

BORANDÁ, POVO BRASILEIRO!

Roberta Ninin

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Comédia popular, ator cômico, narrativa.

PRÓLOGO

Desde o início das investigações cênicas da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, com a constituição do Projeto Comédia Popular Brasileira em 1993¹, a busca por uma linguagem comunicativa, que contemplasse o universo cômico popular brasileiro, foi a diretriz dos processos criativos.

Ao optar esteticamente pela cultura cômica popular, a Fraternal toma como princípio norteador de sua pesquisa a perspectiva cômica e carnavalesca de interpretação do mundo, presente nos estudos de Mikhail Bakhtin, a partir das obras de Rabelais. Essa perspectiva carnavalesca advém da abordagem do ponto de vista daquele que é privado, muitas vezes, de saciar-se das necessidades vitais, do povo dominado material e espiritualmente. “O porta-voz desse princípio não é o burguês, indivíduo egoísta, mas o povo, que na sua evolução cresce e se renova constantemente”. (BAKHTIN, 1996: 17).

O constante movimento de crescer e de renovar está intrinsecamente ligado ao princípio material e corporal - imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual – apresentadas por meio do exagero e da hipertrofia, que concretizam os anseios mais iminentes dos famintos, em busca da dignidade.

O corpo é rebaixado propositalmente para entrar em comunhão com a terra, com a vida. A comunhão com a vida é realizada pelas partes inferiores do corpo: o ventre, os órgãos genitais, e atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e satisfação das necessidades naturais. O baixo material e corporal é sempre o começo.

Essas imagens cômicas são demasiadamente exploradas nos espetáculos da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, tanto na concepção dramática, como no trabalho dos atores na criação das personagens. Para dar um exemplo, *O Parturião*, primeira peça da Cia, traz no próprio título a imagem do parto realizado, grotescamente, por um homem. Nesse contexto, um mundo “às avessas” e absurdo é livremente permitido. O riso e a visão carnavalesca - que estão na base do grotesco - destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 1996: 43).

¹ Idealizado por Ednaldo Freire e Luís Alberto de Abreu.

PROCESSO

Ao retratar-se na comédia, em especial, no popular, a Fraternal Cia aproxima-se das formas populares de representação, presentes nas danças populares brasileiras, nos autos e nas narrativas cômicas, no circo-teatro e no teatro de revista.

E como representar o “povo brasileiro” por meio dessa perspectiva cômica?

Na trajetória da Cia, o personagem brasileiro e suas contradições foram representados por tipos fixos (primeira fase do Projeto), por heróis guerreiros (segunda fase, inspirada em personagens das festas populares medievais) e, recentemente, por atores saltimbancos que se apresentam com seus elementos de cena essenciais e, empregando a narrativa, se multiplicam em inúmeros personagens. Esse modo de representar, marcado por expedientes épicos, se deu por conta da permanência de apenas cinco atores na Cia.

Tendo em vista a relação direta e criativa que a Fraternal Cia. pretende estabelecer com o espectador, o trabalho do ator torna-se central. Aproveitando-se do mimo e da triangulação como comunicação imediata com o público, a Fraternal provoca fissuras no fluxo contínuo da apresentação, tornando o público parceiro e cúmplice, pois solicita deste uma construção coletiva da obra teatral.

Em relação ao procedimento da triangulação, Carlos Alberto Soffredini, ao analisar o trabalho de interpretação do ator popular brasileiro, escreve: “O ator se entrega sim, ele se envolve sim, mas em nenhum momento ele se esquece que está no palco, nem por um segundo ele ignora o público. Pelo contrário: na maior parte das vezes ele “contracena” com o público, estabelecendo o que nós chamamos de “triângulo”. Assim: dois atores em cena; Um deve fazer uma pergunta para o OUTRO; Um faz a pergunta para o público e não diretamente para o OUTRO (nada de relação olho-no-olho, portanto); e o OUTRO responde também através do público. Parece uma coisa simples, mas essa forma de contracenar sempre “através” do público põe este último sempre no centro da representação”. As ações e reações do ator/ personagem são divididas com a platéia, não havendo “psicologismos e jogos escondidos” (SOFFREDINI, 1980: 4).

Para tornar a platéia mais cúmplice desse jogo cênico, o personagem-tipo, personagem que possui características morais, físicas ou fisiológicas imediatamente identificáveis pela platéia, é utilizado, e a característica do tipo, generalizada e ampliada.

Esse jogo teatral exige do ator uma preparação física e consciência corporal afinadas. É na *commedia dell'arte* que a Fraternal e seus atores também se referenciam; na comédia de improvisação ágil, da espontaneidade afluída.

O espetáculo dos saltimbancos, “na maior parte das vezes, é baseado numa performance física, e não na produção de um sentido textual ou simbólico” e, “algumas vezes o saltimbanco desenvolve

uma forma mais elaborada: textos satíricos, diálogos cômicos (...)” (PAVIS, 199: 349). Esta forma mais elaborada concentra-se na dramaturgia, concebida juntamente ao trabalho de improvisação do atores.

EPÍLOGO

Borandá (Auto do Migrante)

Em 2002, com o projeto **Sagas Familiares**² pela primeira vez a Cia saiu a campo e os atores entrevistaram famílias de migrantes dos bairros periféricos de Santo Amaro³.

Após quatro meses de pesquisa, foram abertas oficinas de dramaturgia, cenografia e interpretação cômica durante dois meses para a comunidade local. Para a produção e ensaios do espetáculo foram dedicados três meses e, por fim, mais três meses de temporada gratuita.

Com todas essas atividades, foi possível estabelecer uma parceria entre o público local e a Cia, principalmente no que concerne à criação do novo espetáculo *Borandá (Auto do Migrante)*. A platéia tornou-se protagonista das sagas reais, construídas dia-a-dia pelo migrante.

Antes de colher os depoimentos, o *canovaccio*⁴ inicial levado aos atores para improvisação era baseado na visão mítica popular do homem migrante, uma saga aparentada com Macunaíma, de Mário de Andrade. As entrevistas não foram mero suporte ao enredo cômico pré-estabelecido: serviram para a concepção de duas sagas: Tião e Maria Déia.

Optamos por histórias simples, sem excesso melodramático ou farsesco, no sentido de ser fiel à imagem, desprovida de lances heróicos, que os migrantes tem de si mesmos. Talvez sejam heróis de outro tipo, de outro gênero. Heróis sem consciência da importância de seus feitos. Ao contrário do herói emblemático de grandes feitos, migrantes são inúmeros heróis de pequenos feitos, diários, aos quais não é dada importância. Mas, se a característica básica do herói é se contrapor ao destino e às profecias trágicas, o povo brasileiro tem feito isso diariamente, há muitos anos (...) ⁵.

² E mantida financeiramente pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

³ Em torno do Teatro Paulo Eiró – teatro por eles ocupado na época.

⁴ Roteiro de ações pré-estabelecidas, feito pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu.

⁵ Texto do programa da peça *Borandá*, 2004.

O material colhido, por meio de gravações, era transcrito e distribuído entre os integrantes da Fraternal. Os relatos dos entrevistadores eram também avaliados.

Confrontando a entrevista transcrita com o depoimento do entrevistador percebia-se muitas vezes que pausas, inflexões, expressões faciais, tonalidades de voz valorizavam o material coletado e às vezes lhe davam um sentido maior, impossível de se perceber na simples leitura das transcrições ⁶.

Borandá - corruptela de “Vamos Embora Andá” - foi o primeiro trabalho da Fraternal Cia a enfatizar a memória como linha condutora da pesquisa, elaboração e execução do resultado estético, exigindo do ator uma perspicácia maior em relação à interpretação cômico-narrativa.

Os narradores, ao assumir as personagens de três diferentes “sagas” migratórias, controlam a densidade emocional das cenas. Além de informar sobre os conflitos que, desde a migração até o assentamento no lugar de destino, afetam a vida das personagens em movimento (...) O recurso é, na verdade, desenhar de modo indireto um caráter coletivo que vai se definindo ao longo das três narrativas do espetáculo (...) ⁷.

A arte narrativa é cada vez mais aprofundada pela Fraternal. Os atores ora são personagens, ora são narradores e ora são narradores-personagens. Neste trabalho de desmontagem da personagem, por meio de elementos da técnica narrativa presente na cultura popular, o fato histórico é incorporado com o intuito de criar um teatro para a consciência histórica do espectador. Preocupação também de Brecht em suas obras de forma épica.

Referência Bibliográfica:

BAKTHIN, Mikhail Mikhailovitch. In: **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. **De um trabalhador sobre o seu trabalho**. Revista Teatro. São Paulo, jun., 1980, nº 1.

⁶ texto do programa da peça *Borandá*, 2004.

⁷ LIMA, Mariângela Alves. *Recriação original da saga da migração*. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 22 de Agosto de 2003.