

Comunicado a uma academia e o espetáculo Primus

por Veronica Fabrini²⁹

Resumo: O texto não é um artigo de cunho acadêmico. É antes um pequeno memorial, em primeira pessoa, sobre a criação do espetáculo *Primus*, adaptação do conto *Comunicado a uma academia* (de 1917), de Franz Kafka, criado pela Boa Companhia em 1999. Pela natureza do espetáculo, temas como dramaturgia de imagem, teatro físico, teatralidade/performatividade, teatro-documento, processos colaborativos tecem o contexto dentro do qual se gestou o espetáculo e que acompanha seus mais de dez anos de carreira, com seu elenco original.

Palavras chave: processo colaborativo, imagem, cena, palavra, teatralidade.

Abstract: The text that follows is not an article of academic grant. It is rather a small memorial, written in first person, on the creation of the play “Primus,” an adaptation of Franz Kafka’s short story “A report to an academy” (1917), created in 1999 by Boa Companhia. By the nature of the play, topics such a dramaturgy of images, physical theater, theatricality / performativity, theater-document, collaborative processes, weave the context within which the play was created and that follows the spectacle in its more than ten years of presentations all over the country and abroad, with its original cast.

91

Keywords: collaborative process, image, scene, word, theatrics.

Primeiro contato

O primeiro contato que tive com o conto *Comunicado a uma academia*, de Franz Kafka, não se deu no silêncio íntimo da leitura. O conto apresenta a narração em primeira pessoa de um macaco: sobre sua captura na Costa Africana e seu aprendizado para tornar-se “homem”, no sentido de este expediente safá-lo de ser mandado para um zoológico. Conheci-o

²⁹ Diretora artística e fundadora da Boa Companhia (1992). É professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde leciona na graduação e atua junto ao Programa de pós-Graduação em Artes da Cena. Graduada em Artes Cênicas (1990) e mestre em Artes (1996) pela Unicamp; doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2000).

diretamente no palco, na voz de uma atriz venezuelana, num Festival de Teatro, na cidade de Campinas (SP), em meados dos anos 1980. Ela, uma chimpanzé coquete, de bolsinha anos 1960, figurino Chanel impecável e uma interpretação fabulosa. Falava de como havia conquistado o mundo dos homens. Seus gestos e sua fala eram um amálgama de Chita e Betty Boop. Estava lá, no programa da peça: *Comunicado a uma academia*, de Franz Kafka, 1917. 1917!!!! Mas aquilo a que eu assistia, o que eu presenciava na *performance* da atriz e nas palavras de Kafka era pura modernidade. Como se Kafka falasse diretamente comigo, para minha época. Um macaco e uma atriz falavam de minha época.

Essas coisas de bicho, essas coisas da natureza, do vivo, do concreto, da *physis* passou a ser um tema presente. Mais do que isso, tornou-se uma obsessão. Minha formação profissional não começou com Teatro, mas com a Física, porque queria ser astronauta; depois fui para a Biologia, porque queria entender o vivo, e depois, Ciências Sociais, para entender o homem. Não completei nenhum dos cursos. Da Física, ficou o fascínio pelo movimento e pelos astros, mas tive meu raciocínio lógico completamente derrotado por um “0,5” numa prova de Cálculo II. Mergulhei na vertigem de saber que o espaço é infinito, que o tempo é apenas mais uma dimensão e que estamos num planeta minúsculo imerso numa escuridão pontilhada de estrelas. E que estamos juntos, aqui e agora. Num breve período estudando Ciências Sociais, pensei em Antropologia (o ser humano é um bicho fascinante) e Mikhail Bakhtin me seduzia. Com a Biologia, a história foi um pouco mais longa. Quase completei o curso, sempre encantada com a Zoologia, com a Botânica. As estratégias das flores para atrair seus polinizadores e o comportamento animal atuavam como um chamado e já eram, em si, um ensinamento: a Natureza sabe. Tudo isso foi bruscamente interrompido pela dança, depois pelo circo, e finalmente, pelo teatro.

Nessa pequena *anamnesis* estão os ganchos que me fisgaram desde o início quando assisti a essa encenação do conto de Kafka, *Comunicado a uma academia*, naquele longínquo festival; hoje a cidade de Campinas não possui sequer um teatro público. Até hoje sou grata àquela atriz, cujo nome não consegui recuperar. A peça e o conto me levavam a pensar o homem nessa passagem de natureza para cultura e, ao mesmo tempo, me lançava no meu tempo, me deixando frente a frente com os resultados dessa cultura: uma civilização desumana, à beira do colapso. Afinal, o que era “ser humano”? E mais: Pedro, o Vermelho, a personagem-macaco do conto de Kafka que narra sua saga, aprende a falar, ingressa no mundo

dos homens e torna-se uma estrela do teatro de variedades. Outro elo, subjetivo e afetivo, me ligava à personagem-narrador de *Comunicado a uma academia*. Novamente a dança, o circo e, finalmente, o teatro.

Mais tarde...

A Boa Companhia – grupo formado em 1992, ainda durante a graduação em Artes Cênicas da Unicamp – andava numa crise profunda. O Hopi Hari havia roubado algumas de nossas brilhantes atrizes e outras seguiram por outros caminhos. Tínhamos quatro atores e nenhum espetáculo no repertório. Resistimos. Um dos atores da companhia, Eduardo Osório, trouxe o *Comunicado a uma academia* como se fosse uma semente. E fomos – os cinco – construindo *Primus* (como batizamos nossa adaptação), passo a passo, arriscando uma forma de criar mais aberta, apostando no jogo cênico do improvisado, numa dramaturgia de imagens, na construção de corporeidades, na potência da música, das canções, desmontando e remontando o texto; enfim, arriscando nossas últimas fichas e nosso gosto por um teatro físico e musical – sem ter a menor ideia de chegada.

Nessa época, minha irmã, Maria Isabel Almeida, estava fazendo mestrado em Psicologia Experimental, estudando etologia e investigando o comportamento de primatas em cativeiro. Isso foi fundamental. Ela nos ajudou na construção de uma corporeidade precisa e nos presenteou com uma bibliografia magnífica. Passamos a estudar comportamentos de ritualização em diferentes espécies, lemos alguns artigos sobre primatologia (fiquei impressionada com as repercussões de alguns estudos no campo da ética), tomamos contato com inúmeras experiências de ensino e aprendizagem de linguagem com chimpanzés.

Leitores vorazes contaminados por universos desconhecidos e surpresos, íamos descobrindo. Desde a obra de Kafka, até onde ela nos levava. É impressionante o poder do teatro quando nos dispomos de corpo e alma a seguir as sendas abertas por um tema, por um texto. Assim foi com essa redescoberta da Natureza; e, outra vez, senti o mesmo maravilhamento: a Natureza “sabe”. Passando para o lado da “cultura”, ou seja, para o domínio do homem sobre a natureza, a chamada “civilização”, comecei a colecionar fotografias e reportagens de guerras e outras violências em larga escala. Triste constatação: era um material inesgotável. Oriente Médio, Leste Europeu, África, populações indígenas... Vivemos em plena barbárie. A montagem desse arquivo era, e ainda é, pois estamos sempre

atualizando as imagens na peça, uma tarefa doída. Acredito que esse é um sacrifício que o diretor, o ator deve fazer: afetar-se profundamente por aquilo que quer comunicar. Queria que *Primus* desse voz a essa dor. Afinal, o conto narra a saga de um macaco que “conquista seu lugar no mundo dos homens”. É preciso saber o que é esse “mundo dos homens”.

Pedro, o macaco capturado na Costa do Ouro, para escapar do jardim zoológico, aprende a agir e a falar como os homens. Escapa da jaula e torna-se um sucesso do teatro de variedades. Pensando nesse tipo de teatro, começamos a colecionar gravações de programas de auditório e uma infinidade de sucessos da mídia. Bobagens igualmente intermináveis. Ambas parte da nossa “natureza humana”. E seguimos numa viagem internáutica pelas imagens de atrocidades com animais, pelas pesquisas comportamentais, investigando sobre a expressão das emoções e seu papel na evolução, sobre a questão da autoconsciência do mundo animal e das implicações éticas disso. Enfim, rastreando as emanções do conto, para lidar com a criação da cena. Nossa principal força motriz foi a construção (descoberta?) do corpo-animal e do corpo-cultura. Nas oscilações entre essas duas corporeidades é que se desenrolava a trama desse conto, irônico e brilhantemente racional, que seria encarnado e *performatado* por um... macaco.

Os quatro excepcionais

Pedro encontrou ressonância imediata nos quatro atores. Vitalidade. Era preciso buscar uma vitalidade de qualidade animal, instintiva para os corpos. Assim, buscamos a capoeira e a acrobacia. Paradoxalmente, era preciso também preservar o gosto pela razão irônica e estranhamente poética de Kafka. A conexão com nosso tempo foi fundamental. Queríamos muito falar sobre aquilo, mantendo-nos afinados com a voz de Kafka. Os quatro rapazes sentiam suas – cada um à sua maneira – as palavras de Pedro, especialmente em sua passagem para o mundo dos homens, quando ele se transforma numa estrela do *show business* (nossa versão eleita para o teatro de variedades). Ao performarem o narrador-macaco, os atores expurgavam sua própria história. Comunicavam para a academia sua própria história, nas palavras escritas em Praga, em 1917. É impressionante essa atualização – no sentido de trazer para o presente – esse diálogo entre tempos que a cena permite. Ela é capaz de operar a concomitância de planos, pois nela espaço e tempo são dimensões

intercambiáveis. A cena nos permite colocar em consonância momentos singulares do tempo-espaço. No caso de *Primus*, sobrepõe Praga de 1917 a São Paulo do início do segundo milênio. E podemos conversar com essa voz que vem do passado, voz visionária, voz de um artista inspirado. Em *Primus*, fervorosamente conversamos com Kafka.

O ritmo, o som de uma peça é, para a Boa Companhia, um dado fundamental para começar a criar. Como se peças e temas, à semelhança da música, possuíssem um tom e um andamento. Por exemplo, um conto em dó menor, em três por oito, *andante*. E então vieram os tambores, os djembés, os ritmos africanos, transportando-nos para a Costa do Ouro (onde o macaco Pedro é capturado) pelo som do couro dos espíritos.

Outro ponto no trabalho da Boa: o corpo do ator necessita gravar em suas entranhas experiências reais (ou o mais próximo de...). A sala de ensaio é um risco quando se torna a única e asséptica experiência. O corpo precisa do real; seus cinco sentidos precisam “beber” o real, abastecer-se. Confiar na etimologia de saber-sabor. Apreender com os sentidos.

Resolvemos passar uns dias “junto à natureza”, tocar tambores para as árvores, tomar banho de cachoeira, essas coisas que os atores costumam fazer e que é uma das coisas mais gostosas da profissão: brincar de habitar “outro espaço”. E isso é coisa séria, seriíssima. Ou, como diria Rita Lee, “brincar de ser sério e levar a sério a brincadeira”. Porque foi também uma experiência engraçada: “pagar o mico” de ficar dando cambalhotas e guinchos simiescos na praia, os insetos no meio do mato, alguns tombos na cachoeira, deslocamentos do bando aos urros à beira-mar, espalhando água, ou calmamente catando piolhos no couro do outro, tranquilos sob o sol. Ficou a lenda que por ali, na Rua 26, estavam hospedados uns rapazes “excepcionais” (ainda não era uso comum a tal “necessidades especiais”); quatro marmanjos com hábitos e comportamento muito estranhos...

A excepcionalidade foi se transformando em técnica, em risco, em experimentos com *quatro corpos*, quatro corporeidades que fundam a dramaturgia da peça: o *corpo-macaco*, o *corpo-rústico*, o *corpo-homem-normal* e o *corpo-superstar*. Depois dos tambores veio o sapateado, conectando-nos com um pulso e uma corporeidade de *music hall*. Dos grunhidos foram aos poucos brotando as canções (*Don't fence me in*, de Cole Porter, *King of the Bongo*, de Manu Chao) e o canto lírico (Carlos Gomes e Villa-Lobos). Assim como o macaco, a linguagem da cena também “civilizava-se”. Para refinar o repertório na corporeidade animal, em especial sob o bizarro e triste comportamento alterado pelo cativo,

passamos a ser visitantes assíduos do Zoológico de São Paulo, observando os diferentes primatas, especialmente aquela população que minha irmã estudara com afinco e sobre a qual estava escrevendo sua dissertação.

Permito-me um pequeno aparte que me afirma e assegura sobre “o que pode o corpo” (e o teatro como seu espaço privilegiado). Vale também como um elogio aos atores. Quase dez anos depois dos trabalhos realizados para a criação de *Primus*, apresentamos a peça em Brasília. Lá, tivemos na plateia um renomado zoólogo, professor da Universidade de Brasília, colega querido dos antigos tempos na Biologia. Ao final do espetáculo, orgulhosa pela pesquisa realizada na área do comportamento animal, contei ao professor um pouco sobre o trabalho. Antes mesmo que eu entrasse em algum detalhe, ele me interrompeu: “[...] e eu digo exatamente a espécie e qual a população que você observou.” Para o meu pasmo, ele reconheceu, macaco por macaco, todas as nossas referências do Zoológico de São Paulo, onde ele havia estagiado. Falamos de cada macaco como se comentássemos de antigos conhecidos. Fiquei impressionada com esse fato. Ficou gravado no corpo dos atores, que nunca se preocuparam em um trabalho depurado de *mimesis*, algo que, de tão singular, permitia reconhecer a fonte, depois de quase dez anos. Com a peça, podíamos dar voz a esses macacos que há mais de dez anos brincam tristonhos em seus pequenos paraísos artificiais.

Dez anos

Primus estreou em outubro de 1999; daí em diante, levou-nos a conhecer boa parte do interior paulista, da grande São Paulo; apresentamo-nos em quase todos os Estados do País e em alguns cantos do Velho Mundo. Suzano, Mauá, Limeira, Cravinhos, Rio Branco, Patos, Arco Verde, Cuiabá, Erlangen, Lisboa, Moscou. Sempre refazendo, sempre transformando, tentando outras línguas, outros públicos e espectadores com um enorme “s” plural. Encenamos trechos da peça em alemão, em inglês, francês, espanhol, russo, descobrindo que essa história encontra eco em muitos lugares. Rendeu ainda três dissertações de mestrado (Eduardo Osório, Alexandre Caetano e Daves Otani) e duas teses de doutorado (Eduardo Osório e Daves Otani), todas elas na Unicamp.

Na véspera da estreia, uma incerteza: “Será que alguém vai entender isso?”. “Isso”? Afinal, o que é que estamos fazendo? Mas o fato é que a peça tem sua autonomia e sua força de querer dizer algo, de

precisar dizer algo. Ela busca um ouvinte, ela grita por um ouvinte. E os encontrou em diversos lugares, com os mais diversos públicos. Gostamos de imitar macacos. Macacos gostam de imitar. Sentimo-nos domados, domesticados. “Tá dominado, tá tudo dominado!” Felicidade do artista: encontrar um ouvinte!

Impulsionados por outros contos e encenações que se seguiram ao *Comunicado a uma academia*, formando nossa *Trilogia K* (*Um artista da fome*, de 1924, e *Josefina, a cantora ou o povo dos ratos*, de 1927) há, em *Primus*, uma denúncia, revertendo (pois *Primus* é um espetáculo...) a ideia de espetáculo como representação, como inversão concreta da vida, ou movimento autônomo do não vivo. No percurso que fazemos do conto de 1917 até a nossa encenação em 1999, e nos dez anos ininterruptos de apresentações que se seguiram, *Primus* foi se configurando também como um espetáculo sobre a “sociedade do espetáculo”, expressão cunhada por Guy Debord, sociedade essa que substitui a imagem-potência pela imagem-simulacro.

Dez anos nos quais a espetacularização da sociedade cresceu vertiginosamente – daí a empatia com a peça. Em contrapartida, do lado de cá da cena, de dentro dela, cada vez mais buscamos a não representação e a criação de imagens vitais que não estão no lugar de coisa alguma, imagens que não são nem sentido nem representação, mas que são jogo, fluxo e metamorfose.

Encenação e literatura, radiância das palavras e emanações das imagens

Gosto muito do desafio de passar de uma linguagem literária para uma linguagem cênica. É como projetar no espaço-tempo o imaginário que se gesta na solidão e na intimidade da leitura. As palavras de uma leitura apaixonada incendeiam as imagens interiores, que crescem, ganham autonomia e desejam projetar-se na cena. Um conto é como uma pedra bruta. Mais fechado que um tema, mas muito mais aberto que uma peça já escrita para ser encenada. Para uma dramaturgia que preza tanto as imagens quanto as situações dialógicas, ou mesmo a narração, o conto é um material estimulante, pois há uma “fala” das imagens: sonoridades, ritmos, formas, silêncios, atmosferas.

Tenho imenso prazer em ir descobrindo com os atores como escrever diretamente na cena, alimentada pela leitura, pelas palavras,

retroalimentada pelo jogo dos atores jogando com a imaginação ativa. A paixão pelas imagens brota das palavras precisas, das metáforas que estabelecem conexões entre palavras e imagens. Gosto também do desapego que essa ação de escrever na cena pede, pois se parece, em sua fugacidade, com o escrever na areia, no vento ou para as ondas desmancharem, ou aquela meditação dos monges budistas de compor as mais incríveis mandalas de areia para depois desmanchá-las. Esse desapego é um grande exercício e um grande desafio para o diretor. Foi um desafio com *Primus*, e, depois, com toda a *Trilogia K*, pois eu sou apaixonada pelas palavras de cada conto. E é preciso cuidar para que isso não pese na cena, senão, semelhante a uma mãe exagerada, superprotege-se, tira-se o risco, fala-se por ela em lugar de deixar que ela (a cena ou a imagem, pois para mim são palavras quase sinônimas) e ele (o conto) falem por si, libertos, jogando com os atores no momento da apresentação. Esse trabalho com os contos de Kafka também apresentava um grande desafio na relação com os atores, pois não há propriamente personagem, e isso deixa os atores, no mínimo, desconfiados...

Atores se sentem protegidos pelas personagens. Por um lado, foi um processo difícil de conduzir. Por outro, é um processo riquíssimo, pois os atores têm de se impregnar de toda a obra, têm de arriscar uma jornada para os labirintos do cérebro do escritor, buscar aproximar-se ao máximo da sensibilidade (e da linguagem) daquele que gerou o conto, e cada detalhe da encenação tem de estar impregnado de sentido e fugir do “explicativo”, de querer explicar a obra. Não é “embrulhá-la” numa forma cênica, mas fazer com que a cena “desembrulhe” a obra e exponha-a novamente ao caos das sensações, à fugacidade do momento, aos riscos da apresentação e não à segurança da representação. É claro que isso sempre acontece, em maior ou menor grau, com qualquer encenação. Desde o texto mais tradicional da dramaturgia “bem-feita” às experiências mais radicais. Apenas, na minha experiência, foi a encenação de contos que me ensinou isso.

São múltiplas as portas de entrada para um texto ou uma ideia. Uma *imagem* é sempre um início fundamental, mas uma *imagem* não é uma coisa simples. Aqui não estou falando da imagem, no sentido de uma visualidade. Essa *imagem* da qual falo é dinâmica e, muitas vezes, condensa sentidos e sensações contraditórias. Aliás, uma *imagem* é antes uma experiência. Ela se oferece, convida a uma experiência e não a uma busca de sentido. Tem de ter o poder de condensar muita informação, de condensar possibilidades de experiências sensíveis. Uma *imagem*, assim

como eu a entendo, é algo gerador e não estável; não é uma ilustração nem uma coisa puramente visual. Claro que gosto de cercar as formas visíveis com uma referência visual (fotografia, cor, forma, textura) e uma sonora (música, sons); às vezes, com palavras, pequenas frases. É da alquimia de tudo isso que nasce uma imagem que depois vai ser destrinchada, desenovelada no transcurso dos ensaios até vir a ser a encenação, a imagem espalhada no tempo, com suas metamorfoses, seus ritmos, suas configurações, seus desaparecimentos e reconfigurações.

Na Boa Companhia, costumamos trabalhar associando imagem visual, música, sons, qualidades sonoras e frases do texto com o qual estamos trabalhando, ou frases poéticas que possam nos evocar algo do tema. Outra característica dos pontos de partida para um trabalho é a afetação disso tudo no corpo; como esses “detonadores” reverberam no corpo. Como se buscássemos “encarnar” (fazer habitar o corpo) essas imagens. Afetar também nosso coração. Peço isso dos atores, que se coloquem em prontidão, também do ponto de vista afetivo, em relação ao material trabalhado. Só assim podemos plasmar e irradiar uma ética “quente”. Há um jogo entre essas “figurinhas” (imagens, sons... ou até mesmo metáforas, símbolos, arquétipos) e o concreto do espaço-corpo na potência do acontecimento. Esse “duplo” daquilo que pretendemos configurar em forma cênica deve funcionar como um impulso e não como um modelo. Uma espécie de “portal” para o campo ficcional, sem, no entanto, deixar de habitar o acontecimento. Estar presente nesses planos, buscando criar um fluxo que atravesse sua presença e conecte os três planos: o da cena, o da ficção e o do espectador, da testemunha.

Boa Companhia

Confiança e companheirismo. Essas são qualidades para percorrer vinte anos de grupo e dez anos de *Primus*. O nome da Companhia vem daí: “Boa Companhia”. Vivemos nessa era pré-apocalíptica e queremos fazer uma arte pré-apocalíptica. Tenho implicância com esses “pós-qualquer-coisa”, “pós-tudo”. Quero o pré. Gosto dessa vertigem da beira do abismo, de arriscar um porvir. Para isso, para inventar esse adiante, para se acelerar o caos, é preciso confiança. Vivemos numa época triste, muito triste. É impressionante o grau de degradação a que a humanidade chegou. Vejo as guerras (as grandes e as pequenas), o extermínio de povos e de culturas, a destruição do planeta, a ganância desmedida dos

poderosos. É um mundo em que as forças da criação perdem para as forças da destruição, do isolamento. Um mundo que pertence ao “Número um”, aos “*winner*”, não pode ser o mundo da Arte, da Poesia, que é o mundo do múltiplo, do único, do singular, da diferença, do detalhe, do sutil, do introvertido, da intimidade, da solidariedade. Criar é aliar-se ao diferente (daí o trabalho mito-guiado pelos dois grandes arquétipos *anima-animus*), é fecundar-se pela diferença e não aniquilá-la. Há tensões em diferenças, mas o que o teatro me ensinou é que tensões são geradoras, criadoras e que é possível vivê-las sem relações de poder, mas com fluxos e colaboração de potências. Por isso, o companheirismo, a amizade, a gentileza.

FICHA TÉCNICA

Espetáculo: *Primus*

Atuação: Alexandre Caetano, Daves Otani, Eduardo Osório e Moacir Ferraz

Direção/adaptação: Veronica Fabrini

Trilha sonora, cenário, figurino: Boa Companhia

Desenho de luz: Marcio Aurelio



Foto de Bob Sousa do espetáculo *Cidade Fim. Cidade Coro. Cidade desmanche*, dirigida por José Fernando Azevedo. Em cena Vinícius Merloni e Tetha Maiello.