



ARTIGOS E RELATOS DE PROCESSO

Habitando o menor: para comunicar-se na pandemia

Inhabiting the smallest: to communicate in the pandemic

Veronica Fabrini¹

1 Verônica Fabrini é Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP, mestre em Artes pela UNICAMP, doutora em Artes Cênicas pela USP, Pós-Doutora em Teatro e Filosofia na Universidade de Lisboa. Atriz e encenadora, é diretora artística da Boa Companhia (Campinas, SP), professora do Depto de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, UNICAMP. E-mail: vefabrini@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7853-895X>.

Resumo

Por meio de uma carta escrita a um amigo e professor², uma artista revela algumas das sensações, sonhos e pensamentos que a atravessaram no período de isolamento social vivido durante a Pandemia do Covid-19, em um movimento de recordar memórias e revisitar significativas experiências de sua trajetória em circo, dança e teatro, como criadora e integrante da Boa Companhia, fundada em Campinas, e existente desde 1992. Para a escrita, são trazidas reflexões sobre a construção de um possível devir coletivo, a partir de apontamentos das principais referências literárias que acompanham a atriz e diretora em sua trajetória, entre elas, Hilda Hilst, Franz Kafka e Friedrich Nietzsche.

Palavras-chaves

Corpo; Dança; Literatura; Teatro; Circo.

Abstract

Through a letter written to a friend and teacher, an artist reveals some of the sensations, dreams and thoughts that crossed her in the period of social isolation experienced during the Covid-19 Pandemic, in a movement of remembering memories and revisit significant experiences, of her trajectory in circus, dance and theatre, as creator and member of Boa Companhia, a theatrical group founded in Campinas, and existing since 1992. To the writing, reflections on the construction of a possible collective becoming are brought, from notes of the main literary references that always accompany the actress and director in her trajectory, among them, Hilda Hilst, Franz Kafka and Friedrich Nietzsche.

Keywords

Body; Dance; Literature; Theater. Circus.

2 A carta é direcionada ao Prof. Alexandre Mate.

Barão Geraldo, domingo de uma Páscoa solitária e silenciosa, 2021.

Querido Professor,

Você me perguntou sobre minha história dentro do grande rio da História do Teatro. Achei graça, e, como se olhasse um “H” gigante, sussurrei lembrando as palavras de Paulo Leminski: “Marginal é quem escreve à margem/ deixando branca a página/ para que a paisagem passe/ e deixe tudo claro à sua passagem/ Marginal, escrever na entrelinha, sem nunca saber direito quem veio primeiro/ o ovo ou a galinha.” (LEMINSKI, 2013, p. 132-133) ... Nunca me senti realmente fazendo parte de um grande rio, mas talvez, depois do seu convite, embarquei numa minúscula canoa, um “h” suave que sussurrava um “sim”. Eu fazia parte, um pequeno elo na corrente de um *teatro menor*, serpenteando por fora do teatro, um tanto à deriva, sempre em devaneio, mais pelos caminhos do corpo e da literatura, da poesia e da música do que pelos caminhos exuberantes do drama.

Habitando esse *menor*, meu teatro é um *quase* teatro, ainda e sempre em devir, quase invisível. Tudo o que aprendi foi pelo avesso. Não espere, portanto, um relato claro, nem conceitos bem tecidos sobre o teatro, nem sacadas intelectuais bem argumentadas ou uma narrativa plácida de quem percorreu o longo caminho dos anos e chegou a algum lugar, com algum entendimento. Hoje, o teatro está em repouso em boa parte do mundo. Acho que o teatro está sonhando nessa infundável pandemia. Como será que o teatro sonha?

Se eu fosse atuar nesse sonho, começaria com um pesadelo do teatro, como Nietzsche em Turim, vendo o cavalo ser açoitado, seus cascos tremendo sobre o chão, o suor leitoso atravessando os pelos, os olhos assustados. Eu correria, atravessando a praça imensa feito louca; correria até ele e me agarraria em seu pescoço, e o abraçaria em desespero e iria chorar também e dizer coisas em seu ouvido e lhe pediria perdão mil vezes. Fecho os olhos e posso sentir seu cheiro, seu calor, suas veias cheias de sangue, um sangue mais grosso que o meu; ele é mais vivo que eu e por isso, talvez, estivesse sendo açoitado, porque a vida não suporta arreios. Que música teria a minha voz a lhe sussurrar nas peludas orelhas parabólicas?

Em *A Insustentável Leveza do Ser*, essa mesma imagem aparece à personagem de Kundera:

[...] aparece-me outra imagem: a de Nietzsche a sair de um hotel de Turim. Vê um cocheiro a açoiar um cavalo. Chega-se ao pé do cavalo e, sob o olhar do cocheiro, abraça-se à sua cabeça e desata a chorar. A cena passava-se em 1889 e Nietzsche, também ele, já se encontrava muito longe dos homens. Ou, por outras palavras, foi precisamente nesse momento que a sua doença mental se declarou. Mas, na minha opinião, é justamente isso que reveste o seu gesto de um profundo significado. Nietzsche foi pedir perdão por Descartes ao cavalo. A sua loucura (e, portanto, o seu divórcio da humanidade) começa no instante em que se põe a chorar abraçado ao cavalo. E é desse Nietzsche que eu gosto [...]. (KUNDERA, 2017, p. 183).

Eu também. É desse Nietzsche que gosto. *Sentipenso*³ com essa imagem, pois é por meio de imagens corpos e palavras que faço teatro, ou um quase-teatro, dissonante, difuso, confuso, mas rigorosamente desejado, para que possa evocar e invocar os fantasmas certos, os fantasmas necessários. Pensar por imagens é um pensar analógico, matriz do pensamento selvagem, do pensamento poético. Pensar por metáforas. O ator e a atriz são uma metáfora. Carregam sentidos, são atravessados por fantasmas. Tomo as imagens como conhecimento puro, sem necessidade de explicação, classificação ou argumentação que não seja da ordem do sensível, das afinidades, dos afetos. A meio caminho entre a densidade da carne e a abstração do espírito, a imagem é meu guia, a imaginação meu campo de jogo, campo de criação. Ao cavalo, peço perdão por Descartes: *Imagino, logo existo*. Ainda nessa cena imaginária (enquanto o teatro sonha), eu recitaria um micro-conto de Kafka (meu guia) nas suas orelhas peludas:

Oh, se fôssemos índios, já preparados e, em cima de um cavalo que corre, inclinados contra o vento, estremecêsemos repetidamente sobre o solo que treme até largarmos as esporas porque nunca houve esporas, até deitarmos fora as rédeas porque nunca houve rédeas e quase não víssemos a terra à nossa frente revelar um prado ceifado e liso, agora que o cavalo perdeu o pescoço e cabeça (KAFKA, 2009, p. 289)⁴.

Estou aqui e agora, presença pura com essa leve vertigem do devir. Assim como gosta o teatro. Só com meus fantasmas, no centro do palco. Um silêncio denso de perguntas entre mim e a plateia vazia. Quem vai ressuscitar nessa cena? Estou trancada dentro de casa. Eu e meu jardim. Eu e meu pequeno teatro. Sim, tenho um teatro dentro de casa, então, não posso me furtar de atuar, ou de dirigir. Batizei-o de “O útero de Vênus”, logo depois de perder meu filho no parto. Pode parecer meio mórbido, mas na verdade, não é. Afinal, o teatro é essa oscilação louca entre fantasmas e vida.

Mas, você me fez uma pergunta, e com ela, me empurrou com doçura no abismo lento da memória. Re-cordare, trazer de volta ao coração. *Qu'est que me souviens?* O que me vem *dessous*, debaixo. Gosto de como as palavras se movem pelo corpo. É assim que me entendo como atriz. *Souviens... quelque chose qui vient en dessous*, algo que vem de baixo. O teatro, para mim, é como o francês, uma língua que eu reconheço, na memória, mas não falo. Nem escrevo. Mas, nasci em Paris... veja só que elegante. E isso me faz uma personagem de mim mesma. E como personagem, tenho a fantasia de morrer em Havana. Mas, entre a certeza do início e a imprevisibilidade do fim, perambulei, peripateticamente, entre saberes, imagens, metamorfoses – a maior parte do tempo, em Boa Companhia, porque amor e teatro, não se faz sozinho.

3 O sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (2003) inaugura o termo sentipensar, que faz menção às comunidades que vivem na costa caribenha colombiana. Seu significado está na arte de viver e pensar, coração e mente. Outros autores, como Eduardo Galeano (2002), que popularizou o conceito que nasce do coração e na cabeça; Arturo Escobar (2014); Saturnino de la Torre (2001) ressignificam o termo. Borda (2008) escreve: “Nós agimos com o coração, e também com a cabeça, quando combinamos as duas coisas assim, somos sentipensantes” (BORDA, 2008, s.n., tradução nossa).

4 Encarnei esse corpo devir cavalo num espetáculo da Boa Companhia, a partir de outro conto-guia, também de Kafka, *Na Galeria*.

Antes do teatro, estudei Ciências Sociais na PUC, em São Paulo, em 1978, porque me interessavam os seres humanos e suas lutas. Depois, querendo ir embora de São Paulo, fui estudar Física na Unicamp, porque me fascinavam as leis da *physis* e as estrelas: queria ser astronauta, sumir do planeta. Do ínfimo das partículas subatômicas até as galáxias mais distantes, meu pensamento viajava, pasmo diante do cosmo. Depois de rasgar cada página do meu livro de cálculo e desenhar borboletas e serpentes nas fórmulas de química inorgânica, abandonei o curso e voltei minhas pretensões de Fausto de volta ao planeta Terra, à Natureza, ao *bios*. A vida na terra, como diria o Dr. Spock, é fascinante. Quase terminei o curso de Biologia na Unicamp; fiz estágio no departamento de genética; me apaixonei pela botânica e pelo comportamento animal. Quando todo esse desejo de conhecimento – dos seres humanos, do universo e da vida - me parecia demasiado vertiginoso, impossível de alcançar, assisti do último andar da galeria do teatro Municipal, o *Bolero*, de Maurice Béjart. Aquilo se mostrou um condensado do universo e da vida. Larguei tudo e fui dançar.

A dança tinha dentro dela a força das galáxias e a beleza dos bichos e das plantas. Nietzsche já me surgia em sonhos, e com seu *Zarathustra*, o dançarino, me seduzia: “Eu acreditaria somente num Deus que soubesse *dançar*” (NIETZSCHE, 2011, p. 39) ou ainda, “Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante.” (NIETZSCHE, 2011, p.16). Gravidade, linhas, articulações, ossos, músculos, eixo, ginga, saltos, expansão, recolhimento - não se tratava mais de entender as leis da física, mas deixá-las percorrer o corpo. Queria engolir o mundo, toda a Natureza, e a raça humana. Gostava do silêncio da dança, da conversa pelo gesto, pelo movimento. Não gostava muito de falar.

Voltei para São Paulo, tive mestres e mestras fabulosos. Guardo na cristaleira da memória a luz e o cheiro das escadas escuras que desaguavam em grandes salas de dança, com piano e batuques. Era o ano de 1982. Onde você estava em 1982? Apesar de estudar na rua Major Diogo, no Teatro de Dança (TBD), junto ao TBC, frequentava muito mais o Cine Bijou, na Praça Roosevelt, do que o teatro. Teatro era para os extrovertidos, que gostavam de falar. O teatro era barulhento, desorganizado... e eu era uma aluna disciplinada; sempre fui e ainda sou... Atravessava a cidade de aula em aula, e nesses percursos, via muita gente. Mas elas desapareciam depois dos primeiros acordes do piano. Até que um dia, assim, de sopetão, toda essa gente que eu via no caminho, entre o centro da cidade e a rua Cubatão, deixou de desaparecer. Mas elas não encontravam lugar na sala de dança. Onde estavam as pessoas e suas tantas vidas? A dança me pareceu burguesa demais, *physis* demais. Onde estavam os seres humanos? Fui encontrá-los no circo, na periferia da grande São Paulo, mais precisamente no Circo Royal, a convite de uma trupe de jovens artistas, junto com o desejo de encenar *A Rebelião do Objetos*, de Maiakóvski, com linguagem circense.

No Circo Royal, encontrei o avesso da Arte: arte e sobrevivência, arte e pobreza, arte e risco, arte e relações familiares; arte numa periferia cinzenta, violenta, arte num espaço impossível. Mas, os seres humanos estavam por lá. Meu professor de trapézio, o Treco, era também palhaço, malabarista, estivador e feirante; fazia pirofagia; lhe faltava alguns dentes e torcia pro Santos; tinha uma

cadernetinha onde escrevia todas as praças por onde o circo passava; tinha um colete bordado de lantejoulas herdado de outro artista e uma coleção de recortes de revistas, com artistas de que gostava: os Beatles e Raul Seixas, Renata Sorrah e Simoni. Com ele, aprendi no corpo uma espécie de *kairós*, esse tempo que é pura qualidade, no espaço do vôo entre o trapézio, as mãos do portô⁵ e a banquilha. A lona abrigava um leão, uma chimpanzé - que uma vez mordeu a minha mão⁶-, uma trupe maravilhosa de vira-latas que jogavam futebol, algumas famílias que já foram do circo teatro, outros artistas de outras famílias que faziam seus números e partiam para outro circo, o pessoal do telequete⁷ - como se costumava chamar os artistas da luta livre. Seres humanos, demasiadamente humanos. Era um lugar interessante. Lá, eu era *Miss Lola e seu Balé Aéreo*, na corda indiana. Fiz entradas cômicas, cuspiu fogo e me sentia bem. Meu primeiro DRT foi como acróbata...

Tudo ali me questionava o tempo todo sobre o que afinal era arte. A lona azul e amarela, com suas estrelas bordadas na cúpula; seus habitantes tão diferentes de mim; a itinerância por tantos cantos da cidade que nem imaginava que existia: o que, afinal, era um artista? Um lugar maravilhoso. Um lugar ao qual sou imensamente grata, pelo invisível e vital aprendizado pelo avesso. Porque foi exatamente ali que entendi que arte e vida são uma coisa só.

Tenda-Tela era o nome do grupo, dirigido por Mario Bolognesi e Sérgio Magalhães, do qual fiz parte nesta louca e apaixonada aventura, no raiar dos anos 1980. Um teatro de grupo, disposto a arriscar novas linguagens de cena e modos coletivos de criação. Nosso sonho era um circo todo branco, abrigando a peça de Maiakóvski, entre coros e acrobacias. Ali se plantou a semente de um teatro físico, musical, épico e popular, que fosse uma festa de teatralidade, capaz de orquestrar revolução e beleza. Foi minha primeira “escola de teatro”: Mário e Sérgio, juntos com Zé Wilson, o dono do circo, e Trecó, meus primeiros mestres. O grupo tinha sua sede na casa onde parte do grupo morava, na praça Benedito Calixto. Fui absorvendo influências: me inspirava o Lira Paulistana e pirei com Clara Crocodilo⁸, ópera-rock de Arrigo Barnabé, dirigido e coreografado por Lala Deheinzelin, de 1981. Nessa época, não havia editais; o grupo era grande e o circo não era um lugar fácil. *A Rebelião dos Objetos* foi ficando distante. Acabei me machucando feio; fiquei fora de combate; me apaixonei pelo músico da peça e me casei no picadeiro, numa cerimônia-espetáculo com o pessoal da trupe. Porque precisamos entrar no picadeiro, apesar de.

5 Do francês *porteau*, artista de constituição física mais avantajada cuja função é a de apoiar, equilibrar e impulsionar o volante em exibições aéreas e de solo; aparador; forte. Disponível em: <http://circodata.com.br/index.php?c=glossario&l=p&>.

6 Foi uma dentada e tanto, que considerei uma benção, vendo selado nesse gesto meu compromisso futuro com outro conto de Kafka, *Comunicado a uma Academia* (1917), que encenaria de 1999 até 2016, com o nome de *Primus*. *Primus* foi um presente dessa mordida; me formou como diretora e, também, me induziu à criação da Boa Companhia.

7 O nome telequete deriva de telecatch, antigos programas de televisão dedicados à luta-livre, que combinavam luta, encenação e circo.

8 O espetáculo estreou no Teatro Maria Della Costa, em 1981, e teve a preparação corporal de Klauss Vianna, com quem eu viria a estudar no ano seguinte. Vale consultar os arquivos do espetáculo, em http://www.klaussvianna.art.br/obra_detalhes.asp?id_evento=281.

Mas, era preciso pôr ordem no caos, na intensidade da experiência. Meu coração era um caleidoscópio de desejos, no qual giravam aulas de dança, trapézios, corais e fogo, Clara Crocodilo e Maiakóvski: “Então, de todo amor não terminado seremos pagos em inumeráveis noites de estrelas... Ressuscita-me! Quero viver até o fim o que me cabe.” (MAIAKÓVSKI, 2018)⁹. A minha mania de aluna disciplinada achou que estudar teatro na universidade seria uma boa possibilidade para conjugar essa multiplicidade de experiências em uma única arena. O teatro me parecia uma arena ideal para conhecer o ser humano em sua *physis*, em seu estar *corpo no mundo*, em relações com outros seres humanos; conhecer e experimentar o ser humano em sua multi-dimensão antropológica-biológica-psicológica e social.

Fiz um ano de Artes Cênicas na ECA, mas apesar de ter sempre vivido em São Paulo e adorar saltar do trampolim mais alto da piscina da USP, antes da aula do Janô (Antonio Januzelli), às sete horas da manhã, e de ter colegas de classe adoráveis, como o Vanderlei Bernardino, a Lúcia Romano, o Antônio Araújo e a Cibele Forjaz, eu queria um lugar menor. A Unicamp acabara de abrir suas primeiras turmas de teatro e também de dança. Folheando uma revista na biblioteca, encontrei uma fotografia de Pina Bausch, em *Café Muller*. Fiquei hipnotizada por aquela imagem. Era teatro e era dança. Mas acima de tudo, era estranho, tinha poesia, parecia sonho. Fiquei enfeitiçada por aquela imagem. Então, achei que deveria ir para a Unicamp, e fui.

A aula inaugural foi dada pela escritora Hilda Hilst (na época, artista residente no Instituto de Artes), numa inesquecível palestra sobre a relação entre arte e dor, sobre criação e dor. A vida dói. E a essa dor – uma forma condensada de sentir –, quando ganha forma, chamamos de arte. Acho essa a mais bela definição de arte: intensificação da vida. Hilda Hilst, que também era “irmã” de Kafka, vai permanecer comigo, junto com meu amigo Nietzsche, que também sentia a vida como um projeto estético. Em *A Gaia Ciência*, ele diz que “Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos tal fenômeno” (NIETZSCHE, 2001, p. 132). Para ele, para mim e para Hilda, a arte afirma a vida em seu conjunto, e a dinâmica entre Apolo e Dionísio imprime movimento, convoca o paradoxo. Dois princípios cuja relação dinamizadora desvia de qualquer estagnação. A tensão que sustenta Apolo e Dionísio como forças polares justifica a existência e a magnitude de ambos. Tal tensão, tal *dinergia* – no sentido de polaridade geradora – me ensinava que o teatro e a dança eram modos de materializar espíritos e desmaterializar corpos. O teatro, por meio de uma *forma em devir*, se metamorfoseando no tempo, nas formas em suspensão, lugar de alteridades que se materializam; a dança, o desfazer da forma, metamorfoseando o espaço, presenças que se desfazem no vento do movimento. Com essa alquimia entre fogo e ar, fui tecendo meu fazer, tramando fios, ductos, canais entre imaginação e matéria. Aprendi com Hilda Hilst, encenando seu conto Agda, que “[...] se a gente olha tudo de um jeito vagaroso, tudo

9 *Poema Amor*, de Maiakovski, meu primeiro texto decorado.

é sagrado” (HILST, 2002, p. 111), que tudo tem seu duplo imaterial, tudo tem a sua alma, e, para mim, a cena é o lugar desse trânsito, “entre o cá de baixo e a sabedoria do de cima” (HILST, 2002, p. 115).

Nós vemos tanta coisa, lê tanta coisa, vive tanta coisa. Cabe tanta coisa numa pessoa. Procuo alguma síntese no avesso desse bordado, para ver os pontos, entender os caminhos. No avesso encontro uma frase, que aprendi com o Márcio Aurélio¹⁰, frase que me guia: “[...] o máximo de objetividade retórica, para se alcançar o máximo da subjetividade poética!” Suas aulas e suas encenações foram e são ainda meu combustível secreto. Se meus pensamentos se tornam chagas no meu cérebro e “meu cérebro é uma cicatriz” (MULLER, 1987, p. 31), sua direção de *Hamletmachine*, com Marilena Ansaldi, orquestra a minha dor numa sinfonia de gestos e palavras; se fico desanimada, lembro de sua *Ópera Joyce* e o delicioso *sim* de Molly Bloom:

[...] e então eu pedi a ele com meus olhos para pedir de novo sim e então ele me pediu quereria eu sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços em torno dele sim eu puxei ele para baixo para mim para ele poder sentir meus peitos todos os perfumes sim o coração dele batia como louco sim eu disse sim eu quero sims. (JOYCE, 1980, p. 852)

Os *Produtos Notáveis* foram os primeiros companheiros de criação. Começamos com Qorpo Santo, ainda estudantes, e terminamos *O Convidado*, criado especialmente, no *site* muito *specific* da Casa Modernista de Warchavchik, na Vila Clementino, em São Paulo. Saudade dos Notáveis¹¹ - porque parceria artística é raro, e muito bom quando acontece. Mas, a vida é assim também, puro fluxo. E efemeridade. Ela precisa do *sim*, da fragilidade; simplicidade e risco dessa afirmação: *sim*, com Nietzsche e com Molly Bloom, ou com Clarice Lispector, pois “[...] tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 8), ou simplesmente, praticando esse *sim* na improvisação, nas criações compartilhadas; experimentando ideias improváveis de direção; misturando Brecht e Noel Rosa, Kafka e Manu Chao. Misturei Shakespeare e Ray Conniff em minha primeira direção¹², com alunos do curso de Artes Cênicas da Unicamp, onde passei a dar aulas depois da graduação, em 1992. Foi uma visão: vi Otelo sufocando Desdêmona ao som da versão mais cafona possível de *Love is a Many Splendored Thing*. Depois, imaginei Iago cantando para *Otelo Nervos de Aço*, de Lupicínio Rodrigues, enquanto

10 Informação verbal. Não sei se Márcio Aurélio inventou ou se citava essa frase. Mas era tão sua, tão própria do seu modo de ensinar e de criar. Nunca esqueci a frase, e quando lembro dela, escuto a voz dele.

11 Mônica Sucupira (hoje, da Cia da Hebe), Washington Gonzales, Petrônio Gontijo e eu.

12 Depois de me formar bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp, passei a dar aulas de dança no curso de teatro. Essa primeira direção foi resultado de uma disciplina extracurricular, sobre criação de personagens a partir das qualidades de movimento.

Desdêmona cruzava o palco, chorando, muito lenta, como uma gueixa, com sua frágil nudez coberta por um pesado casaco de general. Dessa experiência maluca, nasceria a Boa Companhia¹³, companhia que dirigi por vinte e cinco anos.

Hilda Hilst me invadiu novamente na minha segunda direção, *A Obscena Sra. D.* Li o conto numa viagem noturna de ônibus, entre Belo Horizonte e Campinas. Ainda na poltrona treze, com o livrinho no colo, rascunhei a adaptação. Tive a honra de poder visitar Hilda Hilst várias vezes na Casa do Sol e me contagiar com sua aura de “fêmea crepuscular, muito desordenada” (HILST, 2002, p.117). Havia no texto uma frase que dizia, “[...] a vida Hille, foi como se eu tocasse sozinho um único instrumento, qualquer um, baixo, flautim, pistão, oboé, como se eu tocasse sozinho apenas um momento da partitura, mas o concerto todo onde está?” (HILST, 2001, p. 55). Em algum outro trecho, ela citava Mussorgsky como uma pista. Entendi a dor dessas palavras escutando uma passagem de *Quadros de uma Exposição*. Quadros que inspiram música, que inspiram palavras... Impressionante a objetividade retórica e seu efeito estremecedor na subjetividade poética... A mágica da forma, capaz de falar além dela, através dela. Para minha mais completa felicidade, Hilda Hilst adorou. Disse que era uma obra-prima. Pronto. Fiquei para sempre radiante. Esse foi meu maior elogio. Sem alarde, sem jornais, mas me senti profundamente realizada. Depois dessa, eu já poderia ir para Havana...

No ano seguinte, para *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, improvisei numa sala de aula, a casa “só de salas e nenhum quarto” (RODRIGUES, 1981, p.207) das rodriguianas D. Flávia, Carmelita e Maura. O corredor ficava forrado de botinas; dentro da sala, uma janela embaçada deixava entrever imagens do lado de fora, que jogavam com o “dentro”, espalhando a ficção para fora do espaço da cena. Numa outra vez, trouxe um cavalo de verdade, que passeava pelos corredores em *O Sonho*¹⁴, de Strindberg, ao som dos Beatles cantando *Lucy in the Sky with Diamonds*. Assim, fui aprendendo, sempre nos espaços menores, pelo lado B, sem pretensões, a não ser dar corpo, vida e ritmo às dores, inquietações e desejos de beleza. E vazar a cena para fora do espaço. Libertar a ficção.

13 A Boa Companhia nasceu em sala de aula, a partir de exercícios de composição com o corpo. Mas corpo é corpo e alma, e logo veio tudo junto. Todos os trabalhos da companhia são propostos pela pesquisa da linguagem cênica a partir do trabalho atoral, com mistura de linguagens do teatro, permeando os campos da música e dança. Nos seus vinte e cinco anos de existência, foram parte do elenco Alexandre Caetano, Daves Otani, Eduardo Osório e Moacir Ferraz. O repertório, incluiu muitas variações sobre o *Artista da Fome*, de Franz Kafka, *Comunicado a uma Academia*, também de Kafka (*Primus*, na nossa versão); invenções com Nelson Rodrigues, Brecht, Shakespeare, Qorpo Santo, Beckett, Hilda Hilst, e muitas outras ousadias autorais. Com a companhia, viajamos o Brasil todo; fizemos co-produções com Portugal, Chile e Alemanha; enfim, muitas parcerias, festivais, e muita, muita estrada... porque no interior não tem essa de temporada!

14 *O Sonho* é uma peça simbolista de August Strindberg, escrita em 1901. Nessa encenação, que dirigi na Unicamp, com a recém criada Boa Companhia, o texto era encenado em diferentes espaços. Lembro que João das Neves foi assistir e curtiu muito. Ponto de honra na minha trajetória e início de uma admiração que seguiu por anos e ainda segue: João das Neves é meu guia em outros planos de existência.

A turma de 1992, a minha primeira turma de alunos, se formou em 1995, com uma montagem de João das Neves de *Primeiras Estórias*¹⁵, de Guimarães Rosa. A peça, com mais de quatro horas de duração, acontecia em diferentes espaços de uma antiga fazenda. Cada conto era uma experiência de beleza, de susto, de transporte para um outro universo. Fiz a preparação corporal e pude estar perto do João das Neves e aprender com ele. No teatro, aprendemos muito vendo as pessoas. João sabia escutar os espaços e compor com eles como entidades vivas, impregnadas de memórias, com voz própria. Espaços como seres, como sua própria subjetividade, com seu próprio discurso.

Nessa busca, seguimos aprendendo com parceiros e parceiras, arriscando as coisas mais inusitadas, pelas bordas, pelo improvável, pelo avesso. Prestei minha homenagem ao circo, com a trilogia *CIRCO K*, em parceria com o Matula Teatro, num projeto que começou em 2007 e viajou até 2013, em muitas configurações. Me sinto “em casa” com Kafka e o circo. Não sei dizer o porquê. Nunca conseguimos definir que tipo de teatro fazíamos. Apenas fazíamos, e deixávamos que a “fazeção” nos ensinasse a que veio... O que a peça pedia, íamos atrás. Mas, o que tínhamos como ponto de entrada era sempre o corpo e a música; a palavra e as imagens. O teatro, esse vinha depois. Um teatro pelo avesso, como o sonho-pesadelo trabalharem, criarem. Mas, o João das Neves tinha uma coisa invisível, dessas misteriosas do silêncio. Ele segue sendo meu guia amoroso e desafiador, meu conselheiro imaginário, habitando outros planos.

A Boa Companhia já estava “formada”, mas não formatada em nenhum estilo. Estilos de atuação diversos, exigências diversas. Cada poética pedindo novos dispositivos de acionar o corpo, novas formas de composições, de arranjos; mas, sempre com um recorte experimental e altamente físico. Como atriz, acho fascinante como cada tema, cada texto, cada linguagem, estilo ou direção abre possibilidades de reconfigurar o que já se “achava sabido”. Abre-se um “novo órgão da percepção”. Atuar é a contraparte da direção. Estar dentro e fora. Talvez, porque eu tenha de sentir na carne, ver “de dentro”. Maravilhoso que o trabalho de atriz sempre me faça recomeçar, rever, inventar novas possibilidades, tão diversas quanto a multiplicidade de alteridades às quais ofereço o serviço do meu corpo e alma. Penso, como Michael Chekhov¹⁶ (2010), que a imaginação preexiste, está na cúpula do céu, de forma arquetípica; este outro mundo (que alguns chamam ficção) nos acessa o tanto quanto nós o acessamos. Como afirma Artaud, “A arte não é uma imitação da vida, mas a vida é uma imitação de um princípio transcendente com o qual a arte pode nos colocar de novo em comunicação” (ARTAUD apud DERRIDA, 1995, p.193).

15 A encenação de João das Neves, realizada em 1995, no Parque Ecológico de Campinas, foi deslumbrante. Ocupava todos os espaços do parque. Logo na varanda da imensa casa de fazenda, Newton Moreno contracenava com Moacir Ferraz, no conto “Famigerado”. Depois, seguia pela casa grande, a tulha, o terreiro de secar café e até o lago. Ali, cercado de vagalumes, que brilhavam logo após o pôr do sol, o ator dizia as últimas palavras do conto “A outra margem do rio”.

16 Michael Chekhov teve grande influência de Rudolf Steiner, nos primórdios da antroposofia. Natacha Dias (2022) é bem precisa na aproximação à dimensão espiritual do trabalho chekhoviano.

O avesso tem parentesco com o passado, com as trilhas da vida. Lendo as linhas arrematadas desse bordado, vejo que sempre estiveram comigo o amor-fascínio pelos bichos, pela natureza; uma boa desconfiança da humanidade e a vertigem trágica das galáxias. O teatro tece a trama entre eles, criando pequenos condensados de vida, de intensidades, os tais “perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010)¹⁷, núcleos geradores de sensações que fazem a acupuntura da psicofera, equilibrando forças invisíveis. Para onde o arrebatamento estético nos transporta? Não sabemos, mas sabemos que ele nos transporta; nos leva para além daquela presença que nos arrebatou. Transportar e ser transportada... *Eppur si muove, com bem sabia Galileu*. Ainda que no silêncio desses dias, enquanto o teatro sonha, me venha a vertigem do abismo. Mas, venho aprendendo com os saberes indígenas a respeitar o silêncio, o escuro... e a aprender com o sonho.

Um abraço afetuoso,

Veronica.

17 Convido aqui as ideias de Deleuze e Guattari (2010), no capítulo Percepto, Afecto e Conceito: “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentaram; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepções e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. [...] a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 213).

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORDA, Orlando Fals. *Ante la Crisis del País: Ideas-acción para el Cambio*. Bogotá, Colombia: Áncora; Panamericana, 2003.
- _____. Orlando Fals Borda: Sentipensante, 17 ago. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRuMo>>. Acesso em: 12 mar. 2023.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. A Palavra soprada. In: _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 107-147.
- DIAS, Natacha. Tocar o intangível - A Cosmvisão de Michael Chekhov a partir de sua técnica de atuação. *Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas - LUME e PPG Artes da Cena*, no. 7, p. 1-13, 2022. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/785>. Acesso em: 23 abr. 2023.
- ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar con la Tierra*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.
- GALEANO, Eduardo. *O Livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno, Porto. Alegre: L&PM, 2002.
- HILST, Hilda. *A obscena Sra. D*. Org. Alcir Pécora, São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- KAFKA, Franz. Um relatório para uma Academia. In: _____. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 57-67.
- _____. Na Galeria. In: _____. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 22-23.
- _____. Variações sobre um fragmento de Franz Kafka. *Babilônia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, Lisboa, n. 6-7, 2009, p. 289.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *O percevejo*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. O Amor. In: _____. *Sobre isto*. Trad. Leticia Mei. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. A rebelião dos objetos. In: _____. *Poemas*. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- MUSSORGSKY, Modest. *Pictures at an Exhibition*. Instrumentation by Mikhail Tushmalov. Florida: Edwin F. Kalmus, 1984.
- MULLER, Heiner. *Hamlet-Máquina*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- NEVES, Rita Ciotta. Desejo de se tornar índio: variações sobre um fragmento de Franz Kafka. *Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, [S.l.], n. 06/07, nov. 2009. Sem identificação do tradutor. Disponível em: <https://recil.ensino-lusofona.pt/handle/10437/2115>. Acesso em: 2 jun. 2023.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad., notas e posf. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- _____. *Teatro Completo - V. 2 - Peças míticas*. Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- STRINDBERG, August. *O Sonho*. Trad. João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- TORRE, Saturnino de la. *Sentipensar: estratégias para un aprendizaje creativo*. Barcelona: Mimeo, 2001.

Submetido em: 06/07/2023

Aceito em: 28/09/2023