plateia

“representasse o papel” dos acadêmicos-cientistas, que são a legitimidade do pensamento racional científico do *homo sapiens*, ou seja, confere aos espectadores o status da racionalidade científica. Veja nas palavras da diretora Verônica Fabrini:

Essa primeira fala – e é importante que seja a primeira –, mesmo antes de estabelecer quem é o personagem que fala, estabelece quem é o receptor, confere um “personagem” ao espectador e um personagem com um alto status: um Excelentíssimo Acadêmico. E isso, sem alterar em nada o texto original. Aproveitando e alargando esse primeiro contato e para solidificar a direção do texto (eu-personagem falando para vocês-espectadores, numa relação eu-vocês direta e particular), eu peço para o ator, dependendo do lugar, acrescentar ‘Honoráveis cidadãos de Mauá’, por exemplo. Para mim, depois da cena inicial, coreográfica e imagética, com seu discurso cifrado e sensorial, é fundamental essa fala, a potência dessa fala, sua magistral capacidade de síntese. Posso dizer que a partir do contraste criado entre os dois momentos, gera-se a energia precisa sobre a qual o espetáculo deve se desenvolver: a potência do instinto e a potência da razão. Quem sabe, também uma geratriz...” (ALMEIDA, V.F.M., 2012, informação verbal).

A aventura do personagem Pedro é, na leitura dada pela “Boa Companhia”, uma irônica metáfora do homem, que, a partir da condição selvagem, alcança a civilização que constrói, por exemplo, a própria academia, espaço sofisticado do saber que agora convida um macaco para relatar seu aprendizado. É uma grande ironia do autor que a companhia compartilha e coloca na cena, não sabemos quem é mais perspicaz em termos evolutivos, pois o macaco é quem se torna o astro, e quem está ouvindo seu comunicado são os homens do saber, relativiza-se a questão da superioridade humana sobre o animal. A peça trabalha sobre a estrutura do conto e foi a partir da análise teórica e prática do texto de Kafka que surgiram as bases de exploração do conto para transformá-lo em espetáculo. O macaco Pedro diz, “*Passei por uma sucessão de treinadores, vários deles simultaneamente*” (KAFKA, 1993, p. 71), esse dado indica, por exemplo, que aulas de diferentes disciplinas orientaram o amestramento do personagem, portanto

sugeriu a utilização de diversos recursos. O Pedro da “Boa Companhia” sapateia, utiliza o canto popular e o canto lírico, toca percussão, joga capoeira; assim como Pedro, os atores também “passaram de uma sala para outra”. A base de sustentação da peça se estruturou no período inicial, todos estes recursos me orientam na atuação e esta conclusão me levou a pensar o fenômeno da *gênese improvisacional espetacular* (GIE).

Vejo, desta forma, que a descoberta do processo de aprendizado de Pedro se conecta ao próprio processo de aprendizado da companhia. A peça foi montada em 1999, quatro anos após a saída dos atores do curso de Graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, um tempo que evidenciou para os integrantes da companhia as dificuldades do mundo fora da Universidade, que permitiu o confronto com o universo desprotegido dos vínculos formais com a academia. Teríamos nós, como Pedro, sidos bem treinados? Teríamos nós domesticado nossos instintos para merecer um lugar no mundo dos homens? Quando o grupo, naquele ano, chegou à decisão de adaptar essa história para o palco, havia sofrido graves baixas em seu elenco, estava frente a frente com o desafio de vencer um grande obstáculo – como Pedro se via no navio – e entendeu que tinha que retomar a montagem de novas peças para que o trabalho contínuo do grupo não parasse e o repertório de espetáculos fosse renovado<sup>39</sup>. Resistiram, no propósito de manter a companhia, quatro homens e uma mulher; era necessária uma história que se encaixasse nessa estrutura, e que, de algum modo, desse voz a essa crise. Como a única mulher seria a diretora, era preciso uma “peça” para quatro homens. Eduardo Osorio havia feito um trabalho em uma oficina, na própria sede do grupo e juntamente com todos os então integrantes da companhia, sobre “O sistema” de Stanislavski<sup>40</sup> – numa releitura do método dada pela escola de Lee Strasberg que têm uma forma muito particular de abordagem do mesmo –

---

<sup>39</sup> Na época o repertório do grupo se constituía das peças: “Dorotéia”, de Nelson Rodrigues, “A cena e a cidade”(performances de rua), “Love me” ( criação coletiva), “Banquete”, adaptado da obra de Qorpo Santo e “A busca do cometa”, de João das Neves, com a saída de quatro membros do grupo, não havia mais possibilidade de fazer estes espetáculos.

<sup>40</sup> Ministrada na sede da “Boa Companhia”, por Lúcia Castelo Branco.

improvisando sobre *O comunicado a uma academia*, de Kafka. Ao levantar possibilidades para esta nova montagem, que a dissolução do elenco fazia necessária, entendemos que o conto utilizado por Eduardo dialogava com aquele momento do grupo – de questionamento de sua origem e de procura de seu real caráter, a meu ver, temática do processo da personagem do conto – assim como com a realidade dos acontecimentos sociais e culturais daquela época – entre eles, as transformações do comportamento humano na virada do século e a radicalização dos processos massificantes. A companhia então pensou: esta história poderia ser feita por um coro de quatro homens, todos vivendo o mesmo personagem.



Foto da projeção de slides de PRIMUS.

Um grande desafio se apresentava ao grupo naquele momento, como trabalhar com os conceitos de Stanislavski (que se ofereciam e se contrastavam com o conto, numa disparidade aparentemente irreconciliável entre tais conceitos, ligados ao drama realista, e a história de um macaco que conquista um lugar entre os homens, estimulante a soluções potencialmente formalizadas)? Embora não

fosse “necessário” aproximar a peça a esses conceitos, o trabalho apresentava esse contraste, ele, de certa forma, faz parte da gênese da montagem. Como conjugar o experimentalismo formal e imagético das encenações anteriores da companhia com uma abordagem prática do trabalho do ator – a de Stanislavski, revisitada por Lee Strasberg<sup>41</sup> – estruturada sobre o drama na sua acepção mais tradicional e conduzida por processos interiores? Diante de tais contrastes ainda se configurava a necessidade de rapidamente montar a peça, mantendo a linha de ação do grupo, de cunho coreográfico e musical. Potencializar tais tendências no espetáculo cênico a se produzir era uma tarefa desafiadora cuja realização participa da origem do espetáculo. A história do conto havia nos fascinado – por que um macaco viver no mundo dos homens e se tornar um astro do “teatro de variedades” é uma história sedutora para atores, ela brinca com a própria atuação e o conto leva isso às últimas consequências. Além disso, a interpretação realista que a oficina buscava ao trabalhar a técnica de Lee Strasberg – voltada para uma concepção realista da interpretação – sobre aquele texto que para nós era intrigante e com cunho expressionista, nos seduziu. Anatol Rosenfeld parece corroborar com essa visão do grupo sobre o aspecto formalizado de Kafka, que coaduna a meu ver, com o expressionismo: “*O exame literário demonstra que a obra de Kafka, apesar de diferenças marcantes, se encontra próxima do expressionismo, no tocante à sua estrutura fundamental*” (ROSENFELD, 2009, 230). Por outro lado, o expressionismo – ou antes, o espírito expressionista – parece tencionar a verdade interior e a liberdade formal, o desejo de exprimir-se e exprimir um mundo opressor. Desse modo, o impulso expressionista parece auxiliar na solução da problemática já anunciada entre impulsos interiores de Stanislavski e a formalidade característica do trabalho do grupo e sugerida pelo conto, dentro da ideia de imitação. Pedro trazia um presente precioso para o amadurecimento do trabalho de atuação, buscar forma exterior e experiência

---

<sup>41</sup> STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão, o desenvolvimento do ‘Método’*. Trad. Ana Zelma Campos. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

interior na mesma frequência de importância. Observe as palavras da diretora sobre um contato com o conto que a estimulou, casualmente de forma cênica:

O meu empenho e minha paixão pelo texto encenado vem da montagem que eu assisti, de uma atriz venezuelana, vestida “à la” anos 50, com uma impressionante corporeidade simiesca e uma construção interior que conferia uma ‘realidade’ impressionante. E era uma mulher-chimpanzé vestindo tailleur (ALMEIDA, V.F. M., informação verbal).

A encenadora já observou a formalidade e a verdade interior no primeiro contato com o conto na cena, essa busca parecia já ter nascido antes da própria ideia de “Primus”. Verônica vislumbrava em Kafka um aliado na construção da cena, um autor de realidades absurdas, retratadas com tanta maestria que transforma histórias fantásticas em realidades plausíveis, perfeitamente possíveis, quase reais, ficcionalmente poderosas. Interessante notar que a ideia de montar este conto de Kafka tenha aparecido casualmente de uma oficina que investigava a interpretação a partir da conceituação metodológica da cena proposta por Stanislavski, conceituação a qual tomo como pilar de referência neste trabalho. Relevante também lembrar que nosso primeiro contato com o texto tenha sido “casualmente” – foi uma ideia do Eduardo para aquele curso específico – na cena. Esse dado concreto é fundamental para a compreensão desta tese, visto que esta pretende analisar a criação cênica em sua origem, onde, a meu ver, mediante a investigação dos procedimentos primeiros, encontramos em latência os germes poéticos/ processuais que irão brotar como espetáculo.

Naquele momento fizemos, portanto, uma “curva” que nos levou a Kafka. A intuição parece ser um elemento fundamental na escolha desse conto como desafio ao momento do grupo, visto que o conto problematiza o próprio fazer artístico. Intuitivamente o grupo colocou-se no desafio de questionar a arte por meio de Kafka que por sua grandeza enquanto artista trabalha com os elementos constituintes do seu ofício, os elementos inerentes ao fazer artístico. Apenas imitar não é um caminho obrigatório, o artista pode escolher outras maneiras de evoluir

artisticamente e nessa reestruturação pela qual o grupo passava, se questionar enquanto coletivo fez-se imprescindível, mas esta opção não foi racionalmente definida, o conto “caiu nas mãos” do grupo que aceitou o acaso e concretizou os questionamentos na peça. Como, venho observando, quando se trata de processos criativos, determinados acasos se dão e os percursos se delineiam, assim, em momentos cruciais, escolhas feitas nos conduzem por trilhas a princípio indecifráveis, mas que ao final do percurso revelam justa clareza. Componente fundamental da origem dos espetáculos aqui estudados é o acaso, nesse sentido, a “Boa Companhia” aceita trabalhar com este aspecto e faz dele uma possibilidade de geração de materiais. Nas palavras da diretora: *“Eu penso que para o trabalho da companhia, ouvir o acaso é uma das maneiras de trabalhar com a intuição. Não a intuição ‘de dentro’, mas uma intuição que se dá ‘fora’ e da ressonância desta ‘dentro’”* (ALMEIDA, VF.M., 2012, informação verbal).

Tal aspecto se relaciona aos contatos pessoais ocorridos a partir da Universidade. Inserida, desde sua origem, no âmbito da Universidade, e dirigida por uma professora do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, o encontro de diversos profissionais com a companhia se dá frequentemente e a diretora traz pessoas para colaborar no trabalho e as torna participantes efetivas do processo. Esse trânsito de informações e experiências gera encontros com diversas formas de atuar artisticamente que produzem novas possibilidades de materializar a cena. Não são encontros marcados, são casualidades advindas da natureza da Universidade e da postura da companhia e da diretora. Evidentemente que essa postura está vinculada a um olhar seletivo, onde aceitar significa estar em consonância com o texto de cada montagem, primeiramente, e, posteriormente, com o resultado cênico da prática sobre o mesmo.

A questão da imitação do macaco, por exemplo; era preciso na montagem, de alguma maneira, imitar o macaco, pois nós atores seríamos, enquanto personagens, ex-macacos que conquistaram um lugar no mundo dos homens. Pedro, o personagem central do conto, é considerado um vitorioso pelo uso desta

ferramenta: a imitação. Fazer o caminho inverso de Pedro, homens imitando macacos, era, ao nosso olhar de criadores da cena a partir desta história, fundamental no trato cênico com o conto. Como imitar um macaco, sem recorrer a uma mimese formal, calcada apenas nos recursos básicos da forma exterior? Como escapar do estereótipo? Não interessava a “Boa Companhia” apenas uma imitação. Interessava transgredir também a forma macaco, se apropriando dela em busca de um conteúdo que invadisse o terreno do simbólico, pois para nós Kafka não pensava em discutir e nem em investigar a origem do homem, procurava criar um jogo a partir do homem e sua possível origem, nesse sentido uma aproximação bem humorada parecia igualmente pertinente.

O conto soava, para nós, muito irônico e dotado de um senso de humor perspicaz sobre o ser humano; a montagem é conduzida por essa leitura bem humorada. Leandro Konder observa este aspecto na obra de Kafka:

O senso de humor de Kafka é um elemento importante de sua maneira de encarar a vida e desempenha um papel notável na sua obra. (...) O senso de humor era justamente uma das forças que Kafka possuía para mobilizar e renovar as suas esperanças, para tornar mais ativo o seu profundo inconformismo (KONDER, 1967, p. 119).

E, ainda:

Sabemos por Max Brod que, quando Kafka lia para seus mais íntimos algumas das suas histórias, os amigos “estouravam de rir”. Segundo Brod, a cena inicial do romance *O Processo* – a cena em que o personagem central é detido em seu quarto por dois investigadores de polícia em virtude de uma acusação que não lhe dizem qual seja – provocou gargalhadas quando lida para os íntimos: ‘todos foram tomados de um irresistível acesso de riso e o próprio Kafka ria tanto que, por alguns instantes, não pode continuar a leitura’ (KONDER, 1967, p. 123).

O conto emana, ao lado da ironia, crueldade com o ser humano, e a montagem evoca também crueldade<sup>42</sup>. Olhar para Kafka apenas como um autor soturno seria, na nossa visão de criadores de “Primus”, um equívoco, é também na perspectiva engraçada do universo de Kafka que “Primus” trabalha e onde, olhando para ele após tantos anos, parece residir muito do poder deste espetáculo. Os espectadores descobrem a crueldade através do humor, a resposta do público vem dessa ambiguidade da montagem, é cruel, é bem humorada; o público ri de si mesmo e se assombra com o mundo do qual participa<sup>43</sup>. O riso funciona no plano da crítica ao homem, se estrutura na falha. Nas palavras de Bergson:

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano [...] Rimos de um animal, mas por ter surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana [...] Cabe ressaltar agora, como sintoma não menos digno de nota, a *insensibilidade* que ordinariamente acompanha o riso (BERGSON, 2007, p. 2-3).

Essa *insensibilidade* a que se refere Bergson é que chamo crueldade, um olhar para o homem sem comoção, como diz o autor sobre o riso: “*A indiferença é seu meio natural*” (BERGSON, 2007, P.3). Um olhar para o homem sem desvesti-lo de suas falhas. Ironia e crueldade. Como levar para a cena as forças dessa junção? Quando conheci a capoeira na graduação havia percebido esta dupla força neste jogo dançado. Em 1999, já em um contexto diferente, a capoeira angola nos pareceu, na conjuntura da montagem de “Primus”, um recurso de aproximação com o universo do macaco muito pertinente, embora não houvesse esse raciocínio lógico da ironia e da crueldade que ela, a meu ver, contém. A

---

<sup>42</sup> “O conto de Kafka é amargo e cruel e a montagem da Boa Companhia, de Campinas, exacerba essas características [...]”. GUZIK, Alberto. *Jornal da Tarde* (Divirta-se). São Paulo: 29.10.2000, p. 11C.

<sup>43</sup> “A cena é articulada segundo uma dramaturgia que tem apoio narrativo no corpo. A “Boa Companhia” tira efeito cômico de nossa patética identificação com as convenções gestuais. Ao aliar atitude política e rigor artístico, duas práticas que nem sempre têm conseguido caminhar juntas no palco, “Primus” afirma seu discurso humanístico com a densidade poética que qualifica o melhor teatro”. ABREU, Kil. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, 30.03.2001, p. E 10.

capoeira, no entanto, apontava para a necessidade de simbologia que o grupo procurava, ela *"traz em sua movimentação básica uma gama diversificada de estilo de luta de animais, chegando a incorporar os nomes destes para descrever determinados movimentos, como [...] o salto-do-macaco, etc"*<sup>44</sup>. O jogador-lutador se torna "um pouco macaco" no jogo da capoeira, embora não busque imitar o macaco. A capoeira é uma linguagem dançada que dialoga com a essência do espetáculo "Primus", uma linguagem corporal extremamente simbólica e rítmica, de uma fisicalidade radical e com conotações bélicas, como afirma Eusébio Lobo da Silva:

Todavia a hipótese de que a gênese da capoeira está nas danças, as quais têm como base a interpretação dos combates dos animais, aponta para uma matéria- prima de caráter híbrido, o que a distancia da ideia de que a capoeira foi criada com o propósito de disfarçar-se em dança. Ela é dança-luta porque sua origem mimética incorporou a própria luta que os animais travavam; sua conotação bélica deve-se provavelmente à força das circunstâncias históricas da escravidão no Brasil (SILVA, 2008, p.58).

Acredito que a própria escolha da capoeira como matriz para a montagem, proposta que partiu da diretora, advém desta radicalidade física que coincide com as opções estéticas da companhia, associada à montagem e suas demandas. A "Boa companhia" parte do trabalho do ator na sua criação, seu princípio norteador é o ator em ação sustentado pela música e pelo coro, pela coletividade que age sobre o tema por meio do jogo. Nesse sentido, antes do texto ser proferido, antes da estória ser contada, está os conflitos dos corpos, em uníssono ou em oposição, os riscos dos movimentos acelerados, as suspensões do tempo, a ocupação a principio desenfreada do espaço. A capoeira, esta dança-jogo sugere a ideia de um "empurrão" do capoeirista (o jogador-dançarino) na roda para nada restar a ele, senão jogar; é um princípio similar. Seria como a situação do personagem Pedro, no navio: empurrado ao desconhecido, parte em busca de uma saída e

---

<sup>44</sup>SILVA, Eusébio Lobo da. *O Corpo na Capoeira*. Vol. 2. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p. 58.

joga com sua condição, tirando da situação o melhor proveito, de acordo com seu interesse: se preservar<sup>45</sup>. O jogador de capoeira busca diversão, mas é um lutador, ainda que brinque, também ataca e defende; embora pretenda, sobretudo, sair ileso<sup>46</sup>. Acrescente-se o fato de a capoeira permitir o aprimoramento da ideia de prontidão no jogo, prontidão ligada ao aspecto criativo dentro de uma estrutura pré-definida, o que possibilita o encontro de um modo próprio de agir do jogador, como diz Waldeloir Rego:

Há ainda outra coisa importante no desenvolvimento da capoeira – é que dentro das limitações das regras do jogo, o capoeira tem liberdade de criar, na hora, golpes de ataque e de defesa conforme seja o caso, que nunca foram previstos e sem nome específico e que, após o jogo ele próprio não se lembra mais do tipo de expediente que improvisou. No jogo da capoeira vai muito de pessoal (REGO, 1968, p.34).

A capoeira, quando começamos a direcionar sua prática para a montagem, nos proporcionou uma atenção cênica e um estado selvagem que cada vez mais conduzia, nós atores, a sensação de ser *Pedro, O vermelho*, o macaco capturado na selva, que em um esforço extremo alcança a glória de transmutar sua própria natureza. Esta situação de Pedro parece ser análoga a um dos atributos do capoeira que é o de desenvolver a capacidade de sobrevivência do ser<sup>47</sup>. O trabalho com a capoeira se dava na nossa sede, o *Útero de Vênus*, onde o grupo realizava constantes treinamentos e cursos de aperfeiçoamento. Do contato com a capoeira na UNICAMP, o grupo a levou para o seu espaço de atuação. “Primus” tem muito da proximidade com a casa da “Boa Companhia”, do investimento do grupo na sua autonomia. Tanto ao nível material como simbólico, a montagem do

---

<sup>45</sup>“A capoeira é manha, é mandinga, é malícia, é tudo o que a boca come...” Mestre Pastinha. <http://www.youtube.com/watch?v=dBRgPTD4fMw>. Bahia de Todos os Santos (Documentário produzido pela TV Globo). 0:09 min.

<sup>46</sup>O cara levanta cedo, vai trabalhar, vai se desenvolver, tem que ter resistência, persistência, força de vontade, objetivo e meta, que é o que determina um capoeira. Mestre Jahça. *Manos e Minas* (Documentário produzido pela TV Cultura). [http://www.youtube.com/watch?v=0\\_zNZNwGHmE&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=0_zNZNwGHmE&feature=related). 3:20 min.

<sup>47</sup>A capoeira foi inventada com a finalidade de divertimento, mas na realidade funcionava como faca de dois gumes. Ao lado do normal e do cotidiano, que era divertir, era luta também no momento oportuno. REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968, Coleção Baiana, p. 35.

espetáculo foi como um mergulho no lugar da origem, no espaço próprio, na procura da própria imagem. A capoeira estabeleceu uma ação de aceitação – por meio da ação do jogo, por meio do esforço dos atores em educarem-se no exercício do macaco – das tensões oriundas da atitude de jogar o jogo do imprevisto. Proporcionou que nós, atores, admitíssemos o homem enquanto mistura de saber e instinto, proporcionou que aceitássemos experimentar ser bicho homem<sup>48</sup>.

Naquela época, Alexandre Caetano, um dos atores, começara a participar de um grupo de percussão africana, chamado *Zauli*. Um grupo que investigava possibilidades rítmicas a partir da percussão africana, mesclando elementos percussivos e rítmicos e estruturando um trabalho ancorado em um instrumento: o djembê<sup>49</sup>. Segundo Caetano:

O djembê se adequava perfeitamente ao universo que trabalhávamos, por possuir uma versatilidade de timbres graves, médios e agudos, por serem de origem africana (como o macaco capturado) e por possibilitar o deslocamento espacial durante sua execução, uma vez que preso à cintura, proporcionava desde a postura ereta até a posição agachada apoiada nas mãos, própria dos macacos (CAETANO, 2009, P.89).

Como a própria capoeira tem origem africana – embora tenha sido forjada nas senzalas pelos escravos brasileiros – e trabalha igualmente com a percussão, a associação ao recurso da linguagem percussiva para o uso como laboratório de investigação do corpo do macaco capturado na selva da África foi imediata. A relação com a percussão é inerente à capoeira, o acaso de um dos atores pesquisar percussão africana naquele momento reafirmou a utilização da capoeira, como também ampliou a possibilidade sonora a ser explorada na montagem. Foram feitos encontros no *Útero de Vênus*<sup>50</sup>, onde o grupo *Zauli* tocava

---

<sup>48</sup> Para aprofundar, veja Dissertação de Mestrado de minha autoria. OTANI, Daves. *O Ator em Jogo*. Ob. cit.

<sup>49</sup> Instrumento de percussão, de origem africana, feito de madeira coro de animal e tocado preso ao corpo por uma faixa.

<sup>50</sup> Sede da “Boa Companhia”, em Barão Geraldo, Campinas (SP).

e nós, os atores de “Primus”, improvisávamos livremente, no entanto já impregnados da movimentação da capoeira. Foram laboratórios muito interessantes, onde foi gerada uma qualidade física que impulsionou a criação das tensões da personagem. O djembê se tornou um componente da peça, nós atores trabalhamos no aprendizado básico do instrumento<sup>51</sup> e o utilizamos em cena, extrapolando, inclusive a sua função percussiva e o utilizando como um elemento simbólico. Ele é tocado ao vivo e serve como uma ferramenta do lado mais selvagem da personagem; de fato, serve como signo do selvagem que se transforma em elaboração estética, em potencialidade artística. O instrumento, a meu ver, se converte em metáfora do bicho que invade os grandes centros e, por meio de sua força ancestral, transforma a visão do ser civilizado sobre sua condição de ser selvagem; redimensiona a própria compreensão do que é ser selvagem. Veja afirmação de Caetano:

O djembê era naquele momento o ‘eco’ perfeito do personagem criado por Kafka, presentificado na figura de um macaco capturado: um tambor rústico cravado em um tronco inteiriço de madeira, coberto por pele animal (geralmente de cabra) e amarrado com cordas que lhe conferem o timbre característico. Genuinamente, por meio do toque na pele, o djembê representava a voz animal, a voz do primitivo, o grito primal (CAETANO, 2004, P.89).

O djembê tem a carga de uma história sobre si, enquanto instrumento símbolo de uma genealogia – remete a uma memória arquetípica da selva africana – e, deste modo, sua sonoridade impulsiona os corpos na cena e gera uma

---

<sup>51</sup> Enquanto narra passagens de sua captura e de sua evolução, o personagem põe em xeque a validade das classificações biológicas e a superioridade da condição humana. Com a diretora Verônica Fabrini, os atores, também ótimos percussionistas, aludem ainda à noite de horror imposta à África pelo conjunto das nações. MACHADO, Álvaro. *Folha de São Paulo/ Guia da Folha* (Fique de olho), São Paulo: 29.09.2000, s/p.

qualidade especial, transgressora e impactante, instaurando uma atmosfera de força, superação e resistência, ligada a um aspecto sagrado<sup>52</sup>.



Alexandre Caetano e Daves Otani em PRIMUS.

---

<sup>52</sup> Na tradição africana, que ainda se mantém, o ritual (de construção do djembê) tem início na escolha da madeira, que varia de acordo com a região e a disponibilidade. Lenke é a preferida por haver uma crença sobre sua forte espiritualidade. Os africanos têm de pedir licença ao espírito da árvore ou esperar que ele tenha saído antes de cortá-la e isso é feito com o auxílio de um oráculo. Caso o espírito responda positivamente, ele protegerá o músico por todo o tempo em que ele tocar o djembê; caso contrário, outra árvore deverá ser consultada. CAETANO, Alexandre Cesar. *In(ve)stigando o ritmo: a importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena*. p. 129-130



Moacir Ferraz, Eduardo Osorio, Daves Otani e Alexandre Caetano em PRIMUS.

Paralelamente o grupo seguia em outras frentes seu trabalho diário, trabalhávamos das quatro da tarde às dez da noite. Com Max Costa, então aluno da graduação em composição no Instituto de Artes da UNICAMP, praticávamos o canto como treinamento. Verônica conhecera Max recentemente na Universidade e convidou-o a experimentar conosco uma prática vocal. Na prática do canto como suporte a atuação, a diretora entendeu que, do canto popular ao canto lírico, havia uma passagem que poderia elucidar uma evolução da técnica vocal, dialogando assim com a transformação de “Pedro, O Vermelho”. Elementos ganhavam no canto lírico, para nós atores, complexidade, tínhamos que fazer ajustes de postura para realizar o canto lírico. A “Boa Companhia”, ao utilizar e estudar as técnicas vocais sentiu o canto popular mais “solto”, sua respiração mais livre, uma técnica mais apropriada para nós, menos formalizada para o elenco; no canto lírico o ator precisava controlar mais precisamente a posição da boca e a respiração, uma

técnica mais formalizada e mais distante da compreensão prática do grupo. Essa passagem que o grupo teve de fazer, de um canto mais usual a sua prática para um mais sofisticado tecnicamente, foi usada como metáfora da formalização a que entendíamos que Pedro foi sujeito para tornar-se um astro do teatro de variedades. O macaco teve que controlar seu corpo e colocar-se a serviço da imitação, estabelecendo limites e definindo posturas artificiais a sua natureza. Assim como o ator habituado ao canto popular e que, ao se preparar para o lírico, deveria reconfigurar sua estrutura, Pedro precisou mudar os hábitos adquiridos para adequar-se ao mundo dos homens. Novamente, similaridade de ações, a prática de uma linguagem nos levava a estabelecer paralelos e gerar materiais, potencialidades, relações e sentidos de cena.

A origem da peça – que nos meses iniciais não tinha ainda o nome “Primus”<sup>53</sup> – foi se processando em descobertas resultantes da vivência desse período. Naquele ano, trabalhava com a “Boa Companhia” o dançarino Clermont Pithan<sup>54</sup>, que conduzia o processo de preparação corporal do grupo. Vejo que o trabalho por ele realizado foi fundamental na compreensão física, por parte dos atores, das demandas que iam aparecendo para a montagem da peça. Era um trabalho de fortalecimento da musculatura e de tomada de consciência das possibilidades físicas de cada indivíduo, por meio de princípios da dança.

---

<sup>53</sup> O nome foi sugerido pelo ator Moacir Ferraz, perto da abertura do processo, quando fizemos um ensaio aberto no Útero de Vênus, a sede do grupo em Campinas. Como iríamos mostrar o trabalho, entendemos que estava na hora de nomeá-lo. Gostamos da sugestão, o macaco com um *primo* do homem, ao mesmo tempo uma variação de *primata*, vejo também como uma referência a algo *primário* impresso em nosso corpo. A sugestão também se apoiou na leitura de FOUTS, Roger; e TUKEL, Mills. *O parente mais próximo – o que os chimpanzés me ensinaram sobre quem somos*. Trad. de M.H.C. Cortês. Rio de Janeiro, Objetiva, 1998; indicado pela Dra. Maria Isabel de Almeida, que acabara de apresentar Dissertação de Mestrado em etologia-psicologia experimental sobre estereotipias da cativeiro a partir da observação de macacos-aranha no Zoológico de São Paulo.

<sup>54</sup> **Clermont Phitan** é graduado em dança pela UNICAMP em 1995, pesquisa e investiga as manifestações do corpo na cena: tanto na dança, como no teatro e no circo. No Brasil, trabalhou como iluminador na *Companhia Circo Grafiti*, de Rosi Campos, e na “Boa Companhia”, onde também exerceu a função de preparador corporal, assistente de direção artística e produtor executivo; exerce no grupo, atualmente, a função de parceiro-pensador da investigação artística da Companhia. Trabalhou com diversos artistas, da dança e do teatro, no Brasil. Residente na França desde 1999, onde completou sua formação em iluminação e eletricidade no *CFPTS (Centre de Formation Professionnel de Technicien du Spectacle)* em Paris, trabalhou como palhaço e iluminador no *Circo Bouglione* por sete anos, atualmente é iluminador no *Espace Marcel Pagnol* e segue sua pesquisa como intérprete, dançarino e palhaço.

Clermont vinha de uma formação na graduação em Dança na UNICAMP e o vínculo do grupo com ele nasceu na Universidade. Com experiência em preparação corporal e na área de danças brasileiras, Clermont colaborou muito na elaboração do espetáculo e na sua configuração que mescla dança e teatro, bem como na aplicação da capoeira, com o seu auxílio, na estrutura do espetáculo. Outro “fato de formação” de Clermont, foi a influência do Professor José Antonio Lima<sup>55</sup>, cuja visão considerava as modificações anatômicas na conquista da verticalidade do homos-erectus. A homogeneidade e a sintonia do elenco, que, penso, foram conquistadas no trabalho cotidiano contínuo, advêm de tais práticas corporais, bem como das oficinas de formação e estudo do teatro na sede da companhia, além dos laboratórios permanentes de canto. O conjunto de atividades que está na origem do espetáculo está, portanto, em consideráveis aspectos, vinculado ao pensamento e prática dos cursos de graduação em Artes Cênicas e Artes Corporais (Dança) da UNICAMP, resultado tanto da história e formação da diretora artística e do elenco, como da proximidade com profissionais ligados a Universidade.

Houve ainda encontros com Isabelle Dufault<sup>56</sup> – bailarina francesa que morou no Brasil e que frequentemente trabalha no país – e tais encontros consistiram em uma oficina de improvisação voltada especificamente para a montagem de “Primus”. A oficina foi uma verificação prática sobre as

---

<sup>55</sup> **José Antonio Moreira Lima** é graduado em Medicina pela Universidade de São Paulo, Mestre e Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é coordenador do Ambulatório de Especialidades do Hospital Dr. Mario Gatti, da Prefeitura Municipal de Campinas. Pesquisador do movimento humano, promove diálogo entre a arte, a saúde e a educação.

<sup>56</sup> **Isabelle Dufault** é dançarina contemporânea formada no *RIDC a Paris*, iniciou seu percurso artístico no Brasil como interprete e depois como coreógrafa, premiada pela *Associação Paulista de Criticos de Arte*, a *Fundação Vitae de Apoio as Artes* e pelo *Movimento de Dança do SESC*. Seu processo artístico a leva a trabalhar regularmente com músicos, artistas plásticos e atores para espetáculos, performances ou ações artísticas. Trabalhou como intérprete para a coreógrafa Holly Cavrell, depois nas companhias de Laurence Saboye, Dominique Dupuy e Lidia Martinez. Desenvolve também sua própria pesquisa coreográfica (projetos *Landscape*, *Non Lieu*, *Os Olhos do Lobo* entre outros). Atualmente ,faz assistência para a coreógrafa Françoise Dupuy nos seus projetos pedagógicos e leciona em escolas e associações culturais para dançarinos amadores e profissionais. Com a “Boa Companhia”, mantém uma relação de constantes encontros. Ministrou diversas oficinas na UNICAMP a convite de Verônica Fabrini e Marcia Strazzacappa, na graduação e na pós graduação, sempre numa parceria criativa que busca estimular a interface dança e teatro.

possibilidades da ocupação do espaço da cena; do espaço como recurso expressivo e investigativo das raízes do conflito. Improvisações realizadas na oficina ministrada por Isabelle geraram uma cena inteira da peça. É uma cena que contém uma gravação, em francês, de pequenas regras faladas, como: “*é proibido andar de bicicleta neste local*”, “*apresente seu formulário e eu o atendo*”, “*não cruze esta linha*”, etc; regras que se referem ao cotidiano dos homens e à sua organização burocrática. Em princípio, os atores estão dispersos pelo palco, andando em linhas circulares e executando movimentos estereotipados (ver as horas no relógio, chamar o ônibus, buscar coisas no bolso, coçar a cabeça, lamentar o atraso, etc.), gradualmente vão se aproximando, percorrendo linhas retas (do círculo às arestas), até concentrarem-se no meio do palco, muito apertados, como em um metrô ou trem lotado; por fim, um dos atores chega a ficar sobre os ombros dos outros, então, o ator suspenso profere uma frase de um personagem de Tchekhov: “*Ahhh! Liberdade, a simples menção a palavra nos põe asas na alma*” (TCHECHOV, 2006, p. 101).



Cena de “Primus”: *Ahh, liberdade, a simples menção a palavra nos põe asas na alma!!*

Para mim, é um símbolo do absurdo da concentração de pessoas a que chegam determinados lugares públicos que deveriam gerar o bem estar do ser humano; ao mesmo tempo, é como um macaco em cima de uma árvore humana; seria como uma volta ao bando de animais que se agrega para se aquecer, mas aqui, milhares de anos depois, de uma forma disfuncional e esdrúxula? Essa estrutura foi construída em improvisações nesses encontros com Isabelle, que além de propor um exercício de construção de uma cena, visava um aprendizado prático sobre a exploração da ocupação espacial na cena. A montagem da peça, portanto, repercutiu no sentido de proporcionar aprendizados que excederam sua dimensão. A atriz Luah Guimarães, então recém-chegada de Nova York (EUA), onde realizou oficinas acerca de investigações sobre *view points*<sup>57</sup>, conduziu sessões de trabalho com o grupo que também geraram material para a cena. Desde seu princípio o espetáculo foi se fazendo por camadas diferenciadas que deram a ele, em minha opinião, um viés universal que o fortalece. Apesar de ter uma marca afro-brasileira, por meio da capoeira e dos ritmos africanos, contém também esta cena permeada de regras em francês, além, por exemplo, de uma cena que é uma aula de inglês para o macaco. Faz uso de uma música erudita de Villa Lobos<sup>58</sup>, mas também se utiliza de uma música pop de Cole Porter; tal variação coloca o espectador em um jogo de aproximação e distanciamento. Esta característica surge por sua natureza essencialmente coletiva e agregadora de vários profissionais, dada a ligação do grupo com a universidade e também devido à prática da diretora artística, que busca horizontalizar a criação, tornando-a influenciada diretamente pelos diversos colaboradores do processo.

Ainda no plano das colaborações, foram fundamentais para a construção de “Primus”, os estudos realizados pela Dra. Maria Isabel Fabrini de Almeida<sup>59</sup> (irmã

---

<sup>57</sup> *View Points* é uma técnica de improvisação. Ver BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. Trad. Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

<sup>58</sup> VILLA LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras N.S.*: Cantilena, Ária. São Paulo: Kuarup, 19384. Leila Guimarães (soprano) e João Carlos Brasil (piano).

<sup>59</sup> **Isabel Fabrini** é psicóloga pela PUC de São Paulo, com mestrado em Psicologia Experimental pela USP, na área de Etologia. Em sua dissertação de mestrado investigou estereotípias comportamentais apresentadas

da diretora) que na época concluiu o mestrado com a dissertação *Estereotípias comportamentais em macacos-aranha no cativeiro*<sup>60</sup>.

As estereotípias executadas que aparecem na peça toda e compõem a corporeidade do espetáculo têm uma origem interessante e esclarecedora. Constroem uma conexão bicho-enjaulado & homem-civilizado consistente. Elas têm como base o estudo mencionado que nos foi transmitido pela pesquisadora numa série de palestras, além de observações *in loco* (zoológico de São Paulo – ZOO). Cito pequeno trecho do trabalho de Isabel Fabrini, apenas para situar o leitor acerca do conceito:

Estereotípias comportamentais tem sido associadas a situações de conflito motivacional, frustração e ausência ou restrição de estimulação, sendo comumente observadas em animais em cativeiro. As características que as identificam são heterogêneas, embora possam ser destacados aspectos fundamentais: rigidez na forma, repetitividade e ausência de uma meta evidente (ALMEIDA, M.I.F., 1997, RESUMO).

Nós atores usamos esse recurso de repetição de movimentos em velocidade rápida, movimentos funcionais do homem e do macaco, aplicados por esses seres diversos em contextos igualmente diversos da função original do movimento. Mais um acaso precioso que gerou distintos materiais na construção do espetáculo. Embora Kafka não diga que espécie de macaco é esse personagem, o chimpanzé é o animal, dentre todos, e, claro, especificamente entre os macacos, o que mais se aproxima geneticamente do homem. Como o autor fala sobre o “teatro de variedades” e os chimpanzés eram os macacos de

---

por primatas em cativeiro no Zoológico de São Paulo. Dando continuidade à sua pesquisa sobre comportamentos repetitivos, estereotipados ou ritualizados, buscando identificar sua origem filogenética. Em sua tese de doutorado em Psicologia Experimental, ainda na área de Etologia, buscou identificar padrões análogos às estereotípias animais no repertório comportamental humano, encontrando no transtorno obsessivo compulsivo um referencial, destacando em sua tese as contribuições da perspectiva evolucionista para a compreensão deste transtorno. Participou da formação de um dos primeiros Caps (Centro de atenção Psicossocial) do município de São Paulo especializado no tratamento de dependência de álcool e outras drogas, atuando ainda hoje como psicóloga nessa instituição

<sup>60</sup> ALMEIDA, M.I.F. *Estereotípias comportamentais em macacos-aranha no cativeiro*. São Paulo: Instituto de Psicologia/USP, 1997, 75p. (Dissertação de Mestrado em Psicologia).

sucesso nesse tipo de espetáculo, deduzimos ser o chimpanzé o macaco Pedro. Isabel passou uma bibliografia sobre esses primatas e orientou um estudo extremamente esclarecedor para o grupo, no sentido de conhecer o chimpanzé e colher dados para a construção da corporeidade. Trabalhamos com a analogia entre o macaco no cativeiro (Pedro no navio) e o homem no mundo mecanizado e massificado:

Segundo Morris (1966), a rigidez das estereotipias está relacionada à ausência de variabilidade, própria do ambiente de cativeiro, variabilidade esta que em ambiente natural iria modular o comportamento conferindo-lhe plasticidade. Na verdade, a própria impossibilidade do animal de atuar sobre seu meio, já que o acesso a este meio é incompleto no cativeiro, interfere e limita esta modulação entre ambiente e comportamento, contribuindo também para a rigidez de uma estereotipia (ALMEIDA, M.I.F., 1997, p. 3).

Os chimpanzés têm, por exemplo, uma série de caretas, reações padrão a determinadas emoções: medo, afeto, agressividade, etc. A partir dessas “máscaras padrão”, nós atores criamos nossa própria versão de tais padrões de comportamento e os reproduzimos no personagem em ação, criando um código interno de comunicação. Como disse, os primatas que vivem em jaulas e zoológicos executam *estereotipias de cativeiro*, movimentos que realizam fora do cativeiro e que, quando presos, repetem de forma extremamente rápida e inúmeras vezes. “Pegam” um galho falso, correm até um ponto, voltam, executam mais algumas vezes o mesmo movimento de “pegar” o galho, voltam novamente, e assim inúmeras vezes. São movimentos com funções “*aparentemente irrelevantes*”, porém, teriam “*consequências benéficas*”: “*O desempenho de uma estereotipia poderia propiciar uma vazão para uma necessidade comportamental específica, como andar de um lado para o outro em animais enjaulados como um substituto do comportamento de fuga*” (ALMEIDA, M.I.F., 1997, p.9).

Por meio da pesquisa de campo no ZOO – zoológico da cidade de São Paulo – pudemos observar ao vivo tais padrões de comportamento. Tais gestos se

tornaram parte da partitura cênica de “Primus”. A utilização de estereotípias se estendeu a construção das outras qualidades corporais na peça: o marinheiro que “coça o saco” e cospe, o homem comum que olha no relógio e sinaliza para o ônibus, o astro do teatro que exhibe seu chapéu e sorri alegremente. Por meio destes desenhos corporais o ator, em “Primus”, pode constantemente improvisar. São padrões gestuais que não estão fixamente colocados na partitura corporal; em determinado momento pode-se encaixar tais gestos. As estereotípias criadas pelos atores servem como ferramenta de improvisação em tempo real, além de operarem como mecanismos ativadores da tensão física da personagem na circunstância em que esta se encontra, elas acionam o engajamento psico-físico do ator, pois é uma gestualidade fortemente mobilizadora, conforme afirma o ator do espetáculo, Eduardo Osorio:

Em minha experiência com a corporeidade animal, a construção do corpo cênico se deu por meio do encontro entre o corpo do outro animal e o meu corpo. Os exercícios práticos de apropriação do gesto do outro animal colocaram concretamente a questão sobre o gesto que ainda não é. Tomado emprestado para fora de seu corpo e de seu contexto, o gesto perde sua função comunicativa inicial: ele mantém sua qualidade de desenho no espaço, de precisão, mas não comunica com a exatidão que visa um significado único, que busca exprimir uma ideia cujo sentido foi previamente elaborado. No trabalho prático de criação, impus ao meu corpo uma nova organização que oferece dificuldades incomuns para o corpo normalizado. Por meio de um trabalho de pesquisa de campo, de observação e de imitação, obstinadamente, obriguei meu corpo a seguir essas novas regras, oriundas do que fui capaz de selecionar observando o outro animal<sup>61</sup>.

As estereotípias operam também como um signo do homem cerceado pela sua oprimida situação contemporânea, seria como uma reação instintiva do bicho homem a sua hipotética prisão atual (preso no ônibus, preso no show musical, preso na fila do supermercado, preso no círculo vicioso do capitalismo selvagem).

---

<sup>61</sup> SILVA, Eduardo Osorio. *O animal humano e o corpo cênico*. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2010, 263 p. (Tese de Doutorado em Artes), p.263.

É ainda uma forma de promover uma aproximação entre as fases de Pedro na peça, ilustrando que o comportamento animal do bicho de cativeiro pode estar em todas as fases de Pedro, que evolui continuamente, mas carrega o padrão de comportamento consigo, desde quando bicho até quando no mundo dos homens. Penso que Pedro representa o homem formatado, que reage mecanicamente aos estímulos para se ajustar a um padrão de comportamento que almeja alcançar sem saber muito por que, deste modo, está fora de seu ambiente e comportamento natural, como um macaco preso em uma jaula. Assim, esse homem, onde quer que esteja, está sujeito às “invasões” de sua natureza, que provocam um descontrole do corpo e este reage mecanicamente, repetindo formas por não dominar seu estado atual. As estereotipias seriam a representação dessas “invasões” do ser genuíno; seriam como espasmos de uma sombra oculta que trazem um descontrole do próprio corpo. Desta forma, os corpos se invadem, suas estereotipias aparecem ora em um, ora em outro, clarificando que essas quatro qualidades são as de um mesmo corpo. A diretora ainda lembra que, além do sentido dentro do contexto do conto, em sua relação direta com o contexto contemporâneo, há a potencialidade espetacular de tais gestos:

As estereotipias são espetaculares, cênicas, pois têm essa qualidade mecânica, rítmica, muito precisa no uso espacial, angustiante pelo caráter repetido. Tudo isso tem alto teor comunicativo, pois são sinais de que aquele bicho não está bem, não está nada bem. É uma maneira de emitir sinais e nós (os espectadores) deciframos, lemos sinais de um modo imediato, sensorial, um bicho “lendo” outro bicho, um corpo (espectador) lendo, decifrando, outro corpo (ator) sensorialmente, quase que sentindo junto. Daí a empatia da peça (ALMEIDA, V.F.M, 2012, informações verbais).

A observação dos macacos proporcionou que observássemos e utilizássemos os movimentos que seriam possíveis similares das estereotipias no homem: procurar a carteira ou a chave em todos os bolsos, coçar a cabeça, ajeitar a camisa, gestos associados a diferentes funções sociais, feitos fora de contexto, ou seja, sem a função em si mesma. De forma repetida, olho o relógio, chamo o

ônibus, coço a cabeça, várias possibilidades para o ator criar fragmentos de ações, e esses fragmentos o conectam a frequência e atmosfera do personagem, como disse, são elementos norteadores na retomada da qualidade da ação e disparadores da conexão psicofísica.

A encenação trabalha marcadamente essa analogia que o conto de Kafka indica entre Pedro e a trajetória humana: poderíamos considerar que o homem está em um grande cativeiro que construiu para si mesmo. “Primus” trabalha com a ideia de que o mundo é uma grande máquina que manipula este homem aprisionado, como no conto *Na colônia penal*<sup>62</sup>, de Kafka, onde uma engenhosa máquina de castigo escreve sentenças nos corpos dos prisioneiros. O ser kafkiano é um ser talhado e retalhado pela crueldade do próprio homem e o espetáculo – assim como, creio eu, muito de seu poder comunicativo – se edifica sobre o conceito de humanidade que se pode encontrar na obra do autor. Indivíduos copiam modelos de outros, em um universo massificado, objetivam serem o que não são na esperança de encontrarem a felicidade; se perdem nas regras de outros homens, manipulam e são manipulados por respeitar a estrutura pronta e cruel que sequer compreendem. Esta conjuntura se encontra na obra de Kafka, por exemplo, no conto *Na colônia penal*, como diz Ana Lima Cecílio:

Através da descrição minuciosa do funcionamento de uma hedionda máquina de execução, em *Na colônia penal* Kafka antevê a violência instituída pelo estado e justificada pela busca do bem comum (CECÍLIO, ENTRELIVROS, 2003, P.34).

Não é, contudo, apenas em obras específicas que aparece este homem manipulado, é uma tônica de sua obra como um todo, conforme palavras de Márcio Seligmann-Silva:

Em Kafka encontramos também a encenação ou apresentação de certo ‘resto’ em seu duplo sentido. Primeiro como apresentação dos esmagados

---

<sup>62</sup> KAFKA, Franz. *Um artista da fome seguido de Na colônia penal & outras histórias*. Op. cit.

e alienados por um sistema econômico brutal que transforma o indivíduo em títere. Em segundo lugar vemos nesta obra, em grau poucas vezes atingido, a manifestação do ‘abjeto’, do esquecido e recalçado, que em Kafka surge sob a forma da deformação, de uma visão animalizada do sexo, das figuras femininas (infantilizadas e objetificadas), do esquecimento de modo geral e também – astúcia das astúcias literárias – sob a vestimenta da inocência e até mesmo da estupidez (SELIGMANM-SILVA, ENTRELIVROS, 2003, p. 77).

Existem dois recursos que são utilizados e que se interpenetram e servem, no espetáculo, muito contundentemente à analogia de Pedro com o homem contemporâneo, manipulado e cruelmente conduzido a agir segundo uma forma pronta. A *música/repetição* – que trabalha movimentos muito simples, coordenados para as pessoas dançarem em coro, como a macarena, o atual funk carioca ou os sambas/ pagodes – e a *referência aos programas de auditório*, uma substituição à ideia do “teatro de variedades” utilizado por Kafka<sup>63</sup>. Por meio destes recursos entendo que a encenação expõe a cruel tendência das pessoas serem padronizadas. As referidas músicas da atualidade pop (como o funk e o pagode) dado seu caráter estimulante da corporeidade, via o ritmo e a dança, proporcionam que o ator penetre na frequência física deste corpo subjugado pela massificação. Percebo que tais momentos, na cena, me conduzem a uma compreensão física das agruras de Pedro, por consequência, das dores do homem contemporâneo. O termo “macaco de auditório” não por acaso apontou essa pista da utilização da música, na vivência da construção do espetáculo.

Verônica, à época, pediu que fossem gravados sons de programas de auditório da televisão. As gravações geraram materiais interessantíssimos que claramente demonstram o lado cruel de tais programas: a irônica face da imitação, que fomenta a ação repetitiva nos imitadores ao projetar um mundo do qual fazem parte apenas as estrelas do show business, a profusão de sócias, de “covers”,

---

<sup>63</sup> Não se trata de uma adaptação literal do conto, mas de uma recriação dele. O macaco de Kafka foi multiplicado por quatro. E a história leva a personagem até os limites do showbiz. Se o original kafkiano punha o macaco no teatro de variedades, o espetáculo da BOA COMPANHIA remete-o para o território do pagode e dos programas de auditório das televisões. GUZIK, Alberto. *Jornal da Tarde*, ‘Caderno Divirta-se’ 29/10/2000, p.11C.

simulacros que instigam um sonho distante que o homem comum raramente alcança. Provocam, assim, o desejo dos homens comuns de participarem desse mundo, homens comuns que passam a fazer as maiores loucuras para conquistarem seu “lugar ao sol”. Impressionou o grupo o quanto uma edição desse material sonoro gerou toda uma cena – a qual nós criadores da peça chamamos de *cena do circo*. Esta cena é atualizada na medida em que novas músicas aparecem, substituindo as antigas – uma ironia de como “novas” estrelas substituem “velhos” ídolos? Entendo que essa renovação constante é um fator que atualiza o espetáculo e o faz sempre dialogar com seu entorno, com o que está em pauta na mídia. Quando a peça esteve no exterior, procuramos trazer para a trilha canções dos países em que a peça era apresentada, esses detalhes, segundo acredito, colaboram para que “Primus” atravesse fronteiras culturais e também colaboram na longevidade do espetáculo, além de manter-nos, os atores, atentos aos mecanismos da sádica e impositiva mídia, ajudando-nos a levar essas tensões para a cena.

Outro recurso que, a meu ver, apoia a analogia do personagem “Pedro, macaco” com o homem contemporâneo oprimido pela massificação e pelo pensamento totalizante é a projeção de imagens. O conto de Kafka é profético, na leitura da encenação, quanto ao papel da mídia no comportamento humano do homem dos séculos XX e XXI. Na adaptação do conto foi construído um novo personagem – o Pedro de Kafka que se tornou o Pedro da “Boa Companhia”. Este “novo” Pedro ilustra de forma simbólica o poder de referência e opressão da mídia para o comportamento do homem atual. A projeção de slide serve como um suporte de leitura, um auxílio na discussão do aspecto citado da encenação, pois mostra – entre outros temas, pois trabalha justamente com as contradições, dialogando com os variados assuntos discutidos na cena não projetada – o terror da violência e da tortura, em imagens fortes e contundentes, vinculando-as ao horror provocado pela incompreensão das diferenças. Como em uma aula de ciências – se antes tínhamos os slides hoje temos o data-show – são projetadas

imagens em um pano branco ao fundo: imagens de violência publicadas cotidianamente por jornais, revistas e na internet, fotos dos atores<sup>64</sup> e outras (imagens de macacos na natureza e em cativeiro, grandes aglomerações, ídolos do esporte). São imagens que dialogam com as cenas e com o tema da peça de forma ora mais, ora menos direta: *“Imagens que procuram captar as dissonâncias entre a harmonia do mundo natural versus a harmonia do mundo civilizado”*<sup>65</sup>.



Fotos das projeções de slides em PRIMUS.

Esta dissonância entre o mundo natural e o mundo civilizado é a linha condutora da ação cênica de “Primus” e ela é grifada na projeção das imagens, que trabalha em parceria com os atores na transcrição do conto. É um recurso que potencializa a atuação, dá possibilidades ao ator de jogar com a imagem da encenação no sentido de graduar sua partitura e se fazer enquanto parte constituinte de um todo. Na alternância de foco, ou mesmo na sobreposição de focos – por parte do espectador – a atuação ganha a oportunidade de fluir em diferentes ritmos, procedendo de uma forma fluida e em diálogo com o entorno. Até a montagem de “Primus”, A “Boa Companhia” não havia trabalhado com

---

<sup>64</sup> Desde fotos dos atores bebês, passando por crianças maiores, em situação de formaturas, recebendo diplomas, em situações selvagens, como homens nus escondidos em árvores.

<sup>65</sup> Este texto explicativo sobre as imagens em “Primus” está no programa da temporada O LOBO DO HOMEM (Mostra do repertório da “Boa Companhia”, ocorrida de 02 de julho a 22 de agosto de 2010) no Teatro de Arena, em São Paulo, contemplado pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), no Edital de ocupação do teatro de Arena Eugênio Kusnet.

projeção de imagens<sup>66</sup>. Nesse aspecto, o espetáculo inaugura uma exploração da linguagem audiovisual que permanece no grupo até hoje, este recurso propicia aos atores a construção de imagens interiores sob a influência das imagens projetadas, coloca o atuante em relação à encenação e pode fortificar a afinidade entre indivíduo e grupo. A projeção de slides e a música são elementos que revigoram as tensões de cada fragmento da peça, assim, são recursos de potência e atualização do corpo presente na cena, num jogo entre indivíduos e grupo em direção ao discurso cênico.

Na pesquisa prática das diversas matrizes criativas de linguagem (capoeira, canto popular e lírico, estudos de primatologia, percussão africana, projeção de slides e música) – como discutiremos a seguir, estímulos para a improvisação e confecção do espetáculo – nós atores fomos redescobrimos em nós mesmos o conto. A profundidade e a extrema ironia poética que encontramos em sua estrutura advêm muito da utilização de tais mecanismos. O processo criativo de “Primus” proporcionou vislumbrar o aspecto inesgotável que enxergamos na obra de Kafka no que tem de instigante e desafiador para a cena teatral. Despertou a possibilidade da utilização da projeção de imagens como um recurso de linguagem da encenação, instaurando um diálogo entre o ator e a cena via as imagens fotografadas e filmadas. Permitiu uma radicalização da construção da cena via a corporeidade e a percepção do universo amplo que se abre a partir desta solução física na relação com a cena; e que tal universo se ajusta a maneira da Companhia formular o fazer teatral.

Este espetáculo, que a cerca de doze anos apresentamos, vinculando a ele oficinas práticas, como já disse, constitui-se uma metáfora do processo cultural de aprendizado – um macaco que aprendeu a viver como se fosse homem e uma Companhia que “aprende a falar”, que descobre sua linguagem. Uma metáfora que gerou para mim, enquanto intérprete, o impulso da investigação da minha

---

<sup>66</sup> Embora em “Love me” esse recurso fosse utilizado, não o era de maneira tão marcada e vinculado a encenação como um todo, era restrito a um trecho específico do espetáculo e não dialogava de forma tão direta com a cena como em “Primus”.

aprendizagem no âmbito da criação e da apresentação da cena teatral – o que aprendi e venho aprendendo, e como aplico esse saber, enquanto ator e pesquisador da cena. Esta peça participa de maneira intensa da construção de minha forma de ver e trabalhar a atuação; suscitou questões na minha reflexão sobre o teatro: quais são as possibilidades metodológicas de gerar um espetáculo? Quais são as ferramentas que nós, na “Boa Companhia”, vimos reutilizando em nossas montagens? Quais elementos permanecem na cena e orientam os intérpretes na manutenção da vivacidade e do frescor da mesma? São perguntas que me estimularam a procurar respostas. Como participante deste espetáculo, percorri várias cidades do Brasil e também algumas cidades do exterior; estive na Alemanha (Erlangen), em Portugal e na Rússia (Moscou). Experimentei o texto em inglês, em alemão, em espanhol e russo<sup>67</sup>. A participação em diferentes festivais com os diferentes contextos faz parte de um processo de aprendizado, por meio dessa intensa vivência criei com esta peça um amor fraterno, uma proximidade íntima, inclusive no sentido de olhar criticamente a ideia de cada formato de festival, e a passar, como resultado desta experiência, a redimensionar o meu pensamento sobre a produção teatral em nosso país. Entendo que essa vivência gerou tanto um aprofundamento da compreensão do teatro como também instantes de descobertas no sentido de repensar o processo criativo e atualizar seu significado; colaborou para a observação do fenômeno da GIE. Ao discutir e viver a cena e o fora da cena, ministrar oficinas e percorrer espaços diversos, encontrei possibilidades de olhar para esse fenômeno que se repete, mas não deve ser mecânico, embora corra o risco constante de se tornar, como comumente percebo em algumas produções teatrais e mesmo no meu próprio trabalho. Portanto, fui à busca da investigação dos elementos que

---

<sup>67</sup> A “Boa Companhia” opta, quando viaja ao exterior, por fazer trechos do espetáculo na língua originária do lugar em que se apresenta; insere também textos em inglês e espanhol, línguas com maior domínio por pessoas de diferentes etnias. É sempre uma surpresa para as pessoas que assistem, parecem se sentir aproximadas e respeitadas pelo espetáculo. Foi assim no *Festival Arena-02* (Erlangen, Alemanha, 2002), *V Moscow International Theatre Festival of Student and Postgraduate Performances “Your Chance”*, em Moscou, Rússia, 2009, no *RAW Tempel* e no *Stüdiio Bühne* (em 2006, dentro do programa Copa da Cultura, do Governo Federal).

sustentam a vivacidade do espetáculo teatral no trabalho da “Boa Companhia” Apenas diante da vivência intensa, nos diferentes espaços possíveis do teatro no Brasil – e um pouco do exterior – é que entendo ter podido formular a concepção de uma geratriz espetacular.

A questão da mecanização da atuação se constitui um questionamento fundamental, uma pergunta essencial que gerou a hipótese da *geratriz espetacular improvisacional*. Stanislavski, grande referência do fazer teatral no Ocidente e importante referência desta pesquisa, falava sobre esse processo de formalização da cena e como ele mesmo observou tal fenômeno em si mesmo, enquanto ator:

Passo a passo ia explorando o passado e me dava conta cada vez mais claramente que o conteúdo interior que eu havia incorporado ao papel ao criá-lo pela primeira vez e a forma exterior em que ele havia se convertido com correr do tempo estavam tão separados entre si como o céu da terra. Primeiramente surgia da bela verdade interior. Agora só sobravam os restos, que seguiam na alma e no corpo por motivos casuais, sem nenhum vínculo com a verdadeira arte (STANISLAVSKI, 1980, p.17).

A GIE, que investigo com este trabalho, é observada, tanto no olhar para o processo de construção quanto ao longo do processo de apresentação de “Primus” e de “Mister K. e os artistas da fome”; o mote inicial foi o primeiro trabalho. Primeiramente, vi que “Primus” é composta por uma série de elementos que auxiliam na construção de uma relação constante de novidade com a estrutura do espetáculo, amparando o intérprete na permanente luta pela não mecanização do trabalho de atuação. Nos diversos contextos em que apresento “Primus” me questiono sobre o fazer teatral ao experimentar a força e a fragilidade desta peça, frequentemente muito bem recebida. Em cena, percebo que as bases de sua criação são, a meu ver, muito sólidas e oferecem a possibilidade para atuação não se tornar mecânica, risco que existe em potencial em toda estrutura que exige repetição. Tal risco reside, de forma mais incisiva, na realização individual do ator. Por outro lado, seu caráter coletivo é o elemento que a fortalece e instiga seu frescor. Observo, que assim como Pedro, este personagem que foi

da selva da África ao centro dos principais palcos do teatro de vaudeville da Europa e que se transformou e se “aculturou”, eu também, por meio dessa peça, me transformo e evoluo. Traço esse paralelo livre entre nossas trajetórias. Por isso pretendo fazer deste trabalho meu “comunicado”; e ao partir deste paralelismo entre Pedro e eu, criar um comunicado que me permita vislumbrar minha origem e transformar, por meio deste, meu futuro, uma transformação que brota do estudo do que se passou e me afetou; nesse sentido, penso que esta pesquisa se ancora na memória. Uma memória que vai *“Aquém e além do saber e do ‘entendimento’”*, como nas palavras de Lehman:

Aquém e além do ‘entendimento’, o teatro realiza um trabalho de memória voltado para os corpos, para os afetos, e só então para a consciência. O reconhecimento de Proust de que as lembranças mais valiosas talvez se situem no cotovelo, não na memória mental, tornou-se corrente. O corpo é um local da memória [...] e pode ser vivenciado como tal na realidade do teatro quando seu aspecto e seus gestos despertam inesperadamente no observador a ‘lembrança’ do (próprio) corpo [...]. Por meio da recordação de um sofrimento, de possibilidades desperdiçadas, de promessas não cumpridas que repousam nos corpos e nos seus afetos, o EU olha por cima do muro fronteiro de sua identidade e se abre, mesmo que inconscientemente, para sua história genérica, para a conexão com os outros, para a dimensão da responsabilidade que está ligada à sua historicidade (LEHMANM, 2007, p.318).

Ao partir do estímulo da formulação inicial de Stanislavski, onde a memória, para o ator, ocupa um território de exploração das sensações; as sensações do ator enquanto manifestações dos segredos de sua intimidade, de seus afetos – portanto, como chaves de abertura das portas do seu subconsciente, em direção aos sentidos mais profundos na relação com o ser ficcional – chego a outro lugar-memória. Essa outra experiência se refere ao lugar-memória, *“para a conexão com os outros, para a dimensão da responsabilidade que está ligada a sua historicidade”* (LEHMANM, 2007, p. 318). Vejamos palavras de Stanislavski sobre seu pensamento acerca do tema da memória:

Precisamente essa memória que o ajuda a repetir todas as sensações conhecidas, vividas anteriormente, as que experimentou nas voltas por Moscou e com a morte de seu amigo, são a memória emotiva. Assim como sua memória visual o faz reviver diante de seu olhar interior um objeto esquecido há muito tempo, a memória emotiva pode fazer reviver sensações já experimentadas. Parecia que haviam se apagado de todo, mas de repente alguma sugestão, uma ideia ou uma figura conhecida fazem com que domine as emoções, às vezes com mais força, às vezes mais debilmente; em algumas ocasiões são iguais à primeira vez, e em outras têm um aspecto diferente<sup>68</sup> (STANISLAVSKI, 1980, p. 224).

Remeto-me à questão da memória impulsionado pelo conceito de *memória emotiva* de Stanislavski (um dos conceitos iniciais de sua obra), na busca de investigar um tema recorrente nas múltiplas reflexões contemporâneas acerca do fazer teatral e na procura de ampliar o olhar para tal questão. Entendo ser relevante perscrutar as possibilidades da memória como elemento prático de uma pesquisa em teatro, mesmo, e ainda mais, diante das diversas utilizações da memória já relatadas, no âmbito do trabalho do ator, ou do performer<sup>69</sup>, como argumenta de Beth Lopes:

Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o performer a experimenta (*a memória*) em processos artísticos e espetáculos, são muitos os exemplos do uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com seu corpo um objeto cultural. Desde o grande mestre da

---

<sup>68</sup> Precisamente esa memoria, que lo ayuda a repetir todas las sensaciones conocidas, vividas anteriormente, las que experimentó en las giras de Moskvín y con La muerte de su amigo, es la memoria emotiva. Así como su memoria visual hace revivir ante su mirada interior un objeto olvidado hace mucho tiempo, un lugar o una persona, la memoria emotiva puede hacer revivir emociones ya experimentadas. Parecería que se hubiesen borrado del todo, pero de repente alguna sugestión, una Idea o una figura conocida hacen que lo dominen las emociones, a veces con más fuerza que nunca, otras algo más débilmente; en algunas ocasiones son iguales a los de la primera vez, y en otras tienen un aspecto diferente (tradução minha). STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Op. cit., p. 224.

<sup>69</sup> “Primus” é um espetáculo teatral, feito em palco italiano, embora tenha mobilidade para se ajustar a outros espaços. A “Boa Companhia” busca uma interpretação que dialogue com o conceito de performer, mas não tenho o objetivo, aqui, de entrar no mérito da terminologia que melhor contemple o trabalho do ator contemporâneo em todas as suas possíveis configurações. Para tanto, elejo os termos ator e/ou intérprete, que definem o ofício investigado.

“memória das emoções”, Constantin Stanislavski, a recorrência ao tema tem provocado bastantes controvérsias, se uma técnica de atuação, um estilo ou simplesmente a substância com a qual o performer transforma a sua imaginação e suas emoções em arte (LOPES, 2009, p.s/p).

A memória é um dos materiais de impulso investigativo da presente pesquisa. Por percebê-la inesgotável, me permito fazer dela uma matriz de pensamento sobre a qual me apoio para edificar este texto testemunhal da experiência vivenciada no processo criativo de apresentações de “Primus” e “Mister K. e os artistas da fome”.

Uma obra artística está sujeita a infinitas considerações, debaixo de um grande número de influências. Sua origem humana permite, a partir da investigação do processo criativo, rastrear os atalhos e as direções tomadas pelos artistas que percorreram estes caminhos. Busco, enquanto pesquisador, encontrar a lógica interna das obras que pesquiso. Estas obras “falam” do trabalho do ator vinculado à Companhia com a qual trabalho há 20 anos. Esta é uma pesquisa que rememora a cena, sua construção e suas apresentações continuadas à luz de Stanislavski e de outros autores que perscrutaram a memória, mas, sobretudo, ancorado em minha própria experiência inscrita em meu corpo.

### **Origem: universidade e coletividade.**

Ainda que estas questões aqui levantadas sejam observadas do ponto de vista pessoal e vivenciadas corporalmente, portanto, ligadas a uma experiência individual e íntima, é uma investigação que surge de uma ação coletiva. Os processos criativos dos quais surgiram as montagens aqui estudadas estão atrelados a um processo de produção essencialmente grupal, que trabalha continuamente, e constrói a cena também como resultado de uma vivência estreita, dentro e fora de cena. Artisticamente, busca fundar uma base de relações que proporcione que os materiais poéticos se manifestem via o encontro na cena,

a partir dos estímulos de um texto ou de um tema. Os processos que analiso nesta tese são resultantes, a meu ver, de uma experiência coletiva com aspectos artesanais; e esta característica está impregnada no perfil do trabalho.

Quando nós, da “Boa Companhia”, trabalhamos na graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, em 1992, com o professor Eusébio Lobo, a linguagem da capoeira como recurso ao treinamento do ator, o fizemos em um ambiente específico, universitário. Dessa vivência, no entanto, participaram todos os atores da “Boa Companhia”, então alunos da graduação, então alunos também da professora Verônica Fabrini. Esse contato com a capoeira foi concomitante a origem do grupo; naquele semestre a professora Verônica propôs um trabalho de final de curso da disciplina *Dança, música e ritmo* que originou a companhia.

De alguma forma a capoeira já pairava sobre nós. Nós continuamos a trabalhar juntos e, sete anos depois, já profissionais da área – em 1999, ano da montagem de “Primus” –, tendo inaugurado o espaço *Útero de Vênus* (inaugurado em 1997) voltamos a estabelecer contato com a capoeira e a experimentá-la como recurso criativo ao espetáculo.

Nossa opção em manter o trabalho artístico em Barão Geraldo, distrito de Campinas, onde está sediada a UNICAMP, permitiu, por exemplo, trazer a capoeira para a sede do grupo naquele momento. Esta possibilidade se deu como fruto do contato com a Universidade. A capoeira, desenvolvida no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, através de um trabalho implantado por Eusébio Lobo (Professor titular do Departamento de Dança da mesma universidade e um dos pioneiros do estudo da dança no âmbito acadêmico no Brasil e orientador em longo período da presente tese), foi apresentada aos então alunos, hoje membros da Companhia, pela Universidade. O trabalho implantado pelo professor Eusébio, permitiu, a longo prazo, que no ano de 1999, se desenvolvesse um treinamento de capoeira no Departamento de Artes Cênicas, em outros moldes. Foi quando Verônica Fabrini, então coordenadora da graduação, estimulou o professor Jacinto Rodrigues a manter um treinamento continuado de capoeira, aberto a alunos da

Universidade. A partir desta contiguidade, Verônica chamou o professor Jacinto para trabalhar conosco no processo de aproximação com esta linguagem. Apenas em virtude de uma convivência de anos, construída desde a graduação e ligada a Universidade e ao seu entorno é que pudemos gerar esta ideia de estímulo à peça, de uma maneira singular que ia além da ideia de treinamento.

A partir desse treinamento com Jacinto Rodrigues (o “Jaça”<sup>70</sup>), é que comecei a treinar capoeira em minha cidade natal – Limeira –, para onde ia semanalmente a fim de ministrar aulas de teatro para crianças. Em Limeira treinava com meu amigo e professor de capoeira Maurício Venâncio<sup>71</sup>; mais uma vez através da proximidade, pude convidá-lo a também nos auxiliar na abordagem prática do jogo da capoeira para a montagem de “Primus”. De forma igualmente pessoal e afetiva, se deram nossas incursões no campo do comportamento e da primatologia. Como mencionei anteriormente, a irmã da diretora, M. Isabel Almeida acabara de concluir o mestrado na psicologia experimental/ etologia e, em diversos encontros, compartilhava conosco suas descobertas, seu entusiasmo, seus registros de campo e sua bibliografia. Já para nos aproximarmos do teatro de variedades, a “saída” encontrada pelo personagem do conto, contamos com a colaboração de Célia Froufe<sup>72</sup>, na época aluna do curso de dança da UNICAMP,

---

<sup>70</sup> **Jaça** é funcionário da UNICAMP, atualmente ligado às Artes Cênicas, exerce um papel pedagógico no Departamento, posto conquistado após árduo trabalho, pois toda sua formação está ligada a um estudo prático e informal. Nascido e criado na periferia de Campinas, transitou por diversas funções na Universidade, até chegar ao Departamento de Artes Cênicas, onde, como vigia, acumula a função de Educador e Monitor.

<sup>71</sup> **Maurício Venâncio** é arquiteto graduado pela USP. Nos últimos anos, vem se especializando e focando seu trabalho numa arquitetura que além de atender às necessidades humanas, respeita os limites da natureza. Como Mestrando do Centro de Recursos Hídricos e Ecologia Aplicada /USP- São Carlos, sob orientação do Prof. Francisco Vecchia, sua pesquisa “*avalia a viabilidade sociocultural e econômica das construções com terra*”. Desde 2004 é responsável pelo Depto de Bio-Arquitetura da empresa EcoCasa. É sócio-fundador do Instituto C3I-P&D – *Capital intelectual - Instituto Interdisciplinar de Pesquisa e Desenvolvimento*. Docente do SENAC - Unidade de Limeira, no curso de Design de Interiores e disciplinas correlatas. Atua com restauração do patrimônio histórico, tendo participado de diversos projetos de alta relevância sociocultural. Palestrante, docente e autor de diversos cursos e palestras sobre técnicas de construção com terra e arquitetura ecológica.

<sup>72</sup> **Célia Froufe**, nascida em Angola, de nacionalidade portuguesa, vive no Brasil desde criança. Graduada em Dança pela UNICAMP (1994) e em Jornalismo pela PUC-Campinas (1998). Teve formação em sapateado em Ribeirão Preto. Foi jornalista do Correio Popular de 98 a 2000 e da Agência Estado em São Paulo de 2000 a 2009, na área econômica. Atualmente é jornalista na mesma área na Agência Estado, em Brasília.

conterrânea e grande amiga de Alexandre Caetano, ator da Companhia. Célia dominava bem o sapateado americano e a partir da ideia de Verônica Fabrini de fazer do sapateado uma metáfora da extrema habilidade que adquire o personagem na obtenção de técnicas variadas, chamamos Célia para nos auxiliar nesses estudos e montar a coreografia de sapateado que é realizada na peça. No campo da voz, o cantor Max Costa, amigo da diretora e recém-formado no curso de música da UNICAMP, nos fez trilhar o longo caminho vocal, da fala ao canto popular, do canto popular ao canto lírico. Dessa forma a corporeidade de “Pedro, O Vermelho” não foi composta apenas de técnica e informações preciosas. Foi construída, sobretudo, por afetos, com a colaboração dos amigos, onde também se incluem Clermont Pithan e Isabelle Dufault, pesquisadores da dança contemporânea e do treinamento físico para a preparação do intérprete, amigos da diretora desde a graduação e por proximidade e afinidade, parceiros da “Boa Companhia” até hoje. Vejo caracterizada a corporeidade da peça em quatro importantes referências matriciais, que se deram a partir de relações pessoais e invadiram o universo da montagem: a capoeira, o comportamento animal, a dança contemporânea e o sapateado<sup>73</sup>.

Simultaneamente, íamos, nós atores, preparando outras necessidades da peça. As quatro caixas de madeira que fazem parte do cenário foram feitas por nós mesmos. Auxiliados pelo marceneiro Erick, da marcenaria do Instituto de Artes da UNICAMP; compramos a madeira, serramos, pregamos, colamos e pintamos. Mantínhamos ainda o contato com a *Confraria da Dança*, espaço alternativo independente da cidade de Campinas, criado e mantido pelos bailarinos e produtores teatrais Marcelo Rodrigues e Diane Ychimaru, onde o espetáculo estreou e onde outros espetáculos do grupo estrearam e/ ou fizeram

---

<sup>73</sup> Resumidamente, de forma matricial, temos o *corpo macaco* (influenciado por M. Isabel Almeida com os estudos em primatologia/ etologia), o *corpo do homem rústico* (aprofundado no trabalho com Jacinto Rodrigues e Maurício Venâncio com a capoeira), o *corpo do homem comum* (composto a partir dos laboratórios com Isabelle Dufault e Clermont Pithan, com a dança contemporânea e o treinamento preparatório) e o *corpo do astro do teatro de variedades* (gerado na pesquisa de Célia Froufe com o sapateado).

apresentações e curtas temporadas. O ofício vai, portanto, da produção financeira, passa pelo trabalho braçal até chegar à cena:

Compreender a formação do ator como pesquisa e a pesquisa como prática do teatro é, sem dúvida, a contribuição maior do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. O ponto de partida do projeto formativo é a compreensão do trabalho do ator como uma composição inteligente, que transforma materiais e mentalidades ao produzir sensibilização e ação [...] Muito mais que um intérprete de personagens, deve aproximar-se da condição de atuator, de dançarino ou de performer. [...] adapta o texto, dirige e interpreta, além de conceber cenários e figurinos (FERNANDES, 2010, p.202).

Essa essência artesanal marca a origem do grupo, ecoando a formação recebida no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Campinas, onde o mergulho em todos os níveis da produção é parte do procedimento pedagógico do curso. A opção de manter uma sede em Barão Geraldo dialoga com esta característica. A escolha de viver de teatro em Barão Geraldo é limitada, é preciso produzir um teatro diversificado. As facilidades obtidas – como, por exemplo, a proximidade aos pesquisadores e a pluralidade de pessoas do ambiente universitário – e as condições vinculadas a uma pesquisa continuada produzem uma qualidade específica, estas qualidades se revelam na cena segundo minha observação e experiência ao longo desses vinte anos de trabalho, além de contato com estudiosos do trabalho de grupo<sup>74</sup> e da “Boa Companhia”:

Há 16 anos, desde a cena primal, a “Boa Companhia” vem banhada nas águas da dança, do teatro, da performance e de uma variante para o circo de quando em quando.[...] a encenadora Verônica Fabrini traz esses cordões umbilicais na formação. E deles nunca se desfez, ao contrário,

---

<sup>74</sup> *Compreender a formação do ator como pesquisa e a pesquisa como prática do teatro é, sem dúvida, a contribuição maior da proposta pedagógica do departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. O ponto de partida do projeto formativo é a compreensão do trabalho do ator como uma composição inteligente, que transforma materiais e mentalidades ao produzir sensibilização e ação [...] (O ator) Muito mais do que um intérprete de personagens, deve aproximar-se da condição de atuator, de dançarino ou de **performer**. Performer entendido como criador que unifica as atividades fracionadas do espetáculo.* FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. Op. Cit., 2010, p. 220.

emendou-os numa investigação contínua que se alimenta muito do que é transdisciplinar. [...] Junte-se a isso o atavismo visionário indisfarçável na fala, na presença espontânea e desarmada do saber acadêmico que poderia brandir a inquietude artística [...] (SANTOS, 2009, p. 97).

Não por acaso, os prêmios obtidos pelo elenco são sempre coletivos. Várias vezes os espectadores, especializados ou não, registram a homogeneidade do elenco e sua extrema sintonia: “*o exercício coletivo de adaptação do conto principiou com a busca de um diálogo entre a visão de mundo projetada por Kafka e o ponto de vista dos atores envolvidos no projeto*” (FERNANDES, 2010, p. 220). Tais condições proporcionam que tanto tempo depois eu possa voltar e retomar tais percursos, pois a mudança gradual das condições da vida gera perguntas que necessitam de respostas, ecos interiores que pedem expressão, ainda estou no mesmo lugar, ensaiando com os mesmos atores a mesma peça (Ou “outros” atores em “outra” peça, considerando a atualidade?). Os doze anos de apresentação da peça, com estas mesmas pessoas – transformadas pelas experiências artísticas e humanas – e tendo partido destas condições artesanais, onde o produto diz muito de cada um que o construiu e continuamente o reconstrói, revelam a transformação de mim mesmo – na relação com o grupo e com o ofício – e ultrapassam a percepção crítica do meu trabalho de ator. Penso que um aspecto que fortalece “Primus” se relaciona a uma atitude de descontentamento diante de parâmetros estabelecidos de modos de operar frente ao mundo. O modo coletivo e artesanal de agir da Companhia é gerado em um desconforto do grupo com o contexto atual de opressão às diferenças e às ações “menores”, posso afirmar, com base em Sílvia Gallo, que Kafka traz na sua obra uma voz que se relaciona a essa postura: “*Kafka mostra, através da literatura, as transformações do sujeito moderno e as impotências deste mesmo sujeito frente à lei, ao poder* (GALLO, 2004, P.84)”.

### **Kafka: companheiro de grito.**

A literatura de Kafka gerou, segundo observo, uma peça teatral impregnada da própria potencialidade de revolta do autor, um artista que luta, no âmbito de seus escritos, contra a avassaladora opressão de um mundo que pede normalidade, que exige objetividade e padronização de comportamento. Franz Kafka foi um homem que se violentou ao trabalhar como burocrata e que sucumbiu ao poder do mundo agressivo; mas seu trabalho foi uma resposta que ficou, um grito de denúncia aos absurdos da sociedade:

Kafka coloca-se, contudo, sentimentalmente ao lado do povo oprimido, um profundo caráter humano, onde também aparecem, mais uma vez, seus complexos de inferioridade e sentimentos de oposição ao absurdo da lei impessoal (KÓKIS, 1967, p.55).

Acredito que a peça é inspirada nesta força de um grito de revolta. A geratriz da peça traz impressa nela, ainda, mãos de artistas diversos, um agregado momentâneo de pessoas que colaboraram com a montagem ao engrossar o coro do grito de revolta, na busca de construir uma obra de arte livre, sem fins puramente lucrativos, sem dependência de objetivos externos ao próprio fazer teatral, como comumente vemos hoje em trabalhos que são obrigados a se comprometerem demais com ordens alheias a um ritmo artesanal. “Primus” traz o acaso de um momento e um lugar em que estas pessoas puderam se encontrar. É fruto de uma realidade de um grupo de profissionais que intuíram uma potência no conto de Kafka e, impregnados desta potência vislumbrada, deram corpo a um ato revoltoso, a um grito de desespero e protesto, consoante com o momento do grupo. A “Boa Companhia”, na sua necessidade de produzir e fruir arte, em pleno final do século XX, agregou-se em torno deste objetivo, trouxe colaboradores e gerou um espetáculo que transcendeu, para nós do grupo, nossas próprias expectativas e que leva a energia de um momento histórico, o da virada do século

XX para o XXI. Como negar essa passagem como um importante momento, de abertura para a lembrança dos anos que se passaram, do ciclo que supostamente se fecha? Momento de espaço nos corpos vivos para a memória ocupar, uma terra em que se semeia o futuro na cadência de um passado. Acho tão especial o período em que esta peça foi montada: fins de 1999. O descendente do primata; o homem, jogando jogos de imaginação no final do milênio.

O processo criativo de “Primus” caracteriza o fenômeno da GIE<sup>75</sup> no trabalho do grupo, o espetáculo em si, atua enquanto elemento fundante e atualizante do trabalho da Companhia. Baliza o grupo na realização de suas ações poéticas no âmbito da cena ao manter vivas e amoldáveis as relações dos integrantes, mantém a “chama acesa”, carregada de experiências variadas e potentes. Baliza também do ponto de vista de suas características artesanais fora de cena, pois sua continuidade permite a percepção do tempo. Os macacos envelhecendo. E a perspectiva de continuar no movimento de luta contra a opressão do totalitarismo violento da economia de mercado. Uma luta poética.

---

<sup>75</sup>*Sob os cuidados da diretora Verônica Fabrini, que ainda se dedica a atualizar as imagens projetadas em telão e inserir novas referências da cultura pop a fim de manter a atualidade do espetáculo, Primus segue sua trajetória quase como um work in progress, nunca se congelando no tempo.* CAFIEIRO, Carlota. *Caderno Primus 10 anos*. Boa Companhia/ Caixa Cultural, 2009 (anexo).

**boa companhia/ARENA**  
**ein hungerkünstler, campinas/erlangen**  
**„mr. k. and the hungerartists“**  
intimität von moving cultures, dem geistig-lebhaft inter multimedial, kulturöffnung erlangen

do 10. juli 20.30 - 22.30  
fr 11. juli 20.30 - 22.30  
sa 12. juli 20.30 - 22.30 schlossgarten (beginn), markgrafentheater, theaterhof

mo 14. juli 20.30 - 22.30, di 15. juli 20.30 - 22.30  
mi 16. juli 20.30 - 22.30 experimentiertheater

talkart fr 11. juli 11.00, oberes foyer

director verônica fabrini cast alex castano, max costa, moacir ferraz, jörg hundsdoerfer, beatrice von monau, eduardo osório, daves otani, brigitte reidinger, marta tornavol, isis zahara, robert zovko music max costa percussion alex castano production julia rupprecht, kathrin tiefenthaler



... weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aussehen gemacht und mich vollgepresen wie du und alle.“  
Die Inszenierung, basierend auf Franz Kafkas Erzählung „Ein Hungerkünstler“, geht sehr frei, spielerisch und experimentell mit der Textvorlage um. Anders als es in der deutschen Theatertradition weit verbreitet ist, war nicht das Wort für die Erschaffung dieses Stücks der Anfang, sondern der menschliche Körper. Musik, Gesang, Percussion und Tanz, sowie eine intensive körperbetonte Darstellung führen den Zuschauer in die Welt eines verarmten Zirkus zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Der Star und Publikumsmagnet der ganzen Truppe ist der berühmte Hungerkünstler. Das Besondere ist, dass das Publikum die Karriere dieses Hungerkünstlers und seiner Kollegen nicht nur emotional miterleben wird, sondern vom 10.-12. Juli auch örtlich mit auf die Reise durch deren Leben geht. Zu diesen Terminen werden auf drei verschiedenen Bühnen indoor wie outdoor, das bunte Zirkusleben der Artisten und das seelische Inszenieren des Hungerkünstlers für den Betrachter unmittelbar erfahrbar.  
Vom 14.-16. Juli bezieht die Zirkustruppe ihr „Winterquartier“ und präsentiert sich ihnen mit einem neuem Spielort. Somit haben Sie in diesem Jahr die einmalige Möglichkeit, die Koproduktion in zwei verschiedenen Versionen zu sehen.

The production based on the story “A hungerartist” by Franz Kafka, is not rigidly following the original text, but engages in playful experiments and hence creates its own new version.  
Unlike the normal German theatre tradition, not the word was the beginning of the creation of the play, but the human body. Music, singing, percussion and dance, as well as intensive physical expression leads the audience into the world of a poor circus in the beginning of the twentieth century. The star of the circus show is the hungerartist.  
The special thing is, that the audience will not only experience the career of the hungerartist and his colleagues in an emotional way, from the 10th - 12th of July they will also accompany him locally in his journey through life. During these days the colourful circus life with its artists and the emotional inner life of the hungerartist will be an immediate experience by the observer on three different indoor and outdoor stages.  
In the week from the 14th-16th of July the circus-company moves into its winter accommodation and presents its show in a new surrounding. That's why this year you have the one and only possibility to watch the coproduction in two different versions.

## Programa do “Festival ARENA-03”

### 2. MISTER K. E OS ARTISTAS DA FOME.

“Mister K. e os artistas da fome” é a terceira<sup>76</sup> adaptação para a cena teatral da “Boa Companhia” a partir de um conto de Franz Kafka. A peça tem direção de Verônica Fabrini com tradução e adaptação de Christine Röhrig<sup>77</sup> e foi montada em 2003 a partir do convite da *Internationale Woche des Jungers Theaters*, organização de jovens universitários sediada em Erlangen, Alemanha. O convite surgiu em 2002, quando a “Boa Companhia” apresentou o espetáculo “Primus”, no *Festival Arena-02*, organizado pela referida entidade. Nesse sentido,

<sup>76</sup> A TRILOGIA KAFKA, da “Boa Companhia” é composta ainda por “Primus” (1999) e “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos” (2002, com direção de Cláudia Echenique – diretora chilena parceira da Companhia – e atuação de Verônica Fabrini e Max Costa).

<sup>77</sup> **Christine Röhrig** tradutora e adaptadora do conto *Um artista da fome* para a montagem, trabalhou como editora nas editoras: Paz e Terra, Unesp e Cosac&Naify. Coordenou a publicação no Brasil e traduziu diversas peças da *Coleção Teatro Completo*, de Bertolt Brecht e textos teatrais de Büchner, Goethe, Heiner Müller, Renné Pollesh, Armin Petras, Dea Loher e outros. É autora das peças *Marlene e o sapo* e *Via de Regra*. Escreveu o roteiro do curta vencedor do Festival da Cultura Inglesa *Quero ser Jack White*. Autora da adaptação para jovens de *Fausto I*, de Goethe (Ed.Girafinha) e do livro *O sorriso de Ana*, publicado pela Cia. das Letrinhas.

sua origem está intrinsecamente ligada à peça “Primus”. É um espetáculo feito em um contexto muito específico – uma coprodução internacional composta por pessoas de várias nacionalidades, como contarei a seguir –, talvez ainda mais diverso em relação aos trabalhos até então produzidos pelo grupo – por exemplo, por ter sido montado no Brasil e no exterior e ter estreado na Alemanha, entre outras características que serão explicadas. As investigações sobre a origem da peça se dão sobre o processo criativo, a montagem e as apresentações deste espetáculo e a partir das reflexões sobre “Primus” – expostas nos capítulos anteriores. A investigação sobre esta segunda peça gera mais informações que servem para balizar as características da *geratriz improvisacional espetacular*; na análise desses dois processos busco fundamentar a constituição da GIE.

Esta peça começa a ser montada com o elenco da “Boa Companhia”, em solo brasileiro, e estreia com um elenco composto pelo grupo em parceria com intérpretes alemães e também de outras nacionalidades, em solo alemão. Posteriormente, volta ao Brasil, onde é reconstruída em parceria com o grupo *Matula teatro*. A diversidade dos elencos que compõem a peça e o fato de ela ter diferentes versões são atributos que permitem investigar de uma forma particular a atualização dos materiais, pois seus elementos constituintes estabelecem contornos muito específicos. Estes contornos se processam na medida em que é um elenco composto entre o grupo fixo da Companhia e atores de distintas condições e de diferentes nacionalidades – na primeira versão. Na segunda versão, se mantém o elenco da Companhia, mas muda a outra parte, nesse momento unindo dois grupos brasileiros. Houve ainda uma terceira versão, com o elenco da “Boa Companhia” e do grupo *Matula Teatro*, feita especialmente para a participação no *Programa Copa da Cultura*, do Ministério da Cultura do Brasil, um edital público que selecionou produções artísticas brasileiras para se apresentar na Alemanha, em períodos anteriores, concomitantes e posteriores a Copa do Mundo de Futebol (2006). Nesta última versão o espetáculo sofreu uma mudança ainda mais radical na ocupação do espaço, assunto que será discutido mais à

frente. Esses dados são estimulantes para mim, enquanto pesquisador que procura retomar as formas de relações estabelecidas, e que busca investigar a manutenção, atualização e transformação dos materiais da cena. Se em “Primus” a manutenção de um mesmo elenco por tantos anos e as constantes apresentações em lugares muito diferentes, são características que me permitiram buscar suas bases criativas e geradoras, partindo do pressuposto de que estas bases estariam vinculadas a sua vida longa e intensa, em “Mister K.” a retomada constante diante de tantas mudanças sugerem também, a meu ver, uma base sólida.



Foto “Mister K. e os artistas da fome” em Berlim (RAW-Tempel, 2006): Melissa Lopes, Moacir Ferraz, Alexandre Caetano, Fabiana Fonseca e Alice Possani. A parceria “Boa Companhia” e *Matula teatro* continuaria em 2006 (e depois, novamente, em 2012).

Em 2002 a “Boa Companhia” foi selecionada para participar do *Festival Arena-02* (em Erlangen/ Alemanha) com o espetáculo “Primus”. O *Arena* é um festival de teatro organizado por estudantes de um Curso Superior de Produção Cultural que visa promover o encontro de grupos teatrais de diferentes partes do mundo em alguns dias de apresentações, proporcionando aos estudantes organizar o evento e entrar em contato com distintas formas de trabalhar o teatro e a produção teatral. Ao final, o festival escolhe um grupo estrangeiro participante para, no ano seguinte, montar uma coprodução em parceria com a equipe do festival, composta pelo elenco do grupo escolhido e atores selecionados na Alemanha. O processo de seleção é feito pelo próprio grupo convidado, no caso de 2003 a “Boa Companhia”, em associação com a equipe de produção do festival. É um evento que visa o aperfeiçoamento dos estudantes por meio do intercâmbio com grupos estrangeiros, profissionais ou não.

Com a participação de “Primus” no *Arena-02* foi plantada a semente de “Mister K. e os artistas da fome”. Já no primeiro momento, diante do convite recebido para o grupo realizar a coprodução, pensou-se em uma nova obra de Kafka como suporte criativo à montagem. Um estímulo evidente foi a questão da língua, pois sabíamos de sua importância no processo de montagem da coprodução internacional e Kafka escreve em alemão – embora seja um autor tcheco. O acaso de ser a língua alemã a utilizada pelo autor na sua obra literária – na qual o grupo já havia mergulhado e pela qual já havia se encantado – foi um fator relevante para considerar mais um conto de Kafka como inspiração à montagem, ainda mais, levando em conta o contexto do autor, um eterno “estrangeiro”<sup>78</sup>, assim como o elenco da Companhia o seria na Alemanha, ainda que guardando as devidas proporções e diferenças.

---

<sup>78</sup> Por sua origem judia, e vivendo na Tchecoslováquia, mas falando alemão em um tempo em que o judeu alemão era muito perseguido na Europa, Kafka sempre esteve à sombra de sua origem e parecia ser um homem sem pátria, onde quer que estivesse: *Como judeu, não pertencia totalmente ao mundo cristão. Como judeu indiferente – pois o foi a princípio – não se integrava completamente aos judeus. Por falar alemão, não*

A escolha do autor e do conto esteve mais nas mãos da diretora, mas entendo que tal tomada de decisão influenciou-se por fatores variados, entre os quais o da língua, por exemplo. Mas a diretora vai mais longe na explanação sobre sua escolha:

A língua foi apenas um fator, que veio a somar-se a busca de algo bem maior, uma forma de ver a arte que eu vislumbrava em Kafka. A ‘saída’ encontrada por Pedro, em *Comunicado a uma academia*, me deixou bastante intrigada, afinal o ‘teatro de variedades’ era também a saída que sentíamos ter encontrado frente a um mundo rodeado de ‘processos’ (trabalhar em uma instituição pública, inclusive, acentua esse embate com o mundo das normas). Tínhamos um espetáculo com todo o elenco sobrevivente da “Boa”. Procurei outros contos nos quais a arte ou o artista aparecia, pois pensei em outra encenação que pudesse viajar com “Primus”. Encontrei o que é, para mim, o ‘alter ego’ do macaco, em “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos” – último texto escrito por Kafka antes de morrer, com valor de testamento –, apaixonei-me pelo conto e quis fazê-lo como atriz. Convidei a diretora chilena Cláudia Echenique para dirigir e Max Costa (diretor musical de “Primus”) para atuar comigo. Essa experiência fez crescer meu interesse pelo modo como os artistas aparecem no conto de Kafka. Passei a ler seus sonhos, onde o teatro aparece diversas vezes. Então, quando veio o convite para a coprodução, pensei imediatamente em *Um artista da fome* (ALMEIDA, V.F.M., 2012, informação verbal).

O texto de Kafka que acabou escolhido para inspirar, motivar e fundamentar a peça, o conto *Um artista da fome*, conta a história de um artista cuja arte é o jejum. Este artista é acompanhado de perto por seu empresário. Apesar do empresário no conto ter uma relação próxima com o artista, na adaptação da “Boa Companhia” tornou-se figura destacada – não aleatoriamente a peça leva o nome do personagem no título: Mister K. – o próprio processo criativo vivenciado em conjunto com a adaptadora (Christine Röhrig) e o momento que vivíamos em meio ao “boom” da ideia de indústria cultural, nos guiava nessa

---

*se amoldava inteiramente aos tchecos. Como judeu de língua alemã, não se incorporava de todo aos alemães da Boêmia. Como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria. Como funcionário de uma companhia de seguros de trabalhadores, não se enquadrava por completo na burguesia. Como filho de burguês, não se adaptava de vez ao operariado. Mas também não pertencia ao escritório, pois se sentia escritor. Escritor, porém, também não é, pois sacrifica suas forças pela família. Mas ‘vivo em família mais deslocado que um estranho’ (Carta a seu sogro). ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Op. cit., p 23-24.*

opção. A opção por essa história que fala sobre um artista e seu empresário, dada a conjuntura em que se montaria a peça – um festival que promove um encontro de artistas e estudantes de produção artística – foi, no meu entendimento, oportuna e coerente, inclusive, no jogo proposto com a arte e o seu empresário/produtor. Ressalte-se a questão da língua alemã, a original do conto, o que me parece que naturalmente trouxe uma aproximação dos atores alemães com o trabalho. Como o grupo havia sido convidado a partir de um trabalho inspirado em Kafka, foi uma opção de certa maneira natural a escolha de mais um conto do autor como referência a montagem da coprodução. Mas, sobretudo, o território de investigação do universo do autor, a que já me referi, foi a motivação maior; “Primus” havia gerado um desejo de continuar e aprofundar a investigação de Kafka e de seu “mundo prodigioso”. Percebo hoje o quanto a sugestão da diretora pelo conto em questão, benquista pelo elenco e pela produção do *Arena*, dialogava com o contexto de forma pertinente; por sua temática do encontro inusitado com a arte, pelo lado estrangeiro de Kafka em diálogo com o mesmo aspecto da “Boa Companhia” naquele contexto, por sua língua de escrita ser a mesma do lugar onde o espetáculo foi primeiramente montado e pela questão do papel do empresário na arte abordada no conto – que tocava na temática de estudo dos idealizadores do evento.

O conto narra a história de um “show” que chega a uma cidade e que tem como atração o artista da fome, um jejuador, que passa os dias sem comer. Seu empresário transforma isso em um evento cultural e até social, um espetáculo para o povo acompanhar durante muitos dias. Nesses dias as pessoas podiam acompanhar o jejuador alojado em uma “jaula<sup>79</sup>”:

---

<sup>79</sup>A jaula do conto de Kafka se transformou em escadas dobráveis que iam se moldando conforme a necessidade de cada cena. A concepção do cenário estava muito vinculada ao processo de adaptação, nesse sentido, é importante salientar a importância da diretora Verônica Fabrini no processo criativo, ela é que estabelece os vínculos das improvisações com o trabalho da adaptadora.

Afora os espectadores ocasionais, havia também vigilantes permanentes escolhidos pelo público, em geral açougueiros, o que não deixa de ser curioso, que, sempre em grupos de três, tinham a incumbência de observar o artista da fome dia e noite para impedi-lo de obter alimentos às escondidas [...] Nada era mais aflitivo ao artista do que esses vigilantes; deixavam-no triste; dificultavam imenso o jejum [...] (KAFKA, 2009, p.32).

Depois de quarenta dias, no máximo, tempo que, por experiência, o empresário sabe ser o limite para o interesse da cidade não se desfazer, o jejuador, sempre a contragosto, é libertado. Kafka narra no conto o momento da “libertação” do artista, quando ele é tirado da jaula para se alimentar após os quarenta dias de jejum.



“Mister K. e os artistas da fome” no SESC-Belenzinho (2003): Alexandre Caetano e Daves Otani, artista e empresário negociam o fim do jejum.

O empresário faz deste um momento de grande tensão e excitação, coloca ajudantes para ajudar o artista sair, efeitos musicais e sonoros e encerra o show com grande pompa, explorando a magreza e a resistência do artista da fome:

Assim, no quadragésimo dia a porta da jaula decorada com flores abria-se, uma plateia entusiasmada lotava o anfiteatro, uma banda militar tocava, dois médicos adentravam a jaula para tirar as medidas do artista da fome, anunciavam-se os resultados ao salão em um megafone e, por fim, chegavam duas moças jovens, felizes por terem sido sorteadas, que deveriam conduzir o artista da fome por uma escadinha ao exterior da jaula, onde o aguardava, servida em uma mesinha, uma refeição para doentes feita com todo o cuidado (KAFKA, 2009, p. 35).

Muitos anos se passam, e o artista atinge grande sucesso, entretanto, com o passar dos anos, o público gradualmente se desinteressa pelo espetáculo da fome e, ao final, o artista é deixado de lado. Primeiramente sua jaula passa a ficar na passagem do público, no acesso para as feras de um grande circo, depois, devido ao abandono e ao esquecimento gradual, ele desaparece na palha, varrido pelos limpadores da jaula. Antes de sumir, no entanto, ele declara: *nunca comi nada “porque nunca encontrei a comida que me agradasse, se eu a tivesse encontrado, não teria feito nenhum alarde, e teria comido até me empanturrar, como você e todo mundo”* (KAFKA, 2009, p. 46). Finalmente sua jaula é ocupada por uma voraz pantera que urra com força e esbanja vitalidade:

Na jaula puseram uma jovem pantera. Até para os mais insensíveis era um grande alívio ver a fera selvagem andando de um lado para o outro na jaula havia tanto tempo abandonada. Não lhe faltava nada. A comida que lhe agradava era trazida sem grandes ponderações pelos vigias; o animal parecia não dar falta sequer da liberdade; o corpanzil nobre, equipado quase ao ponto de explodir com tudo que era necessário, dava a impressão de trazer consigo a própria liberdade; esta parecia se esconder em algum lugar entre suas presas; e a alegria de viver saía de sua garganta com um ardor tão intenso que os espectadores mal podiam aguentar. Mas eles se recompunham, cercavam a jaula e não queriam mais sair de lá (KAFKA, 2009, p. 46).

Penso que neste conto Kafka questiona, de forma absolutamente inusitada e surpreendente, o artista na relação com seu ofício, e este na relação com o público. O autor coloca ainda uma questão fundamental e de certa forma profética: o papel do empresário na arte. Se no começo do século passado esse questionamento era pertinente, a venda da arte e as estratégias para o “produto” se disseminar, atualmente penso que seja um elemento muito mais radical, considerando o advento e evolução do marketing. Algumas considerações podem ser elencadas para auxiliar a reflexão, no que toca ao sistema capitalista e a produção artística artesanal que estudo nesta pesquisa, relação imprescindível na leitura do sentido da peça. Por exemplo: que tipo de teatro pode fazer um grupo que se propõe a ser genuíno na sua linguagem e viver fora dos grandes centros nacionais de produção cultural, como o pretende “Boa Companhia”? Como manter a autonomia da arte diante da brutal força do capital? Como ser um artista genuíno, em universo pequeno, diante de tantas mazelas do mundo dos grandes espetáculos? São perguntas que fundamentam as ações dos atores e os conduzem a uma proximidade com o material da peça, tornando-o concreto e fomentador de reflexões que influenciam a cena<sup>80</sup>.

Diferentemente da história original, a peça narra a trajetória do jejuador acompanhada por outros artistas, artistas decadentes que acompanham o show da arte do jejum. Na peça, ao final, um grupo de empresários, em cima de portentosas geladeiras brancas ou de um andaime – no fundo do palco ou no fundo do teatro, conforme a versão – decide pela não continuidade do show, pensando agora em outras formas de atrair lucro, deixando que o artista da fome fique abandonado até desaparecer. Desapareceu na palha? Sim, é esse o final do

---

<sup>80</sup> “Em todas as encenações de sua trilogia kafkiana, “Primus”; “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos”; e “Mister K. e os artistas da fome”, Verônica Fabrini e a “Boa Companhia” alcançam esse efeito labiríntico e nos transferem para outra dimensão em que não somos mais donos de nada, em que estamos fora da nossa zona de controle e de conforto. Outro tempo, outra cadência, outro espaço, outro lugar e o mesmo ser humano. Da mesma maneira que Kafka jamais pretendeu fazer sua escrita parecer bonita, as encenações apontam para os extremos, entram no terreno da excepcionalidade e não da previsibilidade. Como Kafka almejou o respeito a arte, ao assistirmos as peças, somos inseridos num contexto da arte que possui coerência dentro de si própria” RÖHRIG, Christine. *Caderno Primus 10 anos*. Campinas: 2009, Associação Cultural Boa Companhia/ Caixa Cultural, s/p (anexo).

artista. Triste? Um alívio para o artista da fome, sumir desse mundo onde não encontra alimento que o agrade? São os caminhos tortuosos de Kafka, como nas palavras de Chistine Röhrig:

A leitura de Kafka remete a caminhos tortuosos que conduzem do desconhecido ao desconhecido, do nada ao lugar nenhum e a todos os lugares [...] O resultado é que aterrissamos, se é que de fato o fazemos, num desconforto ou num entendimento inusitado, improvável e principalmente inexplicável, numa nova dimensão onde não temos o controle da situação [...] Como escreveu o próprio Kafka: a verdadeira criação artística não serve para adormecermos, ao contrário, serve para nos despertar (RÖHRIG, 2009, CADERNO PRIMUS 10 ANOS, s/p).

O artista da fome vai para onde? Onde encontrará pouso esta arte inusitada de um homem que não se alimenta? Fica a pergunta. A montagem remete à ideia de que o grande show submerge a inexplicável arte. Esta arte, passar fome, é uma arte cujo atrativo é ir contra a natureza de todos os homens. Em um paralelo que faço com o personagem do conto *Comunicado a uma academia*, vejo que este personagem também altera sua maneira habitual de agir como forma de sobreviver, como observa Albuquerque Jr.:

Kafka nos escreve sobre os devires fascistas de seu tempo [...] E por isso ele e suas personagens buscam desesperadamente saídas, buscam frestas, passagens, tocas, buracos, corredores, sótãos onde possam se proteger, onde possam realizar o trabalho de construir um mundo, para si, que seja divergente daquele que não podem suportar (ALBUQUERQUE JR., PASSETI, 2004, p. 34).

O artista da fome está no mundo da arte e se nega a participar do comer trivial, assim como Pedro se nega a permanecer na jaula, cada um, a sua maneira, escolhe sua fresta por onde fugir.

Esta adaptação é assinada por Christine Röhrig, também tradutora do conto, exclusivamente para este trabalho, fatores que entendo serem relevantes na reflexão acerca dos processos criativos de “Primus” e de “Mister K. e os artistas

da fome”, tanto em suas semelhanças, quanto em suas diferenças.

Nesta montagem, a Companhia compreendeu que seria enriquecedor buscar alguém que auxiliasse na adaptação e dramaturgia. Havia ainda, como fator estimulante a esta opção de contar com uma adaptadora: a dificuldade da língua na comunicação com os alemães. O desafio que o grupo teria que enfrentar seria o de compor um espetáculo em alemão, português e inglês – de forma a dialogar com a origem dos componentes do elenco e ao mesmo tempo ter uma língua que fosse comum às duas partes. Ou seja, o alemão pertencente ao domínio dos atores convidados e ao público (no caso, o público local da cidade de Erlangen, onde ocorre o *Festival Arena*), o português pertencente ao elenco da “Boa Companhia” e o inglês, que era o elo entre as partes. Observo que o papel da tradutora e adaptadora foi essencial na geratriz deste espetáculo, mais um componente que diferencia esta montagem e a coloca em um lugar especial quanto às formas de construção na galeria de trabalhos do grupo. Este diferencial é mais um que faz desta peça, a meu ver, um marco na trajetória do grupo, no sentido de proporcionar aos atores da companhia um vislumbre das próprias características, alimentando reflexões e tomadas de direções na relação com o trabalho. Ao trazermos uma pessoa de fora do grupo – especificamente para traduzir e adaptar o conto – criou-se a possibilidade de um olhar diferenciado ao trabalho; nesse sentido a adaptação permitiu que nós atores redimensionássemos a própria compreensão do fazer diário no âmbito da Companhia, relativizando os procedimentos e compreendendo melhor as próprias escolhas.

A saída da Companhia de seu núcleo, tanto no sentido geográfico quanto no sentido da composição do elenco também trouxe reflexões fundamentais para a observação do fenômeno da GIE. Nos dois processos, o envolvimento dos agentes criadores da obra teatral com o universo ficcional decorrente se interpenetraram, criando linhas de ações que se prolongaram, o que seria também um princípio fundamental da *geratriz improvisacional espetacular*, ou seja, a condição do real interfere na condição imaginária e vice-versa. Em “Mister K.”, por

exemplo, a Companhia encampou o “espírito da equipe que viaja” em busca do seu ouvinte, ou seja, o ponto de contato entre a atmosfera ficcional que a obra apresenta e a realidade da Companhia é um elemento que colabora na configuração do espetáculo. Estes pontos de contato, da parte da Companhia, vinculam-se ao momento específico do grupo, guardam um elemento da atualidade da hora em que se fundamenta a montagem e essa realidade é influenciada pela ficção, que acaba por provocar mudanças na realidade do grupo. Para o elenco da “Boa Companhia”, montar a peça em território alemão, lá trabalhando por dois meses, atuando como pilar de uma coprodução internacional, penso que significava olhar para si mesmo com mais atenção e com possibilidade de compreender-se melhor e mais profundamente. Esse olhar para si mesmo constituído traz ao trabalho uma base que permitirá a ele se refazer dentro de novas necessidades sem perder sua potência.

Os procedimentos práticos de abordagem do texto desta peça se iniciam em oficina de improvisação ministrada pelo professor e diretor teatral Marcelo Lazzaratto<sup>81</sup>. Tal prática consistiu em improvisações de caráter investigativo acerca do universo do conto *Um artista da fome*, utilizando-se do exercício *Campo de Visão* desenvolvido por Marcelo Lazzaratto. O *Campo de Visão* é um exercício de improvisação que presta muito bem a um contato inicial dos atores com a temática de uma peça a ser montada, nas palavras de Marcelo Lazzaratto:

Exercício improvisacional, o “Campo de Visão” basicamente permite que a partir do outro, o ator amplie seu potencial criativo, sua gestualidade, enriqueça sua visão de eventuais “personagens” evitando cristalizações

---

<sup>81</sup> **Marcelo Lazzaratto**, ator e diretor formado pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA/ USP, é Prof. Dr. em Interpretação Teatral no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. Em 2000 cria a *Cia. Elevador de Teatro Panorâmico*, na qual exerce a função de diretor artístico, tendo realizado diversos espetáculos, entre os quais, *Do Jeito que Você Gosta*, de William Shakespeare, indicada ao Prêmio Shell – 2011 e *Ifigênia* (2012), de Cássio Pires, adaptação do original de Eurípedes. No ano de 2004, junto com a “Boa Companhia”, atuou em “Josefina, a cantora ou o povo dos ratos”. Durante dez anos integrou a *Cia. Razões Inversas*, sob direção de Marcio Aurélio, onde participou como ator de vários espetáculos. Como diretor montou textos de Saramago, Peter Handke, Pirandello, Samir Yasbek, Osvald de Andrade, Brecht, Beckett, Mia Couto, Barthes, Strindberg, entre muitos outros.

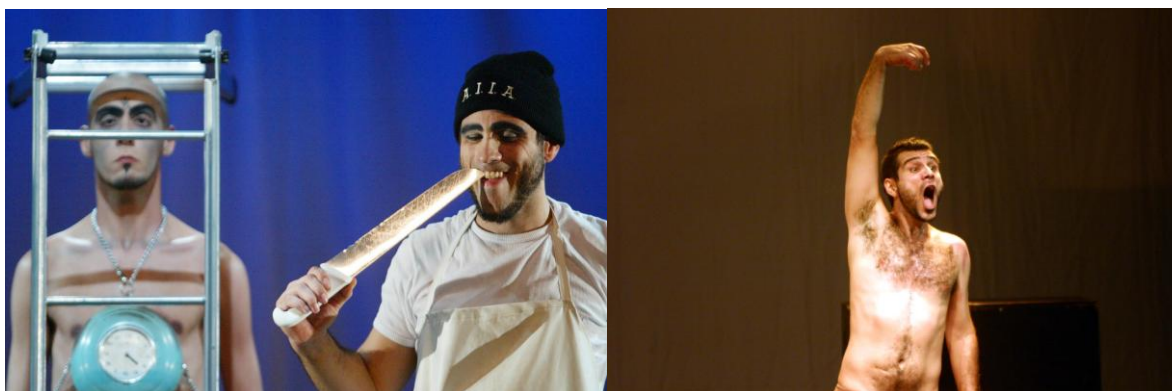
preconcebidas, além de propiciar um mergulho cada vez mais profundo tanto em sua interioridade quanto no universo a ser criado. Deste modo, o “Campo de Visão” é um trabalho essencial e complementar a qualquer processo criativo, pois foca diversos aspectos próprios à criação teatral (LAZZARATTO, 2011, p. 42).

Esta experiência inaugural com o texto de Kafka, via o *Campo de Visão*, marca, inclusive, os primeiras discussões com Christine Röhrig. Foram encontros que impregnaram a apreensão do material teórico relativo ao conto.

A ideia do “show” do artista da fome não ser um evento solitário, como no conto de Kafka, mas de ser parte de um coletivo de artistas, surge nesse período inicial e determina muito da estrutura da montagem. Muitos corpos imaginários – seres ficcionais primários – foram se construindo na prática improvisacional, logo a partir da experimentação com as corporeidades do artista da fome e seu empresário (principais motes das improvisações iniciais) e mediante o contato de cada ator e cada atriz com esse material, novos “personagens” foram surgindo. Utilizar qualidades específicas do “corpo do artista”, do ritmo e da constituição fundamental do ser que baseia seu viver no fazer artístico foi naturalmente estimulante: diversos “corpos artistas” se fizeram na cena. Este fator produziu a possibilidade de manipular este “corpo artista” como composição da cena. A ideia do coletivo de artistas passa também pela iminente chegada dos alemães e pela ampliação do número de personagens necessárias para a montagem da coprodução.

Assim como em “Primus”, os quatro homens do elenco pediam uma história de personagem masculino, em “Mister K.” o elenco numeroso pedia muitos personagens. Esse ajuste é característica da geratriz de um trabalho artesanal como o da “Boa Companhia”, da GIE que impõe e aceita condições de trabalho. Mais um aspecto importante, em “Mister K. e os artistas da fome”, é a utilização da força de conjunto do elenco da “Boa Companhia”, com sua prática de montagem estabelecida, dada a sua história pregressa, que determina o início da montagem independentemente da presença de todo o elenco, com vista a dar um subsídio ao

grupo alemão, que se formaria exclusivamente para esta montagem. A Companhia, no Brasil, mune-se de materiais para “apresentá-los” de forma cênica e não conceitual, aos novos integrantes, desse modo, os atores e atrizes que chegavam podiam vislumbrar possibilidades de abordagem do conto/ tema a ser montado já com um direcionamento das intenções de procedimentos. Assim, a chegada do elenco estrangeiro acontece em um estágio mais maduro da adaptação, em que os primeiros passos já ofereciam um terreno um pouco mais “arado” para o grupo convidado, ao mesmo tempo em que ajudava a companhia a mapear com mais clareza seus próprios procedimentos, os quais de qualquer forma, seriam determinantes no resultado final, considerando que a coprodução consistia em um trabalho do grupo com convidados. É ainda importante frisar o intento de afirmar um olhar “brasileiro” à montagem do texto de Kafka, antes mesmo do contato de um elenco mais familiarizado com o autor, pela própria proximidade da língua<sup>82</sup>, como era o elenco alemão que se integraria ao trabalho.



Alexandre Caetano e Eduardo Osorio em “Mister K.”. Eduardo Osorio em “Primus”.

---

<sup>82</sup> Franz Kafka é um escritor de origem tcheca que escreve em língua alemã; o elenco alemão tem certamente uma opinião mais “fechada” sobre o conto.

## **PRIMUS e MISTER K.: linhas diversas que se encontram.**

Esses dois trabalhos constituem o modelo de análise da presente pesquisa e compõem a TRILOGIA KAFKA, da “Boa Companhia”, conforme comenta a diretora:

O trabalho sobre o conto *Um artista da fome*, realizado da forma como foi, num intenso contato com uma cultura estrangeira, com a contaminação do ideal do jejuador para os outros artistas – como mostra o nome; “Mister K. e os artistas da fome” – fecha uma ideia de trilogia” (ALMEIDA, V.F.M., 2012, informação verbal).

Como disse anteriormente essa trilogia põe na cena as questões do artista e do seu papel na sociedade, quer seja como agente marginal que a desestabiliza, quer seja como representante da necessidade de poesia inerente ao homem. Cada peça o faz isso a sua maneira, ainda que ancoradas em Kafka e no vocabulário do grupo. Além da questão da marginalidade e o que ela acarreta na experiência humana do indivíduo que é artista, a trilogia levanta perguntas em direção ao significado da arte para a sociedade, sua necessidade subjetiva em contraposição às questões práticas do mundo, que, na visão da Companhia, produz e valoriza muito mais os meios diretos de fruição. Em “Primus”, o macaco que se torna homem é um personagem que se propõe a apresentar o percurso de amestramento a que pode estar sujeito o artista, como este artista tem que dialogar com o meio em que se encontra, com o lugar onde se situa, com o espaço ao qual pertence, e como esse “amestramento” pode ser um processo doloroso e mesmo nocivo, ainda que transformador. Sobre isto, comenta a diretora:

O que diferencia o simplesmente ‘doloroso e nocivo’ do ‘transformador’ é justamente a consciência do processo e o personagem de Kafka tem uma aguda consciência sobre seu processo de sujeição (adestramento) e dele faz uso: ‘eu buscava uma saída’ (ALMEIDA, V.F.M., 2012, informação verbal).

Nesse sentido, a meu ver, a interpretação se projeta ao espaço externo, ao meio social, de forma mais intensa. Ao imitar os homens, *Pedro, O Vermelho*, personagem central de “Primus”, compreende o que o externo faz, fala, ouve, constrói, comunica; há o reconhecimento do entorno e seu desejo é a evasão. Já o artista da fome se concentra mais na sua questão interna enquanto artista, seu desejo se projeta ao seu interior; a sua própria experiência. São questões que se relacionam com as circunstâncias das personagens; Pedro quer se salvar do cativeiro, enquanto macaco preso, seu desejo se projeta à fuga: “*repito: não me animava a ideia de imitar os homens; se os imitei foi porque buscava uma saída, e não por qualquer outro motivo*” (KAFKA, 1993, p.70). Já o artista da fome permanece na jaula e sai apenas a contragosto, sua liberdade se encerra na própria jaula, onde pode não comer, que é o que precisa, por não encontrar alimento que o apeteça, conforme diz o personagem: “*Por que o jejum é uma necessidade, eu não tenho como evitar*” (KAFKA, 2009, p.70).

Nas encenações, tais projeções se dão de forma complexa e emaranhada, é uma questão de concentração de forças. Em “Mister K. e os artistas da fome”, por exemplo, o artista da fome cede aos comandos do seu empresário (personagem denominado “Mister K”) que, evidentemente, se preocupa com o público e a aceitação da arte deste artista, para o que, sabe ser necessário terminar o jejum em quarenta dias: “*A experiência dizia que por cerca de quarenta dias era possível, graças a propagandas cada vez mais sensacionais, incensar gradualmente o interesse de uma cidade, mas passado esse tempo a plateia sumia [...]*” (KAFKA, 2009, p. 35). O artista da fome, no entanto, se preocupa com sua superação enquanto artista, ele também deseja ser o maior jejuador de todos os tempos, mas seu foco é o engrandecimento de sua arte:

Mas nesse ponto o artista da fome sempre oferecia alguma resistência. [...] Por que parar justo depois de quarenta dias? [...] Por que desejavam privá-lo da glória de continuar jejuando, de se tornar não apenas o maior artista da fome de todos os tempos, o que ele provavelmente já era, mas também de transcender o imponderável, uma vez que sua capacidade de jejuar não

tinha limites? (KAFKA, 2009, P.35-36).

Há também uma projeção ao externo; porém, na relação com a arte em si, tornando-a uma projeção ao interior do artista, e não ao entorno, como o é em “Primus”. Como expus, penso que a concentração de forças é um movimento que conversa também com a forma e o momento do nascimento dos espetáculos, componente de cada geratriz. “Primus” é, para mim, um aprofundamento do grupo na sua constituição interna em relação ao externo, uma batalha para chegar ao outro; ao passar por uma grande mudança, quando alguns membros do grupo se desligaram e seguiram outro caminho, a companhia se viu obrigada a, rapidamente, estruturar outro repertório; dessa necessidade surgiu a peça. O elenco era composto por quatro homens e nessa formação, a masculina quadra e a diretora, se organizaram e montaram, em dois meses e meio, esse espetáculo que já vive treze anos. Ao ser “abandonado” é natural que o ser volte a si mesmo e reúna suas forças para reconstruir-se, e mostrar ao mundo que pode vencer – noto que também sob este impulso nasceu “Primus”. Essa projeção de si para o mundo estaria na origem do espetáculo, esse grupo de indivíduos que se torna um só, um coro de macacos, aprendendo a ser gente, a caminhar sobre duas pernas na civilizada floresta de pedras. “Primus” parece querer invadir e conquistar o espaço exterior; surge de uma necessidade de reconstruir um caminho perdido, por isso esta peça é mais fechada em seus percursos internos, no trânsito espacial, como se o impulso de organização do grupo se traduzisse na cena.

Já “Mister K.” parece surgir de um diálogo mais harmônico com o mundo exterior, traz pessoas para dentro desse coro de indivíduos e os altera, personifica cada intérprete. Quando “Primus” participou do *Festival Arena-02*, na cidade de Erlangen (Alemanha), já era um espetáculo reconhecido. Havia participado de outros importantes festivais de teatro e recebido muito boas críticas do público e dos especialistas. Ao voltar da Alemanha, faria uma viagem de dois meses pelo Brasil, por cinco estados, dentro do projeto Palco Giratório (SESC-Nacional), um projeto reconhecido e reservado a trabalhos sólidos, resultantes de processos

criativos consistentes. Aceitar o desafio de montar uma coprodução internacional demonstrava segurança e confiança no trabalho. “Mister K.” floresceu de um reconhecimento externo. Na sua harmonia com o mundo, o ser se compreende e pode voltar a si com tranquilidade, se aprofundar nas suas dores e alegrias, nos seus questionamentos; neste percurso de procura da própria identidade, influenciado pelo outro na cena, o próprio espaço da peça torna-se difuso; seria como uma dança livre onde se busca variadas formas de transitar pelo espaço.

“Mister K.” tem, para mim, um caráter que nasce da aceitação do artista de sua condição faminta – como nós brasileiros, seres do terceiro mundo, desembarcando em Frankfurt. A montagem plasma um estado de abandono e entrega, o abandono da personagem ao final do conto, varrido pela palha; abandono esse que é construído ao longo da peça, numa linha de ação contínua, resultado das atitudes e escolhas do artista e de seu empresário. Seria uma entrega do artista da fome aos seus anseios, ao propósito de não aceitar o indigerível, o desagradável, é essa entrega do indivíduo artista da fome a sua arte que o leva ao abandono:

[...] ‘por que eu nunca encontrei a comida que me agradasse. Se eu tivesse encontrado, acredite, eu não teria feito nenhum alarde e teria comido até me empanturrar, como você e todo mundo’. Estas foram suas últimas palavras, mas no olhar embotado percebia-se a convicção firme, embora não mais orgulhosa, de prosseguir em jejum.

‘Tratem de limpar isso aqui’, disse o supervisor, e o artista foi enterrado com palha e tudo (KAFKA, 2009, p. 46).

Esse “abandonar-se a si mesmo”, num mergulho absoluto na sua autonomia, no seu desejo essencial, influencia e participa da peça. Quando a “Boa Companhia” volta da Alemanha traz na bagagem, além de compromissos financeiros decorrentes da escolha de ter estado dois meses em solo alemão participando de uma ação poética radical e experimental – por isso mesmo, sempre cheia de dúvidas –, também carrega a grandeza da realização dessa ação

radical, grandeza esta que fortifica, a meu ver, as opções estéticas e profissionais do grupo<sup>83</sup>. Tal força volta à cena em várias versões de “Mister K. e os artistas da fome”, o espetáculo herda a força de se reconstruir.

O espetáculo leva esse nome por trabalhar com a questão do empresário – Mister K., o organizador da relação com o público – e outros artistas – na busca de ampliar a discussão sobre o fazer artístico. Em “Primus”, apesar de o personagem ser apresentado por quatro corpos, a encenação mantém a singularidade do mesmo personagem e o centro irradiador da narrativa é o *Comunicado a uma academia*. O título “Primus”, no plural, remete ao nosso parentesco biológico com o macaco. Já *Um Artista da Fome* (título do conto), será encenado e, portanto, transformado em “Mister K. e os artistas da fome”. Interessava, pois, trazer à cena não apenas um artista da fome, mas artistas da fome e o embate destes com a indústria cultural. A relação artista da fome e empresário é ampliada para a relação artistas da fome (artistas variados de um circo e não jejuadores) e indústria cultural.

Nesta segunda montagem o aparato cenográfico e de adereços é muito maior do que em “Primus”, escadas desmontáveis que são a jaula do artista da fome e se transformam em bancos para a plateia, instrumentos que compõem uma bateria no início e muitos adereços dos artistas da fome. Ferramentas que servem aos truques dos artistas: o serrote do mágico, sua capa e seu chapéu, a faca e a maça da lançadora de facas, as facas e os afiadores dos açougueiros vigilantes, o intrigante instrumento musical do artista da fome (talheres e panelas vazias penduradas em um carrinho de supermercado).

---

<sup>83</sup>A montagem ganhou o Prêmio de Melhor Espetáculo do Festival, concedido por um Júri especializado.



Adriana Rezende, Melissa Lopes, Eduardo Osorio, Fabiana Fonseca e Moacir Ferraz em  
“Mister K.” (SESC- Belenzinho, 2003)

Os objetos, enquanto mecanismos do espetáculo estão mais presentes, a utilização da sua concretude é explorada de maneira explícita, como se a gama de objetos quisesse esconder o artista que busca revelar o homem na sua fragilidade. Elementos próprios do universo de referência da montagem – os objetos dos artistas de circo – que fazem um contraponto ao vazio absoluto da artista, desde sua concreta barriga vazia à solidão irrestrita do homem na sua jaula e no seu propósito; afinal, quem o acompanha verdadeiramente nessa jornada em defesa da negação do alimento? No conto, assim como na peça, sua solidão é evidente; ninguém o compreende genuinamente, ele é visto como objeto exótico. Essa mesma sensação de exótico, nós, artistas brasileiros, também sentíamos ao trabalhar no estrangeiro, tanto que um dos primeiros livros que serviu à pesquisa para a montagem foi *Les Zoo Humaine*, um estudo que relata as exposições dos povos das colônias em feiras da Europa, no início do século XX.

Existe também, nesta peça, a projeção de imagens ao fundo, em um pano

branco, como em “Primus”. Em “Mister K.”, no entanto, as imagens projetadas são de comida e de gente comendo, da comida mais nobre à comida encontrada no lixo; as diversas manifestações do reino da comida; a complexa indústria que a envolve em contraposição à sua necessidade trivial: todos comem. Em “Mister K.” experimenta-se a imagem em movimento, as variações rítmicas do movimento da imagem e vídeos com palavras. O uso da imagem nasce em “Primus” e se transforma em recurso de linguagem frequentemente explorado nos espetáculos subsequentes da companhia. Passa-se do uso estático da imagem projetada para o uso em movimento, uma mudança no uso das benesses da tecnologia. Em “Primus”, o impacto da fotografia é o da suspensão, da ampliação do instante. Em “Mister K.” é o fluxo, o movimento constante de comer-digerir-excretar, em contraponto ao estático jejuador. Para mim, a geratriz de “Primus” excede sua própria dimensão, acende “Mister K.” e contamina o futuro da companhia, a coloca em movimento. Assim como a imagem estática dialogaria com a circunstância de Pedro, um ex-macaco agora estável na sua condição de astro, a imagem em movimento dialogaria simbolicamente com a ideia do Artista da Fome em um contínuo movimento rumo ao desaparecimento. Em “Mister K.” a passagem do tempo é elemento fundamental, é no transcorrer dos anos que a decadência desta forma de arte vai se processando; assim como todos esperam o dia em que o artista voltará a comer, dias e noites a fio, na repetição deste ciclo é que ele acabará por desaparecer. Imagem e metáfora do fim de uma arte solitária e ingênua, centrada na figura de um homem na batalha humana da superação, contrapondo-se ao grande evento. A jaula do artista será ocupada por uma pantera, e o tempo inexorável, portador da decadência, é quem naturalmente provoca essa troca de protagonistas do show. Força e pujança do animal em lugar da magreza e da fragilidade do corpo humano solitário e impotente. A imagem em movimento serve como apoio a pulsação do tempo que se ampara também na música como signo da contínua transformação.

Na primeira versão de “Mister K.”, a encenação se inicia na frente do

teatro e termina no fundo do prédio, passando pelo palco (metáfora do caminho da comida: *aparência*, *essência* e *excremento*; esse caminho acaba por definir três atos ou blocos da encenação). No primeiro momento, na praça, se passa a contratação do artista da fome e o convite ao público para assistir ao espetáculo. É também um momento de exposição dos artistas que acompanham o jejuador, traz a ideia de *aparência*, no sentido de aparentar ser essa uma grande, exótica e interessante atração que divertirá e entreterá a cidade. Seria como um belo cartaz de comida, aquelas lindas fotos que seduzem o estômago pela ilusão do sabor, que atraem pelo anseio de experimentar aquilo que imaginamos ao ver, sem poder, de fato, conhecer seu real sabor apenas pela visão. Um convite: experimente! A bateria de escola de samba apoia esse papel sedutor, uma onda rítmica que transforma a música do dia-a-dia e propõe ao público um novo lugar, um território desconhecido e atraente pela sua distinção. No segundo momento penetra-se no mundo do artista, dentro do teatro a plateia conhece as vicissitudes da vida do artista, suas contradições e suas experiências no âmbito de seu trabalho artístico, é um mergulho no seu mundo particular. Seria como uma viagem ao interior da arte, como se adentrássemos na *essência* do artista, encontrando suas agruras e seus prazeres. O terceiro momento é no fundo do teatro, lugar aonde a plateia nunca vai. Seria o lado escondido que comporta o aspecto feio e indesejável, seria como o *excremento* desse ofício que causa curiosidade e espanto; a parede escura, despida das tintas das fachadas, recheada da umidade do tempo, como é natural nos lugares onde o tempo passa sem maquiagens.

Na segunda versão da mesma peça, aprofunda-se a cena, da boca de cena do palco ao seu mais profundo, até revelar-se sua parede de fundo – aquela parede feita para não aparecer, geralmente escura e com elementos “não cênicos” a mostra, como extintores de incêndio ou escadas de segurança –, com cortinas que vão se abrindo<sup>84</sup>. Essas transformações estão ligadas a geratriz do espetáculo

---

<sup>84</sup> Chamo de segunda versão a temporada de dois meses feita no SESC-Belenzinho, na cidade de São Paulo;

e atestam a importância do período criativo, quando os conceitos se estabelecem e as bases do espetáculo fundamentam seus percursos de forma clara, diante de tal clareza as adaptações ocorrem de maneira embasada e permitem que os impulsos criativos permaneçam. No entanto, essa perspectiva diversa na relação com o entorno, para mim, como ator, traz a necessidade de redefinir a projeção de meu espaço interior e imprime no corpo a marca desse espaço exterior, fator que reorganiza as relações internas. Dessa forma, vejo em “Mister K.” a possibilidade de transitar pelas diferentes projeções do espaço, tanto na passagem por cada bloco, como na mudança do espaço externo em cada uma das versões<sup>85</sup>, e tal trânsito corrobora a ideia da passagem do tempo, como se intensificasse as transformações e o enfraquecimento do artista que delas decorrem. Se na primeira versão o elenco percorria um parque, tocando um samba original que brinca com o autor e os sentidos das reflexões que são colocadas em cena, na segunda versão o elenco entrava pelo lado de fora do teatro, passando pela plateia e chegando ao palco. No parque, minha sensação enquanto intérprete era a de chamar os espectadores a serem personagens dessa encenação, tal atitude gerava um território interno de invasão do cotidiano e um convite para uma viagem; a priori se estabelecia um acordo: *vamos juntos ao mundo da ficção*. Começando no teatro, invadindo a plateia, o samba se tornava mais agressivo, pois me soava como uma proposta de reorganização da postura de ver a arte, neste caso menos convite e mais convocação. “Eu te convido” ou “eu te convoco” são, para mim, diferentes potências internas produzidas no ator provenientes dos diferentes espaços externos. De qualquer forma, o convite à “cidade” para participar do “evento” (da plateia para ver a peça) permanece como impulso do espetáculo e ele se desenvolve na direção de uma viagem ao mundo do artista.

---

existiu uma versão intermediária em que a peça foi feita apenas uma vez, na estreia nacional do espetáculo, na Mostra Contemporânea do Festival de Curitiba. Na versão intermediária o primeiro bloco era feito na praça de alimentação de um shopping, onde está sediado o Teatro Fernanda Montenegro, local da apresentação, dada a condição específica do local, foi feita essa opção, que não foi repetida. Na época, achamos interessante aproveitar a praça de alimentação como espaço inicial da turnê do artista da fome.

<sup>85</sup> O mais importante é a investigação das diferentes grafias que o ator passa nessa mudança de espaços e como isto está ligado a meu ver, à própria origem da peça.

Mesmo o espírito da convocação, no caso relativo ao espaço interior do intérprete, guarda a potência da concordância de fazer uma estranha visita, estranheza que acredito brotar do diálogo da peça com a obra de Kafka: um artista cuja arte é não comer. O que procura o público nesse artista? Contemplar sua magreza? Apreciar seu sofrimento? Eis o que a intrigante construção kafkiana provoca, a fantasia do artista como objeto exótico e incompreensível para seu público.

“Mister K. e os artistas da fome”, por sua natureza agregadora e seu caráter de coprodução, abriu espaço a uma existência repleta de mudanças, transformações e adaptações; desde a conformação de elenco, passando pelas situações mais díspares de condições de apresentação, até sua transformação constante no lidar com a ocupação dos espaços. Um espetáculo com uma verve estrangeira e amoldável, pois, desde o princípio, tem sua raiz no intercâmbio de nações e diferentes elencos e a fortuna da adequação espacial.



“Mister K.”: um samba na pequena cidade alemã de Erlangen (ARENA-02).

Na sua primeira versão, realizada para o *Arena-03*<sup>86</sup>, festival para o qual o espetáculo foi montado e destinado a estreiar, “Mister K.” tinha como proposta a ocupação de três espaços: na frente do teatro, dentro do prédio, até chegar aos fundo do teatro, na área externa. Numa segunda apresentação, também na cidade de Erlangen, o espetáculo teve que se apresentar em outro teatro sem a possibilidade do trânsito ao fundo. No Brasil, em sua segunda versão, já com o elenco exclusivamente brasileiro, apresentou-se no *Teatro Fernanda Montenegro* (Mostra Contemporânea do Festival Nacional de Teatro de Curitiba/ 2004), localizado em um shopping center. O primeiro ato aconteceu na área de alimentação do shopping. Já no *SESC-Belenzinho*<sup>87</sup> foi feito totalmente no palco, abrindo cortinas e revelando-se a parede do fundo da caixa cênica. Pode-se considerar que, nesse sentido, o espetáculo estava na sua quarta versão. A quinta versão seria feita sem, inclusive, a transição ao fundo com as cortinas abrindo, nesse momento a cena estava totalmente exposta no espaço. A quinta versão também foi realizada em dois moldes; primeiramente, no *RAW-Tempel*, espaço alternativo em Berlim Oriental; em seguida, no *Stúdio Bürne*, espaço da Universidade de Berlim; lugares com disposições espaciais diversas. Nessas duas últimas, o elenco da “Boa Companhia” em parceria com o grupo *Matula teatro*, foi novamente alterado, pois o grupo parceiro havia sofrido mudanças em seu quadro de atores. Vejo que a natureza peregrina e circense do espetáculo do personagem de Kafka – o artista da fome – contaminou a história da peça teatral feita a partir do conto, esse curioso aspecto da *geratriz improvisacional espetacular* parece ser fundamental no conceito que venho defendendo. Em “Primus”, a longa e surpreendente sobrevivência da peça teatral, se associaria a sobrevivência do macaco, que quebra toda a lógica e transcende o possível; a

---

<sup>86</sup> Apresentações realizadas na cidade de Erlangen, no ‘Markgrafentheater’ (10, 11 e 12 de julho de 2003) e no ‘Experimentiertheater’ (14, 15 e 16 de julho de 2003), no elenco: Alexandre Caetano, Max Costa, Moacir Ferraz, Jörg Hundsdorfer, Beatrice Von Moreau, Eduardo Osório, Daves Otani, Brigitte Reidinger, Marta Tornavoi, Isis Zahara e Robert Zovko. Produção executiva: Julia Rupprecht e Kathrin Tiefenthaler.

<sup>87</sup> Apresentações realizadas entre os meses de junho e julho de 2004, sábados e domingos, no SESC-Belenzinho, em São Paulo. No elenco: Adriana Resende, Alexandre Caetano, Alice Possani, Daves Otani, Eduardo Okamoto, Eduardo Osorio, Fabiana Fonseca, Isis Zahara, Melissa Lopes e Moacir Ferraz.

peça transcende o provável. Em “Mister K.”, a constante mudança de elencos e ocupações dos espaços externos marca a trajetória do espetáculo, como o show do artista que muda constantemente de cidade e como o próprio artista que enfrenta as duras agruras da sua vida de andarilho faminto persistindo na sua controversa batalha.

Este trabalho renasceu em 2012. Compõe o Projeto CIRCO K., novamente uma parceria “Boa Companhia”/ *Matula Teatro*. Novamente transformado, o que corrobora com a ideia de geratriz, ele recupera, por exemplo, a participação de dois grupos bem como a participação de estrangeiros: Pelao Alvarez no elenco e Andreas Sima na provocação cênica. É um contexto que confirma a continuidade dos projetos como elemento constituinte do trabalho do grupo e o constante aprofundamento nas temáticas geradas pelos espetáculos.

### **Musicalidade e narrativas: ecos.**

Existe ainda, nesta segunda peça que analiso, uma musicalidade indecifrável e misteriosa, e, ao mesmo tempo, as músicas servem como um suporte da narrativa ao contar e explicar, de forma livre, a intrigante história do artista que contraria a todos e surpreende por negar a própria essência do ser humano. Na primeira versão são utilizadas músicas em inglês e português, (originalmente compostas para a peça<sup>88</sup> ou tomadas de compositores consagrados<sup>89</sup>, como Noel Rosa e John Lennon), ou em alemão (com versões construídas a partir do português ou originalmente alemãs<sup>90</sup>). São canções que combinam de forma muito narrativa com os personagens, algumas delas literalmente contam as histórias.

Já na segunda versão, todas as músicas são em português, algumas

---

<sup>88</sup> Músicas de Fernando Fabrini, feitas especialmente para a montagem.

<sup>89</sup> ROSA, Noel; BARROS, João de. *Prato fundo*. Primeira gravação em 1933, com Almirante (78 rpm, selo Victor nº 33.623b); versão livre em alemão feita por Christine Röhrig. LENNOM, John. *Being of the benefit of Mister Kite*. Produção: George Martin. Parlophone (GB), Capitol (EUA), formato LP, 1967.

<sup>90</sup> Músicas folclóricas ou infantis, selecionadas pelo elenco alemão, sem registro.

versões das músicas originais, mas que priorizam igualmente o contar e compõem o conjunto de canções da segunda versão<sup>91</sup>. A música exerce uma função central, na medida em que é colocada também como um suporte narrativo. Há, pois, uma tensão entre os inexplicáveis e misteriosos sons (efeitos sonoros diversos: uma panela com um garfo, transições instrumentais, efeitos vocais) e as músicas que traduzem a ideia de forma literal. Vejo que a música se caracteriza como um recurso de linguagem nesta montagem, como uma matriz criativa primordial, e tal recurso criativo é fundamental no trabalho do grupo, como comenta a diretora:

Desde o primeiro trabalho que dirigi, “Otelo, um exercício sobre o ciúme”, espetáculo que estimulou a fundação “Boa Companhia”, a canção tem ocupado um papel central. Pode-se até dizer, como você vem nomeando, uma geratriz. Antes de qualquer ideia sobre encenação, em “Otelo”, queria que o personagem mouro sufocasse Desdêmona ao som de *Love is a many splendor thing*, com regência de Ray Connif. Queria também que o personagem Iago cantasse *Nervos de aço* (Lupcínio Rodrigues). Já em “Dorotéia”, havia um paralelo entre a história da mulher pecadora que se redime e *Violeta de La Traviatta* (Verdi). Por isso usávamos alguns trechos que apoiavam tanto a interpretação quanto a cena, o mesmo ocorria com os boleros que usávamos na peça (*Luna Lunera* e *Soñar*, de Gregório Barrios). Em “Primus”, cada canção tem seu discurso próprio, desde *We Wa*, passando por Cole Porter (*Don't fence me in*), Villa Lobos (*Cantilena*) ou Manu Chao (*King of the Bongo*). Não é que as músicas simplesmente combinam com a peça, pois quando elas são escolhidas, acho importante e levo em consideração o que ela traz com ela, além de sua letra e melodia, traz memória, traz o espírito de uma época. Uma canção tem a capacidade de guardar uma quantidade imensa de afetos (ALMEIDA, V.F.M., 2012, informações verbais).

“Mister K.” é, a meu ver, como um eco de “Primus” – como esse o é de todo o trabalho do grupo – no sentido de que os elementos utilizados foram redimensionados e como que distorcidos à maneira de um eco, numa distorção que revela a transformação do material original sem maculá-lo, mas trazendo a tona suas possibilidades transgressoras e revelando seus matizes próprios. A transgressão se dá na medida em que a musicalidade torna-se metáfora do

---

<sup>91</sup> Detalhadas a frente, em trecho dedicado à música.

alimento do artista: “às vezes o artista vencida a fraqueza e cantava durante esses intervalos até não aguentar mais [...] Mas pouco adiantava; pois nessas ocasiões admiravam-se com a sua habilidade de cantar mesmo enquanto comia” (KAFKA, 2009, p.32).

Levando-se em consideração esse trecho do conto original, a música é um elemento essencial, que extrapola a própria cena e se torna componente de criação do personagem, ultrapassa os limites da história e servem como ponte à viagem ao interior do artista, oferecendo pistas sensíveis para a compreensão das tortuosas motivações desse artista da fome e, assim, da própria figura do artista em geral.

### 3. MATRIZES CRIATIVAS.

Farei uma exposição de como vejo, nessas duas peças da “Boa Companhia”, a utilização do conceito de matrizes criativas. Primeiramente, abordando “Primus”, como espetáculo gerador, segundo acredito, de uma forma de proceder que amadurece e que acaba por se estender a outros espetáculos do grupo. Posteriormente, observarei a transformação das matrizes a partir de reflexões sobre “Mister K. e os artistas da fome” como disse, na intenção de, via a comparação, estabelecer parâmetros para caracterizar o fenômeno da *geratriz improvisacional espetacular*, uma complexa união de diversas características que se operam nas montagens do grupo.

Existem, para mim, dois conceitos de matriz no âmbito da montagem de “Primus”. As *matrizes geradoras de corporeidades* e as *matrizes geradoras de linguagem*. As matrizes geradoras de corporeidades são os quatro “corpos” que compõem o personagem Pedro, quatro qualidades corporais (macaco, marinheiro, homem comum e astro do teatro). Ou seja, os atores percorrem, durante todo o tempo da peça, esses registros corporais. A todo o momento o ator está ancorado em uma dessas matrizes, que são registros físicos construídos a partir de improvisações criativas do processo de montagem e que permanecem como condutores das partituras individuais. Faço uma relação com o conceito stanislavskiano de *linha de ação contínua*: o **macaco** vê e observa o **marinheiro**, o imita, conquista proximidade com os marinheiros e torna-se um macaco que brinca e até fala como homem no ambiente dos trabalhadores do navio. Chega à Europa, é encaminhado ao teatro de variedades – ou seja, livra-se do zoológico – treina muito e consegue um lugar no mundo humano da arte: passa a viver como um homem, não mais rústico ou trabalhador braçal, mas como um homem “normal”, vivendo no cotidiano dos **homens comuns**, não mais encerrado em um navio e perto dos animais. Então, conquista o sucesso de público e crítica, vira um **astro do teatro de variedades**. As matrizes de corporeidades acompanham a

ação evolutiva de Pedro segundo esta linha de ação contínua. A linha de ação gerada que edifica tais registros é apontada na própria estrutura do conto de Kafka e foi composta fisicamente no trabalho conjunto de improvisação dos atores com a diretora, um processo prático de análise das circunstâncias da personagem, como diz Stanislavski:

O trabalho conjunto do diretor e dos atores bem como a busca da essência da peça começam com a análise e desenvolvem-se através da linha de ação contínua para cada um dos papéis – aquele impulso fundamental de cada papel que, por derivar naturalmente de seu caráter, define sua posição na ação geral da peça (STANISLAVSKI, 1997, p. 63).

As matrizes corporais se caracterizam como impulsos fundamentais, pois são registros *corpográficos* que permitem ao intérprete grafar qualidades de postura e de movimento em seu corpo e transitar entre essas diferentes grafias no percurso da peça. A **corpografia** é o que, no vocabulário do grupo, se chama da exploração do intérprete dos desenhos físicos que se circunscrevem aos movimentos próprios e relacionados ao espaço menor e ao espaço interior, contraposta a idéia do espaço amplo da cena e ocupado coletivamente, pelo coro dos atores, a **coreografia**. Coreografia é a organização da ocupação coletiva do espaço, o ritmo dessa coletividade, os níveis de energia, as diversas variações a que está sujeita a coletividade e cada membro que a compõe, uns em relação aos outros e todos em relação ao espetáculo/ tema. Para mim, a coreografia no trabalho do grupo resulta em um modo coletivo de proceder à adaptação do conto e compor a encenação. Como diz Stanislavski:

Empregamos o termo superobjetivo para caracterizar a ideia básica, o cerne que deu origem ao impulso de escrever uma peça [...] Numa peça, todo o fluxo dos objetivos individuais e menores, todos os pensamentos criativos, sentimentos e ações do ator, devem convergir para esse superobjetivo (STANISLAVSKI, 1997, p. 176).

Vejo que os materiais se organizam a partir e em direção do superobjetivo do espetáculo: a memória dos percursos iniciais, as imagens internas e externas de origem improvisacional, os espaços do ator enquanto corpo único e dos atores enquanto corpo coletivo, todo um conjunto de elementos que servem à encenação e a seu objetivo maior. Tudo isso conflui para a matriz do conflito gerador da peça: a evolução do macaco ao homem. Tal confluência se dá ainda em direção ao fio condutor do espetáculo: a contraposição natureza e civilização, o homem instinto versus o homem razão, o humano versus o bicho. O ser humano, na peça, é escancarado nas suas manifestações agressivas e violentas. Demonstra-se, ao longo da encenação, que as opções humanas são no sentido de aproveitar apenas o pior do seu lado instintivo. No rastro de Kafka, a peça, a meu ver, “rasga” a espécie humana, mostra sua face animal e revela contradições e expressões ocultas pela civilidade adquiridas ao longo da história. Mal ocultas, pois como espasmos aparecem repentina e continuamente e acabam por operar a crueldade com o outro em favor do benefício próprio, como se fosse necessário a “morte” do outro para a vida plena do indivíduo; uma guerra onde vencem os mais fortes, mais fortes dentro da lógica absurda do capital e da massificação. Desse modo, o trânsito entre as matrizes geradoras permite que os espasmos se caracterizem enquanto natureza; estão na origem do corpo cênico; o corpo de Pedro nunca é um só, ele é formado por diferentes grafias, no entanto, são qualidades de um mesmo corpo que contém em si potencialidades diversas. As matrizes geradoras visam conduzir uma jornada em direção ao questionamento fundamental da encenação, são recursos que fundamentam as ações, geram objetivos específicos e direcionam a corrida para o objetivo principal. Por isso parte da ação da *geratriz improvisacional espetacular* é proporcionar que a escolha prévia – a estruturação da improvisação – torne-se ação em *análise ativa*<sup>92</sup>. Não se sabe antes do processo de abordagem prática, a direção, o ponto a

---

<sup>92</sup> A improvisação de uma cena representa execução de uma série de ações físicas cabíveis dentro das “circunstâncias propostas”, que já sabemos, envolve automaticamente a ação interior do ator. A permanente interdependência desses dois fatores foi colocada por Stanislavski como alicerce para o seu “Método de

ser alcançado; a direção é descoberta no trilhar do caminho, embora para isso tenha havido uma estruturação. A matriz geradora de corporeidades está entre a estrutura previamente apontada e a estrutura criada na cena; é possível enxergar uma passagem que vai do macaco ao astro do teatro, passando pelo marinheiro e pelo homem comum, porém, ao confrontar o ator na improvisação, com elementos que o apoiem praticamente na abordagem da ideia, essa ideia se faz corpo presente. O corpo presente que se liberta do pensamento e torna-se palpável gera uma imaginação ativa, que esclarece e corporifica questões antes restritas ao plano intelectual.

Já as matrizes geradoras de linguagem (capoeira, acrobacia, sapateado, percussão africana, canto popular, canto lírico, primatologia – estudos de etologia – e projeção de slide) são recursos que servem de suporte à montagem, gerando uma linguagem singular, com a qual a peça é escrita na cena, embora permita, também, direcionar a qualidade dos movimentos individuais dos atores. O corpo-macaco e o corpo-homem rústico, por exemplo, exploram, de forma mais direta, a frequência da capoeira, uma das matrizes geradoras de linguagem do espetáculo. Penso que isso se dá, inclusive, em decorrência da própria natureza da capoeira, que nasce na classe escrava e trabalhadora e se inspira até mesmo no movimento dos animais<sup>93</sup>. Já o corpo-homem comum se ajusta mais ao canto popular (matriz geradora de linguagem relacionada ao cotidiano dos homens comuns), enquanto o corpo-astro do teatro, ao sapateado (matriz geradora mais vinculada a um apuro técnico acessível aos artistas). São associações a princípio “duras”, que talvez tendam a restringir a possibilidade de cada corpo, mas que, no entanto, servem à configuração da cena e apontam formas de articulação da mesma. As matrizes

---

*Ações Físicas*”. Mais tarde esse método, com apenas algumas alterações de ordem técnica, transformou-se no que hoje conhecemos como “Análise Ativa”. (...) Stanislavski não se cansava de repetir que o método da “Análise Ativa”, permite ao ator incluir no processo de análise não somente o seu cérebro, como também seu corpo. Assim o ator penetra fisicamente no âmago da ação, dos choques e dos conflitos em que o personagem toma parte. KUSNET, Eugenio. *Ator e Método*, op. cit., p. 101-102.

<sup>93</sup> [...] (A capoeira) traz em sua movimentação básica uma gama diversificada de estilo de luta de animais, chegando a incorporar os nomes destes para descrever determinados movimentos, como [...] o salto-do-macaco, etc. SILVA, Eusébio Lobo da *O Corpo na Capoeira*. Vol. 2. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p. 58.

geradoras de linguagem, portanto, apontam formas de contar a história, formas que geram conteúdos e constituem um aspecto da linguagem. Se no meio da sua comunicação, Pedro revive momentos do sapateado, ao som de uma melodia popular<sup>94</sup>, passagem divertida e irônica; ao final, suas dolorosas, cruéis, e não menos irônicas revelações sobre o auge de sua evolução: a experiência sexual; acontecem imediatamente antes do lírico “Quem sabe...”, de Carlos Gomes. As canções, consideradas matrizes geradoras de linguagem, ancoram tais passagens, situando circunstâncias do personagem, amparando a narrativa e comprometendo o ator com uma determinada corporeidade, necessária para sua execução.

As duas classificações das matrizes (corporais e de linguagem) são elementos que permitem ao intérprete a ativação do frescor das estruturas da cena; permitem ao ator retomar a experiência da realização original, do momento criativo que gerou a peça e estender essa experiência às apresentações; e fazer delas estruturas complexas que possibilitam uma atualização constante. As matrizes são um caminho para ativar a memória, que retoma e atualiza o período e os instantes das improvisações, assim como os instantes potentes das apresentações.

A matriz é, portanto, um elemento que serve ao ator em ação, quer seja ao nível coletivo, quer seja ao nível da experiência individual. A cena inicial da peça “Primus” mostra bem as quatro matrizes corporais compondo os corpos e as matrizes de linguagem compondo o espaço. A meu ver, o grupo construiu a cena utilizando a ideia do círculo como significado ritual para o homem e contrapondo essa ideia ao agir reto, relacionado a uma dominação fria e racional dos procedimentos. Uma roda de samba, uma roda de homens em volta do fogo, uma roda de capoeira: um círculo. Quatro macacos, quatro caixas, quatro “tipos” de homens; arestas. Após sons no espaço escuro – uma guitarra distorcida, barulhos

---

<sup>94</sup> PORTER, Cole. ‘Don’t fence me in’. In *Red Hot & Blue Cole Porter Tribute*. CAPITOL, 1990. (fx.: 08 BYRNE, David)

de água, sons guturais, sons de mãos se arrastando ou percutindo levemente o djembê<sup>95</sup> – o ator Eduardo Osorio, como macaco (matriz corporal macaco), desenha no espaço uma forma circular com seu corpo; é como se fosse um macaco na selva pronto a ser capturado. Enquanto isso, dois atores (Moacir Ferraz e eu), ao fundo, constroem arestas; atrás de caixas, transitam de macacos a cientistas (do corpo-macaco ao corpo-homem comum, do círculo à aresta), manipulando livros; estão aprendendo, como macacos, a ler; e passam, em transição lenta, a discutir o seu saber científico, a confrontar conhecimento, se acusando, apontando dedos, “apresentando documentos”, agindo de forma “reta”. Paralelamente, Alexandre Caetano percute um djembê, o ritmo do djembê determina a aceleração coletiva. Fotos são projetadas ao fundo, são imagens diversas que dialogam com a cena, ora imagens dos atores da peça, ora imagens de jornais, violentas, fora de seu lugar comum. Desde imagens que personificam o macaco, tornando o próprio ator um sujeito das mazelas humanas, até imagens que absurdamente fazem parte do cotidiano do homem contemporâneo: violência e tortura sumária, ridicularização do homem no sentido de estereotipá-lo, a fome que leva a degeneração.

Vejo que perguntas são suscitadas: quem cria esse mundo incoerente: os “homens macacos” ou os “homens cientistas”? Seria o ser humano em desequilíbrio com seus instintos? Seria a vitória da fera que habita cada homem? Seria a imperiosa vontade de ocultar sua inerente besta que irrompe e vence a velada guerra? A cena citada é composta entre a violência reta dos detentores do saber e da técnica e a circularidade do bicho que é caçado. Ela é trabalhada principalmente no plano coreográfico, com a capoeira e a percussão, duas das matrizes geradoras de linguagem que estruturam o espetáculo, além do suporte constante das matrizes geradoras de corporeidade já citadas (macaco, homem

---

<sup>95</sup> Os sons dialogam com os objetivos norteadores da cena, a guitarra elétrica distorcida – gravada, saindo na caixa de som – traria ecos de uma civilização em crise, os sons da água – gravados – e os sons dos macacos e do djembê – ao vivo – ecos de um mundo selvagem. A própria contraposição entre os sons ao vivo e os gravados, corrobora na elucidação do conflito.

rústico, homem comum e astro do teatro). Coreograficamente, no nível da imagem da encenação, a cena se completa com a utilização das imagens projetadas no slide ao fundo. Há, portanto, uma coreografia que existe no palco e que se completa e se resignifica com a utilização das imagens, como comenta a diretora:

A primeira cena de “Primus” tem como função apresentar os códigos que serão usados durante a peça, apresentando assim a linguagem na qual a peça será ‘escrita’. Tudo isso é apresentado de uma maneira sensorial, destinada aos sentidos e não a compreensão racional. Ainda no escuro, a música com a guitarra distorcida (civilização em crise) e o barulho da água (natureza), bem alto, nas caixas de som, são pouco a pouco invadidos pelos gritos guturais dos macacos e o som do djembê. Com a luz, um corpo de cabeça para baixo, ou melhor, um corpo sem cabeça, com as pernas para o ar. Depois a apresentação das quatro matrizes corporais e a inclusão das imagens projetadas, ampliando o discurso para imagens que costuram com o ‘fora’, remetendo o mundo à cena e a cena ao mundo (ALMEIDA, V.F.M., informações verbais).

Importante observar, inclusive, neste olhar para a primeira cena, a importância fundamental tanto da projeção de slides – com seu papel condutor do questionamento central da encenação, no sentido de grifar a ligação do macaco imitador com o homem contemporâneo – quanto da música – como matriz de linguagem que sustenta o princípio coreográfico e dita climas e atmosferas. Os atores cantam ao vivo em “Primus”, o contraponto que se dá entre os sons e as músicas eletronicamente operadas e a sonoridade e as músicas produzidas pelos atores igualmente se constitui um recurso narrativo. A música participa também radicalmente no sentido corpográfico, pois o ato de cantar ao vivo extrapola o papel da música enquanto um referencial para o ator e se torna carne, invadindo o espaço interno do ator e provocando nele uma experiência física.

“Primus” se constitui, portanto, pelas *matrizes geradoras de corporeidades* e pelas *matrizes geradoras de linguagem*. No âmbito da corporeidade, os quatro corpos gerados se estabelecem como norteadores da partitura dos atores e tais corpos são plasmados pelas matrizes geradoras de linguagem, as matrizes direcionam o percurso para a geratriz espetacular primordial: o macaco que busca

uma saída no mundo dos homens. Primordial, portanto, é essa relação que se dá entre a circunstância do macaco e sua analogia com a circunstância dos atores e o mundo contemporâneo – um aspecto dimensionado na história do grupo e na sua escolha de trabalho. É nessa relação entre ficção e realidade que se fundamentam os recursos de abordagem do conto de Kafka, a linha de ação que leva o macaco a se tornar um astro do teatro de variedades – os corpos que constituem o corpo de Pedro – é, desse modo, uma *matriz geradora de corporeidade primária*. O corpo da cena – corpo vivo – se contrapõe ao corpo projetado – corpo imagem –, tal contraposição é gerada na projeção de slides, uma *matriz geradora de linguagem primária*.

As demais matrizes seriam variações para preencher e “recheiar” o embate entre o corpo vivo e expressivo, sua circunstância real e sua dimensão imaginária e imagética. Como *matrizes geradoras secundárias*, teríamos as *físicas*: a capoeira e o sapateado; e as *vocais*: o canto popular, o canto lírico, as sonorizações de macacos e a voz humana. A percussão africana estaria no meio do caminho e condensaria o sentido físico/ sonoro da encenação, assim como a primatologia – estudo da etologia – condensaria o sentido teórico-prático do trabalho, constituindo-se, essas últimas, como *matrizes intermediárias*.

### **Matrizes criativas em “Mister K.”**

“Mister K. e os artistas da fome” é composto na sua origem, segundo minha experiência como ator, essencialmente a partir de matrizes geradoras de linguagem, e essas matrizes é que geram possibilidades de composição corporal, de criação de matrizes geradoras de corporeidades. A matriz geradora de linguagem é um elemento que condensa uma ideia e proporciona que essa ideia se concretize na cena, é um meio que fornece informações e possibilidades ao ator, lhe confere um território de investigação. A música, também por seu papel central no procedimento criativo do grupo, é uma das matrizes geradoras de linguagem desta peça, sendo material fundamental na sua construção, pois

propõe a priori soluções rítmicas, melódicas e narrativas para os atores conduzirem sua atuação, sendo componente determinante na linha de ação deste espetáculo, e tal associação nasce em associação direta com universo do autor, pois, como veremos, a montagem propõe uma ligação entre o artista da fome e Kafka.

*Mister K.* é um nome que integra tanto uma referência ao autor – além de ser a letra inicial de seu sobrenome, Kafka nomeou alguns de seus personagens como K. – quanto uma referência à música que proporciona a apresentação do show do artista, a música *Being for the Benefit of Mister Kite*, dos Beatles; a letra desta música refere-se ao personagem da canção como *Mister K*, é uma música que conta a história de um show que haverá e que será, na garantia de *Mister K.*, excepcional:

*“Reconhecimento dos benefícios do Sr. K”.*:

*“Em honra do Sr. Kite,  
haverá hoje à noite,  
um show de acrobacia.  
Os Hendersons estarão todos lá;  
Vindos diretamente do parque de diversões de ‘Pablo Fanque’.  
“mas que número!”*

*Sobre homens e cavalos, Arcos e ligas;  
E no final através de um túnel de fogo  
Deste modo o Sr. K. desafiará o mundo!*

*O célebre Sr. K  
realizará a sua façanha no sábado*

*em Bishopsgate.*

*Os Hendersons irão dançar e cantar  
Enquanto o Sr. Kite voará sobre a pista  
"- não se atrasem!" –*

*Os Srs. K. e H. asseguram ao público;  
Que a sua atração será de primeira!  
E, claro, Henry, o cavalo, dançará a valsa!*

*A orquestra começa às 10 para as 6  
Altura em que o Sr. K. fará o seu número  
em silêncio total.*

*E o Sr. H. demonstrará,  
Dez saltos mortais  
em solo firme.*

*Estando em preparação há já vários dias;  
Está garantido um ótimo espetáculo para todos;/  
E esta noite o Sr. Kite será o astro principal”<sup>96</sup>.*

---

<sup>96</sup> Tradução da música, de maneira literal: “*Being of the benefit of Mister Kite*”: *For the benefit of Mr. Kite/ There will be a show tonight/ On trampoline. The Hendersons will all be there./ Late of Pablo Fanque's Fair,/What a scene./Over men and horses, hoops and garters,/Lastly, through a hog's head of real fire:/ In this way Mr. K will challenge the world./The celebrated Mr. K/ Performs his feat on Saturday/ At Bishop's Gate.The Hendersons will dance and sing/ As Mr. Kite flies through the ring./ Don't be late!/Misters K and H assure the public/ Their production will be second to none/And, of course, Henry the horse dances the waltz./The band begins at ten to six/When Mr. K performs his tricks/ Without a sound/ Mr. H will demonstrate;/Ten somersets he'll undertake/On solid ground./Having been some days in preparation./A splendid time is guaranteed for all/ And tonight Mr. Kite is topping the bill.* LENNOM, John. *Being of the benefit of Mister Kite*. Produção: George Martin. Parlophone (GB), Capitol (EUA), formato LP, 1967.

Esta música se tornou um elemento matricial fundamental, a diretora vislumbrou na história que ela conta características similares ao show do artista da fome que imaginávamos, principalmente ao conceber os artistas que o acompanhariam. Sem dúvida a similaridade de nomes – o *Mister K.* da música com os K.'s de Kafka – ajudou a originar essa associação, esse *Mister K.* tornou-se inspiração ao empresário da peça. As músicas seguiram o espírito das versões da peça, músicas brasileiras com versões em alemão, músicas em inglês com versões em português; um diálogo advindo da gênese do espetáculo. Assim como foi feita uma versão em alemão para uma estrofe da música *Se como tanto aprendi com minha avó*, de Noel Rosa, na primeira edição da peça no *Festival Arena-03*, na segunda edição, no Brasil, foi feita uma versão em português para essa música dos Beatles, que se segue:

*Reserve logo seu lugar*

*A grande festa vai rolar:*

*Um baile show!*

*Fartura, ócio e desperdício*

*É uma festa em benefício*

*De Mister K.*

*Vem Fedora domadora*

*e seu macaco que um barraco gosta de armar*

*Caroline e Lulu, seis peitos pro ar!*

*Mister K. garante a festa*

*Não há outra como esta*

*Prá comparar*

Mister K. é o empresário, embora seu nome remeta ao autor cujo personagem similar é o artista da fome; seria Kafka também este homem que não encontrou alimento que o satisfizesse e sucumbiu? Vejo que este espetáculo propõe essa relação, Kafka parece se tornar, para a “Boa Companhia”, “o anti-Pedro, o vermelho”, um homem que não aceitou se tornar mestre da imitação. Embora Kafka se torne, muito tempo após sua morte, um “astro da literatura”, em vida sua condição foi a de um homem que duramente sobrevivia e que, para sobreviver, se munia de sua arte ao mesmo tempo em que se castigava por ter de “carregá-la”. A adaptação da peça pela “Boa Companhia” posta em cena, a meu ver, traz a marca desse castigo que Kafka sofreu, ele se tornou um personagem dessa peça na medida em que o grupo viu em sua obra um grito de desespero contemporâneo, contra o alimento fácil, vendável, comprável, atraente ainda que fútil e vazio de nutrientes, um grito contra a escassez de alimento verdadeiro para o espírito. O artista da fome se traduz no espetáculo como um símbolo da não aceitação desse alimento, de quem não engole qualquer lixo, só porque todos, ou a maioria, está fazendo. Kafka teria tentado se alimentar de arte, mas teria sucumbido cedo demais como homem, embora como artista tenha se tornado indestrutível?

A música se caracteriza como um elemento de associação, pois ao atuar como um “*alimento espiritual*”<sup>97</sup> para Kafka, se torna também “alimento” imaginário do grupo para a montagem, um alimento criativo. A peça é introduzida por um samba-enredo, com batida de escola de samba tocada ao vivo, a letra versa sobre o autor do conto, novamente numa associação, agora direta, do autor ao personagem da peça, o artista da fome:

---

<sup>97</sup> KAFKA, Franz. *Diaries*. Trad. inglesa de Joseph Kresh e Martin Greenberg. Nova York: Schocken, 1975 (Org. Max Brod).

*Nem todo inseto é uma praga  
Baratinha quer casar  
E a Boa Companhia  
Essa história vai contar*

*Glória  
A esse grande intelectual  
Que mergulhou no existencial  
Nas obras que ele concebeu*

*Judeu,  
que escrevia no idioma alemão,  
levando a vida com toda emoção  
Nos bares da Tchecoslováquia.*

*Metamorfose,  
tuberculose  
A solidão invadiu os seus pulmões  
Mas seu talento vive em nossos corações.*

*Valeu Seu Kafka  
Entendemos "O processo"  
Nem todo artista  
Vende a alma por sucesso  
(no bis: da o cú pelo sucesso)<sup>98</sup>.*

---

<sup>98</sup> Essa é a letra do samba cantado no início da peça "Mister K. e os artistas da fome", de autoria de Fernando Fabbrini, assim como as composições originais e as versões das músicas do inglês. **Fernando Fabbrini** é hoje cronista, escritor, roteirista. Começou a vida profissional na TV Cultura de São Paulo, trabalhando depois em diversas agências de publicidade como redator e diretor de criação. Durante 5 anos assinou a coluna dominical "Diário de Bordo" do jornal "O Tempo", de Belo Horizonte. Já publicou dois livros: *Almanaque das Coisas*, pelo Clube do Livro Aberto e *Canalva*, um romance passado no século XVII numa

Por meio da música o grupo procura agregar signos e sentidos, um samba-enredo para Kafka soa bastante incomum, no entanto, a transformação e a manipulação dos elementos em prol de significações múltiplas e paradoxais é princípio fundador da composição teatral, segundo concebemos na “Boa Companhia”. A utilização do ritmo tipicamente brasileiro serviu também como recurso para a introdução do elenco estrangeiro na atmosfera que era buscada na montagem da peça. Na versão original e originária, na pequena cidade nomeada Erlangen, o samba colocava um ritmo totalmente estranho no contexto de uma cidade alemã, como se fosse o *artista da fome* chegando à cidade em que se apresentaria, proporcionando um choque de realidades naquele cotidiano; ritmos diferentes em confronto, uma samba brasileiro na civilizadíssima e calma cidadezinha alemã. Ilustra este choque, um fato que se passou no período em que a “Boa Companhia” esteve em Erlangen em processo final de montagem da peça. Iniciamos um ensaio em um parque público em um fim de tarde (como o fizemos diversas vezes no Brasil durante o período inicial da montagem), mal se passaram poucos minutos, os moradores locais vieram exigir silêncio, alegando ser momento de descanso àquela hora. Entendo que este fato traduz bem a problemática inicial desta montagem, que a meu ver, esteve relacionada à compreensão física, por parte do elenco estrangeiro, do procedimento da “Boa Companhia” e do clima que pretendia a diretora que o elenco atingisse na abordagem do conto de Kafka; e que tal clima resultasse do confronto do brasileiro com o alemão, no diálogo com os anseios da coprodução, proposta pelo *Arena Festival*. Ou seja, o intercâmbio de formas de produzir e formas de ver e abordar o fazer artístico, no encontro das duas nações.

---

ilha imaginária próxima ao Brasil. Na capital mineira, é um dos criadores do projeto “Livro de Graça na Praça”, evento tradicional no panorama literário de Minas, tendo participado como autor convidado das últimas quatro edições.

A música utilizada como elemento de poder de sedução, inclusive para a venda e compra, motivava uma cena fundamental do espetáculo. Durante a apresentação do artista da fome, hipoteticamente patrocinada pela indústria de alimentos (patrocínios “costurados” pela também hipotética AIIA- Associação Internacional da Indústria Alimentícia; ideia advinda da adaptação), eram cantados jingles pelos artistas acompanhantes do personagem principal. Coreografias rudimentares, ritmos fáceis, expunham as marcas patrocinadoras e estimulavam o consumo de alimentos. Observe duas das letras criadas exclusivamente para as cenas em questão:

*“Pizza pança, pizza pança  
Comer é seu prazer  
Engordar é problema da balança  
Deixa a patroa botá, a cerveja prá gelá  
E se puder chame toda a vizinhança”<sup>99</sup>.*  
E ainda:

*“Chique é light,  
Chique é diet,  
Comer é primitivo  
Démodé é o processo digestivo  
Chique é light,  
Chique é diet  
Pessoa de alta-classe  
se contenta com uma folha de alface”<sup>100</sup>.*

---

<sup>99</sup> Canção/ jingle de “Mister K. e os artistas da fome”, composta por Fernando Fabrini, entre outras canções e versões de canções da montagem, conforme citado anteriormente.

<sup>100</sup> Idem.

Já em “Primus” os ritmos fáceis são dançados por Pedro, como metáfora do treinamento do macaco para se tornar homem; “Primus” faz uma analogia entre os atuais jovens, que aprendem a dançar os hits do momento, se condicionando a ter um comportamento padrão, e o macaco, que os imita para poder viver como se fosse gente:

*“Cada um no seu quadrado.*

*Cada um no seu quadrado (várias vezes)*

*Eu disse ado, cada um no seu quadrado (várias vezes).*

*Saci no seu quadrado (várias vezes)*

*Cladinho e Buchecha no seu quadrado (várias vezes).*

*[...]*

*Agora preste atenção, o quadrado do lado é do inimigo (várias vezes).*

*Que se dane o inimigo” (várias vezes) [...]”<sup>101</sup>*

E ainda:

*“Hoje é festa lá no meu apê*

*Pode aparecer*

*Hoje é festa lá no meu apê*

*Vai rolar bundalelê [...]*

*Hoje é festa lá no meu apê*

*Vai rolar birita até o amanhecer [...]”<sup>102</sup>.*

“Mister K.” também trabalha com ritmos fáceis para mostrar que a indústria se utiliza da música para vender seus produtos, assemelhando-se a esta utilização

---

<sup>101</sup> ‘Dança do Quadrado’ é uma brincadeira em forma de [dança](#) criado pela animadora [Sharon Acioly](#), em 2007, e que, no ano seguinte, tornou-se um grande [fenômeno da Internet](#), alcançando posteriormente diversas outras mídias.

<sup>102</sup> *Festa no Apê*, do cantor e compositor Latino.

da música em “Primus”. Em “Mister K.” a idéia da utilização da música como impulso fundamental é gerada também a partir do próprio conto. Diz Kafka, no conto, que o artista da fome cantava para combater a desconfiança de que ele se alimentava à noite, escondido no escuro da jaula, enquanto seus vigilantes açougueiros jogavam baralho – os vigilantes faziam isso, na opinião do povo, para dar a chance ao embusteiro artista de comer ocultamente –, embora o povo dissesse que ele tinha a habilidade de comer e cantar ao mesmo tempo.

Quanto aos recursos circenses pode-se observar que, se em “Primus”, são uma solução para aproximar o corpo do macaco do corpo do homem, brincando com a ideia de agilidade, própria também da capoeira, se configurando enquanto uma matriz de linguagem auxiliar, em “Mister K.”, se tornam uma matriz fundamental, porém instauram a ideia oposta, de decrepitude, pois os elementos circenses se mostram deteriorados; acrobacias simplórias utilizadas como grandes números, mágicas estúpidas e truques ingênuos que não teriam a capacidade de convencer a plateia. Soluções que nascem da conversa da montagem com o conto, este que começa assim:

Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome diminuiu bastante. Enquanto antes era um bom negócio organizar grandes apresentações do tipo por conta própria, hoje em dia é totalmente impossível, tente explicar para alguém a arte do jejum (KAFKA, 2009, p.31).

Brota do conto uma atmosfera de decadência, e a de decadência fruto da ação do tempo que passa e transforma vigor em fraqueza; deste contexto a matriz corporal básica, resultante da matriz de linguagem que é o circo em “Mister K.” é, segundo vejo, o corpo decrepito do artista castigado pelo árduo trabalho, o corpo que viaja e carrega o peso das bagagens e dos anos e se encaminha ao declínio, castigado pela intensa experiência das camas peregrinas e dos alojamentos desconfortáveis; o corpo que, no entanto, ainda que sob o peso da estrada, se transforma em objeto do imaginário e se transmuta em busca de poesia.

Vejo, portanto, dois espetáculos que se projetam, em distintos motes, em direções opostas. Se o macaco, judiado pela selva da África, conquista o luxo de ser astro e caminha vigoroso ao encontro do conforto dos macios sofás e dos sabores refinados dos melhores vinhos, o artista da fome vai em direção ao chão de palha e, seus companheiros de viagem, na mesma direção, a de um desfigurar das próprias forças. O macaco da “Boa Companhia” evoca a ideia de um único ser que cria sua própria superação, um coro de um mesmo indivíduo que se supera, dado sua descomunal capacidade de vencer obstáculos. Os artistas da fome da “Boa Companhia” formam um grupo que junto, naufraga; nesse sentido, parece que o segundo espetáculo fala do fracasso das iniciativas coletivas de pequeno porte. No entanto, este fracasso se dá sob o ponto de vista da indústria e do lucro, não dos indivíduos, que, dentro de sua trajetória, mantêm-se fiéis a sua natureza; diferentemente de Pedro, que contradiz sua natureza. O personagem Pedro - macaco, ao aceitar a subserviência a um padrão, revela um mundo que só aceita quem entra no jogo cruel da sobrevivência. Penso que esta dor de jogar um jogo cruel, que despreza as singularidades e busca padronização, está em estado de latência em Pedro e só se revelando na frase final: *“só eu dou por isso, mas não consigo suportá-lo”* (KAFKA, 1993, p. 72). Já na encenação, essa dor se explicita e guia a cena. “Primus” evoca a derrota de um modelo de civilização, onde o indivíduo tem que se ajustar ao modelo, onde a diferença não é bem aceita. Já os artistas da fome desaparecem, o jejuador some na palha, mas os empresários permanecem; deste modo, “Mister K.” afirma a opção pela derrota como uma forma de brigar com o mundo absurdo dos padrões. Se a morte – o desaparecimento junto à palha – é a opção para não se tornar mero imitador, que seja ela o nosso fim. “Mister K.” é, para mim, um auto de esperança nas pequenas e isoladas atitudes verdadeiramente humanas. “Primus” é um lamento pela opressão que o indivíduo é sujeito e acaba cedendo, desta maneira, ajudando a edificar um mundo injusto.

Ao pensar essa diferença em termos matriciais percebo que o corpo de Pedro é um corpo pronto para a batalha, que se estrutura gradativamente para transpor sua condição; há nele, pois, um objetivo pré-definido que não abre espaços à dúvida, etapas vão sendo cumpridas e vencidas. Este corpo preparado surge do vigor da certeza: suas matrizes estão prontas, são itens de uma lista a se tizar. Em “Mister K.” há também certeza, no entanto uma certeza sobre a qual paira a dúvida, uma certeza que se constrói nas atitudes diárias de resistência que não projetam sucesso, apenas esperam alcançar algo indefinido, algo impalpável; essencialmente artístico, com espaços para o risco. As matrizes de “Mister K.” são perenes e sugerem mais alternativas de ação que opções definitivas, ou seja, elas abrem possibilidades. Um corpo decrépito pode ser muitas coisas, os quatro corpos de Pedro direcionam escolhas de forma mais evidente, o artista da fome sugere um caminho sem certezas, Pedro-Macaco caminha em direção à nova vida.



Alexandre Caetano em “Mister K.”: o artista da fome abre a geladeira: “*nunca encontrei alimento que me agradasse*”.

#### 4. INSTANTE.

Após onze anos realizando o espetáculo “Primus”, passando por Juazeiro do Norte (PE, Brasil, 2002) e Moscou (Rússia, 2010) – entre diversos outros lugares, que inclui quase todos os estados brasileiros, Alemanha e Portugal –, e tendo realizado tantas diferentes versões de “Mister K.”, posso ter uma dimensão de como instantes criativos e primordiais, do período criador do espetáculo e das apresentações, se caracterizariam como elementos constituintes da *geratriz improvisacional espetacular* (GIE).

#### **Percepção intuitiva: estímulos para a memória.**

A dimensão do instante me levou a considerar a questão da intuição como meio revelador do instante fecundo; uma dimensão criativa, essencial, onde se inaugura um território de imagens. Um instante de encontro do ator com a potência da cena. Vejo que existem instantes criativos que podem influenciar e, por vezes, conduzir o ator na sua atuação, esses instantes abrem um território de exploração da ação a partir da imagem interior. Tais descobertas intuitivas instantâneas dão-se, primeiramente, quando estamos no processo de *análise ativa*, conceito extraído do trabalho de Constantin Stanislavski, que caracteriza a improvisação como recurso gerador de materiais para a cena, como esclarece Eugênio Kusnet:

A improvisação de uma cena representa a execução de uma série de ações físicas cabíveis dentro das ‘circunstâncias propostas’, que já sabemos, envolve automaticamente a ação interior do ator. A permanente interdependência desses dois fatores foi colocada por Stanislavski como alicerce para seu ‘Método das ações Físicas’. Mais tarde este método, com

apenas algumas alterações de ordem técnica, transformou-se no que hoje conhecemos como análise ativa (KUSNET, 1992, p. 100).

A análise ativa é, portanto, a improvisação a partir de circunstâncias propostas. No caso de um texto literário, como em PRIMUS e MISTER K., por suas circunstâncias estarem ligadas a uma escrita não dramatúrgica, posso dizer que ela gera circunstâncias também, ainda que procurando sempre gerá-las a partir do próprio texto. Acho, portanto, que o instante é um viés intuitivo da análise ativa, segundo concebe Stanislavski: “*Busquem os estímulos criadores que irão gerar uma renovação contínua de estímulos de grande intensidade emocional e constantes acréscimos de um material capaz de dar vida ao espírito de um papel*” (STANISLAVSKI, 1997, p.12).

Penso que os instantes seriam elementos potentes, nascidos da análise ativa, geradores de imagens que unem circunstâncias propostas ao ator em ação. Esses instantes se tornam estímulos criadores que alimentam a imaginação, os sentimentos, as ideias e a vontade, e conforme o filósofo Gastón Bachelard diz: “*O mundo lhe traz um conhecimento, e é ainda num instante fecundo que a consciência atenta será enriquecida por um conhecimento objetivo*”<sup>103</sup>.

Penso que existam *instantes fecundos*, enriquecidos e ancorados por *instantes objetivos*, tanto nos processos criativos quanto nas apresentações, que revelam descobertas que se perpetuam na peça, instantes transformadores que redimensionam a relação do ator com a cena e o espetáculo, que também caracterizariam a GIE.

Na cena inicial de “Primus”, citada no primeiro capítulo, em determinado momento, giro, em posição de cócoras, braços abertos, muito rapidamente; desde sempre esse movimento participa da peça. Tal movimento é, para mim, uma ação que conjuga a posição do macaco ao universo poético do homem; permite relatar um equilíbrio “não humano”, mas que não guarda um sentido funcional do bicho; é

---

<sup>103</sup> BACHELARD, Gaston. *A intuição do Instante*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007, p. 39.

uma expressão subjetiva de um homem experimentando ser macaco. Esse movimento ativa uma tensão psicofísica que permite instalar-me no duelo animal versus civilização, do qual trata a encenação, um instante improvisacional gerou tal movimento. A “Boa Companhia” utiliza as improvisações e, por meio das matrizes, produz materiais para a cena, elementos de construção e manutenção do espetáculo. Como forma de encontrar conteúdos psicofísicos, esse modo de agir passa pela experiência intuitiva do instante, quando o ator e encenadora registram os materiais, possibilidades de uma condução prática na abordagem da temática. Nesse sentido, a exploração desse procedimento está relacionada à memória, misterioso “lugar” por onde transita o trabalho do ator: *“A memória, guardiã do tempo, guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e fictícia que é a duração”* (BACHELARD, 2007, p.38).

A memória é marcada também por instantes das apresentações. Veja outro trecho do livro a “Intuição do Instante”, do filósofo, que me ajudou a conceber o instante improvisacional como um instante criativo e primordial: “[...] *um ato é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que carrega toda carga de originalidade*” (BACHELARD, 2007, p.26). O período criativo que gera tais instantes está relacionado a uma disponibilização psicofísica de cada indivíduo e do grupo, sendo determinante a participação da direção do espetáculo na seleção dos materiais e na construção da linha estruturante da cena; para que o instante não se perca.

### **O outro lado do instante: razão.**

O segundo: penso em propor-vos um acomodamento: o de reservar à sensibilidade natural do ator os momentos raros em que **perde a cabeça**, em que não vê mais o espetáculo, em que **esquece a si mesmo**, em que está em Argos, em Micenas, **em que é** o próprio personagem que interpreta: ele chora [...] (DIDEROT, 2000, p. 73).

O primeiro: Os comediantes impressionam o público não quando estão furiosos, mas quando **interpretam** bem o furor. Nos tribunais, nas assembleias, em todos os lugares onde se quer ficar senhor dos espíritos **finge-se** ora a cólera, ora o temor, ora a piedade, a fim de levar os outros a esses sentimentos diversos [...] (DIDEROT, 2000, p.81).

Ao rememorar o paradoxo proposto por Diderot, onde o ator se mistura e balança entre a razão e a entrega intuitiva e sensível, vejo que a experiência instantânea da intuição se completa no próprio paradoxo, e ao passar por Diderot poderíamos voltar a Bachelard: “*Convém sublinhar, de passagem, o lugar do ato de atenção na experiência do instante. É que, de fato, não existe verdadeiramente evidência senão na vontade, na consciência que se empenha em decidir um ato*” (BACHELARD, 2007, p. 25).

É certo que Diderot se refere ao momento da cena, quando o ator está no ato da interpretação, na presença no palco; e Bachelard aborda a questão em um sentido que não se refere propriamente a uma ação de composição artística, embora sua obra esteja relacionada ao ato criativo e a seu sentido amplo para a experiência humana. Contudo, na busca da revelação do instante enquanto detonador da intuição que gera e é gerado também em uma atitude racional, esses autores me proporcionam pensar o fenômeno da cena. Eugênio Kusnet também fala sobre o lado racional, porém mais precisamente no processo criativo da atuação teatral, o que, para mim, enquanto observador e testemunha participativa dos espetáculos aqui estudados, se faz primordialmente no procedimento preparatório dos ensaios e no processo seletivo, embora, o ato de improvisar também se dê, em certa medida, também por meio do aspecto racional do ator. Entretanto, entendo que a condução racional seja resultado da ênfase dada ao pensamento estruturante e se verifique mais marcadamente fora da cena, portanto, a estruturação acontece tanto nas escolhas das matrizes prévias – definidas anteriormente e com a função de preparar a improvisação – quanto no processo de seleção, como observa Kusnet:

Assim, podemos encarar com certo otimismo, a possibilidade de chegarmos através de um trabalho racional, ao menos a uma pequena parte daquilo que a natureza tem de mais profundo e precioso para nós atores – o nosso subconsciente (KUSNET, 1992, P.60.).

Bachelard, de modo parecido à observação de Kusnet, defende a ação que organiza esteticamente a memória: “[...] *de maneira mais precisa, se não há uma ação normativa ou estética como pode o hábito conservar uma regra e uma forma?*” (BACHELARD, 2007, p. 65)? Por entender que a forma espetacular guarde a ideia de hábito, que sua repetição e retomada esteja na zona do habitual, que a peça teatral seja uma ação estética normativa que se repete; sublinho afirmação do filósofo acerca do hábito como elemento que assimila a novidade do instante:

Samuel Butler já observava que a memória é afetada principalmente por duas forças de caráter opostas, ‘a da novidade e a da rotina, pelos incidentes ou objetos que nos são ou os mais familiares, ou os menos familiares’. A nosso ver, diante dessas duas forças, o ser reage mais sintética que dialeticamente, e de bom grado definiríamos o hábito como a assimilação rotineira de uma novidade. (...) quando se leva seu exame ao domínio da rotina, percebe-se que ela se beneficia, da mesma sorte que os hábitos intelectuais mais ativos, do impulso fornecido pela novidade radical dos instantes (BACHELARD, 2007, p 66).

O instante criativo da cena está relacionado a imagens intuitivas, que seriam um composto de sensações que ocupam o espaço interno do atuante e o movem no jogo teatral, no presente do fenômeno teatral, nesse caso, ancorado em uma experiência já vivida, na improvisação – e mesmo numa experiência experimentada em uma apresentação que revigora a imagem interior do ator ou na própria experiência pessoal do intérprete. Como diz Eugênio Kusnet, no seu livro “Ator e Método”, em que apresenta uma reflexão sobre o método de Stanislavski, amparado na sua prática enquanto professor, ator e diretor:

Durante todo o trabalho do ator, ele sempre continua tendo certos elementos indefiníveis conscientemente, como imagens inexplicáveis, fragmentos de sons ou de cores, exclamações, visões vagas, elementos esses que representam pontos de contato do ator com seu subconsciente (KUSNET, 1992, P.72).

Esses elementos de contato seriam ativados também em imagens instantâneas produzidas intuitivamente nas improvisações; já na demanda da repetição espetacular, apareceria também intuitivamente, mas por ter sido racionalmente organizada, ou seja, como resultado de uma ação que proporciona que ela se manifeste.

A intuição, na repetição, aparece como resultado de uma memória que reproduz trajetos, percursos, atalhos em direção ao subconsciente. O delineamento desta estrada que nos leva ao subconsciente parte de um pressuposto ativo, de uma imaginação ativa, que aciona *instantes objetivos* (BACHELARD, 2007, p.39), como propõe Stanislavski, a partir de um “*se mágico*”. Por meio do “*se mágico*” os atores se colocam na situação imaginária e levantam possibilidades de encontros instantâneos com o subconsciente:

Como vê – afirmou com gesto triunfal o diretor –, estes ‘se’ já não são simples, senão mágicos; provocam um modo instantâneo, instintivo, a ação em si mesma. [...] Observe, além disso, como na palavra “se” se encerra uma qualidade peculiar, uma espécie de poder; você o experimentou durante o ensaio referente ao louco e ele produziu instantaneamente uma transformação, um estímulo interior (STANISLAVSKI, 1980, p. 89).

Embora nessas afirmações o autor esteja se referindo ao recurso do “como se fosse” e explicando como ele pode proporcionar, instantaneamente, estímulos interiores, vejo ainda a sugestão do instante primordial que, percebido intuitivamente, gera um território de exploração de imagens interiores que seriam potencializadores da relação com a temática pesquisada.

Em outra manifestação da intuição instantânea, algumas vezes o instante é parte do processo seletivo, quando atores e diretora (e adaptadora, no caso de “Mister K.”), em avaliação dos materiais resultantes das improvisações, partem para a sua organização posterior: *e se fizéssemos de tal jeito?! Embora essa racionalização seja, a princípio, intelectual, ela advém da observação dos materiais produzidos na prática e tem, portanto, viés essencialmente ativo, ou seja, originário na cena através de uma postura criativa via a imaginação ativa. A valorização deste aspecto na forma de selecionar – nos instantes posteriores às improvisações, mediante ideias e sugestões advindas da avaliação oral – está estreitamente vinculada ao modo coletivo e artesanal de proceder adotado pela “Boa Companhia”, ou seja, estar atento aos “ventos e sopros” intuitivos semeados no lidar prático inicial com o material de referência. Não poucas vezes uma brincadeira pode gerar um pensamento transgressor da forma comum e que tem a possibilidade de produzir uma ação organizadora. Desta maneira, a geratriz dos espetáculos em questão conecta-se a uma forma de dialogar que nasce da compreensão e afinidade construídas no passar do tempo e que está aberta à experimentação e ao caráter que pode soar, inicialmente, gratuito, mas que de fato está disposto a olhar os acasos e compreender os raios da intuição. Seria um modo artesanal no sentido de que é feito cuidadosamente, mas de forma simples, mediante a presença do artista que coloca “as mãos na massa” e lida com os materiais palpáveis que lhe estão disponíveis, nas palavras de Lazzaratto: “Nunca se saberá ao certo qual será o fim de um improviso. Ele dependerá de inúmeras variantes subjetivas que dizem respeito somente aos artistas que o executam” (LAZZARATTO, 2011, p. 26). O instante fecundo, nesse aspecto, revela imagens íntimas, potentes, ligadas às *variantes subjetivas* a que se refere Lazzaratto, a pré-estruturação racional da improvisação, irá proporcionar o encontro do artista com a descoberta intuitiva instantânea:*

Se levarmos em consideração que a improvisação é uma prática e os atores, seres humanos que querem e sentem em busca do conhecimento, a intuição será sua grande aliada. No campo teórico a razão, o conhecimento racional, as formulações discursivas têm a palavra final, é através da razão que as coisas devem ser analisadas e verificadas. Agora, no terreno da prática o conhecimento que advém da intuição deve ser levado em consideração [...] A prática estimula os órgãos sensitivos e através da intuição escolhas são feitas e o conhecimento que aí se adquire nasce do sentir e não de operações racionais (LAZZARATTO, 2011, p. 28).

E é também num instante fecundo que a intuição pode despontar para o ator, configurando assim o conhecimento sensitivo que permite ao ator a exploração da imagem poética. Essa imagem advinda do conhecimento intuitivo é pura potência, e sua fruição, “*in progress*”, é uma maneira do atuante se manter conectado ao seu material, reencontrando-se com sua inspiração, “*inspiração no sentido de conexão, conexão com uma supraconsciência geradora da qual fazemos parte e que nos tira do estado de consciência cotidiano*” [...] (LAZZARATTO, 2011, p. 29).

O instante pode atuar como uma “*isca eficaz*” (STANISLAVSKI, 2004, p. 45) e, por meio da memória deste instante fecundo, retoma-se a conexão com a *supraconsciência*, que reconduz o ator às sensações encontradas e proporciona reencontros com a potência dos materiais poéticos.

## 5. MEMÓRIA.

Improvisação é a base de todos os trabalhos teatrais pelo Método de Stanislavski. (KUSNET, 1992, p.34).

[...] nossas emoções artísticas são, a princípio, tão ariscas como os animais silvestres e ocultam-se nas profundezas de nossa alma. Se não vierem à tona espontaneamente, não se pode ir atrás delas e achá-las. O máximo que se pode fazer é concentrar a atenção no tipo de isca mais eficaz para atraí-las. E para servir a seu propósito não há como estes estímulos da memória emocional – **memória da sensação** – que acabamos de discutir. (STANISLAVSKI, 2004, p. 45).

Parto da memória como lembrança do processo vivido, para invadir o terreno da memória “*como impulso, motivação e procedimento da cena*” (LOPES, 2009, p. 302). Proponho a memória como uma das matrizes primordiais do pensamento investigativo da cena teatral, é o elemento primeiro por meio do qual busco os caminhos que levam a peça “Primus” a se manter viva, orgânica, em cartaz e proporcionando experiências contundentes no âmbito do fenômeno cênico até hoje, do mesmo modo, a constante reconstrução de “Mister K.” grifa o papel da memória no meu olhar para o trabalho de atuação, vejo que por meio da memória o ator se reconduz às experiências da cena e presentifica a atuação. Parto da memória. Um exercício de reflexão em que rememorar é a proposta, não apenas lembrar, mas trazer de volta experiências e as transmitir, buscar jeitos de contar a vivência que se deu e que inspira o presente e o futuro.

Esta é uma reflexão crítica que busca pensar o fazer teatral considerando o ator como centro da cena. Esta é também uma premissa de Stanislavski, encenador e pensador teatral em cujos conceitos básicos sobre o ator me amparo nessa reflexão, e que, com licença poética, nomeio “Velho Mestre”. Procuro seguir o fluxo de um movimento por ele iniciado no final do século IXX, começo do XX, que gerou o pensamento crítico sobre os procedimentos do ator ocidental e seu papel como agente do ato teatral. Em um primeiro momento, quando penso em memória, a partir de Stanislavski, é no sentido de retomar o sentimento vivido para

utilizá-lo como um “alimento” ao presente da cena, ou seja, a ideia de retomar sensações análogas às do personagem, sensações vividas pelo ator que proporcionariam o encontro da emoção “certa”, coerente com a personagem, pela analogia. Embora esse aspecto seja relevante e a analogia dos sentimentos funcione em determinados momentos, quando o ator encontra tal analogia, entendo que a descoberta se dê também de forma intuitiva. Portanto, não se caracteriza exatamente como um recurso criativo acionado de forma proposital, apenas o ator pode aproveitar a coincidência da analogia e aprofundar a experiência da cena no sentido de aproximar-se intimamente do personagem. Porém, como diz G. Kristi, na introdução à edição argentina do livro *“El trabajo del actor sobre si mismo – el trabajo sobre si mismo em el proceso creador de las vivencias”*, das OBRAS COMPLETAS, de Stanislavski:

No texto do livro, o fracasso dos alunos em repetir o exercício com o louco se explica por sua insuficiente memória das emoções, feito que dá motivo para estudar esta memória como elemento necessário da criação. Mas na prática do seu trabalho durante seus últimos anos como pedagogo e diretor, Stanislavski renunciou ao procedimento de recorrer a recordação de sentimentos vividos para reanimar o presente. (STANISLAVSKI apud KRISTI, STANISLAVSKI, 1980, p.35).

Como mostra a afirmação acima, para o próprio diretor russo essa aplicação da memória, como *“recordação dos sentimentos vividos para reanimar o presente”*, se fez como transição na sua prática. Não é essa primeira abordagem do que foi, inicialmente, a memória para Stanislavski, como retomada de vivências da vida real para aplicação na cena, que me guia. Mas a reflexão emerge desse impulso; para mim, o ator trabalha com analogias, e no seu trabalho cabe a ele permitir que imagens que surjam nas suas improvisações, na geratriz de materiais para a cena, sejam aprofundadas, transformadas, e funcionem como atualizadoras de sua presença na cena. Esse princípio, de transformar e aprofundar as emoções íntimas em direção à experiência atual da cena, baliza a ideia da memória *“como*

*impulso, motivação e procedimento da cena*” (LOPES, 2009, p. 302). O conceito de memória emotiva, é um princípio que serve como referência da atuação teatral no ocidente no século XX, quer seja para abraçá-la, quer seja para considerá-la como um estímulo investigativo. No meu caso, é como um estímulo investigativo que olho para ele.

Todas as imagens ligadas à memória vêm, inevitavelmente, da experiência do ator como ser humano, às vezes enquanto lembrança de momentos passados de sua vida, às vezes como manifestações livres de sua subjetividade. São “flashes” de sensações, de impressões, pedaços de lembranças de instantes da sua história que se conectam à trajetória do ser ficcional e participam da ação cênica. Isso se dá, não por meio de uma busca puramente racional, mas por meio da estruturação da improvisação em busca de que ela traga relances instantâneos da vida para a cena. Ressalto que já não se trata de um sentimento análogo que o ator “traz de volta”, é uma imagem gerada no jogo teatral que inaugura tensões no intérprete. Gastón Bachelard faz a seguinte observação sobre o nascimento da imagem poética:

Quando, no decorrer de nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio (BACHELARD, 1982, p.5).

O instante seria uma chama para acender a memória; um instante fecundo pode incendiar o dinamismo da imagem e fazer o ator mergulhar no seu íntimo abismo. Nesta aventura da memória, relembrar Stanislavski é também retomar o aprendizado da atuação teatral desde o início, início do meu próprio aprendizado<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Na graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, meu primeiro contato com uma formação sólida em teatro, o curso inicial de Interpretação era ministrado pelo Professor Reinaldo Santiago e se concentrava em

associado ao início da conceituação ocidental acerca do ator e de seus métodos. É partir do “princípio”, os princípios do trabalho do ator na cena como matriz geradora que, de diferentes maneiras e com diferentes nuances, remontam aos ensinamentos do “Velho Mestre”. É importante retomá-los, por serem elementos que se referem aos fundamentos do fazer teatral, os quais me orientam na relação com a cena, trazem clareza e simplicidade, são, a meu ver, princípios organizadores. Como guia dessa viagem, busco apoio em Eugênio Kusnet. Kusnet é um prático que escreveu sobre Stanislavski e deu ao método do “Velho Mestre” uma visão particular, contaminada pelo contexto do teatro no Brasil. Como encenador e pedagogo russo atuando no Brasil praticou no teatro brasileiro um procedimento “stanislavskiano”: a análise ativa, a improvisação:

Em que consiste o método da “Análise Ativa”? Como diz o próprio nome, é uma maneira dos atores analisarem o material dramático: analisá-lo em ação [...] veremos como se processa a improvisação no correr dos ensaios pelo método da “Análise Ativa”. Por enquanto quero apenas frisar que a presença da improvisação, numa ou noutra forma, é absolutamente necessária em todas as etapas do trabalho, a começar pelo primeiro ensaio e terminando pelo último espetáculo [...] Baseando-me em algumas experiências feitas por mim, procurarei dar uma ideia do uso desse processo. (KUSNET, 1992, p. 98-103).

O presente estudo aplica um olhar para o ofício do ator partindo de conceitos de Stanislavski “visitados” por Kusnet. O ofício do ator nos seus aspectos que concernem à montagem e apresentação da obra teatral, considerando suas implicações sociais, íntimas e/ ou afetivas. Stanislavski deixou perguntas em aberto, pois, assim como reviu a utilização da memória emotiva, reviu constantemente todos os elementos constituintes do seu “Método”: *“restamos, pois, continuarmos as experiências na base do que até agora conhecemos. O sucesso ou o fracasso dependerá de nossa habilidade”* (KUSNET, 1992, p. 97).

Stanislavski propõe ao ator trabalhar sobre si mesmo para construir a

personagem. Ao trabalhar sobre si mesmo, entendo que o ator parte de seus materiais íntimos. Olhe a definição de Aurélio Buarque de Holanda para **Íntimo**:

(adj.) **1.** Que está muito dentro. **2.** Que atua no interior. **3.** Muito cordial ou afetuoso; entranhável. **4.** Estreitamente ligado por afeição e confiança. **5.** Que se passa ou efetua no interior da família, ou entre pessoas muito chegadas entre si. **6.** Âmagô. **7.** Amigo íntimo (HOLANDA, 1988, p.367).

Sublinho neste momento as definições 1, 2 e 6 (*que está muito dentro, que atua no interior, âmagô*<sup>105</sup>) de Aurélio Buarque, ou seja, as experiências internas do ser, a maneira como o intérprete, na sua interioridade, única, processa suas vivências, suas sensações, seus sentimentos. Como ator, utilizo os materiais que me afetam. Ainda segundo Aurélio Buarque, **afetar**<sup>106</sup> *no sentido de afligir, comover, abalar, dizer respeito a; concernir, comover; o afeto como objeto de afeição*<sup>107</sup>, e esta, como *conexão, ligação, ou ainda, inclinação, tendência, pendor*. Intimidade e afeto. Não pretendo realizar uma atuação teatral que não envolva tais anseios. Ao atuar me exponho, e expondo a mim mesmo demonstro meus afetos, busco afetar o outro, de algum modo revelo meu íntimo e procuro cumplicidade com o outro. O outro ator, a plateia, o diretor; há em contraposição a experiência individual, uma face coletiva fundamental. O ator tem a possibilidade de ter como base sua experiência de ser vivente, sua memória de tudo que viveu e viu, sobretudo, **como** viveu, viu e sentiu; e entregar essa experiência, em forma expressiva, à plateia. Eu vejo que é necessário empregar a personalidade ao colocar-me na situação da cena, como “se”<sup>108</sup> eu vivesse em determinada circunstância. Mesmo que, enquanto ator, eu não vá “recordar-me de

---

<sup>105</sup> HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, p. 367p.367

<sup>106</sup> Idem, ibidem, p.19.

<sup>107</sup> Idem, ibidem, p. 19.

<sup>108</sup> Assim, verificamos que, depois de estabelecermos as ‘Circunstâncias Propostas’ (a situação), podemos começar a agir no sentido de realizar os objetivos (as necessidades) do personagem COMO SE FOSSEMOS O PRÓPRIO PERSONAGEM. EUGÊNIO, Kusnet. *Ator e Método*. Op. cit., p. 48 (grifos do autor).

sentimentos vividos”, a questão é que minha experiência se dá a partir do meu modo de sentir, a partir de minha forma própria de vivenciar imagens. Ainda que o trabalho seja contar a história de outro homem – e para isso posso me valer da observação de homens “parecidos” à personagem –, o faço enquanto indivíduo, a princípio solitário, no sentido de que somente eu vivo e observo da forma como faço, é uma experiência única, singular, específica. Como diz o “Velho Mestre”:

Chamamos de intimidade à percepção do ator dentro de seu papel, bem como à percepção do papel dentro do ator [...] Em seu íntimo, paralelamente à linha de ações físicas, vocês possuem uma linha contínua de emoções que beiram as raízes do subconsciente [...] Além disso, vocês podem falar de seus personagens através de sua própria pessoa (STANISLAVSKI, 1997, p. 25).

No entanto, o aspecto do coro dos atores que se vê em “Primus” e a força da retomada do espetáculo “Mister K.”, bem como a grande influência do sentido coletivo nos dois espetáculos, citados anteriormente, são aspectos que para mim se referem aos outros números da definição de Aurélio Buarque de Holanda de significados de íntimo: **4. Estreitamente ligado por afeição e confiança. 5. Que se passa ou efetua no interior da família, ou entre pessoas muito chegadas entre si. 7. Amigo íntimo** (HOLANDA, 1988, p.367).

## OCUPAÇÃO BOA COMPANHIA: O LOBO DO HOMEM

É com grande alegria que a Boa Companhia junto à Fundação Nacional de Artes oferece à população paulistana uma mostra de três espetáculos e uma oficina gratuita da Boa companhia, importante grupo, conhecido nacional e internacionalmente, sediado em Barão Geraldo, Campinas/SP.

O foco central dessa mostra está na mistura entre a arte do ator, proposta pelo grupo, que explora a fronteira entre o teatro, a dança e a performance, com a temática do poder, exercida do homem sobre o próprio homem e sobre a natureza que o cerca.

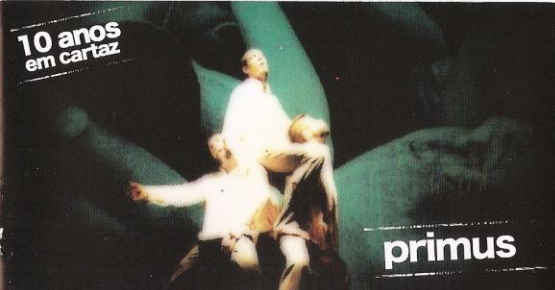
Questões filosóficas relativas à superioridade do ser humano frente à natureza, os limites entre natureza e cultura, a necessidade de submissão e consequente perda da liberdade para fazer parte do show da "civilização".

O humano como reino da necessidade e não da liberdade, são alguns dos instigantes questionamentos trazidos por esses espetáculos.

A Boa Companhia atua desde 1992, tendo como proposta a pesquisa da linguagem cênica a partir do trabalho do ator. São profissionais da área teatral dispostos não só a apresentar suas montagens teatrais e performances, mas também divulgar as técnicas trabalhadas em sala de ensaio oferecendo diversas oficinas para atores e não atores. Com este intuito, vem norteando a sua atuação através da pesquisa, intercâmbio e a férrea vontade de expandir os horizontes através da arte. Exibe um currículo eclético, com montagens que vão de Shakespeare a Qorpo Santo, passando por Nelson Rodrigues, Samuel Beckett além de adaptações de textos literários de autores como Guimarães Rosa e Franz Kafka.

Para maiores informações: [www.boacompanhia.art.br](http://www.boacompanhia.art.br)

**10 anos  
em cartaz**



**primus**



**cartas do paraíso**



**portela, patrão;  
mário, motorista**

Programa da ocupação O LOBO DO HOMEM: Teatro Eugênio Kusnet.

Acho que a intimidade e o afeto, nestas peças e no trabalho da “Boa Companhia”, invadem o terreno da coletividade e o processo criativo se mistura a forma de produção, gerando uma qualidade especial, única também na sua constituição: original. Sem dúvida o homem e o artista repetem modelos, copiam formas prontas, agem segundo expectativas sociais e a partir de expectativas de si mesmos e do que o mundo espera deles; a “Boa Companhia” certamente o faz também. No entanto a questão da originalidade fundamenta-se e se fortifica no ato criativo instantâneo, na ação do ator que se coloca na situação do personagem e, ancorado nas matrizes criativas e corporais, improvisa dentro do jogo coletivo, do encontro na cena. Nesse jogo duplo entre indivíduo e corpo coletivo, penso que nós, atores de “Primus” e de “Mister K.”, encontramos e reencontramos nossa

“linha contínua de emoções”, uma sequência de imagens íntimas individuais e, simultaneamente, de imagens coletivas, coreográficas. Existe, portanto, ecos de intimidade que se dão a partir dos indivíduos e outros a partir do jogo entre os indivíduos. Do jogo brota um espaço de troca que semeia um campo de criação ao longo do tempo, e desse campo, desse espaço do imaginário, desse lugar de criação, materiais despertam como que por “mágica”. No entanto, uma mágica construída de pormenores, de detalhes secretos e indecifráveis, da disponibilidade de caminhar lado a lado. No caminhar, no campo do jogo, num “passe de mágica”, num instante fecundo, podemos gerar o material poético singular.

Lembre-se de um instante especial para você, íntimo na medida em que só seu. Como se faz essa lembrança em você? Onde ela está em você? São perguntas que me faço como ator. Lembranças de instantes, memória. Um instante é um átimo, pode ir dos pés ao topo da cabeça, pois vejo que a memória está no corpo inteiro. Quando faço uma improvisação, alguns instantes geram plenitude, é uma semente pela qual posso atualizar a experiência da cena. Sem saber direito, sem “foi assim, logo será assado”, sobretudo, intuitivamente, posso descobrir uma fenda de minha intimidade, de meus afetos, de meus sentimentos, e assim gerar uma imagem genuína e explorá-la a fim de criar a cena teatral. O processo de racionalização é decorrente dessa intensidade gerada na intimidade e no instante. No processo de racionalização a imagem passa da força à forma, sem perder a potência.

No trabalho da “Boa Companhia”, dá-se especial valor ao olhar para a descoberta da cena via a experiência instantânea, de perceber como o atuante encontra o universo da cena com sua atmosfera específica, seu espaço próprio, sua imagem concreta, também em descobertas intuitivas instantâneas. Como experiência original, o instante é ativado pela memória, pela memória do momento em que o ator experimentou fisicamente determinado fluxo poético, no jogo teatral; memória da sensação, nas palavras de Stanislavski. Falo do ponto de vista do ator criador, do intérprete que compõe “sobre de si mesmo”, como propõe o “Velho

Mestre”:

Só quando o artista compreende e sente que sua vida interna e externa na cena, nas circunstâncias que o rodeiam, fluem de um modo natural e normal, de acordo com todas as leis da natureza humana, as mais profundas fontes de seu subconsciente vão se abrindo lentamente e delas surgem sentimentos que nem sempre resultam inteligíveis. Quer seja por um curto ou por um largo espaço de tempo se revelam a nós e nos guiam até onde exige-se certa força interior. Ao não entender e se dispor a estudar esse poder dominante, nós, em nossa linguagem de atores, o chamamos simplesmente ‘natureza’. Mas se violamos a lei de nossa vida normal, deixando de crer verdadeiramente na cena, imediatamente o subconsciente suscetível se assusta e volta a se ocultar em seus esconderijos. Para evitar que isso ocorra, é preciso primeiro agir com verdade. Por consequência, o realismo e até o naturalismo da vida interna do artista são essenciais para despertar o trabalho do subconsciente e os arroubos de inspiração (STANISLAVSKI, 1980, p.61).

A reflexão sobre os princípios recorrentes na criação e na carreira dos dois espetáculos analisados me levou a perceber a cena como um universo repleto de memórias dos participantes do fenômeno teatral, memórias que afetam, causam sensações, com potencialidade atualizadora e presentificadora. A memória é um elemento fundamental, um dado real da vida orgânica (pois a memória é também corpo) e psíquica (pois a memória é também imagem), na trilha da afirmação acima citada. Para mim, como ator que busca trabalhar sobre si mesmo, seguindo as prerrogativas do “Velho Mestre”, são necessárias as memórias íntimas, as lembranças afetivas, para que os instantes de inspiração possam aparecer. Isso tanto ao nível das experiências da vida (memória pessoal), quanto ao nível da experiência dos contatos iniciais com a peça (memória pessoal e memória seletiva), bem como na relação com o meio em que vivo e a história deste meio (memória inconsciente). Portanto, quando digo, repercutindo Stanislavski, “sobre si mesmo”, compreendo que é uma zona de partida, um “salto para o abismo” que inicia uma área de descobertas. Essa área de descobertas está ancorada na personalidade do ator, como se uma âncora se fixasse no solo que é o indivíduo e

que, paradoxalmente, deixasse o barco percorrer oceanos, atado a uma corda que permitisse as manobras mais imprevisíveis. Um homem é muita coisa e, o trabalho sobre si mesmo, implica em dialogar com os diversos aspectos de ser um ser humano. Ao propor a memória como ponto de partida, contudo, é tanto no seu sentido individual quanto nos aspectos coletivos, pois a relação com o outro, o jogo, se revela como um mecanismo fundamental do trabalho do ator na “Boa Companhia”.

Como já disse, é essencial a consideração, nesta pesquisa, de que é uma companhia de repertório continuado, em que a convivência estreita e o fundamento artesanal da proposta de trabalho são determinantes no processo criativo. A cena com o companheiro de 25 anos, e, dez anos mais tarde, com o mesmo homem, aos 35 anos, muito tempo e viagens depois: onde se ancoram esses atores na manutenção da atmosfera e qualidade do seu trabalho? As peças “Primus” e “Mister K.” nascem da crença em uma prática teatral que procura, ao longo do tempo, aprofundar relações artísticas e humanas, este é um aspecto que, para mim, se caracteriza como uma ferramenta e potencializa o resultado no palco. Essas relações de convivência longa e estreita, no processo de produção e criação, provocam tensões que se manifestam na ação teatral e que proporcionam ao indivíduo que se revele cada vez mais inteiro.

Acho que ao trazer a tona os materiais cênicos imbuídos da personalidade, potencializada na relação longa e íntima e no treinamento constante, o jogo teatral pode tornar-se intenso e atualizador. Dessa forma, cada um, a partir de si mesmo, adentra em um universo poético que é dele, e, ao mesmo tempo, pertence a esse coletivo que compactua processos criativos. Quanto mais aventuras, viagens, tropeços, vitórias, compartilham, mais abrem espaços para as manifestações da memória. Há, pois, a memória dos indivíduos, a memória da companhia, a memória das poéticas geradas a cada espetáculo. Há ainda, uma estranha e potente memória ficcional – pois “Mister K.”. “lembra-se” de “Primus”; o artista da fome tem, em si, Pedro, o Vermelho. Há muitas abordagens possíveis

sobre a memória.

### **Memórias: seletiva espacial, inconsciente e pessoal.**

Proponho três formas de pensar no conceito de memória, por sua amplitude, entendo ser necessário criar recortes que permitam uma análise mais precisa e objetiva na relação com os espetáculos em questão. Por ser a memória um tema de uma vastidão incoercível, me proponho a investigá-la em aspectos que percebo serem evidentes e isso se refere a minha experiência física de percorrer os atalhos da minha atuação na cena.

Um dos aspectos que quero abordar é o da memória dos trânsitos recorrentes na ocupação do espaço externo, uma memória da ação que opera na repetição dos percursos nas improvisações; os atuantes são “levados”, pela ação repetida e continuada, a retomar os percursos. Chamo este aspecto de memória seletiva espacial, ou seja, por meio da repetição das formas de ocupação acontece a seleção; uma ação coletiva coordenada resultante da imaginação ativa, uma ideia análoga a proposta de Stanislavski:

Podemos ser observadores de nosso sonho, mas também podemos participar ativamente dele, isto é, podemos nos achar mentalmente no centro de circunstâncias e condições, de um modo de vida (...). Podemos começar, mentalmente, a agir, a ter vontades, fazer esforços, atingir uma meta. Esse é o aspecto ativo da imaginação (STANISLAVSKI, 2003, p.43).

No caso das peças aqui estudadas e nesse recorte da memória seletiva espacial, é uma ação coletiva dos atores que se colocam nas circunstâncias do ser ficcional e que geram a repetição, a memória seletiva espacial seria, portanto, um ato coreográfico. A decisão, o propósito, são “mentais”. Quando Stanislavski escreve “*podemos começar, mentalmente, a agir [...]*” (STANISLAVSKI, 2003, p.43), a meu ver, está se referindo a disposição de buscar a ação física, a tomada

de decisão de agir, ou seja, o impulso é mental, a ação é física. Este impulso mental se relaciona ainda à pré-estruturação das improvisações, a criação prévia de matrizes criativas que permitem que os atuentes joguem cenicamente com as circunstâncias dos personagens. A memória seletiva espacial surge, então, ligada à adaptação ativa do texto e ao caráter coreográfico da encenação, a memória seletiva compõe a cena, atuando como uma coautora da encenação, pois a “Boa Companhia” estrutura coreograficamente suas montagens, procedimento estreitamente vinculado a uma utilização precisa do espaço como elemento que arquiteta a cena. O espaço é, portanto, uma ferramenta fundamental na construção dos enunciados, do conteúdo da cena. Tal procedimento tem sua raiz em métodos de composição oriundos da dança, pela própria formação da diretora artística e também ligado a origem do grupo. Lembro que o grupo se originou a partir de um trabalho da disciplina *Dança, música e ritmo*, constante da então grade curricular do curso de graduação em Artes Cênicas, em 1992, quando Verônica Fabrini iniciava sua carreira acadêmica universitária. Este seria também um aspecto da GIE?

Outro aspecto da memória que considero relevante é sua configuração arquetípica, sua carga de significação relacionada à história coletiva e às forças que essa história imprime no corpo dos atores; para nomear esse aspecto, chamarei de memória inconsciente. Esse aspecto tem uma função diversa da memória seletiva espacial, ele atua quando os atores abrem espaços internos para que tais forças se manifestem; atua quando, em um instante intuitivo, os criadores relacionam imagens poéticas, atua quando o ator abriga associações internas e imagens em seu espaço interior. Este viés da memória aparece, mas apenas porque os criadores têm a intenção e a consciência de que são “hospedeiros” de forças coletivas. A memória inconsciente e sua importância derivam do papel dispensado ao inconsciente coletivo no trabalho artístico<sup>109</sup> do

---

<sup>109</sup> A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É, portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica. Examinando essas imagens mais detalhadamente, constataremos que

grupo, vinculado ao pensamento da encenadora/ diretora. Entendo que, para a “Boa Companhia”, o ator é um agente que condensa a experiência humana, está no meio do turbilhão dessa experiência e dela retira a seiva, assim como a ela restitui a mesma seiva, transformada por ele na cena. E “Primus”, por exemplo, foi construído a partir da origem ancestral humana, do bicho homem cruel e indefeso, desde sua gênese kafkiana, e os raios da ancestralidade incidem sobre o espetáculo. Anatol Rosenfeld observa que enxerga um aspecto arquetípico na obra de Kafka como um todo:

Os romances de Kafka, de influencia verdadeiramente avassaladora na literatura (e no teatro) atual, tendem à forma da epopeia arquetípica traçando o mito da busca frustrada, busca empreendida por seres cuja culpa (talvez gloriosa) é a da queda na “individação” de peça mal ajustada e cujo pecado é o da emancipação do indivíduo saído do “nexo universal (ROSENFELD, 2009, p. 236).

Penso que quando o grupo escolheu contar a história de um macaco que passa a viver como homem, esse que se torna “*uma peça mal ajustada e cujo pecado é o da emancipação do indivíduo saído do nexo universal*” (ROSENFELD, 2009, p.236), estava optando por um discurso estético que envolve ancestralidade. A peça propõe uma divisão do homem, como já disse, rasga o homem na sua própria origem: homem da razão versus homem do instinto, ou, poderia dizer, civilização versus natureza. O sentido do imaginário lida com a questão da estrutura adquirida pelo *homo sapiens* ao longo de sua evolução, uma visão evolucionista. “Primus” seria um mergulho na origem do homem e na sua conexão com o animal, o homem como um animal racional; o homem bicho, predatório e, ao mesmo tempo, caçado; a peça evoca a memória dos homens das cavernas e antes, a memória do macaco. Do macaco ao homem se evidencia uma linha de ação contínua, como na terminologia de Stanislavski. Na exploração

---

*elas são, de certo modo, o resultado formado por inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia.* JUNG, Carl Gustav. Psicologia e Poesia in *O Espírito na Arte e na Ciência* (Obras Completas de C. G. Jung). São Paulo: Vozes, 1985, p.73.

desta linha de ação/ evolução, “Primus” pode ser visto como um trabalho que gerou uma forma consistente, com linguagens sólidas que se organizam de forma coerente com a temática evolutiva:

O que singulariza a permanência de um espetáculo teatral é sua rigorosa partitura cênica, aurida através de uma dramaturgia de palco que, amarrando todos os signos que integram sua linguagem, o torne uma *pièce de resistance* [...] Estruturado com um pé na dança (há um forte sentido coreográfico) e outro no circo (deslocamentos acrobáticos de alta concentração), o espetáculo exala forte sentido construtivo, o que garante a permanência antes apontada, mas dissimulando tais andaimes para apresentar-se como límpida cena teatral. O conto *Comunicado para uma academia*, de Kafka, fornece apenas a moldura e a metáfora maior para a exploração das situações que dramatiza: uma palestra acadêmica que desconstrói seu discurso e enredo, vítima da ironia, do erro de cálculo, à procura do elo perdido que nos distanciou da natureza. Esse olhar corrosivo sobre a evolução humana, talvez mais propriamente uma involução, uma vez que culmina num idiotizado ator de shows musicais, evidencia o tom ético que percorre sua interrogação sobre o humano (MOSTAÇO, *Caderno Primus 10 anos*, 2009, s/p).

Nas pesquisas desenvolvidas pelo grupo para a montagem, nós criadores de “Primus”, entramos em contato com diversos estudos sobre primatas e seu comportamento – a primatologia<sup>110</sup>. Estudos, inclusive, que rechearam as improvisações de sentidos e possibilidades, operando como ferramenta da análise prática do tema. Como já disse, tais estudos em primatologia uma das matrizes criativas da peça, uma matriz que tem aspectos tanto práticos (como as mimeses

---

<sup>110</sup> Quando Verônica me contou que estava trabalhando com um texto de Kafka que falava de um macaco, fiquei logo instigada. Havia acabado meu mestrado com uma pesquisa sobre comportamento de primatas em cativeiro, o que me conduziu a etologia (o estudo do comportamento através da perspectiva da teoria evolucionista) e mais especificamente a primatologia. A partir disto, entrei em contato com várias questões interessantes que vinham sendo levantadas através das mais diversas pesquisas com primatas: questões como a origem da linguagem, da consciência, da empatia, do comportamento de imitação, da manipulação, e tantas outras capacidades tradicionalmente associadas ao gênero humano que começavam a ser identificadas sobretudo entre nossos parentes mais próximos. ALMEIDA, M.I.F (Isabel Fabrini, “orientadora primatológica” e irmã da diretora do espetáculo). *Sobre macacos e homens* (Caderno PRIMUS 10 ANOS), Op. cit., s/p (anexo).

das expressões de estados emocionais dos chimpanzés) quanto teóricos. Esta matriz fundamenta a observação do animal de referência para a peça, investigando seu comportamento em cativeiro, mostrando como a saída do bicho de seu habitat provoca mudanças drásticas de comportamento e como essas mudanças se manifestam em termos de qualidade de utilização do corpo. Em termos práticos, literalmente trouxemos gestos e movimentos dos macacos observados no zoológico, além de materiais da primatologia impressos sobre padrões de comportamento do macaco utilizados para a construção da gestualidade da peça. Tais estudos mostram, por exemplo, que a ciência acreditava, até meados de XX, que o homem era o único animal que mata o indivíduo da própria espécie sem fins diretamente ligados à sobrevivência. Posteriormente, a análise da vida de comunidades de chimpanzés, constatou que macacos também podem matar indivíduos da mesma espécie, por disputa de territórios<sup>111</sup>, portanto, sem estar vinculada diretamente a sobrevivência. Acreditava-se também que apenas o homem pratica atividades sexuais como diversão; pesquisas, no entanto, indicam que uma subespécie de chimpanzés, os Bonobos, pratica um tipo de masturbação, uma atividade sexual, portanto, não reprodutiva. A ideia da tendência sexual humana sem fins reprodutivos e a violência estariam impressas nos antepassados do homem e mesmo que a peça não defenda a teoria de Darwin<sup>112</sup> – pois não acredito ser papel da ficção entrar em méritos científicos –, Kafka, como intelectual e leitor, de algum modo, vivia essa influência na sua época e, de forma livre, poética, abordou essa possibilidade de origem do homem. Acredito que a peça explora a ideia de criar um jogo com a Teoria de Darwin, e assim, viaja nas possibilidades cênicas deste jogo. Por exemplo, ao problematizar a questão da violência obscura como diversão e alívio, estaria “colando” sentidos com as potencialidades do tema.

---

<sup>111</sup> Vídeo *Os Chimpanzés Selvagens – acompanhe Jane Goodall em seu pioneiro estudo sobre os chimpanzés na África (Among the Wild Chimpanzees)*, São Paulo (National Geographic, Vídeo Arte Brasil, Col. A Grande Aventura), 1984. Esse material foi proposto por Isabel Fabrini de Almeida.

<sup>112</sup> A teoria de Darwin fala sobre a seleção natural como causa principal da origem e multiplicação das espécies, para conhecer: DARWIN, Charles. *Origem das espécies*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, 382 p.

A capoeira, no contexto que foi trabalhada em “Primus”, evoca a violência obscura, a rivalidade, a lei do mais forte como contraponto do aspecto lúdico (todo macaco é brincalhão). A matriz primatologia, por sua vez, dialoga (e dinamiza) dois impulsos: o da imitação (primitivo) e o do pensamento científico (fruto da cultura).

Por fim, são diversos os elementos que trazem cargas da memória coletiva (memória inconsciente) que podem manifestar e potencializar a força da ligação dos intérpretes com o imaginário do espetáculo. A geratriz instala um “chão por onde pode caminhar” o espetáculo, na medida em que o olhar dos criadores se volta a estas questões, gera questionamentos e possibilidades, instaura relações, ativa possíveis marcas da história humana que se esconderiam em nossa genealogia.

Paralela a essa memória inconsciente coletiva a individualidade do ator, na sua ação íntima, revela a memória que aproxima o intérprete do ser ficcional e os funde, imagens da experiência pessoal do indivíduo que ocupam o espaço interno do ator. Não são mais dois seres, o da literatura e o da cena, é um só gerado no jogo teatral, do qual participam o ator, sua personalidade, por meio da memória pessoal, e a personagem, com seus objetivos e circunstâncias específicas. De forma complexa, e não de maneira clara e compactada – pois aqui é necessário separar elementos que por sua natureza navegam juntos –, a memória pessoal é a condutora. Pois toda seleção da ocupação do espaço externo e toda aceitação das forças da memória inconsciente, se dão na medida em que o ator-criador e a encenadora colocam suas memórias pessoais na criação, a meu ver, e consoante com outros pesquisadores<sup>113</sup>, esse aspecto da memória é o elemento que funda as relações cênicas; memória pessoal como relação com o passado, mas, sobretudo, como elemento potencializador do presente:

---

<sup>113</sup> Na revista *Sala Preta*, 2009, op. cit., por exemplo, constam artigos de diversos pesquisadores no capítulo chamado *Memória e teatro*, entre eles, Beth Lopes, François Kahn, Tatiana Motta Lima e Patrícia Leonardelli.

A exemplo da imaginação, das imagens, do imaginário e das emoções, a memória está colocada hoje em outro plano de compreensão. Deixou de ser entendida como baú de lembranças. É vista, pelas análises mais atualizadas, de base fenomenológica, como uma existência em devir – seu produto é tecido no momento em que se dá a ação de recordar. No ato da reminiscência, entram, evidentemente, elementos do passado. No entanto, relaciona-se com o presente, com uma perspectiva de futuro para o indivíduo que rememore e, por mais paradoxal que possa parecer, ela o faz de uma forma mais contundente do que na sua relação com o passado (GUINSBURG/ FUSER, R.A.B., 2002, p. 294).

Percebo que, em “Primus”, a memória pessoal é acionada sob a premissa da encenação de que o homem é fruto de seus ancestrais, deste modo, as *imagens pessoais*, internas ao ator, se contaminam dessas experiências coletivas, formando um caldo de memória que alavanca a cena a um território para além do indivíduo, expondo o macaco como representação do homem e de suas contradições.

Observo que esse trabalho de trazer a problemática individual aos patamares da coletividade é potencializado, no grupo, na dualidade corpografia /coreografia – termos relativos, respectivamente, ao corpo de cada ator e ao corpo coletivo. Ao instrumentalizar o ator, por meio das matrizes criativas, dando a ele formas e conteúdos por onde transitar, a companhia procede à conexão indivíduo & grupo. O ator está ancorado, em “Primus”, nas qualidades corpográficas físicas pré-definidas, ou seja, as matrizes corporais (corpo-macaco, corpo-homem rústico, corpo-homem comum e corpo- astro do teatro) e nas linguagens matrizes (canto, percussão, acrobacia, primatologia) que motivam os corpos na cena. Ressalto que na “Boa Companhia” se busca, ainda, uma precisão coreográfica e rítmica que resulta em uma ocupação espacial rigorosa. Nesse caso, a memória seletiva espacial é uma maneira de conduzir de modo coerente a transformação constante dos materiais, pois ela atua como um elemento que religa a face consciente e a face subconsciente da memória, a razão e a intuição. Os percursos e trajetos funcionam como pontes de conexão com as imagens que despertam novamente, na medida em que são retomados os trânsitos da encenação; tanto as imagens de

uma memória inconsciente – impressa no ator enquanto ser social e criativo –, quanto às imagens da memória subconsciente, ligada a história do indivíduo. Ao refletir sobre a afirmação de Stanislavski: “*Quanto mais momentos conscientes criadores vocês tiverem nos seus papéis, maiores serão as possibilidades de um fluxo de inspiração*” (STANISLAVSKI, 2003, p.43); entendo que a memória seletiva proporcione momentos conscientes, racionalizados pela encenadora e despertados na retomada da ocupação do espaço, aumentando as possibilidades de o ‘*fluxo da inspiração*’ do intérprete manter-se ativo, ou seja, instaurar os processos intuitivos. Na afirmação citada podemos antever o lado consciente e o lado que Stanislavski chama de *superconsciente* do processo criativo; o fluxo de inspiração, um elemento superconsciente, resulta, segundo o autor, de um processo consciente:

Quanto mais sutil for o sentimento, mais se aproximará do superconsciente, mais próximo estará da natureza e mais distante do consciente. O superconsciente começa onde a realidade, ou seja, o ultranatural, acaba, onde a natureza se liberta da tutela do cérebro, fica livre das convenções, dos preconceitos, da força. Assim, a via natural de acesso ao inconsciente é através do consciente (STANISLAVSKI, 2003, p.104).

Vejo que no trabalho do grupo, o consciente e o inconsciente são auxiliados na parceria encenação e atuação, sendo que o fluxo de inspiração é arquitetado ao nível da encenação. Esse “*fluxo de inspiração*” nasce de um instante criativo e carrega *toda “carga de originalidade: [...] um ato é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que carrega toda carga de originalidade”* (BACHELARD, 1980, p. 26).

Essa originalidade é uma expressão própria do indivíduo na cena, numa situação absolutamente específica: este homem fazendo esta cena. Vejo que, como ator, em cena, dialogando com Kafka, com outros atores, desperto numa intuição instantânea, um *instante fecundo* de minha própria experiência, um elemento único, dado seu caráter “especial”. Esse instante “reaparece” no

presente da cena a cada vez em que ela for apresentada e ao empregar esta ferramenta; assim, o instante se transforma a cada “novo” presente, composto de novas plateias, novos espaços, um “renovado” intérprete.

O processo criativo que busca gerar forças pela improvisação pode promover a emersão do material poético diretamente “*do ser do homem tomado em sua atualidade*” (BACHELARD, 1980, p.6), no *momento presente*:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imaginação poética é preciso voltar-se a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (BACHELARD, 2007, p. 6).

Esta atualidade se refere à criação e à apresentação da cena, pois o jogo das matrizes e as memórias ativadas que dele resultam, proporcionam que a cena apresentada traga ecos de sua origem.

A memória seletiva espacial também pode promover a emersão da imagem poética *na consciência como um produto direto do coração*. Nesse sentido, a memória se reorganiza a partir das condições da atualidade da cena que se relacionam ao instante original. Essa reorganização se dá por meio da relação do ator com o espaço externo da apresentação, pela sua ocupação; e também pela retomada da imagem interior instantânea na sua condição de indivíduo presente na cena. Temos, portanto, a memória pessoal que apoia a memória seletiva espacial, ativada nos instantes criativos da improvisação, e que se torna um catalisador de forças para que o intérprete encontre o fluxo das ações de forma repetida. Porém este espaço, não é um espaço qualquer: *é um espaço da infância que traz um sabor de solidão, a memória de um lugar abandonado, um medo e uma atração pelas escuras grades dos bichos enjaulados*<sup>114</sup>, é – ainda que “mapeado” – um

---

<sup>114</sup> Grifo meu: o pensamento do ator; seguindo o caráter participativo da pesquisa. O monólogo interior, como chamou Stanislavski os procedimentos internos do ator, é sempre pessoal; nesses trechos estou buscando ilustrar caminhos internos do ator na construção de suas imagens. Imagens não são palavras, por isso

espaço de risco. E essa retomada acontece na totalidade do ator, ora em palavras internas, ora em movimentos, fluxos de sensações, enfim, toda gama de sentimentos, sensações, pensamentos; elementos variados a que chamo imagem interior ocupando espaços internos. A memória pessoal gera uma imagem interior conectada ao íntimo do intérprete e a ação não se dá mais apenas em um espaço qualquer por uma memória qualquer, é uma ação real e complexa que envolve o intérprete e o ativa poeticamente. *Esta solidão parece a do menino que esteve em casa ontem, seus olhos me falavam de uma atmosfera assim assustada e seduzida, aquele olhar participa dessa ação cênica*<sup>115</sup>. O fluxo da ação não é deliberadamente transformado em palavras, o monólogo interior é imagem, e “os olhos do menino” participam da ação sem se tornar um raciocínio, ele está em conexão com a imagem/ memória daquele instante improvisacional em que o ator fundou sensações, é uma atualização das mesmas forças. “A memória, guardiã do tempo, guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e fictícia que é a duração” (BACHELARD, 2007, p. 38), afirma Bachelard em nosso texto referência sobre a intuição do instante.

É da natureza da atuação cênica a sobreposição de texturas; a memória de um instante da vida do ator – que marcou uma experiência pessoal – impõe-se à memória do instante improvisacional (um instante criativo primordial, um instante fecundo); então, já em forma poética, torna-se o impulso da repetição espetacular.

Sobre a memória inconsciente, a memória que brota do contato profundo e ativo com o tema abordado e é gerada na relação inconsciente do ator com a carga arquetípica do tema, produzindo ações que resultam deste tema, no momento e no espaço da cena, conforme afirmação de Beth Lopes:

A sua expressão (*do performer*) se constitui não só em um traço sensível de seu processo fisiológico e psicológico mais íntimo, mas também é expressão individual resultante de um conjunto de relações sociais sobre

---

chamamos de *espaço interno* ou *ação interna*; no entanto aqui, preciso das palavras e não me furtarei em tentar traduzir por meio delas essa *ação psicofísica*.

<sup>115</sup> Idem.

as quais pesam as tensões e os dilemas de sua época (LOPES, 2009, p. 32).

Embora a autora se refira à época do ator, entendo que está falando sobre forças coletivas externas ao ator, e, por uma questão de ênfase aos aspectos inconscientes dada pela “Boa Companhia”, vejo que essa afirmação corrobora com ao conceito de memória inconsciente.

Em “Primus”, a força da memória inconsciente é imprescindível, pois, a peça, ao tratar da fundação do “humano” em seu percurso contraditório entre evolução e domesticação, busca mostrar como o homem lida com sua origem animal e como ele a coloca a serviço, ou a “desserviço”, da humanidade. Neste sentido, as forças do inconsciente coletivo se intensificam. Por outro lado, a memória pessoal é intensificada em outra via; indivíduos atores com histórias específicas trazem sua carga de memória como acontece no teatro, como o entendo, de forma geral. Contudo, nesta peça, a questão ganha forma cênica quando fotos dos atores ainda bebês, recebendo o diploma de educação infantil ou de oitava série (entre outras situações) são projetadas e evocam o registro da memória de cada um. A memória aparece como recurso da encenação em um nível diferenciado, explícito: a memória pessoal se transforma em signo do diálogo entre o macaco da ficção e o ator na cena. Portanto, se o teatro em si é território da memória, nesta peça esse território parece se alargar e se aprofundar, o que acredito ressaltar ainda mais seu aspecto de metáfora do aprendizado do intérprete.

O tema da peça – a passagem da natureza para cultura, a evolução do homem em seus aspectos racionais e instintivos, abordado na trajetória contada por um macaco que conquista um lugar no mundo dos homens – tem uma história que imprime tensões e movimentos, percursos e potências e gera nos corpos possibilidades de materiais para a cena; são potencialidades; cabe ao intérprete a tarefa de corporificar essas forças. A proposta de improvisar sobre um tema denota uma seleção ativa; o que essas determinadas pessoas, na atualidade do

processo criativo, captam da história/ memória? O que esse coletivo, em confronto com esse tema, em jogo, concretiza como material de composição cênica? Esse é mais um viés do fenômeno da *geratriz improvisacional espetacular* (GIE); é inaugurar relações cênicas; não só no sentido da relação dos atores entre si e consigo próprios, mas também no sentido da conexão com o sentido maior da encenação. A evolução que se processa nos fenômenos cênicos que analiso é, conforme venho observando, mantida por uma chama acesa em instantes criativos da improvisação e das apresentações e no período gerador do espetáculo. A forma como se dará o fogo que se renova, sob e sobre novas lenhas, alimentado por outros ventos, tem rastros dessas chamas. O que da fogueira da noite resta no abandonado e solitário esfumaçar da madeira ainda ardente da manhã?

Este é um estudo que busca colaborar na compreensão sobre procedimentos já realizados pela “Boa Companhia” a partir do estudo de caso de duas encenações, e que sugerem uma metodologia criativa. Pretende igualmente refletir sobre algumas possibilidades de um processo criativo improvisacional, partindo de comparações entre os dois processos criativos em questão: “Primus” e “Mister K. e os artistas da fome”.

Em “Mister K.”, a *memória seletiva espacial* – conforme explanação anterior, que se processa com relação aos percursos coletivos que se repetem nas improvisações – participa do processo de uma maneira diversa na medida em que esse se dá, no período inicial, sem parte do elenco. Visto que – como disse na exposição do contexto desta coprodução internacional – houve um período em que os atores da “Boa Companhia” improvisaram antes da chegada da parte alemã do elenco, visando estruturar o trabalho de maneira a dar uma sustentação ao grupo que chegava, procurando localizá-lo no modo de trabalhar da companhia através de um exercício prático previamente montado. Os materiais nesse caso são encontrados mais pela via individual, corpográfica – o que acaba por definir uma relação menos direta da improvisação com a ocupação coletiva do espaço

externo. O conceito da ocupação do *espaço externo, de forma geral*, nasce mais da encenadora que dos movimentos coreográficos originados nas improvisações dos atores. No entanto, esse fator não descaracteriza a *gênese improvisacional espetacular*, ela apenas se processa em um nível diferente do caso de PRIMUS, o que de fato acredito evidenciar sua pertinência, na medida em que registramos sua transformação a cada montagem, ainda que sustentada em muitos dos seus aspectos gerais, como tem sido mostrado. A *geratriz improvisacional* desperta, no caso de “Mister K.”. o conceito da ocupação do espaço externo partindo da encenadora. O desenho espacial mais marcante refere-se ao uso do espaço no todo da encenação, ou seja, da parte externa, passando pela área convencional da representação (o palco ou arena) e finalizando nos fundos do edifício teatral. Mesmo diante da desconstrução deste percurso (aparência, essência, excremento/ frente, dentro, fundo do teatro), tal conceito permanece nas outras versões, não só na adaptação que “afunda” a peça no palco (proscênio, área média, fundo da caixa cênica), mas também como estímulo a imagem interior dos atores no preenchimento de seu espaço interno, em versões onde nem o afundamento já participa da estrutura da cena. Os elementos se ajustam, portanto, de forma que cada ferramenta do trabalho do ator supra as necessidades de uma outra que foi transformada; as forças se transferem dentro do próprio jogo da cena.

Noto que a *imagem interior* preenche, dessa forma, a coesão necessária ao espetáculo; a coesão espacial se processa de forma mais marcante no *espaço interior* em “Mister K.”. Não se caracteriza uma ocupação do espaço externo tão homogênea quanto em “Primus”. Nesse sentido, a projeção do espaço interior é ampliada, na medida em que este espaço realiza o papel de condensador dos percursos das personagens. Ou seja, a questão se desloca de um sentido coreográfico para um sentido corpográfico e estas direções são, a meu ver, resultantes das características temáticas e processuais dos espetáculos. “Primus” fala do coletivo que impõe um modo de ser, determina um comportamento que se

traduz, no universo da encenação, no rigor da ocupação espacial, resultado também das matrizes de linguagem que têm em suas bases direções de ocupação (um espetáculo mais horizontal), como a circularidade da capoeira ou a diretriz objetiva da ciência “evolucionista”. Já “Mister K.” fala deste indivíduo que firmemente se posiciona em seu modo de ver o mundo, fazendo desta posição seu mote de comportamento, um jeito próprio de ver, relacionado a um modo próprio de experimentar as coisas, um mergulho em seu próprio espaço. Suas matrizes dialogam com tais direções, gerando um espetáculo mais vertical. Como a música, que abre a cada um suas próprias sensações, e a ideia dos corpos em decrepitude, circunscritos a suas próprias e específicas dores.

As manifestações das memórias, assim como a dinâmica entre elas (espacial, coletiva e pessoal) operam com bases semelhantes às vistas anteriormente em “Primus”. A memória pessoal em “Mister K.”, isto é, a questão da arte e seu sentido para o indivíduo artista é tão contundente ao ponto de “puxar a corda” para a imagem interior. Como vimos, o conto *Um artista da fome* questiona o próprio sentido da arte e do artista e, na peça, os atores estão, no tempo presente da cena, refletindo, ao mesmo tempo, sobre sua obra e sobre seu próprio fazer. A questão ancestral mais presente na estrutura de “Primus”, impõe, como já disse, um percurso coletivo na geração das imagens. Embora tenhamos, sem dúvida, ambas as potências – coletiva e individual – impressas nas duas montagens, do ponto de vista da atuação, no âmbito da ocupação espacial, das memórias e da imagem, se estabelece uma transferência de projeções, configurando-se um jogo de transferência de forças.

Em ambas as peças o território da arte é problematizado (Pedro alcança seu lugar ao sol, tornando-se um astro do teatro de variedades e o artista da fome jejua até desaparecer), por ser este o eixo temático da TRILOGIA KAFKA da “Boa Companhia”<sup>116</sup>, da qual elas fazem parte. Em “Mister K.”, contudo, a presença da

---

<sup>116</sup> A TRILOGIA KAFKA, reúne três peças que refletem sobre o papel do artista e da arte, através de três adaptações para o palco de contos de Kafka: “Comunicado a uma Academia”, “Josefina, A Cantora ou o povo dos Ratos” e “O artista da fome”. Começa em 1999, com “Primus”, a segunda montagem é de 2000,

aura do artista, sua exposição e sua escolha pela arte da fome se faz muito presente. Transfere-se do universo do macaco que virou homem para um homem que escolheu a fome como recurso de sobrevivência. Independentemente da força de cada metáfora kafkiana para o trabalho com arte, acho que o aprofundamento na temática do artista que PRIMUS inaugura, provoca nesta segunda montagem o aprofundamento da analogia da escolha de vida do intérprete com a escolha da personagem. Abre-se assim, a meu ver, um campo à memória das emoções muito instigante. Do macaco, que transforma sua natureza e conquista o posto de astro, ao artista que, de reconhecida fama, é esquecido e ruma ao desaparecimento, existe um percurso que me leva, como ator, a pesar minhas próprias escolhas, a experimentar, na cena, via o imaginário, o sabor contraditoriamente amargo e doce, de deixar as luzes da ribalta e mergulhar na pura escolha pela arte, na recusa a qualquer alimento facilmente digerível. Em “Primus”, a liberdade exterior é contraposta a prisão interior, *“só eu dou por isso, e não consigo suportá-lo”* (KAFKA, 1993, p. 72). Já em “Mister K.”, dá-se o inverso: *“só ele, e nenhum outro iniciado, sabia o quão fácil era jejuar. Era a coisa mais fácil do mundo”* (KAFKA, 2009, p. 34). É como se Kafka dissesse que ser artista é estar em um espaço de atuação de certa forma sufocante, ambíguo, pois liberta e aprisiona. *Pedro, o Vermelho*, escapa das grades do zoológico tornando-se estrela do teatro de variedades. Já na segunda peça a temática do artista em si é direta e tal fato robustece as questões do artista e de suas escolhas. O artista em uma jaula, sem comer, sendo o tempo inteiro olhado e fiscalizado é, da forma como leio o conto, uma cruel ironia do autor com seu próprio ofício de artista, e, sendo um espetáculo teatral, vejo que a encenação se utiliza dessa analogia apontada pelo autor, pois o próprio teatro permite a radicalização desse apontamento; o artista ao vivo na frente de seu público, exposto a observação. Se em “Primus” o universo social

---

“Josefina...” dirigida por Cláudia Echenique, diretora chilena convidada da “Boa Companhia”, com atuação de Verônica Fabrini (diretora das outras duas montagens da TRILOGIA) e Max Costa (diretor musical das outras duas montagens e também ator em “Mister K.”). A última é “Mister K.”, de 2003., espetáculo que reestrea em 2012 sob novo título: “Um Artista da Fome”, agora feito totalmente a base de improvisações, em nova parceria com o grupo *Matula Teatro* e convidados.

olha para esse ex-macaco com admiração e horror de quem não sabe o que é ser bicho, em “Mister K”., essa presença é mais íntima, tem um papel mais inquisidor. A imagem deste olhar público que fiscaliza o artista pode funcionar como alimento à contestação, enquanto intérprete da peça, acerca de minha própria condição de artista, desse modo, a memória pessoal é ainda mais aguçada na medida em que os materiais íntimos são colocados em ebulição, já a partir de potências fundadas anteriormente, no outro espetáculo. A memória inconsciente do artista, “*resultado formado por inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia*”<sup>117</sup>, já foi amadurecida pela Companhia e a experiência da primeira peça da TRILOGIA, traz um subsídio na relação com o tema para cada indivíduo do elenco que acaba por valorizar a *memória pessoal* e grifar um aspecto mais interiorizado na montagem. Nesse sentido, “Primus” “é mais para fora”, ao apostar no sentimento de matilha, de coletividade, já “Mister K.” “é mais para dentro”, ao apostar no sentimento da mais absoluta solidão do indivíduo.

---

<sup>117</sup> JUNG, Carl Gustav. “Psicologia e Poesia” in *O Espírito na Arte e na Ciência*. Op. cit., p. 69.

## 6. ESPAÇO.

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível (MERLEAU-PONTY, 1999, p.328).

O que importa para a orientação do espetáculo não é meu corpo tal como de fato ele é, enquanto coisa no espaço objetivo, mas meu corpo enquanto sistema de ações possíveis, um corpo virtual cujo “lugar” fenomenal é definido por sua tarefa e sua situação (MERLEAU-PONTY, 1999, p.333).

Maurice Merleau-Ponty, em “A Fenomenologia da Percepção”.

O espaço na cena, os espaços da cena. A cena se dá em um espaço externo (1): em um prédio adaptado, em um teatro propriamente dito, em uma sala; são diversas possibilidades. Esse espaço ganha um novo sentido na medida em que olhamos para ele como um espaço da cena, ele é “*um meio pelo qual se torna possível*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.328) criar um jogo de imaginação; ou seja, se estabelece uma nova dimensão do espaço quando atores e plateia convencionam vivenciar o universo do teatro nesse ambiente. Importante no presente olhar sobre a cena é também o espaço imaginário da fábula (2): na selva, no navio, no circo. O espaço é uma circunstância que deriva da fábula, o lugar em que está o ator nessa circunstância fictícia. Nesse recorte, importa ainda, o espaço interior do ator (3), onde se processa a ação interior, como caracterizou Stanislavski, que define a ação como *interior* e *exterior*<sup>118</sup>. O espaço interior, além de subjetivo, psicológico, é um espaço fisiológico, ele é marcado pela biologia do ator, é puro sangue, veias, fluidos, é o lugar da experiência das sensações vivas; dos sentimentos, das imagens. É por meio destas características do espaço que a

---

<sup>118</sup> Naturalmente o elo entre o corpo e a alma é indissolúvel. A vida de um gera a vida da outra, e vice-versa. Em toda ação física, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma ação interior, alguns sentimentos. Assim é que são criados os dois planos da vida de um papel, o plano interior e o plano exterior. Estão entrelaçados. Um propósito comum os aproxima ainda mais e reforça o elo inquebrantável que há entre os dois. STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Paulo de Pontes Lima. – 9ª edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. P. 270.

*gênese improvisacional espetacular* se configura nos processos aqui estudados. Foi a partir da percepção e da observação do meu processo de atuação na “Boa Companhia” que classifiquei o espaço nestas três formas: externo, imaginário e interior. Esta classificação é resultado direto de uma vivência que provocou a necessidade de adaptar-se a cada diferente local (inúmeros e diversos) que os espetáculos se apresentavam. Portanto, se faz necessário manter-se fiel às bases da atuação e, ao mesmo tempo, estar aberto a especificidade de cada novo espaço externo, tal necessidade concreta é que edifica a reflexão sobre os espaços. Merleau-Ponty diz, na afirmação acima, que o “*espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pela qual a posição das coisas se torna possível*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328). Ao espaço físico, referente às condições do lugar enquanto arquitetura; que torna possível a posição das coisas palpáveis chamo de espaço externo (1). As reflexões sobre esse aspecto se orientam primordialmente pela ocupação coletiva, coreográfica, e relaciona-se à memória seletiva espacial. O espaço imaginário (2) está de forma intrínseca ligado ao espaço interior (3), por depender da relação interior do ator com a circunstância do acontecimento cênico, mas concerne também a um aspecto coletivo; é o espaço onde os atores estariam *se fossem*<sup>119</sup> esses personagens. O espaço imaginário não é um espaço permanente de referência para o ator no momento da atuação, ele diz respeito à circunstância e gera elementos que podem alimentar a imaginação em lapsos instantâneos, ou como recurso de concentração e prontidão, por exemplo, como retomada da memória das circunstâncias. Como ator percebo que, em momentos pontuais, retomo a atenção ao espaço imaginário: *agora são movimentos da selva, não é Pedro na*

---

<sup>119</sup> *Mal havia pronunciado o “se” mágico e senti como se alguma coisa me tivesse atingido pelas costas. Comecei a correr, mal sabia o que estava fazendo, e de repente me achei dentro do meu quarto de hotel imaginário.* STANISLAVSKI, Constantin. *A criação do papel*, op. cit., p. 265. Stanislavski, em suas principais obras, constantes de nossa bibliografia, define o *mágico se fosse* como um recurso para agir na situação imaginária da personagem: o que eu, ator, faria, *se fosse* essa personagem, nessa situação. Nesse caso nos referimos a uma intenção coletiva de criar um espaço imaginário, pois em “Primus”, todos os atores são o mesmo personagem, na maioria das vezes, na mesma situação; embora cada ator tenha sua própria imagem e seu próprio espaço interior, o estímulo para a improvisação é de um mesmo espaço imaginário.

*comunicação à academia*, tal retomada me permite reconstruir minha atenção na cena. Tal classificação, a meu ver, deriva do conceito stanislavskiano do *círculo de atenção*:

A ideia desse elemento veio da comparação com certas características da nossa visão. O olho humano abrange um campo de visão de quase 180 graus. É fácil constatar isso na prática. Estendam os braços para frente e depois lentamente, pouco a pouco, afastem as mãos uma da outra. [...] Nessa posição, se quiserem ver em detalhes as suas mãos, isto é, *se prestarem muita atenção às mãos*, constatarão que deixarão de enxergar o que está à sua frente. E, pelo contrário, se prestarem muita atenção ao que se achar na sua frente, a visão das extremidades quase desaparecerão (KUSNET, 1992, p. 49).

Na busca por uma reflexão que parta da definição de Kusnet para criar questões próprias, vejo que voltar a atenção ao espaço imaginário é uma possibilidade de concentrar-se na circunstância, no sentido de aguçar a sensação coerente com a cena. Assim, em momentos em que houver elementos que tendam a dispersar a atuação (lapsos de desconcentração de um ator, pequenos imprevistos na cena ou na plateia), a retomada da sensação do espaço imaginário pode reconectar o ator na cena. É um fator que pode estimular a recuperação do ritmo cênico do ator, inclusive, para ajudar na reconstrução da atenção coletiva. Seria um “círculo de atenção interior” a partir de um dado já estruturado; por isso, improvisar como se estivéssemos na selva (“Primus”), ou como se estivéssemos no circo (“Mister K”) são maneiras de proporcionar materiais para o ator, eventualmente, recorrer diretamente a tais sensações para reestabelecer seu espaço interior. O espaço interior é a terceira maneira de olhar para o espaço da cena que proponho.

O terceiro espaço, espaço da imagem interior do indivíduo, é a experiência subjetiva do intérprete; uma subjetividade que se liga aos objetivos da personagem e da encenação; é um espaço psicofísico onde se processam as memórias pessoais e coletivas, as lembranças, a *poesis* de cada um, lugar da

carne e do espírito do ator, é a morada da imagem interior. O espaço interior é o lugar da potência íntima, é onde se dá a manifestação única do indivíduo, espaço da imaginação do ator, onde ele processa sua personalidade. O ator deve encontrar esse lugar em si mesmo, a cada montagem, com sua temática e matrizes específicas. No processo de improvisação, as portas desses espaços se abrem e o ator penetra em seus próprios ambientes secretos, encontra atalhos, constrói caminhos, esculpe as chaves que voltarão a conduzi-lo aos seus domínios.

Importante é, sobretudo, compreender cada um desses “espaços” como um *“lugar fenomenal cuja virtualidade de um corpo o define pela sua tarefa e situação”* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 333). Esses espaços existem como propósito de viver o teatro, a intenção de imaginar um universo poético, de jogar este jogo. No espaço externo os atores se colocam para viver uma experiência imaginária, que supõe um espaço imaginário. Através de seu espaço interior esses atores dão a experiência contornos íntimos, afetivos, no entanto, de indivíduos que compõem um coletivo.

A tarefa e a situação dos que estão envolvidos no fenômeno conectados à tarefa e à situação do ser imaginário motivam as conformações espaciais. O que Merleau-Ponty chama de tarefa e situação, como definidores do espaço, em afirmação citada<sup>120</sup>. No caso do ator em cena, relaciona-se com o que Stanislavski nomeia de objetivo e circunstância<sup>121</sup>. Assim, o ator definiria o lugar fenomenal do ser ficcional baseado na circunstância (situação) e no objetivo (tarefa). Essa conexão (tarefa/ situação e objetivo/ circunstância), na improvisação, permite que se inaugure uma maneira de abordar o espaço e suas características e que se

---

<sup>120</sup> Idem, ibidem, p. 328.

<sup>121</sup> Nessa comparação, a tarefa seria a *ação* que o personagem realiza para conquistar seu objetivo, mediante a situação / circunstância em que ele se encontra; essa fusão entre tarefa e situação é elevada a um grau de complexidade que envolve o objetivo dos atores e o objetivo da encenação. Uso esse paralelo, entretanto, a tarefa, no âmbito da conceituação de Stanislavski, não é, necessariamente, a ação. A tarefa é o que a personagem faz, sem, necessariamente, traduzir a complexidade de sua ação maior. Por exemplo, o personagem lava louça, essa é sua tarefa, contudo, sua ação é mostrar para alguém que também ajuda nas tarefas domésticas, sua ação é mostrar-se colaborativo, e não apenas lavar louça. Para melhor entendimento desses conceitos ver STANISLAVSKI, Contantin. *A criação do papel*, 2003, Op. cit.

fundamente o lugar fenomenal da cena – uma fusão do espaço real, do espaço imaginário e do espaço interior. A abordagem ativa dos textos (análise ativa), em “Primus” e “Mister K.” estabelece uma ocupação do espaço externo *a priori*. Esse “desenho espacial” gerado proporciona uma forma concreta de lidar com o conflito e determina, em certa medida, uma atitude dos atores em relação às personagens, visto que opera nas relações tarefa/situação e objetivo/circunstância.

Eugenio Kusnet apontou a associação dos conceitos de Stanislavski às pesquisas científicas ligadas ao estudo do ser humano e de seus processos perceptivos, como pode-se ver, de forma semelhante, na obra de Merleau-Ponty:

A psicologia moderna praticamente confirmou o Método de Stanislavski, corrigindo apenas a sua terminologia: o que Stanislavski chamava ‘Circunstâncias Propostas’, na linguagem dos psicólogos, é chamado de ‘Situação’; o termo ‘objetivo da personagem’, na psicologia é ‘necessidade’, o mágico ‘SE FOSSE’ é ‘Atitude Ativa’ na psicologia e, finalmente a fé cênica de Stanislavski é equivalente a ‘Instalação” (KUSNET, 1992, p. 58).

Tais conceitos, tanto vindos do sistema de Stanislavski quanto da fenomenologia fundamentam esta reflexão, porém, é importante buscar um jeito próprio de articular tais conceitos em acordo com cada contexto de trabalho. Portanto, embora as terminologias se diferenciem, é possível localizar os princípios e perceber que as pesquisas de Stanislavski dialogavam com o universo dos estudos do comportamento humano vigentes no seu tempo. Compreende-se, desse modo, que a importância de sua obra está ligada a um movimento histórico. Stanislavski trouxe o princípio da autonomia do ator na criação cênica, a análise ativa, pressupõe, antes de tudo, o papel central do ator no ato criativo.

Ressalto que a abordagem ativa dos textos, em “Primus” e “Mister K.”, estabelece uma ocupação do espaço externo *a priori*. Gera-se, desde o princípio, um desenho pelo espaço. Esse “desenho espacial” proporciona uma forma de

lidar com o conflito e determina um caráter na ação dos atores. Por meio da exploração do espaço, os atores passam a compreender os conflitos ativamente, e desde os primeiros trânsitos moldam-se as relações cênicas também a luz da composição espacial. O espaço é um elemento que ajuda a compor, inclusive, os pormenores das personagens e suas relações. Por isso, a prontidão no processo inicial é fundamental, uma atitude que dialoga com o aspecto inaugural das improvisações primeiras. A atitude é conquistada também ativamente.

O procedimento improvisacional seria, em si, uma possibilidade de abordagem prática do conceito stanislavskiano de *instalação*. Ao colocar-me na situação do personagem, eu ator, *como se* eu fosse este personagem, sinto que posso me alocar nas tensões e potências necessárias à criação cênica. Acreditar que a improvisação pré-estruturada e o período inicial preparatório da montagem, se contundentemente experimentado, em sua objetividade retórica e em sua subjetividade poética, é capaz de gerar o estado potente de instalação que, a meu ver, é uma manifestação da *fé cênica*. A instalação se faz, portanto, numa atitude ativa que é deflagrada na decisão do uso do recurso “se fosse”. Portanto, a *geratriz espetacular improvisacional* (GIE), ao operar diversas configurações do “Sistema de Stanislavski”, entendidos pelo viés da fenomenologia (Ponty e Bachelard), redimensiona a sentido do conceito de fé cênica, como o propôs Stanislavski e como expõe Kusnet, assim como o conceito de instalação, ou ação instaladora: é fundamental, a meu ver, que o ator acredite na imersão do elenco nas matrizes criativas como um ato criador, tenha convicção e fé de que esse período resulta em uma base de retomada e de mergulho no universo da cena e que o instala nessa atmosfera da nova peça. É necessário ainda que essa fé se torne ativa, que instalado o elenco nesse universo imaginário, ele retome e reconstrua, frequentemente, suas atitudes e ações, voltado a essa prática que germinou os materiais.

A ocupação do espaço, despertada em tal processo improvisacional, é uma forma de discurso que tende a perdurar, na medida em que estabelece algumas características à atuação. As distâncias e as linhas de ocupação do espaço se caracterizam como traduções dos conflitos, encontrá-las, por meio da ação improvisacional efetiva, proporciona que esse encontro já traga, por si mesmo, raízes dos conflitos e das questões da ação imaginária. Os processos criativos de “Primus” e “Mister K.” demonstram que a geratriz espacial produz uma organização que pode ser aproveitada. É salutar que o ator-criador, amparado pela direção/ encenação, acredite nos primeiros “passos” do personagem. Os criadores deixam que a memória da primeira “dança pelo espaço” os conduza suavemente até a futura cena.

Essa geração de formas de ocupar espaços via a improvisação é um recurso que ativa a memória em dois níveis, a novidade radical do instante, vivenciada no processo criativo, fornece o impulso para a rotina da repetição, *o hábito como assimilação rotineira de uma novidade* (BACHELARD, 2007, p 67). No espetáculo “Primus”, materiais gerados em improvisação deram um encaminhamento a adaptação da obra de Kafka, indicando possibilidades de geração de materiais não programados inicialmente.

Quando começamos a montagem, a percussão africana não estava nos planos. O encontro com a capoeira e os exercícios de fusão da capoeira com o grupo *Zauli* – um exercício de improvisação – provocou a percussão como recurso direto de criação e de composição. Já o sapateado surgiu também do encontro com a música de Cole Porter<sup>122</sup> – “Don’t fence me in”<sup>123</sup> – que tem uma letra tão próxima à história do macaco e, por ser americana e lembrar o gênero do teatro dançado, trouxe a ideia do sapateado para a encenadora: “*A canção de Cole*

---

<sup>122</sup> Um dos maiores compositores de música popular, Cole Porter já foi gravado pelos maiores nomes do jazz, do pop e do rock. Suas canções conservam a nostalgia dos anos 30 e 40 e são agradáveis exercícios de viagem no tempo para quem quer conhecer a cultura musical e cinematográfica. <http://1001covers.blogspot.com.br/2010/02/0120-dont-fence-me-in-david-byrne-1990.html>. Acesso em: 10/07/2012.

<sup>123</sup> “The Best of Bill Crosby”, (The Millenium Colection). 20 th Century Masters: 1999.

*Porter foi escolhida por motivos que se sobrepõem: por eu simplesmente gostar de Cole Porter, pelo caráter narrativo da canção e pela letra, que é perfeita para a situação que queria abordar”* (ALMEIDA, V.F.M., 2012, informação verbal).

Essas duas matrizes fortaleceram a marca coreográfica e rítmica da peça (o sapateado têm essa marca) e uma forte abordagem circular do espaço (a percussão africana provoca a “brincadeira de roda”<sup>124</sup>).

Os trânsitos espaciais gerados durante o período de montagem possibilitam aos atores uma superfície sólida, o “chão” a que já me referi, para retomar a novidade do instante criativo e reapresentar o frescor da cena, como em sua origem.

Essa *novidade radical* começa a ser semeada no envolvimento total dos criadores no contato inicial com o universo do conto, semelhante ao que Stanislavski diz sobre a primeira leitura:

As primeiras impressões têm um frescor virginal. São os melhores estímulos possíveis para o entusiasmo e o fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador.

Essas impressões são inesperadas e diretas. Muitas vezes deixam no trabalho do ator uma marca permanente. São livres de premeditação e de preconceito. Não sendo filtradas por nenhuma crítica, passam desimpedidamente para as profundezas da alma do ator, para os mananciais da sua natureza, e muitas vezes deixam vestígios inextirpáveis, que permanecerão como base do papel, o embrião de uma imagem a ser formada.

As primeiras impressões são...sementes.(...) É tanta a força, a profundidade e o poder de permanência dessas impressões, que o ator deve ter especial cuidado ao travar conhecimento pela primeira vez com a peça.

Para registrar essas impressões, é preciso que os atores estejam com uma disposição de espírito receptiva, com um estado interior adequado (STANISLAVSKI, 2003, p. 21-22).

---

<sup>124</sup> *Independentemente de ser a capoeira praticada na rua ou na academia, observa-se que o espaço de capacitação e do jogo são previamente estabelecidos pela demarcação de um círculo [...] Portanto, o estabelecimento do círculo ou do espaço da roda, ou simplesmente roda, como é geralmente chamado na capoeira, promove a atitude inicial do capoeira.* SILVA, Eusébio Lôbo da. *O Corpo na Capoeira: introdução ao estudo do corpo na capoeira* (Vol. 2.), 2008, ob. cit. P.23.

As montagens de “Primus” e “Mister K.” indicam, cada uma à sua maneira, como o procedimento da aproximação à temática via a ocupação do espaço externo pode trazer uma profundidade na relação do ator com a encenação, profundidade nascida da ideia de cuidado, concentração e plenitude nos contatos iniciais; é um modo de proceder que, acredito, pode ser utilizado em processos criativos diversos. Sobretudo por meio de uma atitude seletiva consciente por parte da direção e dos atores, nos momentos subsequentes à prática improvisacional. O trabalho da direção e adaptação – ambos realizados por Verônica Fabrini em “Primus” e divididos com Christine Röhrig em “Mister K.” – no que se refere à seleção, deriva da observação das práticas improvisacionais dos intérpretes, quando a “mão da via se inverte” e as improvisações, resultantes de propostas anteriores, passam a fomentar procedimentos criativos, “*impulsos fornecidos pela novidade radical dos instantes*” (BACHEALRD, 2007, p. 66). Acrescento como geradores também dessa seleção os elementos que se repetem e as atmosferas reiteradas pela prática contínua de estudo e aproximação ao tema.

Esse procedimento requer um estado de atenção que caracteriza a *geratriz improvisacional espetacular*, um estado produzido em uma *ação instaladora* – a disposição e disponibilidade criadora do ator no processo criativo –, tal atitude é gerada a partir do momento em que o ator se coloca na situação imaginária dentro deste processo. Segundo Kusnet, comentando o livro *A imaginação como fator de comportamento*, do psicólogo R. G. Natadze:

Ele define esse termo como segue: “instalação é o estado de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psicofísica, que possibilita a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação” (NATADZE apud KUSNET, 1992, p. 54).

O espaço interior tem papel fundamental na novidade que resulta dessa ação. Nele, a experiência é vivenciada e retomada. Diferentemente do espaço

externo e suas variáveis, o espaço interno guarda certa rigidez, as sensações se repetem em áreas específicas do corpo. Certo é que a imagem que percorre esse espaço é reconfigurada, posto que revivida. A essência do indivíduo se abre à variação dessa imagem que o preenche. Um modo pessoal de curiosidade, um jeito original de afetar-se, uma maneira particular de experimentar as sensações da vida. Ainda que suscetível a transformações, a essência individual se afeta mais lentamente, talvez no longo transitar das idades e das condições gerais de cada vida. No entanto, o homem sente, segundo creio, nas mesmas vísceras, outro amor e outro ódio. Cada dor e cada alegria tem seu lugar em cada corpo. Vejo, na atuação, a carne como endereço do habitual, uma mecânica de sangue e fluidos que percorre os mesmos atalhos, dessa forma, a experiência instantânea, numa ação estética, revive-se e atualiza suas expressões subjetivas em iguais locações de um mesmo corpo. A subjetividade da imagem tem a mobilidade para reverberar diversamente no seu espaço original, como que continuando um movimento interrompido, do mesmo ponto, em um ritmo que reocupa o espaço da sensação sentimento: *“A energia não passa de uma grande memória”* (ROUPNAEL apud BACHELARD, 2007, p.66). *“Com efeito, ela só é utilizável pela memória, ela é a memória de um ritmo”* (BACHELARD, 2007, p. 66). O ator, corpo e espaço da imagem, lugar de transição, percorrendo o espaço externo, adequando a sua corpografia (o desenho em si mesmo) e coreografia (o desenho coletivo no espaço), encontra a dimensão conhecida da imagem em si.

As variáveis do espaço externo são compreendidas via a ocupação. A ocupação é o que se repete, adaptando o espaço externo ao movimento estabelecido da cena. Diferentes distâncias e diferentes dimensões que são reorganizadas. O espaço interior, lugar do sentimento, dialoga dinamicamente com essas variações, torna o “espaço” um “lugar”. Na constância do espaço interno – ainda que afetado pelos elementos da atualidade –, esse diálogo dinâmico gradua as forças da imagem que o ocupa, por isso a experiência da

intuição instantânea funciona como o agente inspirador que, via a memória, “reaplica” a imagem mediante novas tensões.

Como já descrevi, em “Primus” o espaço é quadrado e circular, na tensão desses dois desenhos básicos e primordiais está toda a estrutura da montagem, segundo a diretora: *quadrado do animal racional, círculo do homem instintivo* (ALMEIDA, V.F.M., informação verbal). Quatro atores, quatro caixas, quatro matrizes corporais: macaco, homem rústico, homem comum e astro do teatro de variedade. Círculo da capoeira, círculo de homens percutindo o djembê em volta do fogo<sup>125</sup>, círculo do macaco em volta de si mesmo, preso na sua jaula. Essa tensão estrutura a peça e o jogo entre esses registros proporciona uma fixidez que, ao mesmo tempo, traz novas descobertas.

A “Boa Companhia” apresentou “Primus” no “*Estúdio Nova Dança*”<sup>126</sup>, em 2001, em São Paulo. O espetáculo foi realizado na laje superior de um pequeno edifício e as imagens em slide foram projetadas na parede do prédio vizinho. Ao ar livre, sob o céu estrelado e encravado na metrópole – natureza e cultura, primatas em meio à civilização – a apresentação inaugurou em mim uma via de acesso a novos sentidos do fazer teatral. A geratriz improvisacional espetacular aparece naquele momento, recolocada em meio ao processo de apresentação, significou redimensionar a importância e a profundidade da história de Pedro, O Vermelho, personagem de Kafka, macaco que passa a viver como homem. A cidade aberta aos meus pés foi uma aventura que me levou a sentir na carne o espaço urbano como selva do homem, lugar e ambiente da possibilidade da poesia, espaço do medo e da força. A GIE configura-se também em experiências posteriores à montagem, quando revelam-se descobertas do intérprete sobre o sentido subjetivo da cena e como ela afeta sua personalidade. No entanto, realizar a peça naquele

---

<sup>125</sup> O djembê, instrumento de percussão usado na peça, é feito originalmente na África, quando os homens se reúnem em volta da árvore derrubada que serve de obra prima aos novos djembês e tocam, durante horas seguidas, até que os novos instrumentos estejam prontos. CAETANO, Alexandre Cesar. *In(ve)stigando o ritmo: a importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena*. Op. cit.,

<sup>126</sup> No evento “Terças de Dança”, no “Estúdio Nova Dança”, conforme o jornal “O Estado de São Paulo” de 10/abril/ 2001, p. D2.

espaço só foi possível devido à ocupação espacial previamente estabelecida em consonância com os sentidos da ação imaginária, derivada da análise ativa.

Se em “Primus”, o espaço externo se opõe entre circularidades, arestas e quadraturas, em uma organização formalizada nessa dicotomia, em “Mister K.” essa formalização encontra-se no mote do “aprofundamento”, na dimensão da profundidade. Uma penetração no espaço do teatro no sentido frente-fundo e no seu universo, que gera uma “expulsão” da cena desse mesmo teatro. Como uma metáfora do mergulho na interioridade do artista e de seu espaço de atuação. No plano das pequenas unidades, “Mister K.” não tem uma memória seletiva espacial tão atuante quanto na outra peça. As mudanças de elenco, creio, colaboram na dispersão de tal definição tão marcada dos percursos, e o diferente processo de adaptação também não lega à memória seletiva espacial tanta “responsabilidade”.

O espaço em “Mister K.” é em direção ao fundo, no termo geral: aparência, essência e excremento. Metáfora do caminho da comida: na frente do teatro, no palco e nos fundos do prédio. Nas relações internas de cada bloco o espaço dialoga com cada sentido específico, na sua conversa constante com a imagem e a atmosfera dos momentos cênicos. Se no primeiro momento, o personagem do empresário, Mister K., está comandando a chegada na cidade do seu circo de horrores – o qual tem como figura central o artista da fome – em um cortejo festivo e desordenado, ocupando a praça; no terceiro bloco ele está em cima de uma plataforma, literalmente, em um nível superior, julgando as possibilidades dessa arte gerar lucros e dividendos. De qualquer forma, é uma definição espacial também gerada do universo imaginário e previamente estabelecida, que, igualmente, proporciona à atuação a compreensão do conflito via a ocupação espacial. Na primeira parte, o empresário busca mostrar seu produto, na terceira, ele busca dialogar com seu meio, outros empresários, e extrair de “seu artista” os rendimentos. No chão, entre o Povo, em cima, entre os Abastados. Essas zonas de atuação estão intrinsecamente ligadas aos objetivos da personagem título da peça, que é quem manipula a atuação do artista da fome,

a personagem título do conto de Kafka. Nessa montagem, as improvisações foram geradoras de materiais para adaptação de Christine Röhrig, assim como o trabalho da adaptadora originou possibilidades de forças a serem trabalhadas em improvisações. Diferentemente de “Primus”, a figura da adaptadora representou um ir e vir ao processo da gênese improvisacional que permitiu à direção do espetáculo reorganizar estratégias a cada encontro com a adaptadora. Tal formato culminou em um espetáculo mais multifacetado, em que as improvisações estavam ligadas mais aos pequenos núcleos de cenas e a questão espacial se manifestava em uma concepção do percurso geral da peça.

Na concepção espacial está implícito este conceito, um deslocar-se constante de lugares. Interessante ver que a natureza do espetáculo vai acompanhando sua história, e essa ocupação espacial vai, ao longo da vida do espetáculo, se transfigurando. Quando o espetáculo foi transposto totalmente para o palco, sem o trânsito ao fundo do teatro, a solução encontrada foi ir aprofundando a cena até o fundo do caixa cênica. Na primeira longa temporada, no SESC-Belenzinho, em São Paulo, o palco, muito fundo, servia muito bem a esse recurso. Posteriormente, na remontagem para novas apresentações na Alemanha, quando toda a peça era realizada num palco curto, os corpos dos atores já guardavam as tensões da aparência, essência e excremento. Suas imagens interiores já estavam mobilizadas para reencontrar tais tensões.



O ator Moacir Ferraz em “Mister K.” (2003): na nova versão (2012), intitulada “O artista da fome”, Moacir é o jejuador.

## 7. IMAGEM

Ao definir as características do que chamo de memória seletiva espacial, falei da memória como repetição dos trânsitos espaciais. A repetição dos percursos, na improvisação, proporciona a organização da ocupação do espaço externo. Oferece, no caso do ator, possibilidades de contato com as imagens interiores, e no caso da direção, possibilidades quanto à seleção das imagens da encenação. A imagem coletiva – imagem da encenação – se processa ao mesmo tempo em que a imagem interior; é a natureza da ação cênica, a natureza do fenômeno. É como um salto do ator no universo da imaginação ativa. Ao experimentar um aspecto do fenômeno da cena, “mergulho” em outro; são bordas de um mesmo abismo. Ao partir da imagem interior, o espetáculo busca atingir a imagem da encenação, e vive-versa. Neste capítulo, para falar, olhar, ouvir, degustar e sentir a imagem na atuação abordarei esses dois aspectos: a imagem interior e a imagem da encenação. Utilizarei, para tanto, os mesmos procedimentos que venho desenvolvendo; num primeiro sentido, corpográfico, em direção à construção individual do ator – a imagem interior – e num segundo sentido, coreográfico, do coro dos atores – coletivo – que compõem e dialoga de forma mais “seca” com a encenação.

A imagem como recurso da encenação, elemento evidentemente voltado à construção da estrutura do espetáculo, serve também para o ator situar-se como parte integrante do coro, elemento que excede sua individualidade, vincula-o ao superobjetivo<sup>127</sup> da encenação; esta é a que chamo de imagem da encenação. A imagem da encenação dialoga e transforma a imagem interior do ator, se a primeira se relaciona à atmosfera da cena e a sua coreografia, a segunda

---

<sup>127</sup> *Nesse mais íntimo dos centros, nesse âmagô do papel, todos os demais objetivos da partitura convergem, por assim dizer, para um único superobjetivo. Este é a essência interior, a meta que abrange tudo, o objetivo de todos os objetivos, a concentração de toda partitura do papel, de todas as suas unidades máximas e mínimas.* STANISLAVSKI, Constantin. *A criação do papel*. Op. cit., p. 99.

preenche o intérprete e constrói a atuação, sendo ambas as partes integrantes da ação cênica. A imagem da encenação é mais “seca”, sob meu ponto de vista, porque mais direcionada diretamente a uma opção coletiva de organização, quase fixa, apenas suscetível às transformações dos espaços das apresentações, sempre tendendo a uma repetição reta, rígida. A questão coletiva, a questão do jogo está suscetível também a cada personalidade e por isso a imagem da encenação seria, por sua vez, também variável em certa medida, porém é prioritariamente mais reta, como regras de um jogo que são seguidas sem ofuscar totalmente a espontaneidade dos jogadores. Já cada ator, pode ser, no trabalho do grupo, mais circular, pode fluir no seu próprio sentido, segundo seu próprio peso, na sua situação singular, subjetiva. O coro deve absorver cada individualidade, buscando uma unidade possível, o coro deve “combinar” melhor os elementos individuais, tendo em vista o superobjetivo, deve concordar. Este aspecto, a princípio cerceador, se revela potencializador da personalidade que Stanislavski tanto valorizava no trabalho do ator, pois na divisão aberta entre indivíduo e grupo, ambos podem fortalecer suas peculiaridades. Ao seguir as escolhas coletivas (imagem da encenação), o ator coloca sua escolha pessoal (imagem interior) na realização da cena, assim, nesse jogo, é que a atuação se faz potente, revelando um caráter que vai do indivíduo ao grupo e vice-versa. O ator joga com a necessidade coletiva, determinada por um objetivo comum, conduzido pelo universo imaginário e sua atuação compõe com essa necessidade. Esta dicotomia indivíduo & coro, no coletivo “Boa Companhia”, tem a encenadora Verônica como quinto elemento, imprescindível na construção da imagem da encenação e na valoração do espaço interior, da imagem que vem da poesis de cada criador.

A aceitação da direção do espetáculo da poesis individual também como um espaço importante, pressupõe sua geografia e as forças diversas que geram essa personalidade; pois a *imagem interior* alimenta e sustenta o espaço interno, como já disse, um espaço íntimo, pessoal.

Derivada também da relação entre os atores, portanto influenciada pela coreografia, a imagem interior é, em suma, parte primordial da atuação. Vejo a atuação cênica neste contexto como relações que se processam a partir da imagem interior e da memória pessoal. A Imagem interior é como um motor do indivíduo que coloca sua subjetividade no jogo das relações. A memória pessoal ativa o espaço interno e sua imagem correspondente; a memória inconsciente equilibra as diferenças individuais em uma atmosfera poética coletiva.

Em “Primus”, o trabalho com a memória do indivíduo literalmente se projeta na cena, torna-se parte da encenação, uma foto de sua vida, de seus arquivos familiares. Tal solução cênica potencializa a imagem interior, pois traz as questões do personagem diretamente para o indivíduo que atua. Considerando que a encenação é um coro de um mesmo personagem, entendo que a contraposição da imagem interior à imagem do coro é da própria natureza do espetáculo que, de partida, individualiza e ao mesmo tempo generaliza o personagem. Já em “Mister K.”, o trabalho com as imagens individuais coloca o artista em um mergulho no seu ofício, na busca de uma profundidade que questiona o próprio fazer, colocando a atuação numa zona de risco, de autoquestionamento. A imagem interior se manifesta na própria ação cênica do ator que questiona seu agir. Nessas peças, portanto, a contraposição da imagem individual a da encenação é um recurso que fortalece a ambas. No próprio agir coletivo, onde a imagem da encenação atua, revela-se a potência da solidão inerente a ser humano e único.

A imagem interior tem, em equilíbrio com a imagem da encenação, um caráter mais atualizador, como diz Bachelard:

Pareceu-nos então que essa transubjetividade da imagem não podia ser compreendida em sua essência só pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia – isto é, o levar em conta a partida da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. Todas essas subjetvidades, transubjetvidades, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é essencialmente variacional (BACHELARD, 1978, p.7).

A imagem interior refere-se à presença na cena. Relaciona-se à experiência interna do intérprete, é um elemento que une o *monólogo interior*, a *ação interior* e o *subtexto*. Para compreender essa fusão, observo as afirmações de Eugênio kusnet, quanto a algumas dessas questões. Kusnet define as quatro características da ação: a ação sempre obedece à lógica (1), é sempre contínua e ininterrupta (2), a ação sempre tem, simultaneamente, dois aspectos: ação interior e ação exterior (3) e não existe ação sem objetivos (4): “*E agora vamos a terceira característica da ação: ela tem sempre e simultaneamente, dois aspectos – ação interior e ação exterior, ou seja, ação mental e física*” (KUSNET, 1992, p.13).

A imagem interior é percebida ao nível mental, entretanto, a experiência interna se refere às sensações, sentimentos, impressões e não somente a pensamentos; é uma experiência da carne. Nesse sentido, pode-se esclarecer melhor o conceito de espaço interior: onde está essa sensação no ator? Em que lugar, eu, ator, sinto determinada experiência, é um frio na barriga, é uma brisa quente que sobe pelo esôfago? Mas o termo mental serve na medida em que as informações são processadas no cérebro, e essa terminologia consistiu-se, de fato, quando nota-se que a ação externa o público pode ver, já a ação interna é invisível aos olhos, porém é sensível.

Sobre o monólogo interior, diz Kusnet:

Creio que o ‘Monólogo Interior’ é mais próximo da imagem que Stanislavski deu ao ‘Subtexto’ com suas ‘correntes subaquáticas no subconsciente do ator’. O monólogo interior nunca deve ser completamente conscientizado. Durante todo o trabalho do ator, ele sempre continua tendo certos elementos indefiníveis conscientemente, como imagens inexplicáveis, fragmentos de sons ou de cores, exclamações, visões vagas, elementos esses que representam pontos de contato do ator com seu subconsciente. Mas aquela parte do ‘Monólogo Interior’ que chamamos de falas internas pode e deve ser mais materializada, isto é, transformadas em frases exatas, estruturadas conscientemente, pois são elas, as ‘Falas Internas’, que exercem grande influência sobre a maneira do ator dizer o texto da personagem (KUSNET, 1992, P. 73).

Como diz o mesmo autor, para Stanislavski, o subtexto é “*a vida do espírito humano do personagem, que o intérprete sente enquanto pronuncia as palavras do texto*” (KUSNET, 1992, p. 71). Entendo que para Kusnet, na linha de trabalho e de investigação da cena, de Stanislavski, o monólogo interior seria o que sente o ator, relacionado à ação da personagem, independentemente das falas; já a ação interior é o movimento mental do ator, ligado ao pensamento e a intenção; e o subtexto (falas internas) o que o ator sente enquanto pronuncia as falas, se remete a palavra. A imagem interior é um conceito que utilizo em diálogo amplo com esses três conceitos; a imagem interior é a sensação expressiva e subjetiva do indivíduo enquanto a ação se dá; as imagens agem como um monólogo interior e como um subtexto: ela é o fundamento da ação interior, mas se relaciona ao objetivo da personagem de forma mais livre: podem ser palavras internas, sensações e pensamentos que se formulam durante a atuação. A ação interior se projeta ao objetivo de forma direta, se dá em direção ao externo, a imagem pessoal é uma expressão interior.

### **Resignificação de conceitos.**

Importante ressaltar a relação diversa com o texto e com a própria forma de construir a cena a que me refiro aqui e a que se referem Kusnet e Stanislavski, mas como o próprio Stanislavski diz, seu ‘Sistema’ não se propõe a ser um método estrito ao teatro realista:

A produção pode ser [...] realista, estilizada, moderna, naturalista, impressionista, futurista – isto não faz a menor diferença, desde que seja convincente e verdadeira ou aparentemente verdadeira, bela no sentido de que é artística, dignificante [...] (STANISLAVSKI, 1997, p. 55).

O estudo dos conceitos de Stanislavski e Kusnet, nascidos de um pensamento do teatro realista, vinculado à ideia de produzir a partir do teatro

dramático, me proporcionaram organizar o pensamento na busca de um vocabulário próprio, o que considero fundamental. Muitos anos depois das definições desses autores o próprio manejo da língua se transformou – e deve-se ponderar a questão da tradução das expressões e a transformação do próprio teatro ao longo do tempo –, além disso, cada teatro pede sua forma de falar, considerando o país em que está, a época e a própria opção estética dos criadores. Os conceitos destes dois encenadores, atores e professores, no entanto, clareiam de tal maneira os fundamentos da atuação que permite seu uso em diversas conjunturas. Minha intenção, portanto, não é apenas repetir, é precisamente realizá-los no tempo presente, com as influências de agora, para o teatro que estou investigando.

O livro *A poética do espaço*, de Gastón Bachelard, reorganizou meu entendimento da imagem e sua função no ato criador original, ou seja, a idéia da imagem que participa do instante criativo:

É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surge o verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem (BACHELARD, 1978, p. 183).

Conforme discutido no capítulo INSTANTE, a obra de Bachelard me conduziu a pensar o fenômeno criativo a partir do instante e de seu poder intuitivo, visto que esse afeta o sujeito em sua totalidade psicofísica: “[...] *Tudo quanto é simples, tudo quanto é forte em nós, tudo quanto é duradouro mesmo, é o dom de um instante*” (BACHELARD, 2007, p. 37). Um contato verdadeiro com a ação e com os outros atores, proporcionado pelo jogo teatral, pode gerar um instante forte; o instante torna-se impulso como uma centelha de chama para o fogo da cena, e gera uma imagem interior de tamanha potência, que ela se torna recurso de atualização, se torna duradoura enquanto instrumento atualizador. A imagem ocupa de forma radical, por sua natureza intuitiva instantânea, o espaço interno do

ator. Na atuação, a dimensão de um espaço preenchido pelas forças oriundas do tema investigado praticamente, experimentado no jogo, ainda que a partir da interioridade de cada ator, permite que esse espaço se torne fonte de imagens variáveis, semeadas na imagem instantânea.

Em que se diferenciam os conceitos de espaço interior e imagem interior? Observo que quando a imagem da encenação exige do ator uma ampliação da imagem interior, ou seja, se a imagem interior estiver “na frente”, no objetivo da cena, o ator deve projetá-la ao ponto de ampliar sua atenção ao espaço interior para que a imagem interior se sobreponha enquanto significante. Porém, em uma composição coreográfica em que imagem interior deva ter uma amplitude menor, apenas fazendo um plano auxiliar na compreensão da cena, a projeção da intensidade do espaço interior se reduz e se atenua. Penso que o conceito de círculo de atenção<sup>128</sup> de Stanislavski se relaciona a esta relação entre a imagem interior e o espaço interior. Desta forma, o foco do intérprete acentua ou atenua o espaço interior, no diálogo entre corpografia e a coreografia. Essa questão está vinculada, me parece claro, a projeção da imagem da encenação, pois se a partitura do atuante apenas compõe com essa forma de imagem, participando dela em um sentido coreográfico, *o espaço interior* se projeta na dimensão de sua necessidade coreográfica, ou seja, a imagem interior se torna suporte e não eixo condutor. Diferenciar o espaço interior da imagem interior implica no fato de que essa imagem está em um território que divide potências, ela é coparticipante de uma complexidade. Existe ali a imagem poética e existem as configurações diversas da experiência do intérprete; o preenchimento em maior ou menor grau desse espaço interior, pela imagem poética, relaciona-se ao propósito do ator e da cena. Stanislavski chegou a pensar em tal consideração: “[...] *Frequentemente a*

---

<sup>128</sup> *Esse pequeno espaço iluminado aí na mesa – disse o diretor – representa um pequeno círculo de atenção. [...] Num espaço tão pequeno como daquele círculo, pode aplicar-se a atenção concentrada ao exame de vários objetos nos seus detalhes mais intrincados e também exercer atividades mais complicadas, como, por exemplo, definir matrizes de sentimento e pensamento. [...] – Tome nota, imediatamente, do seu estado. É o que chamamos de **solidão em público**. Você está separado de nós pelo pequeno círculo de atenção. Durante uma atuação com uma plateia de milhares de pessoas, poderá sempre encerrar-se dentro desse círculo, como um caracol em sua casca.* STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Op. cit., p. 117.

*imobilidade física é resultado direto da intensidade interior*” (STANISLAVSKI, 1997, p.1) É uma questão de projeção do espaço subjetivo, o espaço interior super projetado, seria como um mergulho do ator na sua intimidade e nas forças que o afetam enquanto experiência expressiva pessoal.

Bachelard discute no livro *A poética do espaço*, a “*duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão*”<sup>129</sup>; percebo, a partir das observações da exposição do autor, que a repercussão na atuação atua na imagem íntima, gerada no jogo teatral e dotada de certa ingenuidade, no sentido de não ser de um conhecimento racional “pleno”, de ter uma forte aspecto intuitivo (pois se processa antes da formulação racional e de um tratamento formal da imagem). As reflexões do filósofo me inspiram a pensar a dupla natureza do fenômeno teatral a que há pouco me referi: “*As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos de nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa existência [...] a ressonância opera uma revirada no ser*” (BACHELARD, 1978, p. 9).

A imagem interior pode repercutir no espaço interior de forma a preenchê-lo sempre intensamente, entretanto, na dicotomia corpografia & coreografia posso experimentar a atuação como um ator que ressoa sentidos, e que repercute as sensações a serviço também de um objetivo coletivo, no qual a intensidade se projeta a um fim diverso. Em “Primus”, por exemplo, há uma cena que os atores cantam, dançam e sapateiam uma coreografia, com ritmo e marcas precisas. Esse momento é uma demonstração da extrema habilidade a que chegou o ex-macaco. Neste trecho da peça, a imagem da encenação é o foco principal da questão na busca do entendimento dos sentidos da cena por parte da plateia. Imediatamente depois, os quatro atores tiram suas roupas completas e se libertam do formato do dançarino amestrado; dizem um texto, sentados sobre as caixas, em que *Pedro, O Vermelho*, conta sobre sua “tranquilidade”, ao receber as visitas dos fãs, sentado, com uma garrafa de vinho ao lado, protegido pelo seu empresário. Seria um

---

<sup>129</sup> BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Op. cit., p. 9.

momento em que a imagem interior estaria na frente, onde o envolvimento do ator na questão da personagem se sobrepõe ao desenho coreográfico da encenação. São dois momentos contrapostos; um primeiro, em que o espaço interior se reduz, valorizando o conjunto – ressonância – e um segundo onde esse espaço interior se amplia, condensando no ator o sentido da cena – repercussão.

Na peça “Primus” – em minha opinião um espetáculo que é fruto de um amadurecimento do trabalho da “Boa Companhia”, por isso emblemática do caminho estético do grupo –, a imagem é um elemento evidentemente “despedaçado” na contraposição solidão/ comunhão, ela vive em um constante trânsito entre a ressonância e a repercussão. Em certo momento, os quatro atores estão tocando seus djembês, compondo ritmicamente o espaço, cada um, evidentemente, na sua corpografia própria, individual, explorando a matriz corporal macaco. É um coro do mesmo personagem, sem texto nenhum, buscando uma narrativa totalmente deslocada de uma explicação linear, estão apenas corporificando a imagem de um macaco que “virou” gente – que passou a viver como homem –, subjetivamente buscando colocar o espectador olhando, ouvindo, sentindo, percebendo o ritmo selvagem organizado em uma coreografia civilizada. Ressalto o caráter da peça como metáfora do aprendizado do ator. O intenso jogo de relevância da imagem interna e da imagem da encenação na significação de cada momento, estabelece no intérprete uma atenção a um fenômeno importante no seu ofício: o discurso, a posição, a opinião. Na compreensão da sua imagem interior, portanto, da sua individualidade, como participante de um significado que se refere à encenação, o ator nota sua experiência íntima em relação a experiência coletiva e isso o leva a perceber mais categoricamente sua relação com o objetivo da encenação. Essa relação orienta sua posição frente ao tema e a postura coletiva.

A imagem é o agente que potencializa as relações entre o ator, o espaço e a memória, é a partir desse elemento que se percebe caminhos que levam a levantar possibilidades de direções metodológicas. É bom sublinhar que aqui me

refiro à imagem no seu sentido mais amplo, que escapa a mera visualidade; a imagem no sentido que lhe confere Bachelard, com sua potência geradora e sua qualidade que toma o corpo como um todo: a imagem material. Mergulhar no profundo da imagem, eis a árdua tarefa a que me proponho ao olhar para o trabalho de ator; este ser humano que está no palco, contando uma "história" inventada e reinventada, e sendo por ela afetado. O mergulho no presente texto só tem sentido para mim se dialogar com o meu mergulho enquanto ator em cena, esse é o sentido primeiro. No mergulho na imagem, volto-me novamente a um conceito do filósofo Gastón Bachelard, ao confrontar-me com suas posições: a imagem poética, a *imaginação material*, como elemento que constrói mais que “simples aventuras”, mas também um elemento que gera experiências estéticas. Na visão do filósofo, que defende a “intuição do instante” como elemento central da experiência subjetiva, a “imaginação poética” é uma via de acesso ao mais profundo do ser. Meu olhar se propõe, portanto, fenomenológico; na medida em que parte de um conceito que se estrutura na visão filosófica do fenômeno criativo, visão esta de Bachelard. Percebo o surgimento da imagem poética via uma “imaginação ativa”<sup>130</sup>, e vice-versa, ou seja, uma imagem poética pode ser a guia, a condutora da imaginação ativa.

Como a *memória seletiva* e a ocupação do *espaço exterior*, em MR. K., estão mais condensadas em um pensamento da encenadora e da adaptadora, as *imagens da encenação* são de grande importância na construção da *imagem interior*. Elas nascem em comunhão, o ator vislumbra sua posição no decurso das imagens da peça e estabelece suas imagens como resultantes da gama dos signos específicos em que está inserido. Seu espaço interior é ocupado também pelas imagens externas de um modo que sua partitura é por elas contaminada. As imagens internas do intérprete ganham força e importância porque são coautoras das imagens da encenação. A *ocupação espacial* também é uma forma de imagem encenação, apenas saliento que, nesse caso, não é ela que dá origem ao

---

<sup>130</sup> Improvisar é imaginar ativamente, é agir em um nível imaginário na busca de materiais poéticos (N. A.).

*instante criativo*, esse instante surge mais marcadamente nas relações do intérprete com as imagens interiores e com o jogo da cena. Ou seja, em “Primus” pode-se ver que o espaço dá indicações, pistas dos conflitos, em “Mister K.” estas pistas estão dadas por uma concepção anterior da ocupação espacial, desse modo, se faz necessário, ou, naturalmente se dá, uma valoração à função da imagem interior no encontro do ator com o conflito da cena.



*Será que esqueceste o juramento?* (trecho da Letra “Quem sabe...?”, de Carlos Gomes, cantada em “Primus”). Foto projetada no espetáculo.



## CONCLUSÃO

A *geratriz improvisacional espetacular* (GIE) é um fenômeno complexo que se estrutura a partir de elementos diversos e que foi analisado no trabalho da “Boa Companhia”, grupo no qual participo como ator desde sua formação, em 1992. Esta reflexão está fundamentada nas noções de acontecimento, improvisação como análise ativa, circunstâncias propostas, objetivo da encenação, memória, ação interior e exterior, entre outros conceitos de Constantin Stanislavski, revisitados por Eugenio Kusnet.

Os materiais cênicos surgem, portanto, no processo improvisacional. Este processo se inicia quando algumas matrizes de linguagem são eleitas para balizarem o contato inicial com o eixo temático da peça a ser montada. Por estar sustentado pelo recurso do ‘se fosse’ (os atores se colocam na situação imaginária das personagens), e pelas matrizes de linguagem inicialmente eleitas, o processo prático, “livre” de grandes aprofundamentos teóricos sobre o texto/tema escolhido gera a força do contato prático intuitivo, em jogo. Instantes fecundos dão aos atores pistas, iscas que permitem que eles inaugurem imagens interiores que se processam na sua intimidade, no seu espaço interior. No aspecto coletivo, os trânsitos repetidos no espaço exterior, vão configurando a encenação do ponto de vista da ocupação espacial, deste modo, imagens da encenação são geradas e se remetem ao tema de forma poética, traduzem a potência do material escrito por meio do jogo dos atores. A memória seletiva espacial permite que estes percursos se tornem componentes da trama espetacular. Os atores, portanto, se colocam na situação das personagens e concretizam o imaginário na cena. Neste jogo entre imaginação e realidade – pois os atores podem se colocar realmente, inteiramente, na situação imaginária – se constrói uma matéria passível de transformação, uma forma que pode ser modelada, mas que guarda limites para a ação se estabelecer dentro de parâmetros já traçados. Poderia dizer que a realidade posta em jogo delineia uma estrutura forte; pois advinda de uma vivência

prática intensa. Essa vivência considera os aspectos coletivos mais amplos e coloca na sua busca a busca do próprio ser humano, deixando que as forças das experiências coletivas do homem contaminem sua criação, desse modo, o trabalho sofre a influência de uma memória inconsciente, ligada aos aspectos arquetípicos da experiência humana.

A *gênese improvisacional espetacular* se dá, também, em outro aspecto; o da casualidade, ligada ao processo ativo e intuitivo de contato com o subconsciente, via a improvisação e ancorada nas abordagens práticas do fazer teatral. São geradas, pelo envolvimento no processo, novas matrizes criativas que permitem que a análise ativa, a improvisação, se aprofunde na sua relação com o tema. Como a “Boa Companhia” tem uma trajetória de muitos anos ligada à Universidade e a sua diretora artística, Verônica Fabrini, tem como premissa a colaboração dos mais diversos profissionais, quer seja por contatos institucionais, quer seja por contatos pessoais, muitos encontros “casuais” acabam contaminando o espetáculo. A *geratriz improvisacional espetacular* está fundamentada, portanto, na realidade do grupo no momento da montagem e nos encontros que esta realidade proporciona. O espetáculo carrega a força gerada nos encontros e a leva para sua vida, principalmente por que os artistas do coletivo “Boa Companhia” desenvolvem um lastro de troca com os colaboradores, lastro este que gera uma prática da cena e, conseqüentemente, materiais cênicos. A memória do ator, sua experiência pessoal, se torna um elemento potencializado, pois a vivência estreita e contínua permite que a individualidade se revele, por que amparada pela experiência coletiva. O grupo, na medida em que investe na sua permanência, faz com que as relações pessoais e artísticas produzam uma afinidade que se revela na cena e a potencializa. A musicalidade e os elementos da dança participam desta permanência e gradualmente, fortalecem-na e por ela são fortalecidos, se fazendo presentes de forma marcante e característica. Nesse sentido, a ideia de “dança” opera enquanto uma preocupação com as qualidades e especificidades composicionais relativas ao movimento e ao desenho coreográfico

enquanto dramaturgia espacial. Já a musicalidade opera enquanto uma preocupação com as qualidades e especificidades composicionais relativas ao campo sonoro da cena enquanto dramaturgia sonora.

No curso das apresentações, nas temporadas, no contato com a plateia, os elementos da GIE possibilitam que o espetáculo, atrelado a sua origem, se transforme dentro de uma área de coerência, novos instantes se revelam, as imagens interiores repercutem espaço interior do ator e o espetáculo se ajusta aos diferentes espaços exteriores. Pela experiência da memória a base sólida é retomada e transformada.

Por meio de uma *vivência estreita e contínua (1)*, sempre em busca de expressar-se teatralmente – ancorada na musicalidade e em elementos da dança – e valorizando o *indivíduo (2)* que participa desse *coletivo (3)*, a “Boa Companhia” gera seus espetáculos via a *improvisação (4)*. Para isso, organiza – tendo a encenadora Verônica Fabrini como principal articuladora da linguagem – as *matrizes criativas (5)* que possam detonar o processo de aproximação com o material que se tornará cena. Neste estudo, os contos de *Kafka, o material escrito (6)* aparece como uma sólida possibilidade de geração de materiais. A *memória inconsciente (7)*, a *imagem da encenação (8)* e a ocupação do *espaço exterior (9)* via a *memória seletiva espacial (10)*, são elementos que se articulam no contato prático, apontam novas possibilidades de matrizes criativas e sustentam o ator na sua atuação. O ator mobiliza sua intimidade, do ponto de vista da sua subjetividade, da sua forma de experimentar o imaginário e coloca sua *memória pessoal (11)*, seu *espaço interior (12)* e sua *imagem interior (13)* no jogo cênico. Descobre, na análise ativa, em *instantes fecundos (14)*, em trânsitos repetidos, nas relações cênicas, *em jogo*, caminhos para traduzir o conflito. Amparado na coletividade, ao partir de sua personalidade, mobiliza sua expressividade e frui a cena teatral se utilizando desses elementos citados, que compõem a *geratriz improvisacional espetacular (GIE)*.

A partir de minha experiência de atuação, de minha vivência no coletivo “Boa Companhia”, pude construir esta pesquisa. É uma reflexão gerada no palco, no território da cena. Esta reflexão pretende, sobretudo, alargar fronteiras e fruir o presente, para que seja ele, sempre, o momento mais especial.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Kil. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, 30/03/2001, p. E 10.

ADLER, Stella. *Técnica da Representação Teatral*. Trad. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1982.

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de. *O Amor é um Animal de Duas Costas: um estudo sobre a Encenação de Otelo de Shakespeare*. Campinas: Unicamp, 1996, 182 p. (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. *O Desagradável e a Crueldade: O Teatro Mítico de Nelson Rodrigues sob a perspectiva do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud*. São Paulo: ECA/ USP, 2000, 232 p. (Tese de Doutorado).

ALMEIDA, Maria Isabel Fabrini. *Estereotipais comportamentais em macacos-aranha no cativeiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, 75 p. (Dissertação de Mestrado em Psicologia).

ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Trad. Modesto Carone. Perspectiva: São Paulo, 1993.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo (Martins Fontes), 1993.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do Instante*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lúcia

do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1992.

BEGLEY, Louis. *O mundo prodigioso que tenho na cabeça: Franz Kafka: um ensaio bibliográfico*. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BÉRGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2ª ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007,

BONFITO, Matteo. *O Ator-Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRECHT, Bertolt. *O senhor Puntila e seu criado Matti*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966 (Teatro hoje; 4).

CAETANO, Alexandre Cesar. *In(ve)stigando o ritmo: a importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena*. Campinas, 2004, p. 89 (Dissertação de Mestrado).

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Atena, 2001.

CARVALHO FILHO, Moacir Ferraz de. *A voz parte do corpo*. Campinas: Unicamp, 2002, 120 p. (Dissertação de Mestrado).

CECÍLIO, Ana Lima. *Revista Entrelivros*, São Paulo, Ediouro, 2003.

CHÖGYAM TRUNGPA. *Shambhala – A Trilha Sagrada do Guerreiro*. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

DIDEROT. *Paradoxo sobre o comediante in Obras II/ estética, poética e contos*. Organização e tradução: J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, vol. 2, 394 p. (Coleção textos, 12).

DUVIGNAUD, Jean. *El Juego Del Juego*. 2ª ed. Santafé de Bogotá (Colombia): Fondo de Cultura Económica, 1997 (Breviarios).

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010. (Estudos; 277).

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ato*, Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

FOUTS, Roger; e TUKEL, Mills. *O parente mais próximo – o que os chimpanzés me ensinaram sobre quem somos*. Trad. de M.H.C. Cortês. Rio de Janeiro, Objetiva, 1998.

GUINSBURG, J. *Diálogos sobre Teatro: a interioridade do intérprete e suas relações com a pré-atuação*. Org.: Armando Sérgio da Silva. São Paulo: Edusp, 2002.

GUINSBURG, J. (Org.), vários autores. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção stylus, 11).

GUZIK, Alberto. *Jornal da Tarde*, 'Caderno Divirta-se' 29/10/2000, p.11C

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. Trad. J. C. Ismael. São Paulo, 1994.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens* – O jogo como elemento da cultura. 2ª ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980 (Col. Estudos; 4)

JUNG, Carl Gustav. “*Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética*” in *O Espírito na Arte e na Ciência*. São Paulo: Editora Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_ *Psicologia e Poesia* in *O Espírito na Arte e na Ciência*. São Paulo; Editora Vozes, 1985 (Obras Completas de C. G. Jung, 73).

\_\_\_\_\_ *O Homem e seus Símbolos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987

KAFKA, Franz, *Contos, fábulas e aforismos*. Trad. Ênio Silveira, Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1993.

\_\_\_\_\_ *Um artista da fome seguido de Na Colônia Penal & outras histórias*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_ *Diaries*. Trad. inglesa de Joseph Kresh e Martin Greenberg. Nova York: Schocken, 1975(Org. Max Brod).

\_\_\_\_\_ - *Nas galerias*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_ *O processo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Metamorfose; Na colônia penal; O artista da fome*. TraD. do alemão (Metamorfose) - Brenno Silveira, Trad. do francês (Colônia penal e Artista da fome) - Leandro Konder e Eunice Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

KOKIS, Sérgio. *Franz Kafka e a expressão da realidade*. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1967.

KONDER, Leandro. *Kafka – vida e obra*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.

KUSNET, Eugenio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Hucitec, 1992.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao "método da ação inconsciente"*. São Paulo: FAAP, 1971. (Coleção boletins da FAAP; 1)

LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão – exercício e linguagem cênica*. Escola Superior de Artes Célia Helena, São Paulo, 2011.

LEHMANM, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind, São Paulo: Cossac Naify, 2007.

LOPES, Beth. *Revista Sala Preta (A performance da memória)*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas/ ECA-USP. V. nº 9, 2009.

MERLOT-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. 2ª ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo. Martins Fontes, 1999.

MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. Trad. Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Hucitec, 1987.

PASSETI, Edson. *Kafka-foucault, sem medos*. Ateliê Editorial, Cotia (SP), 2004 (Coord. Edson Passetti/ vários autores).

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador, Itapuã, 1968, Coleção Baiana, p.34.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (1. Peças Psicológicas). Org. e Introdução: Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 105.

\_\_\_\_\_ *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Vol. 2. Peças míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_ *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* Vol. 3. Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 332 p.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009. Debates; 7 / dirigida por J. Guinsburg.

SANTOS, Valmir Jesus dos. *Coreutas de Barão Geraldo: uma transversal do Teatro de Grupo de Campinas*. São Paulo:ECA/USP 2009, 97p.(Dissertação de Mestrado)

SILVA, Eduardo Osorio. *Corporeidade animal na construção do corpo cênico*. Campinas: Unicamp, 2004. 191 p.(Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_ *O animal humano e o corpo cênico*. Campinas: Unicamp: 2010, 263 p (Tese de Doutorado).

SILVA, Eusébio Lôbo da. *O Corpo na Capoeira/ Introdução ao estudo do corpo na capoeira* (vol.1). Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2008.

\_\_\_\_\_ *O Corpo na Capoeira/ Breve panorama: estórias e história da capoeira* (vol. 2). Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2008.

\_\_\_\_\_ *O Corpo na Capoeira/ Fundamentação dos movimentos básicos da capoeira* (vol. 3). Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2008.

\_\_\_\_\_ *O Corpo na Capoeira/ O corpo em ação na capoeira* (vol. 4). Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&M Pocket, 2009.

\_\_\_\_\_ *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução: Onestaldo de Pennaforte. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995 (Coleção Shakespeare bilíngue).

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Col. Vida e Obra).

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima – 19ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_ *A Construção da Personagem*. Trad. Paulo de Pontes Lima, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_ *A criação do papel*. 9ª ed. Trad. de Pontes de Paula

Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_ *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias.* Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980 (Obras completas, 1)

\_\_\_\_\_ *Manual do ator.* 2ª ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_ *Minha vida na arte.* Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão*, o desenvolvimento do 'Método'. Trad. Ana Zelma Campos. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

STRINDBERG, Johann August. *O sonho.* Trad. João Fonseca Amaral. Lisboa: Estampa, 1978.

TCHEKHOV, Anton, 1860-1904. *Homem num estojo/ A dama do cachorrinho: e outros contos.* 3ª ed. Organização, tradução, posfácio e notas: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006 (Coleção Leste).