



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

DO PONTO DO MEIO AO AUSCULTAR DO ESTALO

o percurso transformativo dos gêneros do discurso no
processo de criação dramática de *Luís Alberto de Abreu*

HÉLIO MÁRCIO PAJEÚ



Universidade Federal de São Carlos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

DO PONTO DO MEIO AO AUSCULTAR DO ESTALO

**o percurso transformativo dos gêneros do discurso no processo de
criação dramática de Luís Alberto de Abreu**

Hélio Márcio Pajeú

FAPESP
Processo 2009/04611-9

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Lingüística.

Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello.

Linha de Pesquisa: Linguagem e Discurso.

São Carlos – São Paulo – Brasil

2011

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

P151pm

Pajeú, Hélio Márcio.

Do ponto do meio ao auscultar do estalo : o percurso transformativo dos gêneros do discurso no processo de criação dramática de Luís Alberto de Abreu / Hélio Márcio Pajeú. -- São Carlos : UFSCar, 2011.
167 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2011.

1. Lingüística - filosofia. 2. Gêneros discursivos. 3. Carnavalização. 4. Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch, 1895-1975. I. Título.

CDD: 410.1 (20^a)

apreciadores



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística



BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE Hélio Márcio Pajeú

Prof. Dr. Valdemir Miotello
Orientador e Presidente
UFSCar – São Carlos

Profa. Dra. Rosa Maria de Souza Brasil
Membro titular
UFPA - Belém

Profa. Dra. Cristine Görski Severo
Membro titular
UFSCar – São Carlos

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 21/02/2011.
Homologada na ___ reunião da CPGL, realizada em ___/___/2011.

Prof. Dr. Oto Araújo Vale
Coordenador do PPGL

a quem consagro este escrito

Às Helenas de minha vida.

À Helena Maria [em memória], que há muito se foi, mas habita minhas mais ricas lembranças, desde sempre esquecidas; e à Maria Helena, que há pouco chegou para constituir algumas de minhas mais ternas memórias do futuro.

uma inspiração

*Quando eu vim do sertão seu moço
Do meu Bodocó
Meu malote era um saco
E o cadeado era o nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau de arara
Eu penei, mas aqui cheguei,
Eu penei, mas aqui cheguei.*

Luiz Gonzaga

minha gratidão

Sem dúvida alguma, primeiramente, a Deus, por ter conduzido tão bem minha vida, me capacitando para realizar todas as atividades que me proponho, inclusive este trabalho difícil e prazeroso, e ainda por me dar força para sobreviver em terras d'além sertão.

A papai e mamãe, Gabriel José Pajeú e Helena Maria Pajeú, que sempre estiveram junto a mim, não importando as distâncias nem as circunstâncias, me apoiando, incentivando e me amparando. A eles que para todo o sempre farão parte de minha vida e de minhas mais agradáveis e preciosas memórias.

A Judite, que tem cuidado tão bem de mim, sempre que volto ao meu torrão.

Ao meu orientador, Valdemir Miotello, pela paciência, pelo crédito, por me ensinar tantas coisas, por me fazer acreditar que posso ir até onde quero chegar, por me mostrar que sempre vale a pena assinar o que eu fizer, e por abrir meus olhos para ver que necessito, em alto grau, do outro em minha vida para me dar contorno. Muito obrigado mestre.

A professora Rosa Brasil, pelo aceite de ler meu texto e a disposição em se deslocar do outro lado do país para estar aqui conosco. Ainda por todo carinho construído em nossas interações virtuais, presenciais, ou de brindes.

A professora Cristine Görski Severo, pela disposição sempre, pelas ótimas direções que deu a minha escrita, pelas conversas de corredores, pelas aulas, enfim, por fazer parte deste texto.

Ao professor Roberto Leiser Baronas, por ter lido com tanto apreço este texto e por seus apontamentos na qualificação, por ter me ajudado, desde meu ingresso neste programa, a dar um efeito de fim a meus escritos.

A Luiz Alberto de Abreu, Ednaldo Freire, Aiman Hammoud, Edgar Campos, Ali Saleh, Lutti Angelelli e Mirtes Nogueira, pelas conversas, risadas, pelo aprendizado, carinho e amizade.

A professora Nádea Regina Gaspar, por me ter feito trilhar, e gostar tanto, pelos estudos da linguagem.

A Edjane e Rafa, não só por serem minha família em São Carlos ou por dividir quarto no alojamento, mas por compartilharem suas vidas comigo e me agüentarem falando o tempo todo da minha dissertação.

Ao Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE, de onde saiu grande parte do que se materializa nestas páginas; em especial a alguns grandes amigos: Aninha (Colírio), Camila (Bonecão), Nagai (Corredor), Nilson (Fraudulento), Marina (Musa) e Nanci.

Ao Carlos Turatti, por todas as discussões filosóficas madrugadas adentro, e pelo esforço conjunto de tornar nossa casa um lar.

A todos os professores do PPGL, em especial à Vanice Sargentini, Roberto Baronas, Valdemir Miotello, Cristine Görski e Maria Silvia Cintra Martins, que certamente me ajudaram a chegar onde estou.

Aos colegas e amigos do PPGL da turma de 2009, em especial a Israel de Sá, Júlio Machado, Andréia Beatriz e Márcia de Lucca.

A Nani, que nem está mais entre nós do PPGL, mas continua viva, por me agüentar e resolver minhas questões bem antes de entrar no PPGL.

Aos meus irmãos, Márcia, Côca, Madá, Neco, Zé, Toim, Janinha e Miúda, que de uma forma ou de outra torceram para eu chegar até aqui, compreendendo, sempre que possível, minha ausência no seio familiar, mas nem por isso deixando de se orgulhar de mim. E também aos meus sobrinhos: Camila, Gabriel, Guilherme, Matheus e Maria Helena, por me fazerem mais feliz e mais completo.

A Chico Silva, por compreender, por vezes, minha ausência na URZE Cia. de Dança e a Alice, Marina, Paty, Telma, Ricardo, Luciana, Carol, Carla e Paulo, por dividirem palco comigo em meus mais felizes momentos como bailarino.

A alguns grandes amigos que fiz nestas bandas, como Lívia Reis, por dividir tantas esferas da sua vida comigo; Jacque, por ser minha amiga de verdade, amiga de dividir até uma coxinha azeda, rs; Cibele pelo carinho, mesmo em tempos distantes; Carol, por ser minha *xerosa* dançadeira de forró.

Ao grupo de Teatro Corbã, responsável pelo meu amor e respeito à arte.

À FUNDAÇÃO DE AMPARO A PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO – FAPESP, pela fundamental bolsa concedida para realização desta pesquisa, sem a qual tudo teria sido mais difícil.

A todos vocês, do fundo de minh'alma, a minha mais sincera gratidão.

sinopse

PAJEÚ, Hélio Márcio. **Do ponto do meio ao auscultar do estalo: o percurso transformativo dos gêneros do discurso no processo de criação dramática de Luís Alberto de Abreu.** 2010. 168 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

Edificada sob a criação colaborativa, parte da obra de Luís Alberto de Abreu torna-se fruto de um movimento dialógico que se arquiteta via discursos de diferentes sujeitos, de horizontes sociais distintos, que participam da sua concepção e da relação com outros discursos, textos e elementos transtextuais que evidenciam as vozes e o emaranhado de fios ideológicos que se entrecruzam no âmago de suas criações. No intento de compreender o percurso transformativo do discurso cotidiano em obra estética, no imo do processo de criação utilizado por este dramaturgo, num primeiro momento procurei desvendar o que se encontrava no ponto do meio da passagem de um gênero primário (oral, depoimentos) para um mais elaborado, um secundário (teatro), até me deparar com o alerta de Bakhtin (2003) e estancar minha busca pela linha limítrofe, passando a direcionar minhas atenções ao que se pousa além do meio, o que está mais longe, alhures, e que atribui sentido aos enunciados no seu contexto imediato e estético. Para tal recorri a categorias preconizadas por esse filósofo, quais sejam: gêneros do discurso, estilo, autor e herói, enunciado, carnavalização, polifonia, dialogismo. Deste modo, coloquei na palma da minha mão esquerda o que Bakhtin considera como gênero do discurso primário e no centro da direita o que ele denomina secundário, bati uma palma e parti em busca do estalo, considerando ser este que me direcionará por veredas que me facilitarão compreender tal fenômeno, olhando para o movimento que ocorre na tríade que dá forma a um gênero discursivo – estilo, forma composicional e tema. Ao conceber uma reflexão de como este dramaturgo ao se pautar na história oral se vale de discursos de pessoas comuns, transforma-os em heróis e os leva ao centro da trama, busquei identificar no seu processo criativo como se dá à possibilidade de fusão do real (vida cotidiana, ética) com o fictício (dramático, estética). Para objeto desta compreensão elegi uma obra assinada por Abreu: *BorAndá: auto do migrante* (2004), e me debrucei sobre várias materialidades que encarnam a essência desta criação, como as entrevistas para sua concepção, as fotografias do espetáculo, o texto dramático e a própria encenação. Constatei no meio do caminho que esta obra possui

características que as leva ao encontro do pensamento bakhtiniano de que o discurso nasce nos entremeios cotidianos e a polifonia que circunda e configura sua arquitetônica erige seu significado no interior das relações de alteridade entre sujeitos, em que o *outro* é indispensável na concepção do *eu*, e o discurso destes se constituem à medida que se inserem numa perspectiva exotópica. Isso me leva a crer que Abreu, enquanto enunciador, para conceber seu discurso, pondera a voz do outro que marca presença na sua e que intervém na estrutura e formação de suas narrativas ao conceber um teatro polifônico, repleto de heróis polivalentes. Verifico que é da obra de um eminente porta-voz da literatura francesa; François Rabelais, que ele recupera algumas práticas cotidianas que se apresentam como o lugar de onde refletem e também emergem indícios que identificam as ideologias que circulam na sociedade. Assim, por meio de BorAndá, procurei compreender as relações e os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana que arquitetava a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, e que na obra de Abreu, funciona como uma parcela do acabamento de sua arquitetônica, que presenteia a dramaturgia brasileira com belíssimas criações, como esta, inspirando-se em arquétipos da Comédia Dell'Arte, no grotesco, na carnavalização da praça pública, nas práticas do cotidiano, no folclore e na cultura popular brasileira.

Palavras-Chave: BorAndá. Criação Colaborativa. Carnavalização. Gêneros do Discurso. Dialogismo.

Pajeú Hélio Márcio. **Du point du milieu a l'ausculter du bruit: la route de transformation des genres de discours dans le processus de création dramatique de Luís Alberto Abreu.** 2010. 168 f. Thèse (Master en linguistique) - Centre d'Éducation et des Sciences Humaines, Université Fédérale de São Carlos, São Carlos, 2010.

Construite sur la création collaborative, l'œuvre de Luis Alberto Abreu devient le résultat d'une motion que l'architecte par le biais des discours de sujets différents, d'origines sociales diverses, qui participent à sa conception et sa relation avec d'autres discours, textes et éléments transtextuels qui mettent en valeur les voix et l'enchevêtrement de fils idéologiques qui se traversent au centre de ses créations. Pour essayer de comprendre le parcours de transformation du discours quotidien en travail esthétique, dans le processus de création utilisé par cet auteur, dans un premier temps j'ai essayé de démêler ce qui se trouve au milieu du passage d'un genre primaire (témoignage oral) pour un plus élaboré, un secondaire (théâtre) jusque rencontrer l'avertissement de Bakhtine (2003) et d'arrêter ma recherche de la frontière, en passant à diriger mon attention sur ce qui se trouve au-delà du milieu, qui est plus loin, ailleurs, et qui donne sens à ceux qui sont énoncés dans son contexte immédiat et esthétique. À cette fin, j'ai eu recours à des catégories proposées par le philosophe, à savoir: les genres du discours, le style, l'auteur et le héros, la carnavalisation, la polyphonie, le dialogisme. Ainsi, je mets à la paume de ma main gauche ce que Bakhtine voit comme le genre primaire, e dans le centre de ma main droite ce qu'il appelle secondaire, a atteint un creux et parti à la recherche du bruit, en considérant être lui que va me diriger par les chemins vont faciliter la compréhension de ce phénomène. Par créer un réflexion de la façon dont ce dramaturge à être basé sur l'histoire orale s'appuie sur les discours des gens ordinaires, les transforme en héros et les amène au centre de l'intrigue, j'ai cherché à identifier, dans sa méthode de création comme est accordée à la possibilité de fusionner le réel (vie quotidienne, l'éthique) avec la fiction (dramatiques, esthétique). Comme objet de ma compréhension, j'ai choisi une œuvre signée par Abreu: Borandá: auto do migrante (2004), et je me suis penché sur plusieurs matérialités qui incarnent l'essence même de cette création comme les témoignages pour sa conception, les photographies du spectacle, le texte dramatique et le jeu des acteurs. J'ai remarqué dans la façon dont ce travail a des caractéristiques qui les amène au reencontre de la pensée bakhtinienne que le discours est né tous les jours et la polyphonie que cerle sa architecture configure leurs senses dans l'antérieur des relations d'altérité entre les sujets, où l'autre est indispensable dans

la conception du *Je* et leur discours se constituent à mesure que ils appartenant à une perspective exotópica. Cela m'amène à croire que Abreu, à titre de énonceateur, à la conception de son discours, considère la voix de l'autre qui apparaît dans la formation et structure de ses récits au développer un théâtre polyphonique, plein de héros polyvalent. Je note que c'est de l'œuvre d'un porte-parole éminent de la littérature française, François Rabelais, qui lui récupère certains pratiques quotidiennes qui sont présentés comme le lieu d'où viens les éléments de preuves qui identifie les idéologies qui circulent dans la société. Ainsi, à travers de *BorAndá*, j'ai essayé de comprendre les relations et les véhicules consacrés du principe carnavalesque dans la vie quotidienne qui a conçu la culture populaire au Moyen Age et la Renaissance, et que les travaux de Abreu, fonctionne comme une partie de la finition de votre architecture, qui présente le drame brésilien avec de belles créations de ce genre, en s'appuyant sur les archétypes de la comédie dell'arte, dans le grotesque, la carnavalisation sur la place publique, dans les pratiques de la vie quotidienne, le folklore et la culture populaire brésilienne.

Mots-clés: Borandá. Création collaborative. Carnavalisation. Genres de discours. Dialogisme.

fotografias

BorAndá: <i>Prólogo</i>	14
BorAndá: <i>João de Galatéia</i>	29
BorAndá: <i>Tião</i>	55
BorAndá: <i>Maria Déia</i>	102
BorAndá: <i>Tião</i>	157
<i>BorAndá</i>	157

roteiro de cenas

UM PRÓLOGO ENCURTADO	14
<i>MEMÓRIAS DE UM, POSSÍVEL, ARTISTA.....</i>	<i>15</i>
Um motivo para o batismo.....	15
Meu balaio de memórias: as engabelações, os pequenos roubos, uma decisão, os espetáculos, as muitas lágrimas e esta escritura	16
ATO I	29
<i>BORANDÁ À CAÇA DE UMA VEREDA</i>	<i>30</i>
Do texto ao gênero: quiçá o resplendor para alumiar o caminho	30
O oral e o dramático: atividades humanas relativamente estáveis.....	36
O percurso migratório de BorAndá.....	46
BorAndá: um auto que soleniza o migrante.....	47
Tião	51
João de Galatéia.....	52
Maria Déia	53
ATO II.....	55
<i>NARRATIVAS DE ABREU.....</i>	<i>56</i>
Da preponderância da <i>Commedia Dell'Arte</i> à leitura de Rabelais: breve compêndio do percurso de um dramaturgo de prestígio	56
No início era a imagem e a imagem estava com o verbo: estilo e autoria em movimento de baldrame dialógico nos entremeios da criação colaborativa.....	83

ATO III	102
<i>O AUSCULTAR DO ESTALO</i>	<i>103</i>
Do ponto do meio para além dos confins dos sentidos inacabados	103
Preâmbulo das compreensões	105
De memórias alheias a Tião	112
A órbita popular de Galatéia.....	129
O discurso de outrem em Maria Déia.....	140
EPÍLOGO DO DESFECHO INACABADO	157
<i>ANTES DO FECHAR DA CORTINA</i>	<i>158</i>
REFERÊNCIAS.....	161
ANEXO A - DEPOIMENTOS.....	166
ANEXO B – BORANDÁ: AUTO DO MIGRANTE.....	167

UM PRÓLOGO ENCURTADO



FOTO: ARNALDO PEREIRA

Aiman Hammoud, Edgar Campos, Ali Saleh, Lutti Angelelli e Mirtes Nogueira
Prólogo
BorAndá, 2004.

MEMÓRIAS DE UM, POSSÍVEL, ARTISTA

*É artista, o que bate no peito,
grita ao vento, e ao som do silêncio
cria seu mundo, suas verdades encantatórias
que o aquece, o anima
e o cega no espaço que é seu
onde é rei e plebeu
homem e menino
onde é o que é
Artista, sem palco, sem crédito
sem rua, sem leito, sem valor
ali onde inventa seus sonhos,
e tem a ilusão de ser dono de si, de mim, de tu,
de minhas, de suas e de nossas mais preciosas
memórias*

Pajeú¹

Um motivo para o batismo

Poderia este trabalho intitular-se *memórias de uma vida minha*, uma vez que aqui materializarei fragmentos de minhas mais preciosas memórias, mas preferi deixar esse título para uma outra oportunidade, quiçá para meu livro de poesias que ainda se encontra guardado no fundo de uma gaveta empoeirada a espera de uma oportunidade para ser publicado. Poderia nomeá-lo de *cogitações sobre pensamentos tortos*, posto que, o enxergo como garatujas de uma reflexão oblíqua, ainda em edificação, acerca de questões que me inquietam. Entretanto, como essas minhas duas eleições soariam esquerdas demais e causariam estranheza, sobretudo, em vista da perspectiva da ciência positivista, resolvi batizá-lo com um título menos subjetivo do que a minha escrita. Um título que traduza o que eu me proponho nesta empreitada.

¹ Pajeú, Hélio Márcio. Ser artista. Antologia de jovens poetas contemporâneos. Rio de Janeiro: CJEB, 2008.

Meu balaio de memórias: as engabelações, os pequenos roubos, uma decisão, os espetáculos, as muitas lágrimas e esta escritura

A partir deste instante, como um saltimbanco Abreliano² que rouba a cena para traçar sua narrativa, adjuro aquilo que possuis de mais precioso. Não se avexe, pois, não quero nem tua prata nem teu ouro, peço apenas o tesouro de tua atenção e a disposição para aceitar esses meus pensamentos, e antes de qualquer passo que eu possa avançar, humildemente gostaria de alertá-lo que aqui encontrarás um percurso narrativo e memorialista. Destarte, imploro que contenha o teu susto, se porventura ele existir, ao se deparar com esta minha escritura que tem o desígnio de apresentar a ti, que inicia a leitura deste texto, a estirpe da questão que suscitou sua escrita.

Sobral (2010, p. 30) baseando-se nos estudos de Bakhtin sobre a filosofia do ato responsável diz que “o sujeito, ao agir, deixa por assim dizer uma assinatura em seu ato e se responsabiliza por ele perante a coletividade de que faz parte (e em última análise, perante a humanidade como um todo)”. Aqui assumo e firmo o meu declínio a um relato memorialista para por seu intermédio me arriscar caracterizar e contextualizar o tema que circunscreve as discussões que nestas páginas serão levantadas, apontando a presença e a importância da memória na vida dos homens, trazendo como exemplo parte de minha vida, uma fração de minha singela história. E por se tratar de minha vida, tomo a liberdade de não distanciar dos meus pensamentos essas palavras que aqui registro, não pretendendo de forma alguma, como se faz na ciência contemporânea, neutralizar estes signos. Assim, me atrevo a começá-la nos moldes da oralidade, em linguagem simples e sem formalidades, de maneira mais humana, mais romanesca, mais dialógica, que não se arranje em um decalque, mas que organize uma narrativa marcada pelos meus atos éticos, com a assinatura de minha singularidade, evidenciando exatamente o Pajeú que sou e que tenho me tornado. Quiçá uma escrita que, acima de tudo, revele a leveza que prega Calvino (2006); essa que coberta de fantasia procura superar os horizontes da existência; a insustentável leveza que ensaia burlar a opressão que paira no mundo que nos torna humanos.

Voilà.

² Auto da Paixão e da Alegria.

Desde pequeno carrego comigo entranhado em minh'alma um intenso anseio de ser artista. Desde menino, quando ainda era um fogoió e morava no sertão pernambucano. Talvez por conta disso elegi e trilhei por algumas veredas em detrimento de outras, sempre buscando caminhos floridos, deixando minha percepção me nortear por essas escolhas, que apesar de floridas no começo sempre foram mais compridas, mais doloridas, mais saudosas e, por vezes, mais perigosas. Nem paro para imaginar o que teria encontrado em outras azinhagas que deixei de seguir, caminhos que apareceram e em seguida foram descartados, para não correr o risco de olhar para trás e me arrepender.

Carregando meus pertences, a cara e a coragem, foi nessa trilhada ora rápida, outrora lenta, a cavalo, de pau de arara, de bicicleta ou a pé que passei por lugares distintos, até chegar aqui. Sei que foram, e são, estas subidas de ladeiras, descidas de morros, corridas em linha plana, tropeções, acertos e desacertos que me constituem exatamente como sou. Sou aquilo que um dia ri, que chorei, que inventei, que concretizei, que não consegui, aquilo que almejei, sou esse artista que sou, ou este artista que penso ser. E agora neste instante da minha caminhada, em que pedalo lentamente na tentativa de subir a ladeira mais alta que se impõe a mim, na busca de signos para encarnar este texto, tomo distância e regresso lá para o início da estrada, mergulhando em meu balaio de memórias de onde recupero uma de minhas mais adoráveis lembranças. Uma que me faz reviver o momento em que resolvi ser artista e que ainda me dá ânimo para seguir na vereda que escolhi, admirando as flores e me esquivando dos espinhos, aspirando chegar lá no cume desta íngreme colina para apreciar tudo que encontro em minha passagem e conseguir ver lá de riba o conjunto de tudo isso que me dá acabamento.

Na época em que ainda tinha os cabelos que alumiam sob a forte luz do sol nordestino a vida era dura e o aperreio nos rondava. O sol era forte e a chuva era pouca. A plantação de papai não rendia mais do que o suficiente para a sobrevivência, para o sustento dos nove filhos. Não passávamos fome, porém, não vivíamos em fartura. Apesar das dificuldades vivíamos a alegria da infância nas terras de vovô, onde seus onze filhos criavam os netos do velho José Pajeú, ou vovô Pajeú como o chamávamos. Éramos muitos e sempre nos reuníamos às tardes para brincar no terraço de secagem de feijão do casarão de vovô.

Em meio as nossas alegrias e dificuldades, à vezes nos davam certas vontades repentinas. Uma vontade de comer algo diferente que não fosse o arroz, o feijão e o toucinho, misturado com a farinha de costume. Sempre que essa vontade se impunha, Márcia, minha irmã, Marcos, meu primo e minha prima

Adriana se juntavam e partiam a me procurar. Não que eu fosse possuidor desse algo diferente que eles desejavam, contudo, creio que eles, antes de mim, já desconfiavam do meu talento.

Tia Rosa, uma velha sovina, viúva e aposentada, morava em uma casinha singela feita de taipa de mão e toda semana fazia um tacho grande de doce de leite que depois de pronto era armazenado em latas de leite Ninho, quase enferrujadas, para então escondê-las no interior do quartinho escuro ao lado do oratório onde ficavam os santos. Depois de retirado todo o doce do tacho ela jogava água dentro, mexia e perguntava se nós, que gurejávamos insistentemente aquela pasta marrom que nos fazia encher a boca de água, queríamos tomar o caldinho. Isto nos enfurecia, pelo menos a mim. Essa ação dela me deixava bravo que só a peste.

- Para que aquela velha queria tanto doce? - pensava eu. Não restava outra alternativa a não ser roubar.

Como eu era o menorzinho, com cara de arcanjo, os três me convenciam a interter Tia Rosa na promessa de me darem um pouquinho do doce que roubariam. Deste modo, eu chegava a sua casa e puxava conversa beirando os assuntos que a interessava:

- A benção Tia Rosa! A senhora tá boa?

- Deus te abençoe menino! Não tenho andado muito bem não. Tô sentindo umas dores nos quartos, mas acho que deve ser a chuva chegando, né? E sua mãe como anda?

Não sei porque Tia Rosa insistia em pensar que cada dor que sentia, por conta da velhice, era o prenúncio de uma chuva. Parecia que ela não se dava conta que estava quase morrendo e a presença de chuva ali era minúscula. Às vezes me dava uma raiva cavalgar de Tia Rosa, achava que ela estava caducando, pois, apesar de saber que Mamãe havia morrido desde que eu tinha dois meses, ela sempre me perguntava isso. Que ódio que me dava. Mas para não contrariá-la e pensando nos doces que comeria depois eu sempre respondia, agradavelmente, contendo a minha vontade de chamá-la de *caduca da peste*:

- Mamãe? Ah! Ela está bem. Mandou um *xero* para a senhora.

- Então mande outro para ela.

Como sabia que Tia Rosa era a maior possuidora de galinhas daquele pedaço, eu aproveitava o devaneio da velha e entrava por essa vereda do assunto:

- Por falar nisso, mamãe mandou perguntar se a senhora não tem um punhado de ovos para vender? Porque ela está querendo deitar uma galinha.

- Tenho não meu filho, quem disse que as galinhas *tão* pondo. A única *poedeira* que eu tinha faz uns dois dias que não aparece de manhã no terreiro para comer milho. Eu fico lá: ti, ti, ti, ti, e nada dela. Estou desconfiado que foi uma besta fera de uma raposa que abocanhou a minha bichinha.

Era a oportunidade perfeita para tirar a velha de dentro de casa e dar espaço para meus primos e minha irmã agirem. Eu sabia que não era uma raposa, era Tio João que havia se aproveitado da lerdeza dela e roubado a galinha na calada da noite para fazer uma panelada e servir durante a queima de sua caieira. Enquanto os ladrõezinhos se aproximavam por detrás de uma moita perto da cerca, eu atraía a velha para fora da casa.

- Será mesmo que foi uma raposa Tia Rosa?

- Deve ter sido um satanás desse mesmo, e o pior, essa já é a terceira. Dá pra acreditar?

- Eita, que essa raposa *tá* com a fome da gota serena. Vai ver é por causa do poleiro.

- Mas não é possível. Será meu filho?

- Acho que é. Venha cá dar uma espiada.

Neste momento ela colocava a rudia em cima do fogão e saía no meu encalço para o terreiro, o que me dava o ar de vitorioso. Ali de rabo de olho eu via os três entrarem na casa enquanto eu a engabelava lá fora.

- Olhe o poleiro Tia Rosa. Ele está muito baixo. Uma raposa consegue abocanhar uma galinha aí só num pulo, a senhora não acha?

- Oxente! E raposa pula meu filho?

- Deve pular. E outra, olha a escada, se ela subir na escada, aí é que fica mais fácil.

- Mas não é possível! Vixe Maria! E raposa sobe escada é?

- Deve subir, o povo não diz que a onça sobe em pé de pau? Pois então, a raposa é da mesma família da onça, deve subir escada num pulo. Ainda mais uma como essa.

- Menino! Eita danada esperta num é? Acho que eu vou amarrar Piolho no pé do poleiro, quero ver essa *mulesta* comer mais minhas galinhas. Mas tu também és danado de sabido, hein. Não quer tomar um caldinho de doce não? Botei água ainda agora nos tachos, deve de *tá* quente ainda.

- Não, não, obrigado Tia Rosa. Tô indo para casa, acho que mamãe tá me chamando, ouvi um grito parecido com o dela. A benção.

- Deus te abençoe Biluzinho.

Eu tinha um ódio tão grande desse apelido. Sempre vinham as gracinhas: Bilú, bilú, bilú, bilú tetéia. Eu pra variar virava um bode quando mexiam comigo. Mas nem liguei que ela me chamou assim, ao ver os três pulando a janela da sala e entrando no mato eu me apressava para sair numa carreia só, ao imaginar o gosto bom do doce de leite a derreter na minha boca. Quando já estava quase passando a cancela, onde os três me esperavam, escutei um grito:

- Ei, menino espere aí.

Ao sentir minhas entranhas congelarem como se estivessem lá em Garanhuns no inverno, parei minha carreira, me virei e avistei Tia Rosa com seu cachorro Piolho, que me olhava como se soubesse de toda nossa patranha, querendo rosnar. Neste momento devo ter ficado amarelo e a geada na barriga aumentara achando que ela tinha se lembrado que minha mamãe havia morrido e

dados falta dos doces percebendo nossa falcatrua. Não me lembro direito, mas fiquei parado, porque acho que não conseguia correr, senão teria corrido, porém, respirei fundo e pensei: - eu consigo enganar ela de novo. Ao se aproximar ela veio me dar o pequeno pote de 1 quilo de margarina Primor, todo encardido, que trazia, dizendo:

- Estava juntando esses ovos para deitar uma galinha, mas com todos esses sumiços de minhas bichinhas eu nem me atrevo mais. Diga a sua mãe que eu só tinha essas duas dúzias, acho que dá para ela deitar uma ninhada, e diga a ela que não precisa pagar não.

Ao ouvir isso me deu um alívio misturado com um peso na consciência que eu não sabia o que fazer. Mas ao olhar a cara enrugada dela com os ovos na minha frente eu imaginei que Tia Rosa deveria ter no mínimo uns sessenta ovos guardados lá no breu do quartinho e não queria era dar, aí a dó foi embora. Na minha ligeireza tomei o balde em meus pequenos braços, agradei e saí em disparada. Ao me juntar a Márcia, Marcos e Adriana que já tinham comido quase metade do doce, eles me perguntaram o que eram aqueles ovos e eu os expliquei o acontecido.

- Eita, mas tu és um artista mesmo. Enrola a pobre direitinho, e as custas disso a gente enche o bucho de doces. Tome seu prêmio.

Demos algumas risadas quando meu primo disse isso ao me dar a minha parte do doce, que por sinal era a menor de todas, e em seguida tomamos o rumo de casa. No meio do caminho dividimos os ovos entre nós e ao chegarmos em casa, minha irmã e eu, falamos que havíamos achado um ninho de galinha dentro da roça de palmas e nossa madrastra acreditou. À noite antes de dormir rezei e pedi perdão à mamãe por ter levantado falso em seu nome e creio que ela me perdoou, ela deveria me amar demais para ficar brava com uma besteira dessas. Tenho certeza que ela me perdoou, pois, sinto sua presença até hoje.

Foram essas minhas características de Pedro Malasartes³, que me acompanham, sobretudo, essa engabelação de Tia Rosa, que me fizeram perceber

³ Não é criação brasileira, apesar de estar espalhada por todo o Brasil. É personagem universal, praticamente de todos os países, em toda as épocas. O herói preferido da gente simples, que adora suas artes, quase sempre contra os mais ricos e poderosos. Tradicionalmente esperto, escorregadio, pai de todas as artimanhas, enganos, seduções e astúcias, é de se ver como o homem do povo, simples, crédulo e humilde, adora ouvir suas histórias. Vinga-se o popular da sua posição

desde cedo minha vocação, meu talento, minha habilidade para fingir, para criar. A frase do meu primo me convencera, a partir dali me reconheci como artista, e deste dia em diante eu decidi que seria um ator, que seria um artista para dar corpo às histórias e personagens que não existiam de verdade, mas que existiam no meu mundo, em minha cabeça.

Lembro que uma de minhas primas dizia também ter esse desejo, no entanto, naquela época eu já percebia que ela confundia a idéia de *ser artista* com *ser famoso*, que em minha concepção há uma diferença considerável. Eu queria ser artista para bater no peito e gritar o meu som, sob o breu e clarão dos palcos ser aplaudido pelo desempenho de minh'arte, enquanto ela queria aparecer na televisão. Contudo, nunca parei para lhe falar a idéia de artista que pairava na minha cabeça. Queria ser um artista completo; que canta; dança e representa – e buscava praticar todas essas modalidades, escondido de papai, claro.

Nesta época, em frente a minha casa havia uma baixa que quando chovia, e isso era raro, enchia d'água. Por conta da falta de chuva papai resolveu preencher a baixada com uma pequena plantação de cana-de-açúcar, pois, ali dava para aguar a plantação com a água *saloba* da cacimba. Embaixo do juazeiro, que era a parte mais alta do terreno, aonde a água não chegava, caso houvesse, ele instalou um pequeno engenho manual para fazermos caldo de cana. Quando o canavial estava quase na altura de me cobrir, eu me postava embaixo do juazeiro, que para mim era um enorme e agradável palco, com um sabugo de milho na mão para entoar canções de Luiz Gonzaga à minha platéia. Em meus devaneios eu via em cada folha de cana um fã que me aplaudia euforicamente. Ali junto ao engenho, que fazia parte do cenário de meu espetáculo, à sombra do juazeiro, tinha certeza que todas as tardes eu levava milhares de fãs ao delírio (como eu era prepotentezinho).

Cada dia mudava o espetáculo. Um dia eu dançava, no outro cantava, no dia seguinte eu representava trechos que via em livros na escola, adaptados por mim, quando não, os de minha própria autoria. Tinha que ser hábil em todas essas modalidades, pois, eu sabia que meu público era constituído de sujeitos extremamente exigentes. Eles tinham pagado um ingresso. Esses espetáculos duraram até minha madrasta se dar conta do meu sumiço todas as tardes e

subalterna vendo o personagem sair sempre ganhando, por sua astúcia e por suas artes, dos que lhe são superiores. Uma espécie de Robin Hood sem armas.

Fonte: <http://www.abrasoffa.org.br/folclore/lendas/malasartes.htm>.

perceber o que eu fazia, se convencendo que deveria me levar para fazer um exame da cabeça, o que constatou que eu não era, nem sou, *abestado*.

Por um bom tempo eu acreditei ser artista de verdade, ter um palco meu, um público que me admirava, até que esse sonho foi sendo destruído, pouco a pouco, com a chegada da adolescência e a percepção, de vera, de como era a vida ali no meu pedaço de chão, onde eu tinha vivido toda minha vida e acumulado ricas lembranças. Foi logo depois da colheita da cana do *munuro* de casa que percebi a realidade que me constituía. Ao ver secas, abraçadas pela morte, as folhas que antes me aplaudiam, ao perceber que aquele lugar onde eu nasci não me daria a oportunidade de subir em um palco de verdade, de ter um público que me aplaudisse com admiração, eu comecei a desejar fugir daquele espaço. Agora sem palco e sem público eu já não tinha mais vontade de praticar a minha arte naquele ambiente e quis ir embora, desejei procurar outros rumos.

Ao me dar conta que minha Exú⁴, conhecida por ser cenário de uma violenta guerra política, o meu torrão que foi berço de Luiz Gonzaga, se tornara pequena demais para minhas aspirações, minhas vontades e quase da mesma forma que o velho Lua, eu decidi desbravar outros céus, me aventurar por atalhos na busca de respirar outros ares que não a poeira que minhas narinas estavam acostumadas até então e com lágrimas nos olhos, estas mesmas que escorrem pelo meu rosto agora, eu ouvi papai me dizer:

- Não se avexe não meu filho, um dia você volta. Você será um doutor para não ter que trabalhar na roça como eu trabalhei a vida inteira e um dia poder cuidar de seu velho. Seus irmãos vão cuidar de você. Se não der certo você volta, pode voltar que eu cuido, como sempre cuidei.

E no dia 15 de janeiro de 2000 me vi ali, soluçando e acenando para papai, que tentava conter as lágrimas, por detrás do vidro riscado da janela do ônibus, da

⁴ A cidade de Exú está localizada no sertão pernambucano a 700 km de Recife. Cidade cenário da guerra entre a tríade das famílias Sampaio, Saraiva e Alencar que começou em 10 de abril de 1949 com o assassinato de um vaqueiro. Com mais de 40 mortos durante o período do conflito, entre eles 4 prefeitos, a cidade passou por intervenção militar com a tentativa de restabelecer a paz no local. Os enterros viraram rotina na cidade, que na época não possuía nem juiz nem promotor, acarretando com isso o não julgamento dos crimes. Dois pactos de paz foram feitos, ambos quebrados meses depois de serem firmados. Somente com a intervenção de Luiz Gonzaga, filho da terra de Exu, juntamente com o Cardeal Dom Avelar Brandão Vilela que a paz começou ser instaurada na cidade, tendo ocorrido o último crime envolvendo as famílias em julho de 1981. A história da guerra no interior pernambucano foi tão intensa que foi alvo de manchetes de importantes jornais do Brasil.

Gontijo, que eu me encontrava com destino a São Paulo, na busca de um palco, de um lugar meu, que eu pudesse assinar, verdadeiramente, com meus atos.

Esse meu devaneio infantil, que narro aqui, foi apenas um dos que me fizeram trilhar por distintas veredas, me trazendo do meu, até então, adorável torrão até as bandas por onde me encontro hoje. Esse mesmo devaneio junto com a enunciação de papai, que fincada em minh'alma, me deram forças para seguir no sertão da cidade de São Paulo e me tornar o artista que penso ser hoje, o que me permitiu conhecer pessoas maravilhosas que me possibilitaram concretizar esses anseios que carregava, e carrego, impregnados em mim.

Recém chegado a São Paulo, com quatorze anos, perdido na imensidão dos prédios que arranhavam o céu cinza daquele lugar, eu olhava para cima a cada barulho de avião que eu ouvia. Aquilo tudo me encantava e me dava medo, mas meu desejo era maior que meus receios. Ao buscar possibilidades de iniciar algum estudo de teatro foi que conheci a Cia. Corbã de Teatro e Dança, que me permitiu subir pela primeira vez ao palco do teatro Fernando de Azevedo, na praça da República, e sentir o calor da luz que me cegava, sentir o burburinho da platéia procurando seus lugares do outro lado da cortina, ter a sensação de ter borboletas no meu estomago ao ouvir o terceiro sinal e ter a honra de dividir pães e pães secos a cada ensaio na calada das madrugadas frias da capital paulista. Era a peça Xandú Quaresma⁵, de Francisco de Assis, dirigida por Ednaldo Freire de quem tive a honra de ganhar o papel do Cabo Arlindo. Era meu primeiro papel no teatro. Que felicidade.

Até então não sabia em que terreno eu estava pisando, não tinha idéia que Ednaldo Freire era, e ainda é, um respeitado diretor de teatro em São Paulo, diretor fixo da Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes, de quem acompanhei alguns trabalhos com grande proximidade. Sob direção de Freire fiz mais alguns espetáculos e conheci neste intervalo de tempo artistas que me dão, e me darão, inspiração até meus últimos respiros, dos quais destaco aquele que é o mote para a escritura destas palavras; o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, de quem eu me ocuparei a falar com mais finura mais tarde.

⁵ Farsa com Cangaceiro Truco e Padre, de Francisco de Assis, popularizada por Xandú Quaresma.

Tive o privilégio de conhecer esse sábio homem do teatro e ter acesso a algumas de suas composições, vivenciando de perto seu processo de criação, do qual me inspiro para tornar palpável esta dissertação que objetiva compreender por intermédio de uma de suas assinaturas: *BorAndá: auto do migrante*, como se configura a transformação dos gêneros do discurso no seu processo criativo catalisando uma reflexão do processo de literarização das falas de pessoas da vida cotidiana na mudança de um gênero do discurso primário para um mais elaborado, um gênero secundário.

A idéia de tentar compreender a obra de Abreu se instaurou em minha mente em outrora. No processo de construção do roteiro de *BorAndá*, o qual me dedicarei algumas páginas para apresentá-lo mais adiante, meu irmão José Pajeú e eu participamos das entrevistas coletadas para tal, depondo sobre a vida na nossa terra natal, os costumes, as atividades, os festejos, os medos, as alegrias e tristezas e as nossas partidas rumo à São Paulo. Posso dizer, com os olhos em reverberação, que acompanhei de perto grande parte do processo de construção deste espetáculo. Ao assistir sua estréia no Teatro Paulo Eiró, eu reconheci algumas palavras minhas, que se tornavam alheias na boca de personagens da narrativa. Eu conseguia até distinguir a fronteira entre aquilo que eu havia dito, aquilo que meu irmão havia confessado e aquilo que eram palavras de outrem. Deste modo, se instaurou a pergunta em minha mente: será como Abreu faz para incorporar minhas palavras a outras palavras alheias e produzir este discurso, este texto, esta encenação, este espetáculo?

Por meio desta primeira questão, ainda como um rabisco, eu escolhi a obra deste dramaturgo para tentar compreender em um primeiro momento, no trabalho de conclusão do curso de Biblioteconomia e Ciência da Informação, na Universidade Federal de São Carlos, como a memória oral, social, funcionaria se enxergada como gênero do discurso para a (re)construção da história, partindo do filme *Narradores de Javé*, também de Abreu.

Agora no mestrado em Lingüística em que esquadrinho a compreensão dos fenômenos que se dão em outra obra que carrega sua assinatura sob uma perspectiva discursiva mediado pelos estudos da linguagem peço ajuda a Mikhail Bakhtin ao me propor buscar não somente as fronteiras entre os enunciados provenientes da vida cotidiana dos participantes do processo de criação e dos enunciados fictícios criados por ele; mas também o que se encontra alhures destes discursos para apurar como a cotidianidade fornece enunciados que em suas mãos se moldam e subsidiam criações estéticas que reafirmam a identidade de um grupo social bem delineado ao dar uma nova coloração aos seus anseios, suas

angústias e alegrias, ao *resignificar* suas histórias em alegorias postas na boca de heróis criados por ele.

Quero evidenciar, já de início, para que não haja equívocos, que o objeto que abrangerá minhas discussões é o escrito de Abreu, materializado em BorAndá, logo, partirei da materialidade linguística desta obra para chegar a lugares outros que instauram sentidos para as enunciações que se encontram no seu interior e que estabelecem relações dialógicas com cronotopias outras. Deste modo, algumas falas de Abreu e de sua Cia. Teatral que mobilizo neste escrito são apenas para ilustrar o processo criativo sob o qual desenvolvem seus trabalhos, sobretudo, BorAndá, e desta forma, não pretendo de forma alguma transformá-las em objetos de minha compreensão.

Gostaria ainda de alertar que neste trabalho não tenho pretensão de estudar o gestual, a iluminação, o movimento, ou até mesmo a entonação que é dada, pelos atores, ao texto quando espetáculo, pois, não daria conta de realizar tal estudo neste pequeno espaço de tempo, sendo assim, as fotografias que apresento no decorrer do texto, por mais que pareçam jogadas, perdidas, abandonadas, têm a função de delinear um pequeno trecho do espetáculo, visto a impossibilidade de inserir um vídeo aqui neste gênero. Assim peço que não se assuste se por ventura encontrar na página seguinte, sem anúncio alguma, uma fotografia do espetáculo, mas peço que contemple com afeto, sem esperar uma análise ou algo do tipo, esta migalha de uma grandiosa obra assinada por Abreu.

Nesta direção dou corpo a uma escritura que abarque meus objetivos, juntando tudo aquilo que penso ser o que define o estilo individual de Abreu, enquanto autor, ou seja, a mistura do riso e da dor, a narração de memórias, de teoria, de teatro, de vida.

Procurei organizar meus pensamentos em cinco partes, esta, que tu te encontras *en train de lire*, a qual chamei de **MEMÓRIAS DO ARTISTA**, e mais três, que a atividade me obriga a chamar de capítulos, porém os re-significo de ATOS, os quais nomeei respectivamente de: *Borandá à caça de uma vereda* (Ato I); *Narrativas de Abreu* (Ato II); e *O auscultar do estalo* (Ato III). E mais uma última batizada de **EPÍLOGO DO DESFECHO INACABADO** onde infiro algumas apreciações antes do fechar da cortina.

Ao escrever **BORANDÁ À CAÇA DE UMA VEREDA** procurei demonstrar o processo de busca de uma vereda metodológica, no meio do labirinto que me encontro, para dar conta de realizar tal compreensão, guiando-me por um sussurro bakhtiniano que considera o problema do método nas ciências humanas e justifica a minha escolha sob o fio luminoso que o filósofo russo chamou de

dialogismo e de método sociológico. Descreverei as formas de encarnação dos discursos, as materialidades as quais me debruçarei para encontrar esse fio resplandecente no meio desta penumbra.

Neste mesmo espaço recorro as noções de enunciado e gêneros discursivos apregoadas por Bakhtin e seu Círculo para mediante a tríade que se entrecruza para compor um gênero do discurso – o tema, o estilo e a forma composicional – olhar para a obra de Abreu e perceber o movimento que se dá na configuração e passagem de uma atividade discursiva a outra. Procuo ainda neste tempo refletir acerca da bifurcação que caracteriza os gêneros do discurso, isto é, primários e secundários, para em seguida apresentar a migração de gêneros pela qual transitou BorAndá, obra que elegi para dar base as minhas compreensões, ainda tecendo uma breve descrição da mesma com a finalidade de apresentá-la a ti (meu leitor!).

Em *NARRATIVAS DE ABREU* disserto sobre quem é e a importância da figura de Luís Alberto de Abreu para a formação do teatro de comédia popular brasileira, bem como o que fundamenta seus escritos, o seu estilo e o seu processo de criação dramática enquanto um caminho que se pauta na alteridade, que se constitui a partir da influência da Comédia Dell’Arte, do teatro narrativo, da carnavalização e da leitura do romancista francês François Rabelais feita pelo dramaturgo.

Delineio um percurso bibliográfico com a finalidade de recuperar as obras que possuem assinatura de Abreu para evidenciar a competência deste homem que esteia o predicado de ser um ovacionado dramaturgo da contemporaneidade. Ainda aqui procuro entender o que caracteriza sua obra como um teatro polifônico por meio da relação autor e herói que se estabelece na obra estética e instaura uma eqüipolência entre o criador e a criatura, trazendo como elemento definidor de sua arquitetônica o realismo grotesco.

E por fim em *O AUSCULTAR DO ESTALO* procurei não me ater somente ao que pousa no ponto do meio dos gêneros do discurso primário e secundário, entre as entrevistas e o texto dramático, mas como sugere Bakhtin, auscultarei o que está além dos enunciados, selecionados do seio de BorAndá, para compreender o fenômeno da passagem de um gênero do discurso primário (oral) para um outro gênero mais elaborado, um gênero secundário (teatro) a partir da mudança do estilo, da forma composicional e da unidade temática, bem como da utilização de alguns atributos da linguagem e do teatro para consolidar o floreio desta passagem, tais como: alternância de sujeitos do discurso, a carnavalização, o

teatro narrativo, tema e significação, discurso de outrem, dialogismo, e outros elementos extraverbais que se filiam a linguagem e as artes cênicas e dramáticas.

Pois bem! É com o espírito em júbilo, me sentindo um artista preste a entrar em cena, como se ouvisse, da beira da coxia⁶, soar o terceiro sinal que faz borboletas voarem em meu estômago, que desejo a ti, que teve a paciência de chegar até este ponto, uma boa leitura do que vem pela frente e o recebo de braços abertos a este meu mundo enfeitado de pitadas de memórias, de realidades, de ficção, de humanismo, de imposturas, de incompreensões, de fragilidade, de poesia, de decisões, de caminhadas, de roubos, de lágrimas, de espetáculos, de signos, de engabelações, de alegrias, de teorias, de ensinamentos, de perdas, de análises, de compreensões, de saudades, de satisfação, de arte, de morte, de vida e daquilo que me constitui e me dá remate: do outro, isto é, de ti.

É neste estado que te desejo um bom espetáculo, como também, *merde à moi!*

⁶ A coxia ou bastidores é o lugar situado dentro da caixa teatral - mas fora de cena - no palco italiano, em que o elenco aguarda sua deixa para entrar em cena em uma peça teatral. Por analogia, é qualquer espaço situado fora de cena, em que os atores aguardam sua entrada na cena.

ATO I



FOTO: ARNALDO PEREIRA

Edgar Campos e Lutti Angelelli
João de Galatéia
BorAndá, 2004.

BORANDÁ À CAÇA DE UMA VEREDA

*Vivendo o cotidiano da história, sem um autor
que nos conduza, a cada momento somos
“solicitados” a optar por caminhos pelos quais
conduzimos nossas vidas – e freqüentemente
nela somos conduzidos.*

João Wanderley Geraldi

Do texto ao gênero: quiçá o resplendor para alumiar o caminho

Na vida de um migrante, como na de todo homem, a vivência do cotidiano da história é sempre intensa. Tal intensidade leva cada sujeito do mundo ético a buscar um caminho, em um movimento sempre contínuo. Na minha vida não foi diferente, essa seara de encontrar a vereda mais adequada faz parte da condução dos meus dias, desde que me entendo por gente, desde o dia que resolvi *BorAndá*. E, nós dois, sabemos que procurar ou escolher um caminho não é tarefa fácil, sobretudo, quando se trata de um caminho que desconhecemos o seu fim, como geralmente o é.

É por não conhecer o fim da vereda que entro agora, que, por vezes, e neste instante, tenho me reconhecido frágil como uma névoa, uma bruma que se esfumaça na vastidão de um Dédalo, onde me perco a procura de um cheiro, um vento, um barulho, um sussurro, um fulgor que me direcione a saída. Aqui, me assemelho a um bicho humano que espantado procura a melhor direção, porém, sem me deixar seduzir pelo medo, acreditando, sempre, nas palavras de Clarice (1949, p. 186) que ecoam em minha mente, sempre que preciso, para me alertar que “um bicho conhece a sua floresta; e mesmo que se perca – perder-se também é caminho”. Estas mesmas que me fazem encher meus pulmões de ar e o coração de conforto para seguir minha empreitada na busca interminável de uma senda.

Nestas minhas condições tenho trilhado por veredas distintas na busca daquela que me permita compreender o que me dispus ao projetar este meu labirinto cheio de curvas e obstáculos. Porventura, a tentativa de me esquivar de um estruturalismo e de uma perspectiva positivista se consolide em um dos percalços – arquitetados por terceiros e impostos a mim – que por distantes olhares pode me impedir de chegar com maior rapidez ao lugar que procuro.

Todavia, creio, que no meio deste breu em que me encontro, dentre as possibilidades de vielas, esta que escolhi, se transformará numa larga estrada que me permitirá fechar os olhos e seguir sem medo, na esperança de atravessar passagens secretas, e todas as outras barreiras, para chegar ao cerne do que almejo; encontrar o fio de Ariadne que me conduza a uma escada ou travessa; a possibilidade de sair com ar de vitória desta construção de cruzamentos torcidos.

Neste processo de solidão em que perambulo e tateio por recintos até então desabitados, d'antes desconhecidos por minha consciência, no intento de apreender, do meu lugar, sentido para meus pensamentos, que estão além de meus horizontes, procuro não trilhar por luzes que se assemelhem as das ciências puras, que Bakhtin (2003, p. 400) classifica como “formas monológicas do saber: onde o intelecto contempla uma coisa e emite enunciado sobre ela. [Pois] aí só há um sujeito: o cognoscente (contemplador) e falante (enunciador). A ele só se contrapõe à coisa muda”.

Em minha incessante busca por respostas, a contraposição de algo mudo não me serve, uma vez que “o rigor e a exatidão das ciências naturais são impossíveis no domínio do estudo da criação ideológica devido à própria natureza do que aí se estuda” (Bakhtin, 1976, p. 2). Deste modo, peço ajuda ao filósofo russo para esclarecer que o que me falta é uma outra consciência para dar acabamento ao sentido que procuro compreender em BorAndá, uma vez que para ele

o texto só tem vida contando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectivamente e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo. Salientemos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de “oposição”, só possível no âmbito de um texto (mas não do texto e dos contextos) entre os elementos abstratos (signos no interior do texto). Por trás deste contato está o contato entre indivíduos e não entre coisas. Se transformarmos o diálogo em um texto contínuo, isto é, se apagarmos as divisões das vozes (a alternância de sujeitos falantes), o que é extremamente possível (a dialética monológica de Hegel), o sentido profundo (infinito) desaparecerá.

(BAKHTIN, 2003, p. 401)

Se para Bakhtin (2003) o texto é um enunciado, o diálogo entre textos é um diálogo entre enunciados, e por trás do enunciado existe o falante, o sujeito dotado de consciência, portanto, a quebra do diálogo torna as coisas mudas e anteparam as respostas as quais pretendo chegar. Assim, busco estabelecer o sentido

profundo para meus pensamentos na perspectiva que dá forma a inter-relação de consciências e estabelece o diálogo como fundamento do método que adotarei, da vereda que seguirei: o dialogismo bakhtiniano, o método sociológico, que me faz enxergar um fio luminoso que, creio, me dará amparo ao buscar responder minhas inquietações.

Ao adentrar por essa vereda não tenho certeza se é a mais adequada, porém, acredito que seja ela que me permitirá desviar de um teoreticismo enrijecido, não me deixando reduzir meus atos particulares. Procuro nesta perspectiva me inserir no que Sobral (2010, p. 25) chama de filosofia humana do processo, ou seja,

uma filosofia em que o agente do processo, e não apenas o processo, ou o produto, tem sua importância reconhecida. Do mesmo modo, ao contrário de outras filosofias, de caráter mais formalista, vinculadas com a forma, (ou de caráter mais teórico), o produto do ato, ou o aspecto comum a todos os atos, não é o elemento mais importante, mais sim as características singulares de cada ato. Isso ocorre porque para Bakhtin, a vida, o mundo concreto, é a vida de sujeitos concretos, é vida prática, e seu entendimento pela teoria não pode por isso ser abstrato, ou seja, tão geral que perca de vista os atos concretos realizados por sujeitos concretos em situações concretas que as teorias não podem abarcar de uma vez por todas. Além disso, ele concebe a vida de cada sujeito como formada por uma sucessão de atos concretos; trata-se de atos que são singulares, irrepetíveis (só acontecem uma vez), atos únicos, ou atos que não são iguais a outros atos, mas que têm elementos comuns com outros atos e por isso fazem parte da categoria englobante “ato”.

Ao fazer minha escolha não pretendo com isso levantar o estandarte de Bakhtin como se comprasse uma briga, como tenho visto em vários pesquisadores, mas faço ao reconhecer a grandeza do método que este filósofo apregooou com maestria, um método que não me autoriza separar a singularidade dos atos responsáveis de vida de uma perspectiva teórica, mesmo ao buscar compreender uma obra de arte, de modo que,

a arte, também, desde que se torna um fator social e está sujeita à influência de outros fatores, igualmente sociais, ocupa seu lugar, naturalmente, dentro do sistema global de determinação sociológica – mas desta determinação nós nunca seremos capazes de derivar a essência estética da arte [...]. Ela, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de

fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social.

(BAKHTIN, 1976, p. 2)

Inclino-me para uma análise discursiva, pelo fato desta revelar no material verbal as relações entre sujeitos, o que poderá me levar além dos perímetros do discurso verbal, chegar ao extralingüístico, ao horizonte social que arquiteta os sentidos dentro da obra estética. Parto de uma perspectiva dialógica, crendo ser esta direção que me dará ocasião de dar um pinote para além das linhas divisórias dos discursos na imanência da obra, uma vez que para Bakhtin (1976, p. 4), se eu permanecer dentro “dos limites do artefato da arte, não há meio de se assinalar nem mesmo as fronteiras de material ou quais de seus traços têm significado artístico. O material em si e por si funde-se diretamente com o meio extra-artístico circundante e tem um número infinito de aspectos e definições”.

Para seguir meus almejos, confio nele (1976, p. 17) quando afirma que uma obra de arte

só pode tomar como ponto de partida, naturalmente, a conformação lingüística, puramente verbal, de uma obra, mas ela não deve e não pode se confinar dentro destes limites, como faz a poética lingüística. A contemplação artística via leitura de uma obra poética começa, certamente, do grafema (a imagem visual de palavras escritas ou impressas), mas no instante mesmo desta percepção esta imagem visual dá lugar para, e é quase obliterada por outros fatores verbais – articulação, imagem sonora, entoação, significado – e esses fatores eventualmente nos levam por completo para além da fronteira do verbal.

É pela busca do sentido dos enunciados que compõem BorAndá, que olho para esses fatores verbais, bem como para os extraverbais, que circunscrevem as vozes e os sujeitos que falam no interior dessa obra. É por direcionar meus olhos para esses sujeitos que acredito nas palavras de um estudioso bakhtiniano, que atende por Miotello (2010, p. 171) e apregoa que “o sujeito não se constitui apenas pela ação discursiva, mas em todas as atividades humanas, mesmo as mediadas pelo discurso, oferecem espaço de encontros de constituição da subjetividade, pela constituição de sentidos”, assim, penso que não só no verbal, mas também no

além-verbal, no horizonte social de um grupo organizado, o processo de constituição dos sujeitos e dos discursos são determinados pela relação dialógica que se apresenta na construção da linguagem, nos mais variados gêneros discursivos, que esses sujeitos utilizam para se comunicar. Deste modo,

uma obra de arte, vista do lado de fora desta comunicação e independentemente dela, é simplesmente um artefato físico ou um exercício lingüístico. Ela se torna arte apenas no processo de interação entre criador e contemplador, como o fator essencial nessa interação. Qualquer coisa no material de uma obra de arte que não pode participar da comunicação entre criador e contemplador, que não pode se tornar o “médium”, o meio de sua comunicação, não pode igualmente ser o recipiente de valor artístico.

(BAKHTIN, 1976, p. 5)

O valor artístico, por sua vez, atribuído a uma obra estética se dá pelas relações dialógicas, que via linguagem, tornam possível à constituição dos nossos discursos, que dão silhueta aos nossos pensamentos e aspirações por meio dos textos que produzimos, sejam eles orais ou escritos. Considerando o texto como um resultado de uma enunciação, em que esta se estabelece “mesmo na forma imobilizada da escrita, [como] uma resposta a alguma coisa e é construída como tal, ela não passa de um elo da cadeia dos atos de fala” Bakhtin (2003, p. 98). Assim, o texto é o lugar da interação entre sujeitos socialmente organizados e este nasce de uma concepção responsivo-discursiva, se fundamentando em resposta a outro instaurado em outrora, pressuposto ao qual se harmoniza a afirmação de Frédéric François (2005, p. 190) de que “todo texto se reporta a outros textos, todo discurso remete a outros discursos”.

Este fato social que denominamos de linguagem resguarda uma relação mútua de constituição, de si e do sujeito, que é edificada sobre determinações ideológicas dadas. Sendo, pois, o texto, nas suas mais variadas materialidades, estruturado a partir de signos ideológicos que não carregam, individualmente, um sentido puro, estático, mas que ele nasce da interação que é estabelecida com seu locutor/interlocutor, ele aparece, desta forma, como um discurso igualmente inter cruzado ideologicamente. O texto como produto de um sujeito para outro sujeito, em resposta a um discurso, funciona como o lugar que estabelece o diálogo com outros textos, nos quais ecoam vozes, enunciados alheios, discursos de outrem, de uma época, de um contexto, da história, porque

nossas palavras são sempre “em parte dos demais”. Já estão configuradas com intenções alheias, antes que nós as usemos (admitindo que sejamos capazes de fazê-lo) como materiais e instrumentos de nossas intenções. Por esse motivo, todos os nossos discursos interiores, isto é, nossos pensamentos, são inevitavelmente diálogos: o diálogo não é uma proposta, uma concessão, um convite do eu, mas uma necessidade, uma imposição, em um mundo que já pertence a outros. O diálogo não é um compromisso entre o eu, que já existe como tal, e o outro; ao contrário, o diálogo é o compromisso que dá lugar ao eu: o eu é esse compromisso, o eu é um compromisso dialógico – em sentido substancial, e não formal – e, como tal, o eu é, desde suas origens, algo híbrido, um cruzamento, um bastardo.

(PONZIO, 2008, p. 23)

É este processo de interação discursiva, em que o texto não é visto isolado, mas como o lugar desta interação que permite o discurso de um sujeito se inserir no do outro, nas materialidades do discurso como elemento definitivo da sua estruturação, produzindo um movimento ideológico de diálogo, de relação, que Bakhtin denomina *dialogismo*.

Para Sobral (2010, p. 36) o dialogismo bakhtiniano

designa a condição de possibilidade da produção de enunciados/discursos, do sentido, portanto. Isso implica que o sentido nasce de diálogos (no sentido amplo) entre formas de enunciados/discursos passados, que já foram produzidos, e formas de enunciados/discursos futuros. Ele por fim, não se restringe as réplicas mostradas de uma interação na superfície textual.

A comunicação estética que é absorvida nas obras de arte não existe solitariamente, ela se insere no curso do horizonte social, ela se envolve em interação com outros modos de comunicação, no eco das muitas vozes sociais do diálogo que a dá forma. Esse diálogo, numa perspectiva bakhtiniana, vista por Souza (2005, p. 319) é “um combate e jogo, jogo entre opiniões em confronto, confronto entre duas ou mais consciências, jogo que convida o público a participar do debate. Entrar na corrente do diálogo é renunciar à fala monológica, que seduz

o outro de modo autoritário e impede a manifestação do caráter de acontecimento que assume o conhecimento dialógico”.

Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialógico e dialético aproximam-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza no nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem.

(BRAIT, 2005, p. 94)

Assim, BorAndá se arma como uma arena onde acontecem os debates, os jogos, os confrontos de várias consciências que ganham voz dentro de seu todo, onde discursos alheios são postos em interação para compor a forma arquitetônica do texto, do espetáculo, do livro, das várias atividades humanas relativamente estáveis, ou seja, de gêneros do discurso, que permeiam a concepção desta obra. E é por esse fato que considero o dialogismo bakhtiniano a porta de entrada para as compreensões que pretendo traçar neste trabalho.

O oral e o dramático: atividades humanas relativamente estáveis

É no universo dos jogos éticos, dos conjuntos de valores que são determinadas às interações e relações humanas que Bakhtin considera ser o nascedouro dos discursos, das ideologias, dos embates sociais. Esses fenômenos têm na relação entre enunciados diversos e signos ideológicos o alento que move a interação dialógica, e estes são consolidados em silhueta do que denominamos textos. Machado (2005, p. 132) diz que “o texto não é apenas unidade do processo de criação estética, mas, sobretudo, objeto privilegiado da investigação no amplo campo das ciências humanas”. Estes textos são consolidados em nossas práticas discursivas como concepções estéticas.

Bakhtin (2003, p. 32) escreveu que é da vivência ética que emerge a estética, isto é, “o primeiro momento da atividade estética é a vivência [em que] eu tenho de viver (ver e conhecer) aquilo que está vivendo o outro, tenho de me colocar no seu lugar, como se coincidisse com ele. Devo assumir o horizonte vital dessa pessoa tal como ela o vive; dentro desse horizonte, contudo há lacunas que só são visíveis do meu lugar”.

Portanto, é a partir da sua vivência que o homem produz texto. Da interação entre duas ou mais consciências o que temos como produto são textos. Não um texto como qualquer coisa acabada e concreta, um escrito apenas, mas algo que carregue e que vivencie seu momento particular e irrepetível. Trata-se do texto, como pensa Marchezan (2010, p. 268) “como um ato, uma interação, que solicita uma interpretação, no aqui/agora de seu acontecimento”.

Os textos, enquanto práticas das atividades humanas relativamente estáveis nas ações da vida, são o que compõem os gêneros do discurso. Tais práticas, por sua vez, oscilam entre um movimento que as direcionam a duas partes da vida, isto é, a parte instável e a parte estável, entre forças que o empurram para a divergência (forças centrípetas) ou para uma convergência (forças centrífugas) perante o processo de constituição de um gênero discursivo.

Se o texto enquanto objeto das ciências humanas tem o homem como o seu produtor e seus sentidos se instauram nas relações, poderia considerá-los como, possíveis, pontos em que se entrecruzam os universos da ética e da estética? Certamente, são nos gêneros do discurso, através de textos e enunciados estabilizados que encontramos a materialização deste encontro. Machado (2005, p. 133), pensa que

antes de mais nada, o gênero não pode ser concebido senão como um conceito plural: reporta-se às formações combinatórias da linguagem em suas dimensões verbal e extra-verbal. Além disso, articula formas discursivas criadoras da linguagem, de visões de mundo e de sistemas de valores configurados por pontos de vista determinados. O conceito de gênero segundo a abordagem dialógica de Bakhtin é instância de criação e acabamento do objeto estético. [...] o gênero organiza a manifestação e promove seu acabamento. Quer dizer: o gênero mobiliza relações entre aspectos internos e externos da manifestação estética.

Por isso, a estabilidade dos gêneros mantém uma relação direta com as atividades humanas as quais se inserem, nos universos ético e estético, e deste modo, na sociedade institui-se a recorrência de certas propriedades discursivas e

os enunciados, os textos, os discursos, são produzidos e percebidos em relação às regras que esta codificação instaura. Cada esfera admite gêneros estabilizados que se ajustam a sua especificidade, assim não se pode esperar de um gênero o que é tarefa de outro, deste modo tal estabilização se dá a partir da tríade que os sustentam, qual seja: o estilo, a forma composicional e a unidade temática.

Bakhtin (2003, p. 266) apregoa que

o estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc. O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado.

O enunciado reflete, como também refrata, as qualidades singulares e os desígnios de cada uma dessas esferas, não só por seu tema e por seu estilo verbal, isto é, pela eleição que fazem operar os recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, sobretudo, pela sua estrutura composicional. Esta tríade se mistura indissolúvelmente na arquitetônica do enunciado e seus elementos são marcados pela particularidade de uma esfera da comunicação e da interação social, bem como da singularidade dos sujeitos falantes, o autor, por exemplo.

Considerando que os textos (em todas suas modalidades) são dotados da ideologia do grupo que os compõem, estes fazem parte destas propriedades discursivas codificadas, daquilo que possui uma maior estabilidade na vida humana, que se insere no horizonte sócio-histórico de um grupo socialmente organizado, portanto, é nesta parte que são armados os gêneros do discurso. Isso quer dizer, nas palavras de Todorov (1980, p. 50) que

[...] uma sociedade escolhe e codifica os atos que correspondem com maior proximidade a sua ideologia, eis porque a existência de certos gêneros numa sociedade, sua ausência numa outra, são reveladoras dessa ideologia e nos permitem estabelecê-la com maior ou menor certeza. Não é por acaso que a epopéia é possível numa época, o romance em outra, o herói individual deste opondo-se ao herói coletivo daquela; cada uma dessas escolhas depende do quadro ideológico no interior do qual ela se dá.

É relevante ponderar que os gêneros discursivos estão sempre em um movimento ininterrupto de intercâmbio. Eles se oferecem ao seu locutor, na perspectiva de Faïta (2005, p. 166) “como recursos para pensar e dizer. Mas podemos, simulando uma atividade numa outra, desviar um gênero de seu destino e contribuir assim, num determinado momento da história, para novas formas de estratificação discursiva, conseqüentemente para o aparecimento de novas variedades entre a infinita variedade de gêneros”. Assim eles se transformam por inversão, por deslocamento, por combinação, por relação, de modo que

um texto de hoje deve tanto à poesia quanto ao romance do século XIX, do mesmo modo que a comédia lacrimajante combinava elementos da comédia e da tragédia do século precedente. Nunca houve literatura sem gêneros; é um sistema em contínua transformação e a questão de suas origens não podem abandonar, historicamente, o terreno dos próprios gêneros: no tempo, nada há de anterior aos gêneros.

(TODOROV, 1980, p. 46)

Até certo tempo, ao perguntar a mim mesmo, de fato, o que seria um gênero do discurso, a primeira resposta que minha consciência recuperava era a de que são classes de textos, visto que os gêneros são compostos por uma miscelânea de práticas, de enunciados, enfim, de textos, que estão estabilizados nas atividades humanas.

Porém, após me tornar um leitor amparado por lentes bakhtinianas, consegui compreender que os gêneros do discurso se compõem como contornos interativos que se cumprem pelo discurso e evoluem a partir das atividades da vida as quais se integram, e com isso, não poderiam ser considerados apenas como classes de textos, pois tal definição parece não dar conta de abarcar a pluralidade de sentidos que estão associados aos mesmos, uma vez que para Machado (2010, p. 155;157) eles “incluem toda sorte de diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica, [...] isso porque são formas comunicativas que não são adquiridas em manuais, mas sim nos processos interativos”. Eles não podem ser confundidos com “procedimentos, com hierarquias, com categorias formais ou estruturas acabadas, pois neles coexistem diversificadas formas de pensar o mundo e a história humana” e por “mobilizarem diferentes esferas da enunciação, representam unidades abertas da

cultura. São depositários de formas particulares de ver o mundo, de consubstanciar visões de mundo de épocas históricas” (MACHADO, 2005, p. 147).

Neste ponto Bakhtin (2003, p. 263) é claro e objetivo, para ele

cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominaremos gêneros do discurso. [...] [Desta forma] os gêneros do discurso são determinados tipos de enunciados, que são diferentes de outros tipos, mas têm como estes uma natureza verbal (lingüística) comum.

A compreensão dos gêneros promulgada por Bakhtin tem o dialogismo da ação comunicativa e a linguagem, enquanto manifestação intensa das relações culturais e sociais, como centro, em que ecoam vozes de grupos, de sujeitos que enunciam, travam arengas, expressam valores, adotam atitudes no mundo. Assim, os gêneros do discurso vistos por sua perspectiva não podem ser vistos como uma solidificação de uma forma lingüística, todavia, como uma maneira enunciativa que está amarrada mais ao contexto das esferas do uso da linguagem, da comunicação social e da cultura do que ao signo propriamente dito. Daí ele ser sempre um discurso em resposta a outro, daí também Machado (2010, p. 158) afirmar que o fato deles serem

concebidos como uso com finalidades comunicativas e expressivas não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura. Nesse sentido, não é espécie nem tampouco modalidade de composição; é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão, e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos. Afinal, antes mesmo de se configurar como terreno de produção de mensagens, os gêneros são elos de uma cadeia que não apenas une como também dinamiza as relações entre pessoas ou sistemas de linguagens e não apenas entre interlocutor e receptor.

Sendo arranjados por diversos tipos de textos, que são formados por enunciados, e estes por sua vez fazem parte do mundo complexo e vasto das atividades humanas, os gêneros se comunicam com a sociedade em que se estabilizam, e sua riqueza e diversidade

são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque cada campo desta

atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo.

(BAKHTIN, 2003, p. 262)

Se são vastas as possibilidades de concepção dos gêneros, também são infintos os enunciados que os acompanham e estes comportam uma plenitude dialógica. Ao voltar as atenções para os gêneros do discurso o entendimento do russo sobre enunciado é fundamental, uma vez que os gêneros se arquitetam por meio de enunciados distintos, que são dotados de ideologia, e assim, construídos sob um determinado ponto de vista e por diferentes sujeitos. Esse fato sempre nos direciona a pensar na pluralidade de vozes que os permeiam, pois, quando selecionamos um signo, durante o processo de formação de um enunciado, quase nunca o extraímos do sistema da língua, da imparcialidade do léxico. Para Bakhtin (2003, p. 292) “costumamos tirá-lo de outros enunciados, e, acima de tudo, de enunciados que são aparentados ao nosso pelo gênero, isto é, pelo tema, composição e estilo: selecionamos as palavras segundo as especificidades de um gênero”.

Sob seu ponto de vista

o enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunidade verbal. [...] em todo enunciado, contanto que o examinemos com apuro, levando em conta as condições concretas da comunicação verbal, descobriremos as palavras dos outros, ocultas ou semi-ocultas, e com graus diferentes de alteridade.

(BAKHTIN, 2003, p. 317-318)

Deste modo, nada que é dito é puro, e todo dizer é determinado pelo horizonte social em que é enunciado. Em todo enunciado, desde a réplica cotidiana até as grandes obras complexas, apreendemos, compreendemos, sentimos o intento discursivo ou o querer-dizer do locutor que motiva sua arquitetônica, sua intensidade, suas fronteiras. Percebemos o que o locutor quer dizer e é em alegoria a essa intenção discursiva, a esse querer-dizer, que é regulado o arremate do enunciado. Esse intuito direciona a escolha do objeto, com seus limites, nas situações concretas da comunicação verbal e necessariamente em

relação aos enunciados anteriores, e o tratamento exaustivo do objeto do sentido que lhe é próprio (BAKHTIN, 2003, p. 281).

Toda compreensão só pode ser estabelecida a partir de um único alvo dentro de um grupo que junta diferentes pontos de visão. Baseando-se na filosofia do ato responsável bakhtiniano Machado (2005, p. 140) diz que tal compreensão “abriga um paradoxo: embora cada ser ocupe um único lugar na existência, ele nunca está sozinho. Por trás desse pensamento encontra-se a noção de como um eu é levado a perceber-se na categoria do outro”.

Bakhtin (2003, p. 294) caracteriza o enunciado não como algo convencional, porque

nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos.

Ao modificarmos a expressividade do enunciado no processo de assimilação, de reestruturação, estamos empregando nele um outro acento que se adapte ao seu endereçamento. Logo, todo enunciado, todo texto, todo gênero, todo dizer, todo discurso, se configura de acordo com as respostas que proporcionarão nos seus destinatários e sendo assim, a compreensão de uma fala intensa, de um enunciado dinâmico, vivo, é ininterruptamente seguido de um caráter responsivo ativo, ou seja, toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma maneira ou de outra, obrigatoriamente a produz, e aí o ouvinte torna-se o locutor, como se pode ver em Bakhtin (2003, p. 272) quando ele afirma que

o próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores — emanantes dele mesmo ou do outro — aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte.

Na segunda parte do texto *Gêneros do Discurso*, o filósofo russo considera o enunciado como sendo a unidade real da comunicação discursiva e reitera a todo instante que é ele o elo na cadeia da comunicação verbal e desta forma não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam e, por isso, gera reações responsivas. Nele encontramos o

seu estilo individual, no sentido de que, sendo forçosamente individual enquanto ato, pode caracterizar-se tanto como tal quanto como reflexo de quem fala ou escreve. Na sua realização, ele materializa um tipo existente em abstrato, autorizando de fato o relacionamento dos traços formulados anteriormente ou paralelamente numa mesma esfera de uso da linguagem. Ele pertence por suas marcas de composição a um locutor único, mas no qual, de fato, estão misturados dois enunciados, duas maneiras de falar, dois estilos, duas linguagens, entre os quais não há fronteira formal.

(FAÏTA, 2005, p. 156-57).

Assim, os gêneros são determinados pela variedade de possibilidades na órbita da troca verbal, pelas misturas sem fronteiras convencionalmente constituídas, pela multiplicidade dos usos da língua nas esferas da comunicação, considerando a língua não como sistema fechado, tampouco a língua dicionarizada, mas a língua acalorada, viva e interativa, que constitui processos dialógicos em contextos diversos, nas esferas das atividades humanas. Logo, se há estilo, há gênero, e quando se pula de um estilo a outro, não só modificamos em parte a abrangência do gênero, mas o destruimos e o renovamos, assim ocorre em BorAndá, onde se consolida a passagem de um gênero primário a um gênero secundário do discurso.

Bakhtin compreende os gêneros do discurso como formas de assimilação dos discursos, enveredados por uma bifurcação que ao mesmo tempo em que separa, também mistura, as possibilidades da comunicação oral adjacente e das formas escritas, nomeando-as de gêneros primários e secundários.

Assim, ele faz uma distinção destas duas instâncias, uma que vem ao mundo a partir da comunicação corriqueira, cotidiana, e outra que insurge do seio de uma interação que é fruto a partir de códigos mais trabalhados. Em suas palavras considera que os gêneros secundários do discurso, como um texto dramático, por exemplo, aparecem

em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea.

(BAKHTIN, 2003, p. 264)

A distinção entre gêneros primários e secundários é determinada pela utilização da linguagem em seu contexto dialógico de uma esfera específica, porém, isso não quer dizer que os gêneros secundários

sejam refratários aos gêneros primários: nada impede, portanto, que uma forma do mundo cotidiano possa entrar para a esfera da ciência, da arte, da filosofia, por exemplo. Em contatos com esses, ambas as esferas se modificam e se complementam. Assim um diálogo perde sua relação com o contexto da comunicação ordinária quando entra, por exemplo, para um texto artístico, uma entrevista jornalística, um romance ou uma crônica. Adquire, assim, os matizes desse novo contexto.

(MACHADO, 2010, p. 155)

Centrada no mesmo princípio Marchezan (2010, p. 269) também reconhece os gêneros primários como “enunciados espontâneos do cotidiano, que acontecem principalmente, face a face” enquanto olha para os secundários como “enunciados mais complexos, que compartilham dos valores da sociedade como um todo, mas surgem e atuam mais diretamente em uma área particular: uma ciência, uma religião, uma escola artística, etc”. Em sua perspectiva os gêneros “dão forma à experiência sócio-histórica, que neles se estabiliza; institui e reforça as formas já tradicionais, mas retira da dinâmica do dia-a-dia (dos gêneros primários, portanto) o alimento de sua transformação”.

A transformação de um gênero se dá, inclusive, pelo correr do seu estilo, da sua composição e do seu tema, como veremos em BorAndá, que são motivados pela expressividade, pelo tom valorativo que o interlocutor situa aos enunciados que o compõe. É essa valoração que identifica as fronteiras de cada enunciado, o que determina o lugar do seu locutor, a ação da intenção discursiva das vozes que se harmonizam dentro de cada discurso.

Todo discurso, assim como todo gênero possui um estilo, uma forma composicional e uma unidade temática. Sobral (2010, p. 68) os descreve, respectivamente, como sendo: a) o modo de dizer, de organizar os discursos; b) a língua, no caso dos discursos verbais; e c) os atos humanos.

São estes três aspectos que se abraçam para constituir e dar sentido a um gênero do discurso. Considerando uma obra estética, como BorAndá, o estilo é algo que articula tanto o estilo do gênero, por exemplo características da comédia, da tragédia, do melodrama, quanto reflete a individualidade do autor, ou seja o seu estilo individual, como por exemplo a recuperação de personagens, a junção de dois ou mais estilos, a inclusão da narração na encenação, como por exemplo faz Abreu. A forma composicional pode ser entendida pela maneira como o discurso é organizado, considerando tanto os aspectos sintáticos quanto discursivos da língua. Já o tema, para Sobral (2010, p. 75) só é “entendido quando se levam em conta os elementos extraverbais da enunciação ao lado dos elementos verbais; o tema não é fixado, mas dinâmico; é uma mobilização de formas da língua segundo as condições da enunciação, é o lugar em que significação + enunciação produzem sentido”. É aquilo que está ao redor do discurso e o embebe de significado quando aponta para ele.

Certamente Bakhtin se preocupou, com mais afinco, pelo modo como ideologias e vozes se encontram e se constituem, reciprocamente, sem que deixem aparecer, sempre, um limite claro, definido, como o vemos escrever na terceira parte do livro que assina junto com Volochinov; *Marxismo e Filosofia da Linguagem*.

Mesmo que suas fronteiras sejam opacas, as vozes ideológicas que aparecem dentro de um mesmo gênero, de um mesmo enunciado, de um mesmo texto, podem se materializar de diversas formas constituindo o sujeito enunciador, através do qual podemos identificar uma certa alternância discursiva, pois, em cada esfera da comunicação discursiva encontramos “a posição do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido. A escolha dos meios lingüísticos e dos gêneros de discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (idéia) do sujeito do discurso (autor) centradas no objeto e no sentido” (BAKHTIN, 2003, p. 289).

Esse fenômeno faz com que possamos limitar, dentro de um gênero do discurso, por vezes, cada sujeito com intenção discursiva clara, pelos quais pode-se verificar a alternância dos sujeitos do discurso, como mostrarei mais adiante quando me deparar mais profundamente em compreender os sentidos instaurados no interior da última saga que compõe o texto de BorAndá, porém, por hora, me restringirei a falar desta obra, ainda, de uma maneira mais geral,

apresentando-a e descrevendo o percurso da migração entre gêneros do discurso que perpassaram o processo de sua criação.

O percurso migratório de BorAndá

Como continuidade da breve discussão feita, anteriormente, acerca dos gêneros do discurso, neste espaço, pretendo apenas esboçar com maior clareza o percurso de migração percorrido por enunciados diversos, pelas vozes do discurso, pelos diversos textos que fundamentam o contexto enunciativo do processo de criação de BoAndá, que ora tomam forma em gêneros primários, ora em secundários, ora é o realce do tema, ora da forma composicional, ora do estilo, que dão corpo a uma mistura e migração de gêneros discursivos que compõem esta obra estética.

O processo de criação colaborativa, do qual emerge BorAndá e que também me ocuparei mais adiante, se constitui como um processo de pesquisa, deste modo, ao se dispor a falar de um assunto como o *processo de migração* a Fraternal se pôs a coletar uma vastidão de material semiótico, que se encarnava nos mais variados gêneros – como fotos, reportagens, documentários, etc. –, isto é, discursos que pudessem dar base a seus argumentos, sob os quais cada integrante do projeto estético se debruçava para entender com maior profundidade o tema que, posteriormente, seria encenado por eles.

Seguindo o percurso das pesquisas para criação do texto, a Fraternal partia para campo com a finalidade de coletar entrevistas, depoimentos de pessoas que tivessem vivido intensamente o processo migratório para a cidade de São Paulo. Tais entrevistas, que na verdade se configuravam como boas conversas, eram registradas em gravadores para em seguida serem transcritas para o papel.

A partir dos relatos dos migrantes digitados a Cia. seguia para outra etapa do processo criativo, isso quer dizer, a elaboração dos *canovaccios*, nos quais, listavam uma série de possíveis ações dramáticas que dariam base as improvisações do elenco.

Em cima do resultado de todo material semiótico apurado até então, sobretudo nas encenações improvisadas, é que eram construídos os diálogos que compreenderiam o texto dramático de BorAndá. Já com o texto organizado, a próxima etapa era a construção da geometria cênica do espetáculo, em que a encenação se arquitetava sob a orientação do diretor.

Depois de estreado o espetáculo, a Fraternal publicou um livro intitulado *BorAndá: auto do migrante*, em que foi compilado, além do texto dramático, todas as entrevistas transcritas que deram base ao processo de pesquisa, fotos dos migrantes e do espetáculo, bem como algumas reportagens, de diversos jornais e revistas, que circularam durante a temporada do espetáculo em teatros de diversas regiões do país e da Europa.

Por fim, todo esse material signífico que deu base à construção do espetáculo, materializado em distintos gêneros, pelos quais se pode observar o emaranhado de vozes, de sujeitos e de discursos que o envolve, agora me auxilia como objeto de compreensão deste complexo procedimento de transformação dos gêneros do discurso nas diversas instâncias discursivas pelas quais perpassam o processo da criação colaborativa, em que buscando auscultar o estalo que faz correr em disparada um dos elementos da tríade que sustentam um gênero do discurso – unidade temática, estilo e forma composicional – procuro consolidar mais um gênero secundário: uma dissertação de mestrado.

Para não deixar meu leitor perdido, penso ser este o momento ideal para tecer uma breve apresentação de *BorAndá*, e assim a farei na seqüência.

BorAndá: um auto que soleniza o migrante

BorAndá não significa apenas uma espécie de abreviação da expressão *vamos embora andar*, rotineiramente utilizada no interior do nosso país. *BorAndá* carrega entranhado em seu âmago as dificuldades, as lágrimas, as alegrias, o desespero, a fé, as esperanças, as saudades, os anseios, as lutas, a vida e até mesmo a morte de sujeitos que se põem em movimento, sobem num pau-de-arara, entram em um vagão de trem, embocam no interior de um avião, sentam atrás de janelas riscadas de um ônibus ou montam em seus cavalos e deixam seu pedaço de chão no rastro da poeira em busca de possibilidades outras, por vezes alheias.

Para Walter Benjamin (1994, p. 205) “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir”, da maneira como o fiz no início deste texto. Em *BorAndá: auto do migrante*, não é diferente. O espetáculo que, já no título, traduz fielmente os sentidos de seu conteúdo, da história, dos discursos, das vozes e dos sujeitos que se amontoam dentro do texto assinado por Luís Alberto de Abreu, põe narrativas

de migrantes em jogo pela expressão cênica dos atores Aiman Hammoud, Edgar Campos, Ali Saleh, Luti Angelelli e Mirtes Nogueira.

Baseado em entrevistas com migrantes para a cidade de São Paulo, esta obra levou ao centro da cena experiências de pessoas comuns, histórias simples, sem excesso melodramático ou farsesco, no sentido de ser fiel à imagem desprovida de lances heróicos que os migrantes têm de si mesmos, assim como identificados nas entrevistas feitas pela Fraternal e reunidas em um livro que se encontra em anexo a este trabalho.

Essa criação estreou em São Paulo no teatro Paulo Eiró em agosto de 2003 e sua temporada acarretou uma discussão acerca do processo migratório, colocando-o no palco sob um outro viés, que geralmente não encontramos no discurso da sociedade, sobretudo, paulistana. Ao ostentar o depoimento subjetivo do outro como premissa, *BorAndá* não é incidido por disfarces. Não há anseios paternalistas para com os entrevistados, muito menos para com os heróis da narrativa, ainda que parte de seu elenco e o próprio diretor, tenham nascido em berço de família migrante. Ao contrário, esse processo foi narrado de uma perspectiva quase sempre paradoxal; alegre e triste, real e fantasiosa, dura e poética. Ao colocar parte das memórias dos entrevistados em cena na boca de seus heróis Abreu constrói uma linha de acabamento que permite afeiçoar as aventuras e infortúnios desses Severinos que firmam seus *ethos* pincelados pelas atividades e atos verdadeiramente humanos na própria luta de transpor barreiras, buscar espaços, sair de suas raízes rumo a terra prometida, a São Paulo de cada dia e de todos nós.

Abreu me orienta a confiar que essa sua criação possui características que a leva ao encontro do pensamento bakhtiniano de que o discurso nasce na vida cotidiana e que a polifonia que circunda e configura a construção deste, constrói o seu sentido no interior das relações dos sujeitos, ao dar lugar a complexidade do mundo ético, em que o *outro* é indispensável na concepção do *eu* e o sujeito se constitui à medida que parte em direção da alteridade. Neste caso, ao mesmo tempo em que o autor age como interlocutor ele recebe influências dos sujeitos do cotidiano (entrevistados) que intervirão na estrutura e na formação do seu enunciado. Logo, Abreu, enquanto enunciador, para conceber seu discurso, considera o discurso do outro, que aparece presente no seu.

A idéia constante neste auto não é meramente um olhar sociológico, ao avesso, ele registra o experimento humano, o pequeno indivíduo e sua sina na imanência do destino maior de um país também maior. O texto foi construído a partir de depoimentos dados por migrantes vindos das diversas partes do Brasil,

que expulsos de suas terras natais, por motivos variados, procuraram na cidade de São Paulo uma melhor forma de sobrevivência.

Para isso, não bastavam apenas escrever e encenar uma peça sobre migrantes. Não bastavam apenas informações. Buscava-se a experiência desses migrantes. Primeiro, para conhecê-los e, depois, para transmiti-las ao público. Mais o objetivo era fazê-las também parte da experiência do grupo e, assim, ligar a construção do espetáculo às histórias desses brasileiros e à história do próprio país. Buscava-se enfim, não só escrever uma saga ficcional para o teatro, mas registrar, em primeiro lugar, a saga real construída no dia-a-dia pelos migrantes. Para isso o contato direto impôs-se como fundamental

(ABREU; FREIRE, 2004, p. 11)

Esse projeto memorialista resultou em uma obra aclamada pela crítica e pelo seu público, ganhando prêmios importantes e tendo temporada fixa em distintas regiões do Brasil e também no exterior. Colocou os esquecidos no papel de heróis, os pequenos como grandes, na sua forma mais popular e brasileira. Segundo o dramaturgo (2003, *on-line*),

muitas das histórias populares começam com um herói e uma estrada que o leva a fantásticos mundos. E essa era a idéia primeira. Mas, como sempre acontece, o resultado do contato com os entrevistados e suas experiências mudou completamente os rumos do projeto. A saga cômica que pretendíamos tornou-se apenas uma das três sagas que nos vimos compelidos a criar para cobrir, pelo menos em parte, o rico material da pesquisa. Por outro lado, não foi possível manter todo o espetáculo apenas na clave cômica. A experiência humana dos entrevistados era múltipla e resolvemos ser fiéis a ela. O resultado foi essas três sagas populares: Tião, Galatéia e Maria Déia, três visões sobre o processo migratório, esse grande movimento de massas humanas que tem sido uma das principais características do mundo contemporâneo. Não se pode falar em contemporaneidade sem levar em conta o migrante dos vários quadrantes do país e sua cultura. Essa cultura dinâmica e renovadora, ainda circunscrita às periferias das grandes cidades, e que será, com certeza, um dos fundamentos de nossa identidade no amanhã.

Neste auto o material de estudo é a experiência de vida do migrante, um trabalho repleto de oralidade e memórias, como podemos conferir nas palavras, a seguir, do diretor Ednaldo Freire (2004, p. 15).

Quando demos início ao projeto das “sagas familiares” sabíamos que mais que biografias estávamos em busca de “experiências de vida”, matéria prima que expõe os anseios, comportamentos e cultura destes seres em movimento. Estes mesmos seres que ontem ocupavam as cadeiras de nossa platéia e que hoje as reverenciamos colocando-as no palco como protagonistas de seus iguais. [...] 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. E finalmente, “saibam e fiquem atentos: por mais banal que seja a personagem, qualquer vida humana é poesia e qualquer poesia é ensinamento”.

Na obra o autor optou por histórias simples, que dão forma a heróis que fogem, de certo modo, da trajetória enrijecida e ortodoxa que prega Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* (1995). Os heróis de BorAndá são desprovidos de lances heróicos, sem grandes ações, o que traz a importância dos esquecidos e valoriza os seus pequenos atos, retratando suas castidades, inocências e direitos perdidos, fraudados, furtados em suas buscas por terra e afeto, seus receios do dia, do mundo e dos fantasmas, seus sorrisos de encantos, de graças e suas lágrimas de aflição e de agonia.

Depois que BorAndá estreou no teatro Paulo Eiró, na cidade de São Paulo, encenada por Ednaldo Freire e sob atuação da Fraternal Cia. De Artes e Malas Artes, através do espetáculo transmitiu-se do palco uma outra imagem do migrante, colocando em cena uma outra visão acerca do processo migratório e mudando, com isso, alguns estigmas instaurados na sociedade a respeito destas pessoas, a respeito de nós migrantes. O espetáculo foi alvo de reportagens nos mais variados meios de comunicação, atingindo público recorde, emocionando os espectadores que o assistiam e rendendo alguns prêmios para a Fraternal.

O resultado das pesquisas para concepção de BorAndá, texto que concedeu a Abreu o *Prêmio Shell 2003 de melhor autor*, foram três sagas de sujeitos, com feitos populares, que tratam do processo migratório para a cidade de São Paulo e que traz um traço forte que, certamente, funciona como marca de sua escrita, que é a recuperação de personagens no conjunto de sua obra de seus textos de outrora. Em BorAndá não foi diferente, neste texto ele resgata os narradores presentes em outras comédias já encenadas pela Fraternal para esmiuçar as histórias de Tião, João de Galatéia e Maria Déia.

Tião

No acanhado prólogo, antes das narrativas, os saltimbancos Abu, Tião Cirilo, Wéllington e Benecasta discutem o que será narrado, a forma como serão contadas as histórias e fazem a distribuição entre eles dos personagens que brotarão para dar consistência a trama da saga, como se tivessem vida própria, como se fossem as próprias consciências que as dão acabamento. É neste movimento que a ala feminina da trupe, composta apenas por Benecasta, grita para o público com toda sua doçura e educação que serão três sagas, mas o espetáculo será curto. E por isso não quer ver ninguém dormindo, principalmente, na última saga que será protagonizada por ela.

Após chegarem a conclusão de que o personagem principal desta saga; Tião, um caboclo pequeno, sem graça, mirradinho mesmo, típico dos que chega com cara de tonto nos terminais de trem e ônibus, será feito por Tião Cirilo, até pela coincidência de seus nomes, é delineada a cena para o início da representação.

A primeira saga conta à trajetória de um homem normal, sem grandes atos heróicos. E começa por trazer a baila o pivô da vontade deste homem de *ir embora andar*. Após ver um de seus amigos, Biú, voltar da cidade grande para a cidade natal com uma vida melhor do que quando de lá partiu. Tião decide sair em busca dessa melhora de vida nas metrópoles brasileiras, pois, para ele era um despropósito um homem como seu amigo, até mesmo mais lascado do que ele próprio, voltar da cidade grande com o tanto de posses que ele voltara: três camisas, duas calças e cheirando a perfume bom.

Em terras d'além sertão Tião percebe que a vida na cidade grande não é tão fantástica como ele imaginara ou como mostrara, forçadamente, ser Biú. Ele se dá conta da solidão que preenche seus domingos, da dureza que é trabalhar numa obra, da vontade de chorar, de morrer. Percebe que ao passo que convive com um de seus melhores amigos, um radinho de pilha, a saudade de casa e da mãe, que deixara em seu pedaço de chão, aumenta e o faz perceber a distância e a dor que é viver longe de casa, afastado de quem o ama e de quem ele quer bem. Isso o dá ânimo para voltar e mostrar para todos algumas das maravilhas que viu por onde andou: leva em sua mala uma torneira, um rádio, uma estátua de Nossa Senhora Aparecida, para sua mãe, e mais alguns presentinhos para os amigos.

Tião conta, com júbilo, ao público como sua vida ficou mais colorida ao voltar para a cidade grande e conhecer Luzia, sua esposa, e da alegria de receber

os presentes por ocasião do nascimento de seus descendentes: Leninha, Genivaldo, Licinha e Tiãozinho. E com tristeza e lágrimas nos olhos esse homem revela sua maior fraqueza, concentrada na carta que recebeu lá da sua cidade. Ele confessa a angústia que sentira com esse acontecimento:

Fazia três anos que eu tava casado e doze que estava aqui, quando recebi de volta a carta que tinha mandado para minha mãe. Foi baque. Foi baque que homem rijo, engrossado no aspro da vida não sustenta. Ô meu Deus, essas distâncias de quem a gente quer bem. A carta ainda estava fechadinha, como mandei. A Santa Aparecida ficou com uma tia minha. Agora eu já não tinha mais por que voltar. De vez em quando ainda choro, escondido.

(FRATERNAL, 2004, p. 140)

São esses e outros fatos e ditos que formam o *quiproquó* desta trama, que coloca Tião no centro de uma história emocionante que mistura choro e riso, alegria e tristeza, em que reconheço, ainda que distanciados e re-coloridos, trechos, elementos, episódios, memórias de minha história, da história de minha família e de outros migrantes.

João de Galatéia

A segunda saga leva ao palco a história de João de Galatéia e se passa em um povoado estranho chamado Raso do Gurguéu, um lugarejo habitado por uma estranha gente, localizado no oco perdido de um país igualmente estranho.

O começo da encenação se dá com Tõe Passos narrando ao público o nascimento do protagonista da história. Segundo o ancião Galatéia brota do ventre de Maria Milinga, uma velha de noventa anos que engravida do vento após um acontecimento apocalíptico: uma tempestade de bosta de todas as formas, densidades e tonalidades já vistas e também desconhecidas. Após o estranho parto, no qual a criança cai do ventre da velha como se fosse um sabão, ela em suas últimas forças não agüenta e morre obrigando Tõe Passos a criar o menino.

Ao nascer Galatéia tem o seu cérebro roubado pelo urubu-rei que assombrava os sonhos de sua mãe. É desenganado por todos os habitantes da cidade que dão conselhos para Tõe se livrar dele:

- Leva pra feira e esquece o menino no meio do povo. Sempre se acha quem cuida.
- Carece dessa maldade não. É ter paciência. O menino é franzino, não vinga. Garanto que não dura mais um inverno.

(FRATERNAL, 2004, p. 149)

Entretanto, contra toda expectativa de benzedeiras e curandeiros Galatéia cresce feito um bacurinho, pega todas as doenças imagináveis e vinga. Apronta todas as peripécias que pode e já quase adulto sai da sua cidade natal, em busca do cérebro que lhe foi roubado, indo parar na cidade grande.

Neste novo ambiente diversos acontecimentos mudam a sua vida: ele faz amigos; tem experiências variadas na cidade-mostro; engravida do vento, tal qual sua mãe, porém, de gêmeos; conhece Guruguéia, filha do urubú-rei, que quer lhe roubar suas crias; recupera seu cérebro numa banca de marreteiros no centro da cidade, pagando por ele, exatamente, R\$ 1,99 e volta com seus filhos para Raso do Gurguéu, cidade onde nasceu e foi criado por seu tio Tõe Passos.

Galatéia se trata, em última instância, de uma saga macunaímica, que imprime de forma sutil a brasilidade do povo brasileiro.

Maria Déia

Os signos que traduzem essa saga se concretizam no movimento em cena, fortemente marcado pelos elementos cenográficos, que sempre arrastados ou carregados pelos narradores se tornam inerentes aos migrantes: mala, saco, baú, trouxa, lençol,...

A história da personagem condutora da trama, que atende por Maria Déia, se baseia em *A mestra*, de Henrique Buenaventura, e se ancora no depoimento de uma das entrevistadas, de onde muito pouco foi mudado para concebê-la. Maria Déia é uma história de alegrias pequenas e sofrimentos grandes, que encerra o espetáculo retratando a autoridade da figura feminina no processo migratório.

Ao ter sua ótima relação com o pai destruída por um fuxico familiar, Maria Déia, no alto de sua inocência e meninice, vê sua infância ser roubada ao se engrajar por Fabiano e ser obrigada a se casar com ele, acontecimento do qual ela viria a se arrepender mais tarde, ou mesmo pelo resto dos seus dias.

Após dar pinotes de cidade em cidade, estado em estado, cruzar de um lado a outro do país, com os filhos no encalço, ora buscando um novo meio de vida, ora fugindo de seu violento marido, a Mãe Coragem Abreliana, cansada de tanto sofrimento e traição do destino, revolta-se contra a própria vida: para de falar, para de andar, para de comer e senta-se no seu banquinho para espiar o mundo no qual já não quer mais estar, lançando um olhar para seu interior sob uma profunda reflexão da vida, do mundo, de si mesma.

Maria Déia – Olho pra trás e onde foi que cheguei depois de tanto andar? Chega de caminhar Maria Déia. Chega de ser empurrada.

E como nos narra Benecasta, no epílogo, mesmo após o choro dos vizinhos, a preocupação dos filhos; os apelos de Tião Cirilo; de Galatéia e a lamúria da imagem de seu pai

Maria Déia não se levantou, não ouviu os apelos ou não entendeu. Alguma coisa sem concerto se quebrou. O mundo é muito estranho, ela pensou. E não viu sentido algum em sua caminhada nele desde a infância. Sua vida teve pouco ou nenhum valor. Ninguém cantou seus feitos, nem registrou sua saga humilde. Oito filhos criados, são e salvos de riscos, sem marido, sem outro porto seguro a não ser ela própria, ela mesma tão insegura. Ninguém lhe disse que, no dia-a-dia, ela afrontou profecias que previam decadência. Ninguém mostrou os pesos que sua fraqueza suportou. Ninguém lhe falou: Olha pra trás com orgulho! Mas o maior mistério é que mesmo sem nada disso saber, sem consciência de seu valor, sua própria voz soou lá dentro: “BorAndá, Maria Déia!”. E contra toda expectativa e previsão, Maria Déia se levantou.

(FRATERNAL, 2004, p. 176)

ATO II



FOTO: ARNALDO PEREIRA

Aiman Hammoud, Mirtes Nogueira, Ali Saleh, Lutti Angelelli e Edgar Campos
Tião
BorAndá, 2004.

NARRATIVAS DE ABREU

Aquele que imita a divina Iliada não imita Homero, mas aquele que toma o mesmo método que Homero tomou, para chegar à capacidade de realizar uma obra tão grandiosa, segue os seus passos em direção à fonte única da imortalidade; bebe onde ele bebeu, no verdadeiro Hélicon, isto é, no seio da Natureza. Imite; mas não imite a composição, e sim o homem.

Edward Young

Da preponderância da *Commedia Dell'Arte* à leitura de Rabelais: breve compêndio do percurso de um dramaturgo de prestígio

Pelo que tenho visto durante este período em que me debruço sobre alguns escritos de Luís Alberto de Abreu, na tentativa de compreender seu processo de criação sob uma perspectiva discursiva, me parece que, geralmente, a notoriedade do seu talento marca presença quando se citam os premiados longa metragens: *Narradores de Javé* (2004) e *Kenoma* (1998), ambos com roteiros assinados por ele e dirigidos por Eliane Caffé; ou ainda quando se faz alusão as minisséries concebidas em parceria com o diretor Luiz Fernando Carvalho para a Rede Globo de Televisão, das quais cito: *Hoje é Dia de Maria* (2005); *A Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008), sendo as duas últimas adaptações de obras de autores já consagrados da literatura brasileira para o projeto Quadrante⁷.

⁷ Segundo as palavras do diretor Luiz Fernando Carvalho publicadas no *site* de divulgação do projeto, o Quadrante é “apenas uma tentativa, um desejo de reencontrar e contar o meu país. É também a minha declaração de amor a literatura. Procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado. O quadrante é muito maior, maior que todos nós, não cabe em nenhuma classificação. É um projeto que trago há mais de vinte anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a estética e a ética andam juntas. Estou propondo através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país. Estou em busca das visões. E os livros, cada um a seu modo, desdobram um imaginário, um mundo, uma cartografia da alma daqueles lugares, daqueles personagens e, principalmente, daquele escritor. Enfim, revelam uma linguagem, coisa rara hoje em dia. Busco uma dramaturgia que, por tudo e por todos, precisa se reoxigenar, encontrando

Apesar de ter seu nome respeitado no cinema e também na televisão, em que aparece desde 2004, o reconhecimento deste autor pela crítica se consolida sob a égide de um outro terreno; seu grande prestígio se condiciona às suas obras teatrais. Deste modo, grande parcela da sociedade que não desfruta da prerrogativa de se inserir no rol dos freqüentadores do teatro, dos apreciadores das produções teatrais, sobretudo, do teatro de comédia popular brasileira, tema que Abreu tem se dedicado nos últimos tempos, ou que não possuem uma paixão pela 5ª arte, não têm consciência da grandiosidade da obra deste homem que sustenta o título de um dos mais aclamados dramaturgos brasileiros da atualidade.

Jornalista de formação, nascido em 5 de março de 1952 em São Bernardo do Campo, na grande ABC paulista, Abreu, hoje a beira de completar 59 anos, é um difusor do ensino e sistematização da dramaturgia. Ele foi um dos idealizadores da Escola Livre de Teatro de Santo André, em 1991, na qual segue como um dos professores, coordenando o núcleo de dramaturgia.

Como roteirista se destacou no cinema com os filmes *Maria* (1985); *Lila Rapper* (1997), juntamente com Jean Claude-Bernardet; além de *Andar às Vozes* (2005).

Começou a fazer teatro ainda na região do ABC como integrante de grupos amadores e sua primeira obra intitulava-se *Foi Bom, Meu Bem?*, com direção de Ewerton de Castro, encenado em 1980 pelo Grupo de Teatro Mambembe. No ano seguinte escreveu *Cala Boca Já Morreu*, com direção de Ednaldo Freire, com quem mantém parceria até hoje, encenado pelo mesmo grupo.

Já em 1982 com um texto sobre a saga imigratória italiana e o anarquismo no Brasil, com encenação de Roberto Vignati, intitulado *Bella Ciao* ele é amplamente reconhecido pela crítica. Em 1983 escreve “Circuito de Cristal”, um diálogo entre duas mulheres, seguido de *Sai da Frente que Atrás Vem Gente*, um musical satírico com direção de Mário Masetti. Na seqüência, em 1985 concebe, sob encomenda de Osmar Rodrigues Cruz, *O Rei do Riso* um musical produzido pelo Teatro Popular do SESI. No mesmo ano concebe *Lima Barreto, ao Terceiro Dia*, considerada uma de suas mais sólidas criações, em que funde os planos da memória, do passado e da ficção ao abordar a vida do escritor. O estilo desta obra

assim novas formas de narrar e novos universos. Com o quadrante passo por ficcionistas como Suassuna, Milton Hatoum, Sérgio Faraco e Luíz Ruffato, Ronaldo Correia de Brito e João Cuenca, entre outros. Postos lado a lado, esses textos revelam, a exemplo de um caleidoscópio, um país rico de emoções, mas também de sentimentos contraditórios.

Fonte: <<http://quadrante.globo.com/>>

é tão complexo que a sua encenação ocorre somente dez anos depois de sua concepção, em 1995, numa encenação de Aderbal Freire Filho.

Como dramaturgo do Centro de Pesquisa Teatral, Abreu cria duas obras: *Rosa de Cabriúna*, em 1986, com temas e personagens nordestinos, dirigida por Márcio Medina, e *Xica da Silva*, encenada por Antunes Filho em 1988. Em 1990 produz *A Guerra Santa*, uma espécie de adaptação nacional da Divina Comédia, que destacou Beatriz Segall como protagonista e teve sua estréia três anos mais tarde no *London International Festival of Theatre*. Dois anos mais tarde, em 1992, compõe *O Rei do Brasil*, uma livre invenção com mitos e figuras da história paulistana.

Em parceria com o diretor Ednaldo Freire, no começo dos anos 90 começa um projeto voltado para a comédia, destinado a um grupo de trabalhadores de uma empresa em São Paulo, do qual surge a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, que se ocupa em produzir comédias fundamentadas nas raízes brasileiras, quais sejam: *Ladrão de Mulher* (1987); *O Parturião* (1995); *O Anel de Magalão* (1995); *Burundanga* ou *A Revolução do Baixo Ventre*, (1996); *Sacra Folia* (1996); *Iepe* (1998); *Till Eulenspiegel* (1999); *A Nau dos Loucos* (2000). As três últimas foram baseadas em lendas européias. *Masteclé: tratado geral da comédia* (2001); *Auto da Paixão e da Alegria* (2002); *BorAndá* (2003); *Eh Turtuvia* (2004); *Memória das Coisas* (2006); *Auto da Infância* (2007); *As Três Graças* (2008) uma belíssima concepção que ainda se encontrava em cartaz na época em que esta minha escrita se caracterizava apenas em um projeto.

Com o Teatro da Vertigem (1995), faz uma adaptação de uma passagem bíblica do *Livro de Jó*, com montagem saudada no Brasil e no exterior, que o consagra definitivamente como dramaturgo de prestígio. Em 1996 produz, para o Grupo Zabelê, *Bar Doce Bar*, uma comédia que trata de uma reunião de amigos de várias idades que discutem suas relações com as mulheres. Em 2003 cria, para o diretor Luis Carlos Vasconcellos, *Porti-Nari: a Ópera*. Escreve no mesmo ano *Merlin* para o ator Antonio Petrin. Sua obra vai além, existindo outros textos que completam o rol de suas criações, que fazem dele um dos mais expressivos artistas de sua geração.

Dramaturgo de alta competência, autor de obras críticas que resistem ao esmagador predomínio do estético comercial na arte, Abreu transita com destreza entre os gêneros artísticos: teatro, cinema e TV. Sua obra faz caminho na ambivalência entre o cômico e o dramático, com ampla influência de autores como Mikhail Bakhtin; Henri Bergson; Brecht; Walter Benjamin; Luís da Câmara

Cascudo; Ariano Suassuna; Arthur Azevedo; Gianfrancesco Guarnieri; Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Jorge de Andrade, Shakespeare; Lorca, entre outros.

Propenso à cultura popular, seu teatro tem por espeque a *Commedia Dell'Arte*, uma linguagem teatral que, a princípio, era praticada nas ruas e trazia personagens fixos com características próprias, surgida na Itália do século XVI e, posteriormente, praticada na França.

Sabe-se que neste período, em que surge tal *commedia* que tanto influenciou os escritos do dramaturgo brasileiro, qualquer movimento cultural e artístico era pastorado pela Igreja e somente com a chegada do Renascimento numa retomada à Antiguidade é que o teocentrismo entra em decadência possibilitando alforria ao homem do misticismo exarcebado e do temor às leis divinas. É a partir da prática da *Commedia Dell'Arte* que se abre espaço às primeiras companhias profissionais e aos atores especializados, com produções baseadas na observação das ações cometidas na vida cotidiana e no campo, como um movimento contrário à *commedia erudita* praticada até então.

Cunhado por Carlo Goldoni, o termo *Commedia Dell'Arte* aparece pela primeira vez na sua peça *O Teatro Cômico*, datada de 1750, tendo como base três elementos característicos: o improviso, as personagens tipificadas e as máscaras. Na concepção de Berthold (2001, p. 353) esse movimento teve como “ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu pulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas”.

Constituinte de um importante momento da história do teatro que arrebatava uma vasta afeição popular, os espetáculos desta *commedia* eram feitos para públicos desordenados que tinham a possibilidade de deslocamento pelo espaço, uma vez que aconteciam ao ar livre – na praça pública ou nas feiras – e sendo passíveis a desatenção de seus prestigiadores, por conta de outras atividades que aconteciam concomitantes nestes locais, a forma de representação e construção das suas tramas eram diretas, rápidas e bem humoradas.

Caracterizada como *comédia da habilidade*, este movimento pode ser entendido como uma

arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas

isto também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a representação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento.

(BERTHOLD, 2001, p. 353)

A improvisação e as falas em dialeto, categóricas à distinção das máscaras, que aumentavam as ações da representação do atores, remanescentes das tragédias gregas, funcionavam como uma forma de atrair um contingente considerável às salas de espetáculo, que já começavam a tomar proporção. O dialeto, a linguagem cotidiana a qual os espectadores estavam habituados também era um motivo de atração e facilitação do entendimento das ações. Desta maneira, a improvisação além de ser um ensejo que despertava a curiosidade, se configurava como um atrativo ao passo que os espectadores não conheciam o espetáculo, por mais que o já tivessem visto, e assim ela

também permitia a companhia variar continuamente seu repertório, e representar em um mesmo local durante uma temporada muito maior do que se estivesse apresentando textos escritos e publicados. [...] O sistema permitia ainda adaptar cada espetáculo ao público presente, que fosse o papa ou o público pagante de uma sala de espetáculos, a cada vez calibrando-se a fábula, o texto, o ritmo e o tempo das cenas. [...] A máscara acentuava o jogo mímico dos olhos e inevitavelmente dilatava também o uso do corpo e do gesto.

(PORTICH, 2008, p. 36).

Para Carvalho (1989, p.41) “os atores *dell’arte* não usavam um texto literário nem dramático; não tinham casa de espetáculo, mas um palco improvisado montado em qualquer lugar: praça, palácio ou lugarejo, o que não comprometia a qualidade da apresentação, cada vez mais aprimorada”. O improvisado era a sua característica basilar e ele dava o tom do desenvolvimento da encenação, em que para o acontecer do espetáculo os comediantes bastavam combinar antes o plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução, orientando-se por *canovaccios* com ações dramáticas que cada personagem deveria seguir, sendo elas desenvolvidas em cena pelos atores sem se prenderem a um texto fixo, a um diálogo pré-estabelecido.

Eram nos *canovaccios* que aparecia o

roteiro de intrigas e ações das personagens-tipo. Este roteiro contém a história de um amor impossível dos Enamorados a ser contada comicadamente. Esta é a espinha dorsal e giram em torno dela os quiproquós causados pelos servos e os velhos para impedir ou realizar o desejo dos Enamorados. Mas, toda a trama é desarmada com um final feliz, sempre a favor dos Enamorados. Caso haja um caminho para um desfecho desfavorável a eles, acontece algo inesperado, um deus ex-machina, que resolve a trama. [...] O canovaccio é recheado de quiproquós e de efeitos cômicos causados pela maneira com que cada personagem-tipo participa do roteiro, e que leva, no final, ao casamento dos Enamorados.

(HUNZICKER, 2004, p. 60)

Os *canovaccios* se apresentavam como constituintes essenciais do roteiro a ser desenvolvido nos espetáculos *Dell'Arte*, posto que eram neles que as condições sociais e emocionais dos arquétipos eram delineadas, o que possibilitava uma maior compreensão, por parte do ator, das ações e funções de cada personagem na narrativa. O elenco das companhias que compunham esse movimento improvisado consistia basicamente em um casal de enamorados (no qual geralmente um deles era o capitão), dois velhos (o Doutor e Pantaleão) e dois criados. Esse tipo de estrutura e os traços característicos desse movimento podemos encontrar em diversas produções brasileiras para o teatro, principalmente, naquelas voltadas para a comédia popular.

O tom cômico da trama era dado pelas características de cada personagem que sintetizavam geralmente uma crítica a essência humana: astúcia, tolice, avareza, hipocrisia, sagacidade, etc. A linguagem e os diálogos se combinavam de acordo com a alegoria do momento, desta forma, esse livre-arbítrio criador permitia que os atores se especializassem em um determinado tipo particular, que lhes ajustava tão impecavelmente, pelo qual se moviam tão espontaneamente a ponto de ficarem famosos até a sua morte. Os detalhes eram deixados ao sabor do momento, todas as piadas e chistes ao alcance da mão, como também os trocadilhos e brincadeiras pantomímicas que sustentavam os improvisadores por séculos (BERTHOLD, 2008).

Anos passados, a prática desta linguagem procura adentrar alhures até então não explorados e em seus derradeiros anos se define como um dos ramos da arte palaciana, apresentada em ambientes áulicos, todavia, sem olvidar os seus aspectos caricaturescos.

Este episódio do teatro não provocou apenas uma migração de países, mas também de classes. Ao buscar a corte e os espaços fechados, os comediantes dell'Arte abandonaram sua forma primeva, na qual a dramaturgia tinha lugar insignificante e a interpretação corporal e improvisada sua força máxima, e procuraram se adequar (ou se submeter?) aos cânones literários em fase de revisão diante da consolidação do drama. Houve nesse processo um movimento de domesticação da interpretação corporal improvisada e a sua adequação ao texto dramático, definidor dos rumos da encenação.

(PORTICH, 2008, p. 14)

Mesmo tendo sua estirpe no improviso, no popular, essa *commedia*, agora posta em jogo na França, não vai mais de confronto a sociedade da corte, pelo contrário, como explicita Portich (2008, p. 19), ela “reforça a hierarquia que a mantém, a teologia que a unge, a filosofia que a explicita e as atividades comerciais que sustentam o príncipe, sua corte e seus súditos”. Porém, por mais que desde sua chegada na França, essa comédia tenha sido utilizada para reforçar a estrutura teológico-política do absolutismo francês, a retomada das características que a arquetava nas suas origens, começava a configurá-la como contrária a esta mesma estrutura. Na desenvoltura dos anos, sua prática e os episódios que satirizavam a corte colocavam em risco o reinado de Luís XIV, deste modo, os comediantes começavam a perder o fulcro da corte, sendo muitas vezes expulsos e proibidos de encenarem algumas de suas comédias como, por exemplo, *A Falsa Puritana*, que caricaturizava a esposa do rei.

As ações da *Commedia Dell'Arte* condensam o elemento cômico em que os atores se encontram no seu cerne, uma linguagem que retoma aspectos da vida cotidiana, tipos e características que não interessam aos dramaturgos e que são trazidos e criticados de forma simples, humorada, porém, com assaz competência.

São características de alguns dos arquétipos que compunham certas tramas da *Commedia Dell'Arte*, tais como: Colombina, Arlequim, Pantaleão, Polichinelo, Pierrot, Briguella, que Abreu recupera em sua obra, no ensaio de buscar e recriar em nossa cultura popular seus correspondentes, abasileirando-os, dando início na década de 1990, ao projeto, citado anteriormente, intitulado de Comédia Popular Brasileira.

Do montante de suas criações para o teatro doze delas integram este projeto, cujo desígnio principal era trazer à cena os personagens populares, aqueles de rua ou de praça pública, que na perspectiva de Bakhtin (2008a) “não

mais interessavam aos dramaturgos” e abrir uma vertente na cena contemporânea para esses heróis e enredos, situando-os dentro de um território urbano, já que, por tradição, eram legítimos representantes de uma cultura roceira.

A ação conjunta na Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes, trupe da qual Ednaldo Freire é diretor e Abreu é dramaturgo residente, tem desenvolvido um trabalho de pesquisa, que encerra, antes de tudo, uma preocupação com a qualidade do teatro que se dispuseram a produzir, que leva à cena heróis simples e complexos, com histórias simples e complexas, que traduzem a essência humana, carregada de sonhos e fantasias – como é típico do teatro –, mas também de verdades, de memórias, de cotidiano. Destarte, Abreu reconfigura, baseando-se em outros mestres, em outros métodos, uma forma de criar e fazer teatro popular no Brasil, que leva ao palco personagens fixos dentro de narrativas épicas variadas, que mesclam a comédia e o drama de forma sutil e bem amarrada, assim como o era na *Commedia Dell’Arte*.

Essa ação consolida um teatro que se esquivava da mesquinhez que assola alguns seguimentos da arte, produzindo um teatro acessível a todas as classes, que retoma e valoriza a cultura nacional e funciona como uma reiteração ao movimento antropofágico⁸ iniciado pelos modernistas brasileiros, ao conceber um teatro popular de qualidade e alto nível crítico, a partir da cultura do outro, todavia, motivado pela nossa.

Ao fundamentar seus personagens sob a perspectiva humana das relações cotidianas e populares Abreu se inspira numa leitura da obra de François Rabelais, de onde reanima o grotesco e o popular como características essenciais de seus tipos.

Embora separados por milhares de quilômetros de distância, por dezenas de anos e por uma barreira transcendental, os trabalhos destes autores se tangenciam ao abordarem um assunto em comum: a tão vasta e rica cultura popular. Assim, para criar suas narrativas Abreu bebe direto nas fábulas do romancista francês que vivenciou com proximidade parte do desenrolar da *Commedia Dell’Arte*. Ressalto que com isso Abreu não imita a composição

⁸ O movimento antropofágico foi uma manifestação artística brasileira da década de 1920. Fundamentado no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, esse movimento tinha por alvo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra "antropofágico") da cultura do outro externo, como a norte americana e europeia e do outro interno, a cultura dos ameríndios, dos afrodescendentes, dos eurodescendentes, dos descendentes de orientais, ou seja, não se deve negar a cultura estrangeira, mas ela não deve ser imitada. Como marco do modernismo brasileiro o movimento sugeria a devoração cultural das técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em produto de exportação.

rabelaisiana, ao contrário, como no excerto de Young, ele busca uma forma de imitar, no melhor dos sentidos, a percepção que o gênio da literatura francesa tinha da sua época, do seu contexto e das relações estabelecidas no convívio social, sobretudo, na praça pública.

O pouco que se sabe sobre a vida deste sábio *monsieur* das letras se perpetua nas brumas das incertezas. Homem de erudição, o criador de Pantagrueu formou-se em medicina na Faculdade de Medicina de Montpellier por volta de 1530, após abandonar o hábito e se tornar padre na Paris do século XVI, que estava longe do refinamento e glamour que lhe é atribuída nos dias de hoje, como se pode ver em passagem da obra de Diéguez⁹ (1960, p. 6) quando afirma que naquela conjuntura “à mesa, segurava-se a carne com os dedos; a faca na mão era espetada nas rodelas de pão, chamadas *tranchoirs*. Somente os grandes senhores possuíam um garfo e sabiam, às vezes, como usá-lo”.

Na introdução de sua tradução para o português do livro *O Terceiro Livro dos Fatos e Ditos Heróicos do Bom Pantagrueu* de François Rabelais, a professora Élide Valarini Oliver (2006, p. 20) escreve que a época em que viveu Rabelais não só foi palco de

mudanças profundas que abalaram o arcabouço teológico e filosófico passado hegemônico do Catolicismo com a Reforma, como também vivenciou o progresso da ciência e o alargamento do mundo físico, através das descobertas de novas terras e novos povos. Serão esses dados que farão de Rabelais um escritor moderno. Ele procurará fazer uma síntese do homem universal, aliando-o à Natureza e ao Conhecimento, implicando-o em novas relações com o Saber e a Tecnologia. Seu humanismo transparece na confiança e no otimismo que depois deposita na realização dessa aliança como impulso para a liberdade humana. Para isso, vai buscar na Antiguidade a experiência por ela acumulada sob a forma de sabedoria, pois esse é o caminho da ascensão à virtude. Da mesma forma, os exemplos retirados na Mitologia servem para conduzir a essa mesma virtude, a *mediocritas*, por meio da qual o homem estabelece a medida justa e hármonica entre o mundo e si mesmo.

Ainda de acordo com Oliver (2006, p. 14) por volta de 1532 Rabelais “procura fazer um pouco de dinheiro publicando uma narrativa de sua autoria baseada num livrinho que vendia muito: *As grandes e inestimáveis crônicas do*

⁹ Citado por Oliver, 2006.

enorme gigante Gargantua, das quais foram vendidos mais exemplares em dois meses que serão compradas bíblias em nove anos”.

Ao ter por esteio as práticas primeiras e marcantes da civilização humana; as manifestações populares, ele se torna um conspícuo porta-voz da literatura francesa. Um altivo auscultador das festividades, das relações estabelecidas na praça pública, do grotesco que constituía os personagens do carnaval, e outras práticas do cotidiano, que serviam de nascente de onde emanava a riqueza que recheia a sua obra, em que concebe um mundo infinito das formas e manifestações do riso opondo-se a cultura oficial, ao tom sério, religioso e ortodoxo do seu tempo.

Gardiner (2010, p. 229) assegura que

o jogo de Rabelais era uma brincadeira livre e alegre, mas que procurava dissipar a atmosfera de seriedade malsã e mentirosa que envolve o mundo e todos os seus fenômenos, [visando] fazer com que ele tome um aspecto diferente, mais material, mais próximo do homem e de seu coração, mais compreensível, acessível, fácil e que tudo dele se diz adquira por sua vez tonalidades diferentes, familiares e alegres, destituídas de medo.

Essa brincadeira libertadora advém da heterogeneidade das formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, etc – que possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura popular, principalmente, da cultura carnavalesca, em que todos esses ritos e espetáculos organizados a maneira cômica ofereciam uma visão de mundo do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente ordinária, não oficial, exterior a Igreja e ao Estado; em que parecia ser construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida, uma espécie de dicotomia que se fundamentava nas práticas do cotidiano (Bakhtin, 2008a).

Em sua obra Rabelais se vale de traços bem marcantes do cômico popular e um notável e bem sucedido estilo oral, com uso de mitos e lendas para manter a atenção do leitor. Deste modo, imprime um estilo genial ao conservar em suas criações as farsas e paródias da tradição medieval ao mesmo tempo em que re-

visita à cultura Antiga buscando fundamentos de um novo homem na sátira menipéia¹⁰.

O estilo empregado por Rabelais, que evidencia detalhes narrativos que incitam a imaginação do leitor ao mesclar a poética e a sátira, é algo que não se consegue classificar nem definir com facilidade. No entanto, podemos enxergar o estilo deste autor como “uma nova linguagem que corresponda a um novo mundo. Daí as variações, as *irregularidades*. Daí também as duas pedras angulares que aparecem como funções inversas e complementares em sua obra: a orientação originária e fundadora que procura estender a linguagem até a zona limítrofe entre o nomeado e o inominado, própria da poesia; e a orientação desmistificadora e demolidora da sátira” (Oliver, 2006, p. 23).

Seu estilo se consolida como inconfundível, não digo isso somente ponderando a sua habilidade com as palavras e a eficiência de suas criações, todavia, ao reconhecer que sua forma de escritura aglomera exuberância, intensidade, riqueza e elegância, possuindo motes que incidem saber e escatologia, linguagem popular e técnica, dialetos e estrangeirismos, de modo que não se pode modificar qualquer palavra, qualquer intenção, qualquer característica de seus personagens sem causar uma avaria irreparável a arquitetônica de sua obra (Oliver, 2006).

Vê-se que em sua narrativa, ao recorrer a comicidade como espírito de regeneração, ele dá lugar a sátira de idéias com discussões filosóficas e éticas que a norteiam, como observa Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (Oliver, 2006).

Reconheço em Rabelais um engenhoso criador de narrativas que soube perfilhar com acuidade a sabedoria e opulência da corrente popular influenciando não somente a sina da literatura no mundo, mas como diz Bakhtin (2008a) se tornando o “mais democrático dos modernos mestres da literatura” e o seu principal predicado é justamente o de estar, mais que alguns outros autores, atento e abotoado as fontes populares, estas mesmas que aparecem e determinam a arquitetônica do conjunto de imagens no interior de seus escritos.

São essas imagens que revigoram à obra de Rabelais um riso que resiste e esquiva-se aos ajustes estabelecidos nos cânones e regras da arte literária em voga

¹⁰ De acordo com Élide Valarini Oliver na introdução do livro “O Terceiro Livro dos Fatos e Ditos Heróicos do Bom Pantagruel” de François Rabelais, esse gênero tem suas raízes na Antiguidade e deve seu nome ao filósofo Menipo de Gadara, do século III a.C. Caracteriza-se por produzir um tipo particularmente fragmentário de narrativa e incluir peculiaridades que, quando não detectadas ou bem analisadas, são geralmente consideradas como aberrações ou irregularidades nos escritores que dela fazem uso.

desde o século XVI. Um riso coletivo; um riso popular, um campo menos estudado na criação popular, um riso que se opunha à tudo que se configurava em impostura, a tudo que era cominado, ajuizado, intransigente. Daí Ponzio (2008, p. 25) afirmar que “em Rabelais a relação entre ideologia oficial e ideologia não oficial é considerada também como relação entre o sério e o cômico. É a comicidade popular que põe em discussão as formas da cultura dominante”.

Deste modo, este francês voltava suas atenções aos ritos civis pertencentes à esfera singular da vida cotidiana: as obras cômicas representadas nas praças públicas, as paródias orais e escritas, as formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, sobretudo, os festejos e formas carnavalescas.

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas (as formas casnavalescas) estão mais ligadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. Porém, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral, e de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.

(BAKHTIN, 2008a, p. 6)

Estas formas carnavalescas significavam uma escapulida temporária dos padrões da vida oficial, uma vez que estes festejos se consolidavam por suas próprias leis, em que o lema era a vivencia da liberdade. O que leva Bakhtin (2008a, p. 6) afirmar que “o carnaval não é somente uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval”.

As práticas que constituíam tais festejos eram prenes de riso, de um riso carnavalesco, o mesmo que procuro reconhecer na obra de Abreu. A concepção de riso instaurada no seio da Idade Média como algo sagrado, que ao longo dos tempos foi abafada, atualmente se arquiteta, em grande parte, sob uma ambivalência: a) que o dá forma como humor satírico que apenas apregoa um certo humor negativo; e b) humor alegre que tem o divertimento pelo divertimento. Entretanto, o riso que percebo em Rabelais, e atinge diretamente Abreu, se constrói como um caminho para escarnecer ortodoxias e intransigências, para solidificar uma crítica camuflada pelas imagens e fantasias populares.

As imagens rabelaisianas são verdadeiras alegorias que encarnam o princípio material e corporal, que é o da festa, do banquete, da alegria, que subsiste consideravelmente na literatura e na arte do Renascimento. Em Rabelais esse ato evidencia o realismo grotesco de que fala Bakhtin (2008a, p. 17) por meio do “rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.

Consultando Bakhtin (2008a) me maravilhei ao reconhecer que é do realismo grotesco tudo que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado. É convencionalmente o tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas suas manifestações. Esse fenômeno remonta às culturas antigas, como as pinturas carnavalizadas de Hércules, e outros heróis, em vasos na Grécia e algumas figuras da mitologia Grega. Na Idade Média e no Renascimento este é imbuído de caráter universal e público, se manifestando na praça pública, no carnaval, nas festas populares, nos costumes, no cotidiano, etc.

Na Antiguidade, por conta do pensamento artístico e estético ter sido desenvolvido sob o escudo da tradição clássica, às imagens grotescas não conseguiram adentrar seus movimentos, não sendo reconhecidas oficialmente pela teoria, não tendo um sentido preciso em sua conjuntura. Foi aí que o realismo grotesco entrou em contradição com os cânones literários e plásticos, de onde despeja seus vestígios na contemporaneidade, que teima considerar o corpo como algo acabado e perfeito, como vemos atualmente nas campanhas de moda, por exemplo.

As formas do realismo grotesco rebaixam, aproximam da terra e corporificam. O riso popular que organiza todas as formas de realismo grotesco foi sempre ligado ao baixo material e corporal, em que tal riso degrada e materializa. Assim, na literatura em geral, sobretudo, no teatro, são nítidas as divisões dos pólos representativos dos gêneros tragédia e comédia em que a tragédia se direciona para o alto e a comédia para o baixo.

O alto e o baixo possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O alto é o céu; o baixo é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval

baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, à destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o nascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo, o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.

(BAKHTIN, 2008a, p. 18)

Agora compreendo a que Ednaldo Freire se referia ao dizer, durante a montagem de *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, em que eu fazia o personagem Pinhão inspirado no Arlequim da *Commedia Dell'Arte*, que a farsa, assim como toda comédia e as manifestações populares têm por características intrínsecas as partes baixas, o baixo material. Daí que nos textos cômicos teatrais vemos os personagens encarnar esses aspectos mais baixos, enquanto, que nas tragédias eles são representados pela parte alta, pelo pensar, pela razão, pela moral, pelo espírito, o sagrado, a dignidade, a pureza, a redenção, motivo pelo qual não vemos Julieta e nem Hamlet soltar um peido estrondoso, uma bufa fedorenta ou se banhar em uma chuva de bosta, como ocorre em *BorAndá*.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do nascimento a evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma outra forma.

(BAKHTIN, 2008a, p. 22)

Elas se diferenciam claramente da perspectiva da estética clássica, preestabelecida e perfeita, que sempre busca um acabamento dentro de uma ortodoxia, para se assemelharem as práticas da vida cotidiana. Elas são alegorias contraditórias que se apresentam deformadas, irregulares, espantosas e apavorantes, se observadas sob a luz da estética acabada, consolidada e estática. Nelas há uma atribuição diferente de sentido, porém, sem alterar seu conteúdo e matéria tradicional: o acasalamento, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, a agonia, o comer, o beber, a satisfação das necessidades naturais e fisiológicas, os órgãos genitais, a barriga, o falo, os seios, os orifícios, etc. São esses aspectos com toda sua materialidade imediata, que continuam por ser subsídios elementares do aparelho de imagens grotescas. Elas escapolem e resistem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, expurgado da escória do nascimento e do por vir.

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo.

(BAKHTIN, 2008a, p. 23)

Esse inferior absoluto do realismo grotesco é materializado com limpidez em BorAndá na terceira saga intitulada *Galatéa*, da qual eu poderia retirar diversos trechos que evidenciam essas imagens do grotesco que encontramos em Rabelais, porém, me restringirei apenas a um excerto que se configura como uma excelente amostra da visão e da compreensão da vida e do mundo puramente carnavalesco, ao aglomerar elementos e imagens do mundo rabelaisiano, como podemos ver na apresentação da personagem Maria Milinga.

Milinga – (...) Maria Milinga sou eu e o que tenho pra contar é que, primeiro, **sou a mulher mais parideira do lugar. Segundo é que tenho noventa anos inteirados.** Terceiro é que no dia que **choveu bosta...** (Cuspinha, limpa o rosto e faz cara de nojo). Não gosto nem de lembrar! Eu vinha pela rua, debaixo de meu guarda-chuva, **quando o vento levantou minha saia e expôs minhas vergonhas.**

Tõe Passos – Dos que viram tal espetáculo, **três ficaram cegos, dois morreram de síncope cardíaca, um enlouqueceu e fugiu e os cinco últimos estão até hoje sem fala.**

Milinga – Ao chegar em casa, ensopada de bosta, dei de cara com **um estranho homem.**

Tião Cirilo – (como Homem) Salve, Maria Milinga! Você foi à escolhida **para dar a luz mais uma vez! De você nascerá um herói** que vai gerar e conduzir uma nova humanidade.

Milinga – Não entendi direito. **Parir aos noventa anos? E quem será o pai? Você?**

Homem – Deus me guarde de tal destino! **A criança já foi concebida e o pai foi o vento que lhe assaltou na rua.** Adeus.

Milinga – (Perplexa) Eu fiquei assim, pasmada, passada por água morna! Então era assim? **Emprenhar sem comichão, sem calafrio bom, daqueles antigos,** já esquecidos? É mentira, é patranha! O mundo não pode ser doido deste jeito! (Volta-se para se encaminhar ao fundo, mas sofre uma contração. Vira a cabeça para o público enquanto de costas encaminha-se para o fundo). Mas acreditei **quando minha barriga cresceu** e nove meses depois chegou minha hora. Antes do parto só tenho a dizer é que ontem a noite vi em sonhos **um imenso urubu-rei que mamava em meus peitos.** O mesmo urubu que vi aos pés da minha cama quando acordei com **dores do parto.** (Tõe Passos confirma. Maria Milinga chega ao fundo e aumentam as contrações.)

Tõe Passos – Dizem que o menino **escorregou do ventre da velha parideira** como um sabão.

Milinga – E eu digo que o urubu esvoaçou sobre o menino e levantou vôo pra longe, carregando no bico alguma coisa que não vi direito.

Tõe Passos – O que vi e digo é que **o menino tinha cara de sonso e pés grandes de andarilho,** no que todos viram um sinal do destino. Maria Milinga não suportou o esforço desse último parto.

Milinga – Aos noventa anos não é fácil, não gente! E, de mais a mais, o menino sugou minhas últimas forças com meu último tanto de leite. Vai pra vida, meu filho, João de Galatéia! (Solta o menino que se estatela e chora e logo se abraça à perna de

Milinga). Vá ser mais do que eu fui. **E assim prevendo um grande futuro para o fruto do meu ventre, morri.**

(FRATERNAL, 2004, 145-146, grifos meus)

Ao trazer características fundadoras da obra de Rabelais para o interior de suas criações Abreu se constitui como um profícuo auscultador da obra deste romancista, ao passo que ao avançar na leitura de seus escritos se enxerga uma materialização do realismo grotesco assiduamente presente na obra do francês. No trecho retirado de *BorAndá* podemos observar esse movimento de imagens grotescas que Abreu traz para sua narrativa, em que os elementos da vida cotidiana se mantêm, contudo a narrativa se fundamenta em imagens do grotesco rabelaisiano.

A relação do princípio corporal de prenhez que do corpo de uma velha de 90 anos se desprende uma nova vida representa o paradoxo: a morte prenhe, a morte que dá luz e que não há nada perfeito, nada estável no corpo dessa velha. Aí há uma miscelânea de um corpo deformado e decomposto pela velhice em contraponto a um corpo rudimentar de uma nova vida, ou seja, de Galatéia. Aqui não há nada primoroso e nem acabado, contudo levanta-se uma contradição entre vida e morte mediante a prolongação da linha grotesca do corpo acabado e do corpo deformado, ambos em transformação.

A escatologia, a blasfêmia, e a obscenidade na palavra e nos atos em Rabelais não eram meramente abusivas: eram representações de vitalidade e liberdade irreprimíveis. E eram também ambivalentes, como Bakhtin insistiu em justificar, enfatizando aquilo que era positivo: qualquer ênfase para as funções do corpo significava um protesto contra a cultura oficial do decoro e um triunfo da vida sobre a morte.

(HUTCHEON, 2010, p. 265)

Veem-se nesta narrativa algumas outras características que compõem os escritos de Rabelais, e se destacam no texto assinado por Abreu, quais sejam: a morte, os seios, o parto, a hipérbole, o nascimento, etc.

Não só o fio que conduz o *qüiproqué* de Galatéia se traduz em imagens grotescas, acontecimentos místicos que determinam uma arquitetura anti-realista, anticlássica e desembocam para uma manifestação carnalizada e imaginária da cultura popular, elas também são incorporadas a narrativa da

primeira saga do espetáculo, como observo na fala de Wéllington ao tentar dar um tom mais cômico para a história do desprovido Tião.

Tião Cirilo – Emocionante a história do Tião. Eu achei!

Wéllington – Legalzinha. Faltou um pouco mais de comicidade, de ficção.

Benecasta – Lá vem. Lá vem.

Wéllington – Faltou **alegoria, elementos grotescos, ação, lances absurdos e inesperados...**

Tião Cirilo – E pra que tudo isso?

Wéllington – Pro povo apreciar! (Para o público). História tem de ter **colorido, rendado, bordadura**. Tem de ter, sei lá, **gigantes, anões, coisas do avesso**, como é do gosto popular, não é?

Amoz – E gosto popular é só isso?

Wéllington – Não, mas isso é o agrado da história!

Amoz – Vamos seguir gente?

Wéllington – Já, já. (Ao público) Espiem só: e se o Tião da história tivesse um **segredo guardado**?

Benecasta – Nenhum dos entrevistados tinha nenhum segredo. E, se tinham não contaram!

Amoz – É claro né, Benecasta, se contassem não seria mais segredo.

Benecasta – (Sarcástica a Amoz) Sumidade!

Wéllington – Mas podiam ter. E se podiam ter, pra mim, é como se tivessem. E, se pra história é bom que tenham, a **gente inventa**.

Tião Cirilo – Estou satisfeito com a saga de Tião.

Wéllington – (Ao público) Todo mundo tem um segredo que não revela. Até o senhor. O senhor tem que eu sei! E não negue nem desminta! Até eu tenho um segredo. Não é tão escabroso, tão cabeludo quanto o seu, mas é um segredo. Se eu fosse fazer a história de Tião...

Benecasta – Toma providência Abu!

Abu – Chega Wéllington!

Wéllington – (Irritando-se) Só para concluir, só para não perder o fio da meada, do raciocínio, data vênia, pô! Se eu fosse fazer a história de Tião, **o segredo dele seria nunca ter comido nada**. Ninguém sabe, mas desde pequenininho ele não come nada. Havia uma profecia que se ele comesse uma isquinha que fosse, **o mundo saltava fora dos eixos**.

Tião – E para que isso?

Wéllington – Sei lá! Orna com o personagem. É uma **alegoria do migrante**.

Amoz – Cá pra nós, eu gostei.

Benecasta – É descabido! E o que mais descabeçado vem por aí?

Wéllington – (Para o público) **Como ele não comia, não visitava a casinha. Como não visitava a casinha não se deu conta de uma maravilha: ele havia nascido, com perdão da palavra, sem o roscofe. Ali, naquele lugar escondido entre as duas bandas, ele era liso, sem o ponto final, sem o rusguento.** (Narradores começam a rir. Benecasta se impacienta). Vai daí que, como todo personagem que se preza, ele se revolta e resolve transgredir a interdição: **passa sete dias e sete noites se empanturrando de quitutes, guloseimas, assados, socando tudo dentro até o topo da goela**. Não deu duas horas e começou a angústia, o desassossego. Aquilo começou a fermentar, borbulhar, **a rugir no oco do Tião...**

Benecasta – Chega Wéllington!

Wéllington – Só falta dizer como foi que ele **se arrombou!**

Tião – Você vá se arrombar na sua saga porque a do Tião vai continuar do jeitinho que foi feita.

Wéllington – Só quis melhorar.

(FRATERNAL, 2004, p.140-143, grifos meus)

A carnavalização que se pode constatar nos escritos Rabelaisianos não se materializa por acaso, ela encarna uma crítica ao contexto político em que viveu o francês. Em Abreu não seria diferente, o aspecto carnavalesco não se atém apenas a perspectiva do baixo e alto material corpóreo, mas também engendra manifestações de uma dada subversão política aos conjuntos de valores da própria sociedade que o contempla.

Dos diversos enunciados que poderia saltar do interior do texto para evidenciar tal argumento, apenas a título de exemplo, retomo **Como ele não comia, não visitava a casinha** que me faz pensar, como alguém em um país de riqueza tamanha a do Brasil poderia viver sem ter o que comer? Isso é irônico. Sem ter uma casinha para visitar? Mais irônico ainda. Deveras, **havia uma profecia que se ele comesse uma isquinha que fosse, o mundo saltava fora dos eixos.**

Que mundo é esse que se alguém comer um pouquinho do que tem nele as coisas saltarão fora dos eixos? Que profecia é essa? É o próprio mundo, dividido por lutas de classes, dos sujeitos que sentados na platéia apreciam com boas risadas tais enunciações que identificam os aspectos sócio-históricos da sociedade em geral.

A carnavalização que se apresenta na obra de Abreu não está carente de caráter político, ao contrário disso, ao mesmo tempo em que faz os espectadores rirem ao recuperar imagens do realismo grotesco em um ou outro personagem, ela também perfaz uma crítica que leva esse mesmo espectador a se reconhecer na pele de cada um dos personagens e se revoltar com sua própria condição sócio-histórica. De reconhecer que não é apenas no enredo dessa história que existem urubus que roubam cérebros de pessoas, como fizeram com Galatéia, como nos narra um dos saltimbancos ao final da saga.

Wéllington – Quanto ao cérebro de Galatéia, a história tem três versões. Uns dizem que Galatéia resgatou seu cérebro roubado numa banca de marreteiro no centro da cidade. Estava lá, mirradinho, duro como um caroço de abacate. Pagou exatos um e noventa e nove por ele e seu uso não resultou nenhuma alteração em sua capacidade intelectual. Outros narram que ele e seus filhos continuam marchando para o futuro superando todas as previsões de que gente como eles não teria futuro. Outros dizem ainda que Galatéia é só uma história absurda. **Galatéia ri dessa gente.**

(FRATERNAL, 2004, p. 162, grifos meus)

Eu próprio me reconheci neste personagem, não por ter dado depoimento para a construção do espetáculo, não neste instante, mas por poder rir de mim mesmo, por ter nascido na merda, ser considerado **gente sem futuro** e viver em busca do meu cérebro, assim como Galatéia e a maior parte da população brasileira, de uma maneira menos metaforizada da que aparece no texto, quiçá na universidade, no trabalho, no casamento, na igreja, nos negócios e por aí vai.

Nas manifestações na Idade Média e no Renascimento, sobretudo, as da *Commedia dell'Arte*, geralmente o alvo ao qual a carnavalização queria atingir era a figura do rei, ou aquele que representava o poder. Em BorAndá parece haver um movimento transversal, em que o tiro é dado em direção à outra mira, isto é, no próprio espectador e na sociedade que ele se insere. As ações, enunciações e atos carnavalizados que são levados ao palco parecem se consolidar como um grito de alerta: Ei, não deixem que roubem seus cérebros!; não deixem que o vento roube o que tem de mais precioso; não deixem que levem seus filhos; não aceite que você nasceu na merda, e se isso for um fato, corra atrás de suas verdades, lute pelos seus ideais, sem se deixar abater por urubus, por Guruguéias, por políticos, por ladrões. Sem se deixar ser gente sem futuro, sobretudo, lute para que seu cérebro não valha míseros R\$ 1,99. O alvo aqui não é somente aquele que detém o poder, mas, também, aqueles que são acabrunhados pelo poder, ou seja, o público, a sociedade.

Quem sabe a carnavalização em BorAndá se consolide como uma crítica ao próprio discurso que circulava na sociedade sobre os próprios migrantes, estes que são vistos, muitas vezes, como inferiores, como escória, como marginalizados. Porém, parecia ressaltar que no momento da criação dos heróis de BorAndá, em nosso país era o contrário que acontecia, algo paradoxal. Ao mesmo tempo em que o migrante carrega este estigma enfadonho, principalmente na cidade de São Paulo, era exatamente um migrante do interior de Pernambuco, quase sempre taxado de analfabeto, que recém achava o seu cérebro (roubado outrora) na presidência do Brasil.

Muitos daqueles que riam das façanhas de Galatéia narradas e encenadas no palco não eram migrantes, muitos tinham nascido em São Paulo, mas se reconheciam na pele do personagem ao entenderem que se retirada toda a metáfora e fantasia da história do herói era possível perceber suas próprias histórias, seus próprios anseios, seus sentimentos e angústias rotineiros, que ali, naquele momento, eram vividos pelo herói.

Ao carnavalizar estas vivências rotineiras, dando outra coloração aos fatos contados pelos migrantes entrevistados, o dramaturgo os distancia de uma

realidade concreta, os extrai do orbe da ética para serem absorvidos pelo universo fantástico que compõe a estética. É a característica carnavalesca que recupera e ao mesmo tempo constrói uma ligação direta entre os heróis de Abreu e a vida cotidiana, e que, em grande parte, é responsável por permitir um certo livre-arbítrio no movimento estético que os organizam.

Na disposição da construção do universo polifônico da criação colaborativa os personagens criados por Abreu se alçam como heróis com independência psicológica e intelectual em que suas particularidades representam o seu universo social diversificado. Eles são dotados de liberdade para manifestar suas ideologias, para articular suas próprias idéias, externalizar seus próprios discursos. São personagens que têm plena consciência de suas razões e não se deixam conduzir como, somente, matérias da vontade e da voz da consciência criadora, não se permitem viver como fantoches mudos, cegos e imóveis que levantam estandarte de um discurso que é somente alheio, que é do autor, da consciência criadora. Ao contrário disso, eles se apresentam como senhores de si, sujeitos que sentem, que percebem, que compreendem, que se deixam ver e agir.

Sendo os heróis abrelianos frutos do eco dos diálogos estabelecidos no interior da criação colaborativa estes não podem ser jamais estáveis, acabados, finalizados de uma vez por todas, é inerente a eles o inacabamento, a incompletude. Não há um fechamento do sentido, da consciência, uma vez que no auditório que se dá a interação dos vários sujeitos, que fazem suas vozes repercutirem neste diálogo, há sempre uma mudança, um movimento, uma renovação que faz com que esses heróis escapem da classificação de realizadores da ênfase do autor, o que os permitem não se apresentarem como uma passagem por meio da qual a consciência criadora encarna e externaliza suas simpatias e apreciações. Eles não se encurtam a meros tolos esboços do discurso do autor, contudo, este

autor não pode ser dissociado de suas imagens e de suas personagens, uma vez que entra na composição dessas imagens das quais é parte integrante, inalienável (as imagens são bivalentes e, às vezes, bivocais). Não há dúvida de que a imagem do autor é dissociável da imagem das personagens, mas na verdade esta imagem emana do autor, e, por isso, também é bivalente. Substituem-se muitas vezes as personagens por uma espécie de seres vivos. Níveis distintos do sentido nos quais se situam o discurso das personagens e o discurso do autor. As personagens falam como participantes da vida representada, falam, por assim dizer, a partir de posições privadas, e seus pontos de vista, de um modo ou de outro, são limitados (elas sabem menos do que o

autor). O autor, por sua vez, situa-se fora do universo representado (fruto de sua criação). Ele pensa todo esse universo a partir de uma posição dominante e qualitativamente diferente. Por fim, todas as personagens e seus discursos não são mais que objetos que demonstram a atitude do autor (e do discurso do autor). Contudo, os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem entrecruzar-se, em outras palavras, pode estabelecer-se uma relação dialógica. Em Dostoiévski, as personagens são defensoras de idéias e, com isso, o autor e suas personagens encontram-se no mesmo plano. Há uma diferença essencial entre o contexto dialógico, de um lado, e as instâncias discursivas das personagens e do autor, do outro. O discurso das personagens faz parte do diálogo representado dentro da obra em seu todo, e não entra diretamente no diálogo ideológico tal como ele se manifesta na realidade contemporânea, ou seja, na comunicação verbal real em que a obra participa e através da qual a obra é pensada, em seu todo (os diálogos participam nela apenas como elementos de uma obra que constitui um todo). O autor pode ter participação no interior do enredo da obra e entrar no diálogo representado, entre as personagens.

(BAKHTIN, 2003, p. 345)

Deste modo, as falas carnavalizadas dos saltimbancos parecem evidenciar aquilo que Bakhtin chamou de polifonia no romance de Dostoiévski, ou seja, a criação de heróis com idéias autônomas, fenômeno que fez o filósofo russo batizar seu conterrâneo de pai do romance polifônico que

criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas, tampouco, serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis.

(BAKHTIN, 2008b, p. 5)

Nesta direção ao olhar para os heróis que Abreu dá forma creio poder afirmar que a equípólencia que Bakhtin encontra na obra de Dostoiévski, no interior da obra estética; no romance, em Abreu se consolida ali no âmago do processo criativo no qual este dramaturgo se apóia: o processo de criação colaborativa. Ao trabalhar com discursos que advém do campo ético, da vida, Abreu, assim como Dostoiévski, tem como meta “superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes, e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral” (BAKHTIN, 2008b, p. 14).

Deste modo, na criação colaborativa, o conjunto de consciências que dialogam para constituir o processo de autoria

lança ousadamente nos seus cadinhos elementos sempre novos, sabendo e crendo que no auge do seu trabalho criativo os fragmentos crus da realidade cotidiana, as sensações das narrativas vulgares e as páginas de inspiração divina dos livros sagrados irão fundir-se e corporificar-se numa nova composição e assumir a marca profunda dos seus estilo e tom pessoais.

(BAKHTIN, 2008b, p 15).

Entretanto, mesmo sendo dotados de independência os heróis não se encontram exteriores a visão do autor, que se apresenta como a consciência das consciências e as organizam na tática de edificação da sua obra, em que a polifonia dá o tom da unidade do conjunto arquitetônico. A liberdade de vida e autenticidade que os personagens adquirem se dão pela transgrediência que advém de sua gênese. Ela é, como diz Bakhtin (2008b, p. 12) “uma liberdade relativa, isso não quer dizer que o herói fuja do plano do autor”. “É essa independência que faz o plano monológico cair por terra, provocando uma resposta imediata como se o herói não fosse apenas um objeto da voz do autor, mas o veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos”.

Essa liberdade não perturba a rigorosa precisão da construção estética pelo fato de permitir que os personagens criados por Abreu não sejam personagens escravos, mas heróis alforriados capazes de se colocarem em pareia consigo, livres para concordar, discordar ou até mesmo se voltar contra o autor ou contra a própria narrativa. É como se a opinião desses tipos se vestisse de vida e estes se tornassem seres intensos, viventes dentro do todo da obra, como vimos anteriormente nas de falas de Benecasta e em suas ações nos enunciados abaixo.

Abu – Chega! (Anunciando) Segunda saga: João de Galatéa!
(Como quem pergunta) Benecasta?

Benecasta – (Irritadíssima) Eu? Mas nem peada, amordaçada e
debaixo de vara eu faço Maria Milinga!

Wéllington – (Informando ao público) A gente devia
experimentar, só uma vez, pra ver se ela não faz mesmo!

Benecasta – (Ao público irritada) E pra não ficar a impressão que é
só má vontade, porque má vontade é mesmo!, eu me explico:
nessa companhia ou faço megera, virago, dragão, mulher feia ou
histérica. Cansei!

Amoz – Mas faz muito bem, Dona Benecasta!

Wéllington – (Provocando) Mão e luva!

Benecasta – Já fiz Bicaberta, a mulher que deu a luz a um gigante
de mais de três metros e cento e treze quilos e duzentas gramas! A
senhora já imaginou? E tudo isso junto com uma carroça cheia de
alho-poró, mantas de bacalhau e carne seca. E com o carroceiro! Já
fiz Nelly, um virago que espancava o marido, Iepe. Esse
personagem até que eu gostei! Homem tem de levar três surras
por dia pra ficar manso! E sabem o que querem que eu faça agora?
Uma velha caquética de noventa anos! E grávida!

Wéllington – Pronto! Já quebrou a surpresa!

Benecasta – Tudo invenção dessa mente doentia!

Wéllington – É uma saga mítica gente! Alegórica, inventada a
partir da mais fiel tradição popular.

Abu – Tudo bem, mas vamos logo que o público não pode esperar.

(FRATERNAL, 2004, p. 143-144)

Nenhum dos narradores que se apresentam neste trecho é criado por acaso, eles já povoam outros escritos de Abreu e carregam em si uma ligação com a vida e até mesmo com a história. Eles possuem nomes bíblicos, visto que suas primeiras aparições se dão em *Auto da Paixão e da Alegria*, que conta a passagem de Cristo pela terra de maneira totalmente carnalizada. Eles provavelmente têm fundamento em narradores que aparecem no livro sagrado, isso nos permite observar que

a personagem não pode ser criada do início ao fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode “fazer” a personagem, esta não seria viva, não iríamos “sentir” a sua significação estética. O autor não pode inventar uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que a afirma e enforma. O autor-*artista pré-encontra* a personagem já dada independente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem – esta não seria convincente.

(BAKHTIN, 2003, p. 183)

É isso que Abreu faz ao trabalhar com a memória dos migrantes que aparecem em *BorAndá*. De uma forma ou de outra, os personagens já existem no orbe da vida real e são (re)coloridos ao aparecem na trama estética assinada pelo dramaturgo. Se tais personagens saltassem da imanência da consciência do autor para a materialidade da obra estética, seja ela qual for, eles seriam carentes de verdade, pois, não sendo concebidos das muitas vozes que circundam o discurso de Abreu, dos diversos diálogos estabelecidos pelo autor e entre os próprios personagens, estes não teriam condições de engendrar um entrave de pontos de vista distintos e de juízos de valor na busca de enunciar suas ideologias sobre si e sobre o mundo, como o faz Benecasta. Ao contrário disto eles se encontram no entrecruzamento de discursos, no grande diálogo que os arrebatam se armando com idéias inacabadas que os permitem se colocarem em equípôlência a voz que os dá corpo. Ao serem concebidos a partir da história oral esses heróis agem e impõem seus discursos na obra estética da mesma maneira que nós, sujeitos estabelecidos na vida, agimos por nossas próprias vontades tecidas pelo campo ético. Assim, o autor se apresenta como um interlocutor, um mediador, entre o ideal e fictício da obra e o diálogo que se estabelece nas interações da realidade cotidiana.

Não é somente o que Bakhtin vê em Dostoievski que aparece no discurso de Abreu. Neste ponto penso ser possível observar também o que dá ligadura do discurso do dramaturgo ao de Rabelais. Esta obra é um ponto inicial que me leva a crer que um dos elementos que funciona como a argamassa que permite esses artistas se tangenciarem por intermédio de seus escritos, seus heróis, que me faz confiar poder colocá-los lado a lado no interior do mesmo camarim de elementos populares, é aquilo que Bakhtin nomeou de carnavalização; uma manifestação impregnada de subversão política, que corrobora a morte do velho e o nascimento do novo, que nos direciona para um ambiente quimérico com exaltação da

coletividade que derruba por terra divisões tampadas dos valores que circulam na vida social.

Mediante a minha leitura do estudo que Bakhtin delineia ao se debruçar sobre a obra do francês pude identificar serem as práticas cotidianas, da praça pública, das feiras, dos ambientes intimamente ligados às massas populares, os lugares de onde emergem e também refletem os indícios que identificam as ideologias que circulam na sociedade. Nestes estudos em que o filósofo voltava suas lentes para a carnavalização, nas palavras de Ponzio (2008, p. 170), ele dirigia “a atenção especial ao riso ritualista e à festa popular, encontrando neles a chave para explicar imagens específicas, motivos e gêneros de produção artística da cultura popular que penetram na literatura oficial, como no caso de Rabelais”, e também como no caso de Abreu, onde percebo claramente uma

transposição da linguagem do carnaval à literária, que se reflete em várias formas simbólicas (ações da massa, gestos individuais, etc), unificadas pela visão comum do mundo que todas elas expressam. Entre essas duas linguagens, o carnavalesco e o artístico-literário, produz-se uma relação de afinidade que tem permitido, historicamente, a passagem da primeira para a segunda, isto é, a transposição, a tradução da linguagem carnavalesca para a linguagem da literatura.

(BAKHTIN, 2008a, p. 138)

Para mim, a compreensão bakhtiniana das manifestações populares, sobretudo, na criação rabelaisiana põe em voga um ponto de vista crítico, no que diz respeito às relações e aos veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana que arquitetava a cultura popular na Idade Média e no Renascimento.

E é motivado por esse princípio que vejo Abreu se inspirar em arquétipos da *Comédia Dell'Arte*, buscando, em certos aspectos que permeiam nossa cultura popular – como o grotesco; a carnavalização dos atos singulares das práticas do cotidiano; e o folclore –, aparato suficiente para prestigiar a dramaturgia brasileira com belíssimas criações, como BorAndá, por meio da qual se pode observar como o fenômeno das atividades estáveis da vida, que se concretizam no campo da ética, oferecem um farto laboratório de onde o dramaturgo filtra imagens que são consolidadas de forma estética, mediante o relato de pessoas comuns, levando-os ao interior de suas narrativas como personagens de ideias concretas, tal como o fez Dostoiévski, como também, as práticas cotidianas, de grupos sociais bem

delineados, do povo, funcionando como predicados de altíssima importância para este autor conceber suas criações.

No início era a imagem e a imagem estava com o verbo: estilo e autoria em movimento de baldrame dialógico nos entremeios da criação colaborativa

Para falar de estilo, impregno estas palavras que brotam do meu imo com a minha individualidade, aquilo que marca, em parte, o meu arranjo enquanto autor do meu discurso e que me permite aparecer na arquitetônica da minha escritura. E para não me firmar em uma via subjetivo-idealista, que Bakhtin tanto criticara, abro espaço às vozes que se radicam no meu tom, no meu jeito, no meu texto e complementam, dando relevo ao que tenho pensado ser o meu estilo. Dou corpo ao estilo que tenho preferido encontrar em minhas leituras; mais distanciado da neutralidade acadêmica, da *secura científica* e passo a me ocupar agora, dando forma, em minha concepção, a uma escrita menos sonolenta e mais afetuosa, algo com cheiro de vida, que evidencia uma *miscelânea* de narrativa de acontecimentos memorialistas com uma discussão teórica, do estilo na autoria de Luís Alberto de Abreu.

Não pretendo traçar uma compreensão do estilo apregoado por este homem de teatro em sua obra partindo de uma perspectiva que marca a dicotomia dos estudos da estilística clássica e da lingüística e retórica que, respectivamente, concebem uma idéia de estilo que vincula a expressão singular do sujeito como marca da individualidade do autor na matéria por ele tratada, o que descamba para o subjetivismo idealista, o qual não quero chegar; ou aquele estilo que se fundamenta numa perspectiva objetivo-abstrata que se dirige somente para a criação, deslembrando seu criador, compreendendo o estilo como uma forma de organização do texto a partir das possibilidades que são oferecidas pela língua. Buscarei ver o estilo pousado no ponto do meio, entre a subjetividade dos sujeitos discursivos, da autoria, e o que se materializa na obra a partir das possibilidades da língua, das relações, dos gêneros, etc.

Desta maneira, procuro entender o estilo que aparece na obra *Abreliana* fundamentado no diálogo e na polifonia que se estabelece dentro do seu discurso, ao dar voz a outros sujeitos e incorporar ao seu texto discursos correntes, fazendo ao mesmo tempo uma aposta na concepção daquilo que marca sua arquitetônica; isto é, o estilo empregado por ele.

Não me prenderei a nomear o estilo encontrado em BorAndá como apenas de Abreu, posto que, neste caminho apagara o coro de vozes que ecoam dentro do seu discurso, considerando que neste estilo há mais que duas consciências que o constitui, há mais de um grupo social que é representado e que faz ressoar suas falas na materialidade a qual o dramaturgo dá a feição final.

Procurarei compreender o estilo a partir da concepção dialógica da linguagem, como processo constitutivo, que nos ensina Bakhtin, uma vez que esta obra se consolida na criação colaborativa e nela temos imbricado o estilo dos diversos sujeitos que falam em seu interior. Deste modo, levo meus pensamentos ao encontro dos de Brait (2006, p. 59) ao deixar de pensar a questão do estilo

a partir da produção tomada na sua individualidade, na sua autonomia, enquanto idiossincrasia de um enunciador ou enquanto produto do engendramento exclusivo de um texto auto-suficiente, para ser tratada a partir do pensamento bakhtiniano, ou seja, a linguagem pensada como atividade, dentro de atividades específicas e concretas.

Assim, como Bakhtin (1976) enxergo o estilo como sendo um fenômeno de natureza social, ao colocar dentro de um mesmo *caçua* o autor, o tema, o herói e o interlocutor (ouvinte), como a força viva que compõe e abotoa o tema, a forma e a substância de uma criação. Ao ponderar um estilo que se constitui de alteridades, o vejo como um ato que implica relação, interação entre consciências, sujeitos. Numa criação estética como BorAndá posso afirmar, sem medo, que o estilo que costura seus passos é uma construção do círculo da individualidade das consciências que o integram, uma individualidade singular e coletiva, por meio da qual aparecem as marcas do cenógrafo, do diretor, do encenador, do sonoplasta, do dramaturgo, dos entrevistados, etc.

Bakhtin (2003, p. 376) escreveu que o que há por trás do estilo é o ponto de vista total de uma individualidade total e ao mesmo tempo coletiva. O código pressupõe uma espécie de conteúdo já pronto e a concretização de uma escolha entre códigos dados. Deste modo, o autor criador é um momento constitutivo, mas não o determinante, da forma artística da obra estética e do seu estilo. Claro que a sua singularidade marca território, ao contrário disso, esta figura perderia sua função, mas não numa perspectiva dialética de Hegel, por exemplo. Algo que se materializa como um traço singular da comédia de Abreu é sua insistência e recuperação de heróis saltimbancos criados por ele, como: Abu, Benecasta, João Teité, Matias Cão, e outros, que aparecem anteriormente em Auto da Paixão e da

Alegria, Sacra Folia, Eh Turtuvia, Burundanga, O Anel de Magalão, como também em outras criações que não me recordo agora.

Olhando para BorAndá, e este se tratando de um gênero secundário, mais elaborado, mais complexo, o estilo que é nele impresso caminha para uma perspectiva que junta no mesmo alquidrar a dimensão verbal, verbo-visual, extra-verbal que é intrínseca ao gênero da ação dramática: como a mímica, a encenação, a indumentária, a sonoplastia, a cenografia, etc.

Assim, vemos em sua celebração ao migrante uma coreografia de gestos, de vozes, de outros, dirigida e ensaiada sob melodias harmônicas e dissonantes, em que os discursos transitam sem fronteiras claras entre a voz do dramaturgo e a voz do outro, e os atos da vida cotidiana aparecem apoiados pelo visual, verbal, musical, nos entremeios dos jogos cênicos e criativos da arte, do outro, do mundo, que são elementos norteadores do estilo que se materializa no arranjo deste dramaturgo.

Na leitura (na execução) de um dado texto, o contexto extra-textual, entonacional, dos valores pode realizar-se apenas parcialmente, ficando em sua maior parte, particularmente em suas camadas mais substanciais e profundas, fora do texto dado para a percepção ao qual ele confere um fundo dialogizante. É a isto que se resume, até certo ponto, o problema do condicionamento social (transverbal) de uma obra. Um texto — impresso, manuscrito ou oral, isto é, atualizado — não é igual à obra em seu todo (ou ao “objeto estético”). A obra também engloba necessariamente seu contexto extra-textual. A obra parece envolver-se na música entonacional e valorativa do contexto em que é compreendida e julgada (este contexto, claro, varia conforme as épocas da percepção da obra, o que cria sua nova ressonância).

(BAKHTIN, 2003, p. 411)

Isso quer dizer que para se entender o estilo apregoado em BorAndá não se pode extraí-lo do seu contexto de criação, sobretudo, do processo criativo do qual este texto emerge. Assim, olhando para todo o redor desse processo, ensaiarei empreender uma reflexão em torno do movimento que constitui Abreu como um autor de um estilo bem delineado que alega seus traços definidores dentro das produções dramáticas na contemporaneidade, e para isso, me reduzirei a compreender seu *jeito de escrever* em suas derradeiras criações para a comédia, ali onde este se cunha agudo e com maior esplendor.

Mais uma vez ao voltar ao meu balaio de memórias, elejo algumas de minhas mais preciosas lembranças, que creio, me acudirão nesta empreitada – as da época em que eu praticava a arte do teatro com mais acuidade e vivenciava, paulatinamente, a aventura de ser um artista –, para a partir delas, correndo o risco de cometer lapsos, arrazoar a respeito do processo de criação dramática sob o qual vi Abreu conceber algumas de suas engenhosas criações, recuperando certas reminiscências da curta e agradável aproximação que tive com este artesão da dramaturgia e seu processo de lida.

No processo de trabalho adotado por Abreu o que está no princípio é a imagem e a imagem se faz verbo. Esse conjunto se adoça na boca de heróis, ao subir aos palcos e virar atividade estética. Percebi esse movimento em sua escritura, ainda, quando morava na cidade de São Paulo e comecei estudar teatro sob orientação e direção de Ednaldo Freire, respeitado diretor da Companhia Fraternal De Artes e Malas Artes, da qual Abreu é dramaturgo habitador.

Foi pela proximidade cultural e geográfica que tenho com Freire, ele também é pernambucano, e por seu intermédio que tomei conhecimento de Abreu e a partir de então passei a acompanhar de dentro do camarim, hora da coxia, por vezes do proscênio¹¹ e em diversas ocasiões sentado na primeira fileira do teatro, o trabalho desenvolvido pela Fraternal.

Ao estudar dramaturgia com Abreu, vivenciei de perto o percurso de sua criação dramática, chamado de “processo de criação colaborativo”, nome pelo qual ele prefere denominar

essa experiência criativa e coletiva, que tem sido objeto de estudo e desenvolvimento na Escola Livre de Teatro de Santo André, com o nome de **processo colaborativo** (e não método colaborativo) não só para preservar o caráter vasto e intuitivo da criação, como pelo cuidado, nunca desnecessário, de não objetivar excessivamente o fim pretendido. Não era, e nem é, nossa pretensão estabelecer um conjunto de regras para levar a bom termo a criação de um espetáculo teatral. Sabemos por experiência que a criação artística, embora seja uma geometria racional possui elementos imponderáveis, e não queríamos proceder como se estivéssemos diante de um objeto de estudo apenas científico. Isso não significa que o processo colaborativo abra mão de alguns princípios norteadores, sem os quais os riscos do processo de criação cair num subjetivismo vazio são por demais evidentes.

(ABREU, 2003, p. 33)

¹¹ Parte do palco adiante do cenário, junto à ribalta.

Tal processo se inspira na criação coletiva disseminada no Brasil na década de 1970, porém, começou a se erigir como o é conhecido atualmente no começo dos anos 1990, em que se destacam a Cia. Teatro da Vertigem e a Escola Livre de Santo André como referências na busca da quebra da hierarquia nas interações criativas na arte dramática entre os sujeitos que as integram. A criação colaborativa se concretiza em uma forma de desenvolvimento de obras dramáticas que têm por alicerce a aproximação entre o dramaturgo, o diretor e o elenco, em um regime de liberdade que objetiva conceber textos dramáticos a partir da criação coletiva, obtendo-se, com isso, um envolvimento na criação de todos os integrantes do projeto, além se configurar como um processo de pesquisa.

[Ele é um] processo contemporâneo de criação teatral que surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca de horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os envolvidos colocam a experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles. O texto dramático não existe a priori, vai sendo construído juntamente com a cena, requerendo, com isso, a presença de um dramaturgo responsável [...]. Em linhas gerais ele se organiza a partir da escolha de um tema e do acesso irrestrito de todos os membros a todo o material de pesquisa da equipe. Após esse período investigativo, idéias começam a tomar forma, propostas de cena são feitas por quaisquer participantes e a dramaturgia pode propor uma estrutura básica de ações e personagens, com o objetivo de nortear as etapas seguintes.

(GUINSBURG , FARIA e LIMA, 2006, p. 253).

Esse processo de criação reconhece no teatro uma arte por excelência coletiva e aposta na colaboração e no diálogo entre seus membros como o princípio fundamental da engenharia estética, irrefutável, para o cabal da sua realização enquanto um projeto.

Ele toma rumos diferentes do método tradicional em que o autor cria o espetáculo em sua mente e o transfere via signos lingüísticos para o papel, individualmente, pensando a arquitetônica da obra, para depois apresentar ao diretor que estuda as possibilidades da geometria cênica e somente em seguida disponibiliza ao elenco, para então, partir para a montagem do espetáculo em si, funcionando como uma linha de produção criativa. Nesse sentido o subjetivismo

idealista que permeia esta prática ortodoxa de criação é descomunal, seu fruto nasce na imanência da consciência do autor criador, o que a impede de conviver em harmonia com a criação colaborativa que desconhece o *meu* e põe em redenção o *nosso*.

Se por um lado a criação tradicional encontra sua estabilidade na hierarquia que é evidenciada no texto e na particularização das funções, a criação colaborativa procura em seu percurso dar voz aos diversos sujeitos que se constituem como geômetras das ações e pensadores do corpo de valores éticos e estéticos do espetáculo.

É isso que faz com que na criação colaborativa, tudo seja

jogado numa arena comum e examinado, confrontado e debatido até o estabelecimento de um “acordo” entre os criadores. É claro que esse acordo não significa reduzir a criação ao senso comum, nem transformar o vigor da criação artística num acordo de cavalheiros. É um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. Confrontação (de idéias e material criativo) e acordo são pedras angulares no processo colaborativo

(ABREU, 2003, p. 36).

Neste tipo de processo criativo, em que a obra se apresenta sempre num contínuo processo de formação e interação, o dramaturgo não perde o seu papel, posto que, é ele quem orienta, interativamente, e organiza o feitiço final da obra, dividindo espaço com os membros do projeto, no qual as imagens, enredos, nomes das cenas e versões são planejadas e comentadas em conjunto. Essa prática de acordo com Cavalheiro (2008, p. 67) se difere da “Antiguidade até o início da Idade Média onde não havia a preocupação de estabelecer a responsabilidade pelo fechamento da obra, as histórias estavam em contínuo processo de criação, os contadores tinham o direito de decidir, segundo a sua própria vontade, o que acrescentar, melhorar ou modificar”.

Além deste arremate, é também papel deste homem trazer à discussão, estruturas míticas, textos da dramaturgia dos gregos aos contemporâneos, desdobrando a concepção singular de cada escritor numa investigação com relação às trajetórias dos heróis presentes na escrita em feitura a qual este será responsável, da qual será autor. Para Possenti (2009, p. 105), fundamentado nos pensamentos foucaultianos, é a noção de autor que, entre outros aspectos, permite

que se fale de uma obra, especialmente em decorrência de determinada propriedade que as obras teriam, a de se caracterizarem por uma relativa unidade.

É no interior da criação colaborativa que Abreu se constitui como um autor que apresenta algo novo, talvez, uma quebra de paradigma, que ergue um caminho no meio de um processo que há um “*como*” que lhe pertence, motivado pelo material semiótico que encarna a essência do projeto estético que no seu desenrolar não mitiga o mistifório de vozes de sujeitos distintos que constituem e marcam seu discurso.

É desse processo criativo que muitos gênios da dramaturgia tem se utilizado para organizar seu percurso autoral, ao adotarem um caminho criador menos hierarquizado, na perspectiva que Luís Alberto de Abreu, juntamente com outros homens de teatro, dentre eles: Tiche Vianna, Cacá Carvalho, Antonio Araújo, Luis Fernando Ramos e Francisco Medeiros, ajudaram a cunhar.

Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles.

(ABREU, 2003, p. 33)

No correr deste processo ao abrir espaço para a voz do outro, que ecoa no seu horizonte, Abreu parece materializar um certo romantismo que circunda sua criação, não um romantismo no sentido de devaneio, fantasia, utopia, mas no seu sentido mais forte e tocante, o sentido da beleza que existe na relação de dependência do outro na constituição de si, numa ligação de incompletude dos sujeitos nas suas relações traçadas cotidianamente, nos gestos singelos e pequenos que comportam os nossos atos, nas relações verdadeiramente humanas, nas relações de vida, que nos constituem e nos fazem ser sujeitos, seres humanos.

O próprio Abreu (2003, p. 37) considera que “o processo colaborativo é dialógico, por definição. Isso significa que a confrontação e o surgimento de novas idéias, sugestões e críticas não só fazem parte de seu *modus operandi* como são os

motores de seu desenvolvimento. Isso faz do processo colaborativo uma relação criativa baseada em múltiplas interferências”.

Imediatamente, percebo que sua criação escape completamente a um mundo subjetivo idealizado e monologicamente compreensível, governado pela consciência una do autor, para abrir uma arena em que se arma o feito da interação de consciências plenas que fazem emergir e se consolidar heróis autônomos que não são talhados dentro de um leito de Procasto, mas, numa relação de alteridade e exotopia.

A escrita que se consolida no tutano do processo de criação dramática do homem, ao qual, se atribui a autoria de BorAndá é efeito de labuta e de investigação e não de uma graça divina dada ao autor, pois, pensar assim seria trilhar por uma perspectiva idealista demais, o que não é nem um pouco interessante para este tipo de processo. Este fato não denota que o caminho percorrido por Abreu seja uma fórmula estática, ao contrário, o enfrentamento das barreiras que aparecem, a discussão em conjunto, a interação dos sujeitos, a voz do outro, a alteridade é o que dá tom a arquitetura do projeto e é capital para o movimento que constitui a criação. A alma da concepção estética, os elementos, as emoções, os deslumbramentos e impressões que advêm dos sujeitos que interagem na criação colaborativa – cenógrafo, atores, figurinistas, sonoplastas, diretores, dramaturgos, etc. – são despejados no mesmo palco onde os referenciais tangíveis que formam a soma do fenômeno teatral dirigem suas forças para a relação do espetáculo com seu público. Ou seja, essa arte se arquiteta sobre uma coletividade que será dividida com um outro coletivo: seus espectadores.

Essa exotopia, ao meu ver, intrínseca a criação colaborativa, enquanto intercâmbio estabelecido com o outro para fundar o nosso eu, numa relação em que a linguagem é arquitetada através das materialidades dos signos e funciona como interposto de comunicação e constituição dos sujeitos, de seus textos e discursos, se pode observar em Tezza (2005, p. 211) quando esse teórico e romancista afirma que

[...] só o outro pode nos dar acabamento, assim como só nós podemos dar acabamento ao outro. Cada um de nós, daqui onde está, tem sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo em que vivemos – e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar. [...] eu só posso imaginar-me por inteiro, sob o olhar do outro.

É via signos, discursos, por intermédio da interação entre sujeitos que se dá essa relação dialógica de constituição de consciências e este acontecimento é fortemente marcado no processo da criação colaborativa, no qual vemos se abrir uma grande e infinita maravilha batizada por Bakhtin de dialogia, que a partir das vivências e leituras do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe, 2009, p. 29), direcionadas pelas lentes deste filósofo, tem sido vista

como sendo um movimento que não exclui, que não exauri a essência da linguagem: o diálogo Eu/Outro. Considerando esta como o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um campo de visão. Pois a vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo o homem participa por inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos.

É isso que induz Bakhtin (2003, p.383) a afirmar que “no diálogo as vozes (parte das vozes) se soltam, solta-se as entoações (pessoais-emocionais), das palavras e réplicas vivas extirpam-se os conceitos e juízos abstratos, mete-se tudo em uma consciência abstrata – e assim se obtém a dialética”, que é o caminho inverso ao da dialogia. E neste sentido, o que me parece é que a criação colaborativa foge a uma concepção dramática pautada apenas por uma consciência abstrata, o que a faz se afiliar a uma perspectiva exotópica e se delinear a partir da alteridade, uma vez que nela

a questão do sentido do homem é tratada sob a categoria do outro e não do eu. Do ponto de vista da identidade (de um indivíduo, de um grupo, de uma nação, de uma língua, de um sistema cultural, de uma vasta comunidade, como a europeia, ou de todo o mundo ocidental), não se pode descobrir o sentido do homem, apenas falsificá-lo. De fato, numa perspectiva como esta o sentido do homem coincide com interesses particulares e limitados, apesar de serem comuns. Para se opor a tal perspectiva é necessário o ponto de vista da alteridade. A alteridade coloca o problema do sentido do homem no que Bakhtin chama de “o tempo grande”. Tal colocação nos permite ver esta questão desde um ponto de vista novo e criativo da exotopia, desde o ponto de vista de um cronotopo, que é outro em relação ao contemporâneo.

(PONZIO, 2008, p. 26)

Ao ter a alteridade como fundamento à criação colaborativa se apresenta sob uma perspectiva dialógica, posto que, não é somente o dramaturgo quem dá acabamento aos personagens, mas toda a equipe que colabora para o processo, até mesmo os sujeitos da vida real, que têm suas histórias postas na boca dos heróis e que levadas ao centro da cena permitem, como evidencia Geraldí (2010, p. 113), que “as identidades socialmente constituídas nestas relações com o outro – outros – e através destes signos, encarnem as mesmas características e façam múltiplas as identidades de cada um”.

Quando penso na criação colaborativa e vejo a alteridade, o diálogo e as interações sócio-ideológicas entre sujeitos como elementos que a esboça, tenho claro em minha mente que é a diferença que funciona como meio do sentido, pois,

os seres humanos, o mundo humano, o sentido humano, etc, nascem da diferença, do confronto, da distinção, e o que pode parecer paradoxal, é a semelhança da diferença que constitui a base da diferença, pois toda coisa que difere de outra coisa tem alguma semelhança com ela. Sem semelhança, os diferentes sujeitos seriam simplesmente incompatíveis, em vez de diferentes. Os incompatíveis não têm relação entre si e, assim, não dialogam, enquanto os diferentes dialogam entre si e ao fazê-lo, definem seus próprios contornos. Portanto, pode-se mesmo dizer que a identidade dos diferentes depende desse diálogo: se o sentido nasce da diferença, só na diferença podemos encontrar sentido. Assim se cada sujeito sabe dos outros sujeitos o que estes não podem saber de si mesmos, ao mesmo tempo todo sujeito depende dos outros para saber o que não tem condições de saber de si mesmo.

(SOBRAL, 2010, p 58)

E, para mim, é, exatamente, por se basear no outro que a criação colaborativa permite que cada voz que a compõe se torne única e constitutiva do intercâmbio verbal, que cada ponto de vista dos sujeitos falantes possa ser trazido nas suas singularidades, nas suas variantes de mundo, para dentro da criação estética. Isso a torna a própria arena discursiva, que cita Bakhtin, em que a presença da alteridade; o confronto de ideologias – que não é necessariamente um conflito, mas pode ser também um acordo –; a não neutralização do discurso daquele que enuncia; a troca extralingüística, se harmonizam para produzir, a partir do diferente, os sentidos que permeiam a criação artística, uma obra estética como BorAndá.

Já o método de criação tradicional, ao ter como fundamento, geralmente, a identidade da consciência criadora, se constitui por natureza monológico, uma vez que nas criações advindas dele, aparecerão, quase que naturalmente, no horizonte social dos heróis, as idéias e ideologias do autor, de uma forma que elas talvez imperem. É desta espécie de criação dramática que Abreu, no recôndito da Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes, foge, para dar lugar a uma criação coletiva que tenha o outro, a diferença por fundamento, ao se apoderar da arte definida pela alteridade como sendo

o lugar por onde podemos nos identificar; aprender a conviver com o inusitado; reencontrar sonhos abortados, e por fim, fazer ressurgir o sujeito – não como imagem de um deus criador com o qual cada um tem compromissos de concretizar na vida sua perfeição, à sua imagem e semelhança, nem como o sujeito todo poderoso certo e certo de sua racionalidade e de suas técnicas – e sim um sujeito frágil, humano demasiadamente humano, cuja identidade, estabilidade instável, se define pelos gestos de responsabilidade de ordenar a experiência do nosso fazer e do nosso padecer.

(GERALDI, 2010, p. 120)

É isso que caracteriza a Fraternal como uma trupe que motiva suas pesquisas, referências e investigações artísticas no teatro popular, nas histórias do cotidiano, na memória do outro.

Foi essa perspectiva de trabalho que permitiu essa Cia. teatral ser contemplada pela Lei do Fomento, da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo¹² no período de 2001 a 2004. Como contrapartida social, em 2004 no Teatro Paulo Eiró, no bairro de Santo Amaro, Zona Sul de São Paulo, onde eu morava, essa trupe promovia o desenvolvimento de um projeto de oficinas culturais ministradas por seus integrantes e baseadas nas suas experiências no projeto de Comédia Popular Brasileira. O objetivo destas oficinas era trabalhar nas bases do

¹² Com o apoio financeiro da Prefeitura Municipal de São Paulo, através da Lei n. 13.279, de 8 de janeiro de 2002, do “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo”, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, que têm o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, a Fraternal conseguiu um teatro de bairro (o Teatro Paulo Eiró, em Santo Amaro) para sediar seu projeto. A Lei do Fomento previa apoio financeiro e o teatro pelo prazo de um ano, mas, em razão dos resultados obtidos, o Projeto de Comédia Popular brasileira continuou fomentado e abrigado no mesmo teatro até o final de 2004. Instituído pela.

processo de criação colaborativa, englobando as áreas de cenografia, dramaturgia, danças populares e interpretação que, ao final, resultariam em um espetáculo construído a partir do trabalho em conjunto dos participantes do projeto, do qual eu fazia parte.

Ao adentrar mais profundamente no mundo da dramaturgia, já iniciado com o dramaturgo Chico de Assis, por vias do método tradicional, com o procedimento de Abreu tudo era diferente. Na primeira aula de dramaturgia ministrada por ele todo o grupo de participantes da oficina foi pego de surpresa. Enquanto pensávamos que, desde ali, iríamos aprender minuciosamente como se escrever um texto teatral, Abreu nos contrariou. Antes de qualquer ensaio escrito, nos direcionamos para algumas discussões a respeito do gênero teatral, de autores como Rabelais e Mikhail Bakhtin, entre outros que tratam da cultura popular e das possibilidades da criação dramática. Antes de ensaiarmos criar qualquer ação dramática, ele nos propôs um exercício, que a princípio todo o grupo estranhou:

- Pensem em uma imagem, uma imagem qualquer que venha a vossas mentes neste momento, a primeira imagem que aparece para vocês – disse ele todo empolgado.

Até aquele momento não havíamos compreendido muito bem, pelo menos eu, por qual senda ele nos conduziria. Somente depois compreendi que em sua perspectiva o ser humano antes de se achar abraçado por narrativas, idéias e histórias vive em um meio circunscrito de imagens. Ele as nomeia de *imagens quentes*, que são aquelas que

nos impressionam, que comunicam e que geram outras ações. Ela é o ponto de partida para a dramaturgia, ela é mais concreta que uma idéia, projeto ou teoria. A imagem quente leva à imagem mítica, antes de imaginada no palco, imaginada na vida. Esta visão focaliza o homem, na etimologia, “ser em luta”. A imagem pode nascer caótica e deformada, simbólica, metafórica. A originalidade dela vem de seguir a origem e não necessariamente de “ser diferente”. Seguir o pulso interior, captar e investir, aparando-lhe as dimensões para que ela se comunique. A imagem entra na cabeça e se perde lá. Para desenvolvê-la em dramaturgia, não é o estudo da imagem, mas o seu exercício ou a sua deformação. Como artista, o dramaturgo percorre esse universo interno terrível, e esse ato é mais importante que os elementos da arte dramática. Exige disciplina e rotina, para razão e sensibilidade trabalharem juntas. Gera fluxo criativo. É atenção e concentração, não devaneio.

(CAMPOS, 2001, p. 8)

Seguindo sua condução, Abreu nos dizia que essa imagem deveria ser visualizada na vida, fora dos palcos, fora da atividade estética e em seguida todo o grupo começou a externalizar as imagens que haviam recuperado em suas mentes, tais como: um dragão vermelho sobrevoando uma pequena cidade; uma idosa senhora travada na plataforma do metrô; um bando de urubus sentados em uma árvore seca, a imagem de uma santa; uma procissão; dentre outras que não me recordo agora.

Depois sugeri que, a partir dessas imagens recuperadas por nossas consciências, fosse trabalhada de forma coletiva a montagem de *brains storms*, como diria um bom mineiro *um toró de parpites*, de imagens diversas que, depois de apurados se transformariam em *canovaccios*.

No correr dos dias, agora já com os *canovaccios* estruturados, o grupo partia para a etapa seguinte: a improvisação coletiva. Era a partir deste jogo que emergia sugestões de cenas, de situações, de desfechos, tendo por fio condutor as ações criadas nos roteiros, para então tomá-las como fundamento da criação cênica e, a partir delas, prosseguir na criação das personagens, dos conflitos, dos diálogos, na elaboração do texto em si. Tudo, antes de integrar o texto, deveria ser testado em cena, ação que consolida uma forte diretriz do processo criativo.

Antes de se chegar à cena, porém, existe todo um trabalho de definição de tema, mote ou assunto do espetáculo, pesquisa teórica ou de campo e, mesmo, discussões das primeiras imagens, idéias, improvisações dos atores ou de textos da dramaturgia. Após esse período exploratório, onde todo material de pesquisa é tornado comum a todo o grupo, cabe à dramaturgia propor uma estruturação básica das ações de ações e personagens. No *canovaccio* as improvisações, propostas de cena, imagens e conceitos do espetáculo, todo o trabalho anterior já aparece estruturado. O *canovaccio* contém, de forma embrionária, uma visão possível do espetáculo. E, como nada é permanente no processo colaborativo o *canovaccio* vai à discussão para aperfeiçoamento e possível reformulação. *Canovaccio*, embora seja um ganho importante no processo de organização do trabalho criativo, não é lei a ser cumprida à risca. É uma proposta que visa insuflar ainda mais a criação e só esta, expressada na cena, tem o poder de efetuar mudanças.

(ABREU, 2003, p. 36)

Tal projeto de oficinas artísticas resultou no espetáculo *Os Causos de Ataliba*. O espetáculo iniciava com Ataliba, um típico contador de causos, que resolve expor, ao público e aos saltimbancos presentes em cena, duas histórias que viu e ouviu dizer.

A primeira se chama *A revolução de Bodocó* que tratava da saga de Landico e Jequié, dois nordestinos que após roubarem um objeto precioso do cangaceiro mais temido da região partem em fuga e acabam aparecendo na casa do não menos temido Coronel Afrânio. Preocupados com a própria sobrevivência os dois viajantes inventam que são uma mistura de médicos com videntes. Após Landico, o vidente, prever a chegada de um grande dragão para aterrorizar a cidade, os moradores incorporam tal imagem na união coletiva para unir forças no intuito de derrubar o Coronel, que há muito comanda a cidade, aumentando a confusão a cada cena que passa, envolvendo-se na história e decisões políticas do local. Nesta comédia tive a honra de receber das mãos de Ednaldo Freire à incumbência de dar vida um dos personagens que conduzia a trama; Jequié.

Na segunda história *O Homem da Capa* em um dia de procissão em devoção a Santa Maria Pobre um sujeito misterioso tenta vender santinhos numa pequena cidade religiosa, causando diversos enganos entre o povo que lá habita. Os homens querem tentar defender a moral e os bons costumes do lugar colocando o sujeito em cenas constrangedoras nas quais o equívoco inicial gera duplo sentido nas conversas entre as personagens.

Esse espetáculo fixou temporada no Teatro Paulo Eiró, onde pudemos experimentar a doçura de vivenciar a experiência de trabalhar com o teatro narrativo que Abreu instaura em suas concepções encenadas pela Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes, que afirma que sua trajetória foi

do ver ao ouvir e imaginar. Esse conceito, cremos, sintetiza o caminho que o grupo percorreu nesses anos de sua existência, pois partimos de um espetáculo cômico “dramático”, fechado pela quarta parede do palco italiano até chegar a uma comédia épica, aberta ao público, com a predominância do ator-narrador, inclusive, com algumas experiências fora do palco italiano, em praças públicas. Essa transição do teatro, digamos, de representação para um teatro de narração implicou, obviamente, em toda uma mudança não só na maneira de ver o fenômeno teatral, mas, principalmente, na própria proposta e nos elementos de construção do espetáculo.

(FRATERNAL, 2007, on-line)

Certamente um dos pontos que evidencia o estilo que compõe uma parcela do aspecto autoral que atribuo a Abreu é à disposição da trindade dramática que ele manuseia numa sorte de mistura – da comédia, do drama e da narração – para dar corpo a um outro gênero dramático que englobe vozes, de várias individualidades, que situa uma interação com os elementos transgredientes a este.

Tanto nos *Causos de Ataliba*, quanto em *BorAndá*, assim como em outras obras de sua criação, ao trazer a narração para o centro da encenação o dramaturgo instaura uma perspectiva teatral que extingui, categoricamente, o que se conhece por *quarta parede* no teatro, ou seja, uma parede imaginária que aparta a encenação que ocorre no centro do palco do espectador que a assiste sentado na platéia. Ao contrário disso, o dramaturgo procura trazer para dentro da encenação diferentes mundos: o do ator, o da personagem, o do espectador, o seu próprio, os dos muitos outros que povoam sua criação, o do próprio narrador.

É pelo percorrer do seu mundo, pela experiência, pela riqueza de sua sabedoria, que a figura do narrador passa a existir em *BorAndá*, se tornando o responsável pela quebra desta quarta parede invisível. Seja no processo de criação, com a narração da história dos migrantes, seja na configuração dos personagens, porque ele

pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia). O narrador assimila a sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.

(BENJAMIN, 1994, p. 221)

O que faz atrativo a narração ao teatro é a própria possibilidade desta integrar outras ações, é seu poder de fazer funcionar outros textos na ação dramática, pois do contrário seria apenas uma narração. Deste modo, partilho da mesma concepção que acredita Melo (2005, p. 182), isto é, que a

narrativa pode ser, raramente, um gênero homogêneo composto unicamente de sucessões de ações, mas, na maioria dos casos, combina verdades gerais, descrições, diálogos, relato de pensamentos, da mesma maneira que a força do discurso é poder colocar no mesmo espaço discursivo realidades que não podem

ser dadas do mesmo modo, que pertencem a mundos diferentes. Assim, como não se podem contar realmente os gêneros, não se podem contar realmente os mundos.

Vê se, pois, que o teatro narrativo não se trata de um gênero homogêneo, uma vez que nele se dá a possibilidade da integração de uma pluralidade de gêneros outros, como por exemplo, a própria imaginação do seu interlocutor.

Logo, participação interativa é algo *sine qua non* essa perspectiva não se torna possível. Nela os espectadores passam de meros *assistidores* passivos pagantes de um ingresso para partícipes ativos daquilo que acontece no palco. E aí Benjamin (1994, p. 87) esclarece que “o autocontrole do palco supõe atores que vejam o público com olhos essencialmente outros que aqueles com os quais o domador vê as feras em suas gaiolas: atores para os quais os efeitos não sejam fins, e sim meios”.

Embora, muitas vezes, essa participação não se concretize através de um ato físico, ela ocorre por interferência imaginativa, de modo que a trama não precisa ser encenada o tempo inteiro, todavia, pode ser narrada, criada na mente do público, estabelecendo um contato mais íntimo, mais próximo, mais humano e real. É ao se passar de um princípio de encenação dramática tradicional, em que a mediação se personifica no herói fechado, aprisionado na cena, para uma outra vertente em que o mediador é também, e diretamente, o público que a cena se expande, se abre, ganha outros horizontes através do sujeito narrador.

O ator que se apresenta como narrador, é

um sujeito heterogêneo, que nos permite constatar a variação dos modos de organização da narrativa tanto em função dos conteúdos como das capacidades precoces de retomada/modificação dos modelos culturais. Não há apenas competência textual, mas várias. Recontar para nós supõe, então, uma mistura de tipos de usos da linguagem: é preciso apresentar os personagens, descrever, qualificar, introduzir discursos reportados, manifestar as intenções ou sentimentos dos personagens. Todos esses subgêneros vão dicionar a utilização de estruturas diversificadas, quando se tratar de relatar os atos mentais e as atitudes.

(MELO, 2005, p. 178)

Deste modo, ao enveredar por uma perspectiva do teatro narrativo, ao encenar BorAndá, a Fraternal constata algo basilar da interação com seus

espectadores: um contato livre, direto, rebento do narrador na visão do público, que faz circular experiências ficcionais, em que, para Melo (2005, p. 181), “as mudanças dos gêneros remetem a variações perpétuas de mundo, que não podem ser reguladas por um metadiscurso, que diria de uma vez por todas: “eis o que é real, eis o que é ficção”.

A Fraternal (2007, *on-line*) considera que o narrador “não apenas informa, mas transmite experiências vividas ou relatadas de quem as viveu. Sem esse partilhamento de experiências entre o narrador e o público não existe narração. O fato narrado torna-se desimportante e superficial”.

A partir das falas de Freire e Abreu (2004, p. 15), respectivamente, diretor e dramaturgo da Cia., vê-se que o teatro narrativo tem importância basal dentro de seu projeto estético, ao afirmarem que ele os

fornecia um campo extremamente amplo de pesquisa. [Os] permitia romper convencionalismos, dialogar diretamente com o público, fazer um teatro baseado fundamentalmente na imaginação e na relação do narrador com a platéia, eliminando todo o aparato teatral desnecessário. [Os] permitia principalmente, uma liberdade de temas, gêneros e, principalmente, uma comédia reflexiva, mordaz e contemporânea.

É a faculdade de intercambiar experiências a partir do narrar que faz a função do ator ser variável, que seu modo de representar muda de acordo com seu desempenho. Tal aspecto ascende do teatro épico, em que

para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora o papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.

(BENJAMIN, 1994, p. 79)

No teatro narrativo a ação teatral sofre um deslocamento. A ação dramática não necessita ser explicitada, não carece ser vista pelo espectador, entretanto, é

impreterível que seja fantasiada, que tome forma na imaginação da platéia. Ao ter por baluarte esse ato do público, não mais interessa somente o que ocorre no palco, mas, maiormente, o que ocorre na imanência da fantasia dos apreciadores a partir da narração.

Para Benjamin (1994, p. 203) “o extraordinário e miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”. Portanto, a arte da narrativa se consolida no aspecto de evitar dar explicações, e esse estudioso (1994, p. 221) explicita que ela “em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”.

Ao mudar o *status* do espectador, o ator também re-significa o contexto enunciativo em que ocorre a atividade discursiva, pois, ele já não tem a função, somente, de mostrar as ações dramáticas que dão corpo ao espetáculo, por outro lado, seu desempenho se desenvolve no intento de indicar ao seu espectador para que este fantasie, imagine e vivencie a ação naquele ambiente.

Machado (2010, p. 164) diz que “o ambiente é a condição sem a qual o diálogo simplesmente não acontece. A dialogia de um espetáculo [...] acontece entre signos que ele manipula para interagir com seus interlocutores ou espectadores que, por mais silenciosos que estejam, estão produzindo respostas que, por sua vez, alimentam o circuito da responsabilidade”.

Nesta diretiva os narradores que Abreu dá vida, ao construir uma interação com seus interlocutores, seja o público ou o próprio autor, se instauram eqüipolentes ao seu discurso, num caminho em que o

autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. É precisamente desta, ou melhor, da tendência para ela que o autor necessita para o plano do herói. Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo.

(BAKHTIN, 2008b, p. 15)

Isso atribui a Abreu, no meu ver, a prerrogativa de ser um autor que compõe uma dramaturgia polifônica, assim como Bakhtin considera o romance de Dostoievski,

o que me levou a destacar do rol de suas criações: *BorAndá: auto do migrante*, por esta encarnar tais características, para defender minha idéia, ressaltando que esta eleição “se faz do ponto de vista subjetivo” tal qual faz Bakhtin (2008b, p.7) ao escolher os escritos do romancista russo para constatar a sua tese.

Pensando nesse princípio, creio que a aproximação que tive com o dramaturgo me permita afirmar que no seu processo de criação, sobretudo, nesta obra, ele recorre a procedimentos metodológicos que se inserem na história oral, que segundo Meihy (2005, p. 28) trata-se de “uma metodologia de pesquisa e também uma ferramenta de trabalho que possibilita a coleta de depoimentos individuais ou coletivos estabelecendo posturas e atitudes na história coletiva”. E que na concepção de Montenegro (1994, p. 17) aparece “como um meio privilegiado para o resgate da vida cotidiana, tendo em vista, que esta se mantém firmemente, apesar de poder sofrer alterações como resultados de experiências posteriores ou mudanças de atitudes”.

Isso me leva a crer que o uso deste tipo de procedimento pareceu permitir ao autor não somente enriquecer seu processo de pesquisa e criação dramática, ao delinear seu feitiço autoral dando vida a heróis senhores de si dentro de uma dramaturgia plenivalente, como também, autorizou a recuperação das memórias e da história de um determinado grupo social, bem peculiar, por meio de uma obra estética em que estas são absorvidas no discurso e nos atos destes heróis. O que, a meu ver, engendra a possibilidade do resgate e constituição de uma identidade social, o que leva essa obra a não ser, apenas, uma fonte de informação sobre seus costumes e vivências, mas uma possibilidade viva e dialógica de estímulo à participação dos sujeitos do mundo ético no processo de valorização de sua cultura, assim como acontece no auto do migrante.

ATO III

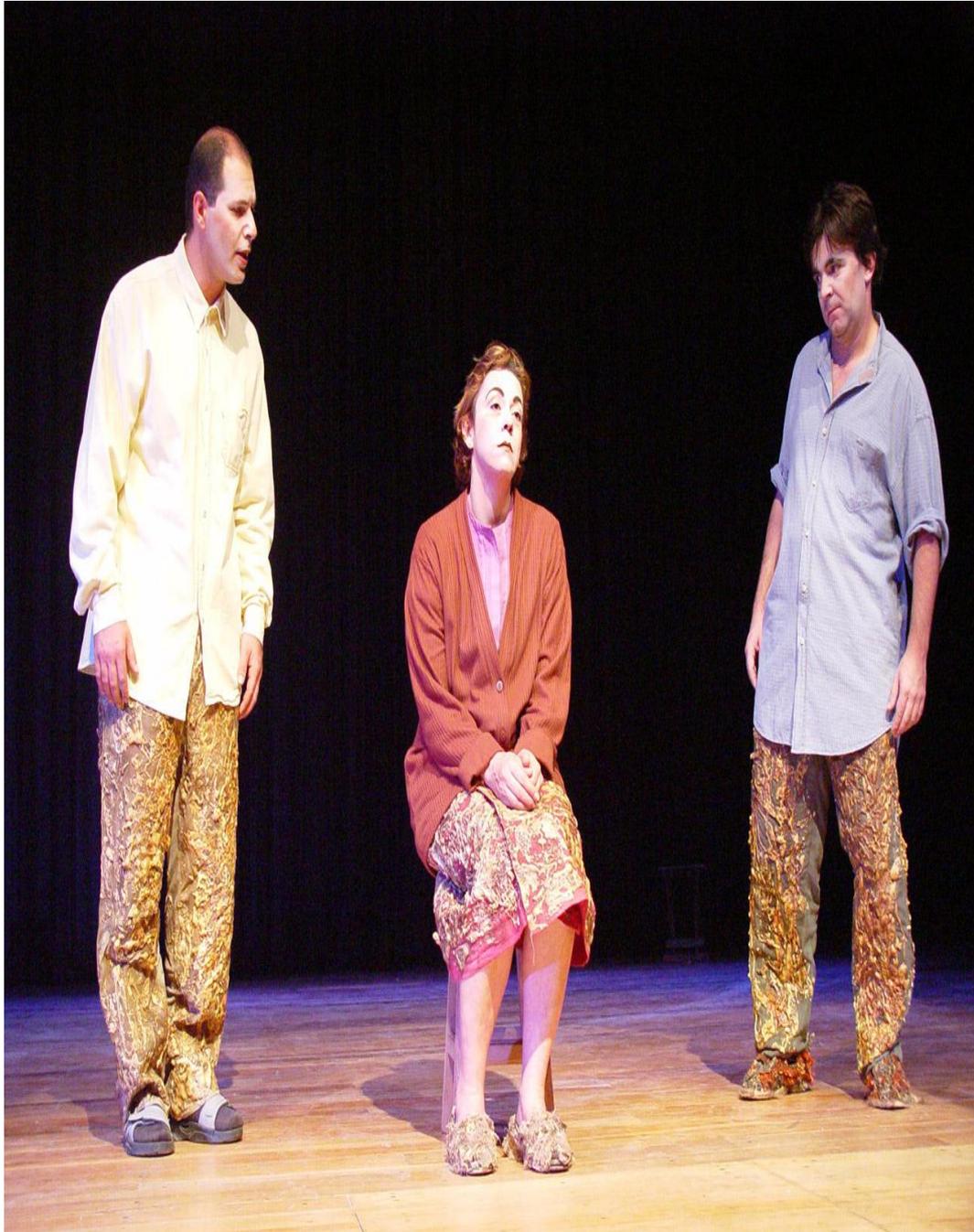


FOTO: ARNALDO PEREIRA

Ali Saleh, Mirtes Nogueira e Lutti Angelelli
Maria Déia
BorAndá, 2004.

O AUSCULTAR DO ESTALO

*O ser humano é um amalgama de vicissitudes
que o torna irreduzível a definições exatas.*

Bakhtin

Do ponto do meio para além dos confins dos sentidos inacabados

No começo de escrita deste trabalho as minhas primeiras reflexões me condicionavam a uma busca incessante do caminho do meio, com o intento de achar o que se encontra no ponto divisor entre um gênero primário e um gênero secundário do discurso. Meu propósito era o de achar a linha limítrofe entre discursos que se materializam na obra de Abreu. Nesta perspectiva quase fui seduzido por um caminho, extremamente, dialético, na busca somente da síntese, todavia, ao perceber isso mudei de esperança ao escutar a voz de Bakhtin, que parecia me sussurrar o seguinte: - Pajeú pare de procurar o que está no meio e parta em busca do que está além seu cabra.

Não com essas palavras, claro! Mas, de um modo mais exato, de uma forma mais elaborada em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, que por meio de sua voz pude compreender que os sentidos que configuram a passagem de um gênero a outro em BorAndá

como em qualquer lugar não se encontram exatamente no meio, num compromisso entre a tese e a antítese; a verdade encontra-se além, mais longe, manifesta uma idêntica recusa tanto da tese como da antítese, e constitui uma síntese dialética. As teses da primeira orientação, não resistem à crítica mais do que as da segunda.

(BAKHTIN, 2009, p. 112).

Alertando-me, em outra conversa, de que se eu quisesse

perceber a carne significativa, devo ir além dos limites da tensão interna, situar-me fora dela. Para conseguí-lo, não me basta ir além dos limites de uma vivência dada, temporalmente isolada das outras (a demarcação de um sentido dependeria de

uma sistematização ou de uma imanentização estética do sentido que tivéssemos amputado de seu significado), o que é possível quando uma vivência se afasta de mim para o passado temporal e situo-me, então, temporalmente fora de/a; quando se trata de determinar a vivência e de dar-lhe uma forma estética, essa exotopia temporal não basta; é necessário ir além dos limites do dado que vive, pensa essas vivências isoladas de um todo, em outras palavras, é necessário ir além dos limites da alma dada que as vive.

(BAKHTIN, 2003, p. 106)

Após compreender que o que eu almejava encontrar nos escritos de Abreu não se encontrava no ponto do meio, mas estava além das extremidades, além de qualquer outro ponto, direcionei os meus horizontes para uma outra busca e na tentativa de desvendar o que estava adiante das linhas limítrofes dos gêneros do discurso mudei a minha direção.

Entrei por outra vereda ao perceber que a forma moldadora dos sentidos que buscava nesta criação estética, por vezes, encontrava-se alhures do verbal, na verdade eram frutos de um processo de interações de cunho dialógico, em que, o discurso não se apresenta como “algo estabilizado, acabado, morto, independente da situação de sua produção; ele só passa a produzir sentido se entendido no âmbito desse processo e é nesse processo, portanto, que [eu deveria] procurar seu sentido” (SOBRAL, 2010, p. 90).

A partir daí, procurei auscultar as batidas dos corações dos gêneros, na profundidade dos elementos que os compõem, para então colocar na minha mão esquerda tudo aquilo que Bakhtin considera gêneros primários e na palma da mão direita posar os secundários, para em seguida bater uma palma e partir em busca do estalo produzido, procurando me guiar na sua direção, deixando-o ecoar em minha mente, crendo ser este movimento, este barulho, este ruído que vai além de qualquer fronteira, que me levará a uma compreensão da ocorrência da passagem que procuro compreender na obra deste dramaturgo.

Na investigação de alcançar acompanhar e compreender tal fenômeno, direcionarei meus olhos para enxergar o movimento que ocorre nas entranhas do que Bakhtin apregoa ser a tríade que se amariça para dar corpo aos gêneros do discurso: estilo, forma composicional e tema.

Olhei para o material semiótico que constituiu minhas compreensões considerando o movimento que ocorre no interior dos gêneros, em sua passagem de um estado a outro, como se fosse o giro dos ponteiros de um relógio, em que

cada ponteiro representa uma categoria definidora dos mesmos e em situação de mudança um deles sempre gira mais rápido que os outros, evidenciando o intercâmbio nas instâncias discursivas que tracejam a arquitetônica dos gêneros discursivos, como tentarei mostrar daqui em diante.

Preâmbulo das compreensões

Das muitas vezes que assisti a BorAndá, dezenove, se não me engano, desde o primeiro dia que sentei na primeira fila do Teatro Paulo Eiró, a espera da entrada dos atores, eu buscava me encontrar naquela encenação. Surpreendi-me ao ter uma fala minha na abertura do espetáculo e ao perceber o quanto o meu sotaque era forte em comparação aos outros.

Despertou minha curiosidade o fato de como uma fala em outro contexto muda, globalmente, seu sentido. Antes mesmo do abrir da cortina, ainda na escuridão que tomava conta do teatro, o público podia escutar meu sotaque arrastado, que se destacava do burburinho de toda aquela gente presente ali. Um sotaque que nem mais parecia ser meu, em uma fala que para mim se tornava alheia, dona de um sentido igualmente alheio ao contexto que atribuía essência a enunciação do meu projeto de dizer. Aquela voz, que não parecia ser minha, dizia:

- Lá se você falar em lasanha, o pessoal pensa que é um bicho.

(FRATERNAL, 2004, p. 54)

Eu sabia que esta oração estava incompleta, não se configurava como uma enunciação plena. Para mim ela não parecia responder a outro enunciado, tampouco, parecia causar uma ação de resposta a si mesma, uma vez que eu tinha conhecimento que suas delimitações eram mais extensas. Porém, eu estava enganado quanto as possíveis não-respostas que ela causaria, ou melhor, quanto as respostas que causou.

Em Bakhtin (2003, p. 287) compreendi que

não obstante, é impossível adotar, a respeito dessa oração isolada, uma atitude responsiva ativa, a não ser que saibamos que o locutor, mediante essa oração, disse tudo o que queria dizer, que

essa oração não é precedida nem seguida de outras orações provenientes do mesmo locutor. Mas assim, já não é uma oração e sim um enunciado com todos os seus direitos, composto de uma única oração — ele está enquadrado e delimitado pela alternância dos sujeitos, sendo o reflexo imediato da realidade (situação) transverbal. Tal enunciado pode receber uma resposta. Ao contrário, se a oração está dentro de um contexto, alcança sua plenitude de sentido unicamente no interior desse contexto, ou seja, unicamente dentro do todo do enunciado, e será possível responder a esse enunciado completo cujo elemento significante é a dada oração.

Para mim era uma oração isolada, pois eu conhecia o contexto imediato no qual a enunciação, que a deu origem, em sua completude, havia sido lançada. Sabia dos seus ecos, mas não conhecia os ecos que se poderiam produzir a partir dela. Eu lembrava que ao ser indagado, pelos atores que conversavam conosco durante a entrevista, sobre qual tipo de comida estávamos habituados em nossa cidade eu, espontaneamente, falei:

- As frutas lá são: banana, maçã, manga, goiaba. Caqui, pêssego, kiwi, quando eu cheguei aqui eu não sabia nem o que era. Quando eu vi um caqui eu pensei que era um tomate. A comida lá é buchada de bode, baião, mugunzá. **Lá se você falar em lasanha, o pessoal pensa que é um bicho.** O macarrão não tinha molho, era só o colorau, que é o urucum.

(FRATERNAL, 2004, p. 54, grifos meus)

Não conscientes do contexto no qual a enunciação foi proferida, os espectadores davam risada de mim e por vezes eu os ouvia dizer: - que exagero. A minha enunciação não tinha o propósito de dizer que na nossa cidade se comesse mal, muito menos que faltava comida, pelo contrário, seu sentido buscava a compreensão de que as comidas de nossa terra e as que encontramos em São Paulo eram bem distintas. Porém, ali na platéia, exatamente, sentada ao meu lado encontrava-se uma senhora que não tinha o mesmo conhecimento que eu sobre tal enunciação. Para ela a oração se tornara um enunciado vivo, capaz de gerar respostas e sentidos diferentes do que os que pairavam em minha consciência, o que a fez, ao ouvir o excerto de minha fala, olhar para mim, com um sorriso no rosto, e dizer:

- Que dó né? Coitado desse rapaz. Deve ter passado tanta necessidade.

Claro que ela não sabia que o rapaz da lasanha era eu, e eu muito menos me identifiquei naquela ocasião, no entanto, fiquei esperando, inquieto, o fim do espetáculo para explicá-la o sentido verdadeiro que aquela enunciação tinha dentro do contexto na qual fora produzida, só não o fiz por conta da intervenção de meu irmão:

- Deixa de ser besta menino, essa fala ali não é mais sua, agora ela faz parte da peça, não tá vendo? E, outra, quase ninguém aqui sabe que é você que tá falando.

Ao falar isso parecia que ele havia lido Bakhtin (2003, p. 263) antes de mim e sabia que um gênero secundário, como BorAndá surge

nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem seu vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas à diferença deles é um enunciado secundário (complexo).

Aí, me confortei ao acreditar que havia ocorrido algo com a minha fala, pois, ela já não era mais minha fala na entrevista e sim o começo de BorAndá. Por essa ótica o meu projeto de dizer concretizado naquela enunciação mudara de sentido ao passo que ocorreu a mudança do gênero discursivo e as minhas palavras, agora alheias, assim como as “relacionadas ao gênero romance, ou a outros gêneros, ou seja, seus meios de representação e de expressão, ao penetrarem no romance se convertiam em objeto de representação e assumia entonações diferentes” (Ponzio, 2008, p. 27), do mesmo modo que a fala, que

transcrevo a seguir, do juiz cearense José Maria Paz de sessenta e oito anos, morador do Jardim Marajoara, na grande São Paulo.

Vocês não queiram mal aos que vêm de longe, aos que vêm rasgados de dar compaixão, com os rostos queimados e os pés calejados, pisando saudades calcadas no chão.

(FRATERNAL, 2004, p. 71)

Geralmente, o público não dava risada, inclusive eu, ao ouvir a voz do migrante enunciando as palavras acima, no entanto, buscava contemplar a riqueza poética que continha em sua fala. Isso me fazia ficar com vergonha da minha fala, me levando a pensar o seguinte:

- Como esse senhor fala bonito. Ninguém nem ri dele. Quando eu crescer quero falar desse jeito também.

Porém nem eu, nem o público, sabíamos que a enunciação do senhor Dias se constituía da leitura do prefácio, que ele escrevera, para o livro de poesias de sua irmã mais velha, que pode ser conferido na página 68 do texto *BorAndá* que se encontra em anexo a este trabalho. Ali, essa fala parecia um relato. Isso só foi evidenciado a mim quando recebi das mãos de Abreu o livro *BorAndá*, no qual pude conferir com calma as falas de todos os migrantes que participaram do processo de criação do texto.

Na abertura do espetáculo tais enunciações apareciam fora do seu contexto imediato, estavam submersas por outros valores apreciativos; o do autor, o do público, e isto as faziam trilhar por sentidos outros. Esse fato se dava pela mudança do gênero; a passagem de um gênero primário (oral) para um secundário (dramático), o que fazia essas enunciações perderem suas ligações diretas com as atividades genuínas que as englobavam, distanciando seus sentidos daqueles pretendidos no projeto de dizer dos seus enunciadores. Elas já não eram mais uma fala minha concedida em entrevista, muito menos a leitura do prefácio de um livro feita por um migrante do Ceará, ali, onde saltavam de uma gravação por meio das caixas de som, elas se tornavam alheias, tomavam outros rumos, sua forma composicional corria em relação ao tema e ao estilo para concretizar outro discurso, elas agora faziam parte de uma obra estética, era o começo do prólogo de um auto sobre migrantes.

Foi justamente no instante em que percebi esse movimento, que tentei refletir sobre ele, me perguntando o que é que fazia com que as palavras que saíram de minha boca ao serem inseridas na abertura daquele espetáculo soassem com sentidos diferentes, como se não fossem minhas?

Após ler atentamente todo o livro percebi que outras falas de migrantes, que encontrei nele materializadas, apareciam em BorAndá também de outras formas, como por exemplo, a da atriz e pedagoga aposentada Cida Rodrigues de sessenta e oito anos. Ao dar seu depoimento ela lembrou o momento em que chegou a cidade dos sonhos:

Eu vim de trem para São Paulo. Eu cheguei na Estação da Luz. Muita fumaça, muito barulho, eu andava com medo. Eu estava doida pra ver minha família, saber como eles estavam. Minha família veio só com a mala, **aquela mala marrom que parece papelão.**

(FRATERNAL, 2004, p. 29, grifos meus)

Logo após o cessar da gravação com as enunciações que citei anteriormente, exceto a de Cida, entravam em cena cinco saltimbancos que em movimentos prolongados e contínuos, encenavam uma espécie de migração, assim como indicada pelo autor na rubrica que transcrevo aqui:

Enquanto o narrador Abu dirige-se ao público, os outros quatro narradores caminham, em bloco, do fundo para o proscênio. No meio do palco cada um toma uma direção diferente. Trazem os objetos que utilizarão na cena.

(FRATERNAL, 2004, p.127)

Dentre esses objetos que sugere Abreu, que caracterizam a indumentária do espetáculo e singularizam cada um dos migrantes em cena, estava uma *mala marrom que parece de papelão*, parecida com a que menciona Cida Rodrigues na entrevista, e que pode ser conferida na fotografia da página 15, sendo carregada pelo ator Ali Saleh, ao centro, que no instante que se pode ver na foto, empresta seu corpo ao saltimbanco Tião Cirilo. Esta mesma mala se torna apetrecho basilar na primeira saga do espetáculo: Tião, na qual Ali interpretará o personagem principal, também chamado de Tião.

Perto do fim de sua saga Tião, saudosos, aproxima-se de uma mala, bem parecida com a que cita Cida Rodrigues, aberta em cima de uma pequena mesa e

repleta de objetos que ele guardou durante sua vida. De dentro da mala o personagem vai tirando alguns dos objetos que o faz lembrar sua história.

Dos objetos com os quais os saltimbancos entram em cena no prólogo, tal mala é um dos que ajudam a compor o tom da narrativa. Ela tem fundamental importância na encenação de Tião. É como se aquela mala fosse o seu próprio mundo, é como se ali dentro estivesse sua vida, suas memórias que o acompanham desde sua chegada na cidade grande. Ela representa o movimento de migração deste personagem, representa suas idas e vindas pelo país a fora, pois, foi esta mesma mala que ele carregou em suas viagens, foi esta mesma mala que ele levou cheia de presentes para seus amigos e sua mãe, ao retornar para sua cidade, antes da morte dela. Esta mala que aparece da fala da entrevistada.

Na fala de Cida esta mala é apenas uma de suas lembranças e a forma de sua encarnação signíca se dá através da memória. Em *BorAndá* tal objeto que compõe uma memória individual aparece materializado no próprio objeto que carrega as características citadas pela migrante. Na obra estética, gênero secundário, já não é mais uma imagem narrada, uma memória, ela é a mala-objeto. A mala enquanto *mala-objeto* continua com sua unidade temática intacta nos dois universos, no ético, na memória de Cida, bem como em *BorAndá*, obra estética, porém, o estilo e a forma composicional de como este signo é representado, enquanto enunciado, se transformam. Passa de uma narração para uma encenação, passa de uma memória a um objeto.

Temos, então, a migração de um gênero a outro, em que a forma composicional e o estilo saem em disparada, enquanto o tema permanece relativamente estável. Na fala de Cida a forma que compõe os enunciados se caracteriza através da interação verbal, típica da enunciação no contexto imediato do diálogo, já na arte dramática estes signos, proferidos anteriormente nas entrevistas, são levados ao palco derretidos nas ações dos heróis, na indumentária, na geometria das cenas, no arranjo sonoro, nos gestos dos atores, etc. Assim, o que se exercita aí é a mudança dos valores reais dos depoentes para

um contexto que já não é o contexto verbal lingüístico, mas o contexto literário, ou seja, o contexto artístico-verbal, o contexto de uma linguagem já elaborada com vistas a algum desígnio artístico primário (somos, claro, obrigados a admitir em algum lugar, num passado absoluto, o primeiro ato criador que não se realizou num contexto literário, porquanto este ainda não existia). Em tal concepção, o ato criador do autor realiza-se inteiramente apenas no contexto dos valores literários, sem ultrapassar o âmbito que o configura, e todos os seus aspectos só são pensados através desse

contexto que abrange sua realização; é aí que ele nasce, é aí também que encontra seu acabamento, é também aí que morre. O autor encontrou a língua literária e as formas literárias - o mundo da literatura e nada mais - e é este o terreno onde nascerão sua inspiração, o ímpeto criador que o leva a iniciar novas combinações e formas nesse mundo da literatura, sem sair dos seus limites.

(BAKHTIN, 2003, p.210)

Essa mudança de um contexto verbal-lingüístico para um contexto artístico-verbal que materializou a *mala marrom que parece papelão*, certamente, fez Cida Rodrigues lembrar da sua mala, aquela com a qual ela chegou em São Paulo, uma parecida com a que Tião também carregou a tira colo. Vê-se que o material verbal coletado no processo de criação do espetáculo deu base para a construção do aspecto verbo-visual da obra, como: a trilha sonora, a geometria das cenas, o cenário, as ações das personagens. Porém, como prometi no início desta escrita, não pretendo analisar fielmente o movimento que se constitui no espetáculo de BorAndá, me restringirei a olhar e compreender os sentidos dos discursos dos depoentes que ganham uma nova coloração, através da criação colaborativa, e se transformam em outro gênero para dar sentido ao que compõe a obra.

Neste espaço procurarei ver, brevemente, como se dá a relação de um discurso que é re-significado na boca de heróis e como esse fenômeno interfere na própria vida do sujeito que o enunciou e como essa relação o constitui. Neste caso, olho para meu próprio discurso, que aparece em BorAndá, com novos tons, constituindo e direcionando meus próprios pensamentos. Jamais, antes de a senhora achar que eu passava fome, pela minha enunciação, eu havia cogitado essa possibilidade. Jamais havia pensado que o fato de não comer lasanha parecesse uma possibilidade de falta de comida. Jamais havia olhado para uma mala, antes da encenação de Tião, e percebido que tal objeto percorre e compõe algumas lembranças de minha partida, de minha vida inteira, na verdade.

A partir de então, nunca mais vi uma mala como somente uma mala, tampouco, uma lasanha como apenas uma lasanha. A experiência de fazer parte do processo criativo dessa obra foi tão forte, tão intensa, que, de lá pra cá, eu re-acentuei, e venho re-acentuando, amiúde, com uma nova coloração a idéia que eu tinha do migrante, de mim mesmo. Não tive mais vergonha do meu sotaque e reconheci em mim um herói – para que saga maior do que sair da minha terra?

Não um herói de grandes feitos, mas um herói como os que aparecem em BorAndá, de pequenos atos, mas de igual importância.

A experiência dessa ação foi demasiadamente viva, que agora a tomo de exemplo para abordá-la em outro gênero, transferindo-a para um outro contexto, isto é, minha dissertação de mestrado.

De memórias alheias a Tião

Um componente fundamental que reveste BorAndá, sem a qual esta obra não traduziria fielmente a figura do migrante é a memória. Esta que se arraiga de sentidos que intimamente tecem ligações com o passado, por meio do qual constituímos o presente, e por intermédio dele caminhamos para o futuro, os tendo: - o passado, o presente e o futuro, - como a tríade fundamental que compõe o processo de constituição dos sujeitos em relação ao outro que o dá forma. São vozes do passado que se misturam com vozes do presente e fazem seu eco se propagar no sentido do futuro, daí a impossibilidade do acabamento, daí a memória que constitui BorAndá ser sempre uma arenga em aberto, o discurso das idéias não definidas, o diálogo.

Para abarcar a fartura de olhares que habitam em outras consciências, que não a do autor, e a polifonia que circunda a criação colaborativa Abreu não transita pela possibilidade de um abafamento dos sujeitos, das consciências, das vozes, que fazem parte do seu discurso, mas se constitui como autor de uma obra que tem a memória como fio condutor que estabelece uma interação de alteridade entre sujeitos e discursos.

No seio do processo criativo do qual BorAndá toma forma há sempre uma recorrência a memória, sobretudo, a memória oral, esta que sempre esteve presente na vida do ser humano e que podemos considerá-la a forma de registro mais primordial que possuímos.

Porém, a memória que Abreu recorre para constituir seu escrito não se trata de uma memória parcialmente monologizada que é, apenas, transmitida de um sujeito para outro como se pode ver no *Fedro* em que Platão

coloca na boca de Sócrates a lenda do deus egípcio Thot, patrono dos escribas e dos funcionários letrados, inventor dos números, do cálculo, da geometria e da astronomia, do jogo de dados e do alfabeto. E sublinha que, fazendo isso, o deus transformou a

memória, mas contribuiu sem dúvida mais para enfraquecê-la do que para desenvolvê-la: o alfabeto “engendrará esquecimento nas almas de quem o aprender: estas cessarão de exercitar a memória, porque, confiando no que está escrito, chamarão as coisas à mente não já do próprio interior, mas do exterior, através dos sinais estranhos”.

(LE GOFF, 1996, p. 437)

Neste sentido penso que a memória que constitui a arquitetônica de BorAndá não é somente uma certa garantia da identidade de um determinado grupo social ou de um sujeito isolado, ela vai além de uma consciência que aglomera o outrora, o que foi. Em Abreu o lugar da memória é o próprio outro, é no diálogo, na interação entre consciências que ela surge, se trata de um fenômeno que se alicerça a partir da alteridade, a partir do que é alheio. Creio poder afirmar, mesmo com certo frio na espinha, que é essa memória da alteridade que funciona em BorAndá como uma propriedade definidora do acabamento estético que dá feição a arquitetônica da obra, logo, a vejo como uma memória esteticizada do outro, e

é nesse sentido que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem exterior pela primeira vez num novo plano de existência.

(BAKHTIN, 2003, p. 57)

No escrito de Abreu é o sujeito outro que é estrela da sua concepção, em que ele é transportado pela criação colaborativa para outro plano de existência, o plano estético. Neste processo não é a lembrança particularizada do outro enquanto evocação do passado que age como correia de transmissão da imanência de uma consciência subjetiva à outra, como pensavam os gregos, por exemplo. Ao contrário, é quando um conjunto de lembranças é posto em interação com outros sujeitos, com a história, com o corpo social, com discursos alheios, é quando esse aglomerado adquire um tom valorativo do outro que temos uma interação em que se depara o aparecimento de uma memória dialógica, construída no mundo dos acontecimentos da vida e tem o outro como apoio, que se apropria da linguagem e

a transforma em predicado adaptador dos discursos inacabados dos sujeitos às cronotopias que estes se encontram.

Para Geraldi (2010, p. 111)

no mundo dos acontecimentos da vida, campo próprio do ato ético, estamos sempre inacabados, porque definimos o presente como consequência de um passado que construiu o pré-dado e pela memória do futuro com que se definem as escolhas no horizonte das possibilidades. Nosso acabamento atende a uma necessidade estética de totalidade, e esta somente nos é dada pelo outro, como criação e não como solução. A vida, concebida como acontecimento ético aberto, não comporta acabamento e, portanto, solução.

A partir do pensamento do professor Geraldi, fundamentado nos estudos bakhtinianos, vemos que somos inacabados por natureza, enquanto sujeitos, somos caracterizados pelo inacabamento que é inerente às interações traçadas no campo da ética. Porém, creio que a passagem de um campo a outro, do ético ao estético, como podemos ver em BorAndá, o deslocamento que caracteriza o lugar da memória à alteridade a faz laborar como ponto de, um provável, acabamento, mesmo que provisório, do todo estético.

A memória colocada nos entremeios da vida não funciona como um excedente de visão do todo acabado dos sujeitos, uma vez que de acordo com Geraldi (2010, p. 107) na “vida não há um autor e se estou vivendo, tenho um porvir e, portanto, sou inacabado”, mas ao atravessar o processo de transgenerização, na criação colaborativa, é a partir dela que o autor constrói um excedente de visão dos heróis que tomam vida na obra estética, pois “no mundo estético o futuro da personagem e dos acontecimentos são desde já conhecidos do autor – e é precisamente as formas de operar com este conhecimento na relação com o herói que define as relações monológicas ou polifônicas nas narrativas” (GERALDI, 2010, p. 109).

Em o Autor e o Herói, texto compilado na Estética da Criação Verbal¹³, Bakhtin (2003, p. 10) considera autor como sendo “o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo do personagem¹⁴ e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta”. Deste modo, é ele a

¹³ Edição brasileira.

¹⁴ Em edição da tradução de 1997 este termo aparece como herói, porém nesta edição de 2003, o termo herói foi trocado pelo termo personagem, porém neste trabalho foi adotado uma relação de proximidade entre os termos, ou seja, o herói é considerado, também como um personagem e o personagem, muitas vezes é um herói.

consciência, das consciências, que junta e conhece as idéias dos personagens e de seus mundos, sabendo sua arquetônica, algo que é inacessível a eles próprios. Na criação estética, de acordo com Clark e Holquist (1998) podemos ainda considerar o autor, no viés bakhtiniano, como aquele que transcreve o que está na vida, refletindo isso por meio de obras de arte.

Deste modo, ao colocar as memórias de depoentes em jogo, em relação, ao trazê-las para outra cronotopia e para outro gênero, Abreu constitui um movimento que engloba ao mesmo tempo o eu definidor destas memórias, a história, a linguagem, e até mesmo o por vir e instaura uma memória da oralidade que lhe serve como uma saída significativa na criação dramática através da consolidação do discurso estético, que é mais aberto na sua maneira de englobar o discurso de outrem, e para Bakhtin (2009, p. 159) não “tem, de forma inerente, um sentimento agudo dos direitos de propriedade da palavra e uma preocupação exagerada com a autenticidade”.

Assim, ao encontrar na memória do outro alguns princípios que norteiam o processo de criação do qual BorAndá se erige Abreu a desmistifica. Ele não põe em voga se é necessário considerar a veracidade do que é narrado a partir das memórias individuais de cada sujeito, o que importa é o caráter de estímulo e a mudança de cronotopia que elas podem possibilitar à criação estética.

Na leitura de Machado (2010, p. 159) do conceito de cronotopo, do qual Bakhtin é pai, ela entende que cronotopia se

trata das conexões essenciais de relações temporais e espaciais assimiladas artisticamente na literatura. Enquanto o espaço é social, o tempo é sempre histórico. Isso significa que tanto na experiência quanto na representação estética o tempo é organizado por convenções. [...] os gêneros se constituem a partir de relações cronotópicas particulares e também recorrentes por isso são tão antigos quanto às organizações sociais. [...] as obras, assim como todos os sistemas da cultura, são fenômenos marcados pela mobilidade no espaço e no tempo.

O tempo e o espaço que constitui tais memórias são transformados, em parte, ao serem trazidos para o interior da criação dramática. Ao considerar a memória como fundamento que direciona o seu processo autoral no interior da criação colaborativa, Abreu parece ir de encontro aos pensamentos apregoados na Antiguidade, em que se considerava a memória um fato sobrenatural, um dom a ser colocado em prática, ao passo que seu transporte para um outro suporte fora da consciência dos sujeitos era tido como um enfraquecimento.

Na criação colaborativa esse fenômeno caminha na direção contrária. Ao serem colocadas em prática as memórias são fortalecidas na essência desse processo criativo que concentra em suas concepções estéticas uma espécie de macrocronotopia que é constituída de memórias que se inserem em pequenas temporalidades, ou seja, microcronotopias, que delineiam a arquitetura da obra dramática e define a autoria no cerne da criação colaborativa, tendo a memória da alteridade em interação como fio condutor da criação, assim como vemos nascer em BorAndá.

Olhando para apenas uma migalha da obra de Le Goff (1996, p. 423), quando ele define memória como “a propriedade de conservar certas informações, remetendo-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas [...] [em que] o processo de memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” vejo em BorAndá Abreu colocar no discurso de seu herói Tião Cirilo uma releitura, com outra coloração, das memórias e da fala de José Nogueira da Luz, paulista, nascido em 1934, casado e morador da cidade de Palmital, no interior do Estado de São Paulo, como se pode observar adiante.

José Nogueira da Luz – Eu guardo tudo, tem também umas cartas. [...]. Essa caixinha aqui é da primeira máquina Singer que minha mãe comprou, deve ter uns duzentos e trinta anos mais ou menos. A minha mãe morreu com oitenta anos – já faz vinte anos que ela faleceu -, então essa caixinha deve ter pelo menos cento e trinta anos.

Isso aqui foi o primeiro sapato. (Chora). Eu não sei por que eu gosto de ver isso. Esse sapato era de quando eu era criança. Esse é meu boletim de escola. Grupo escolar de Muretama, aluno matriculado no ano de 1948. Eu tinha pouca falta, mas o comportamento não era muito bom, não. Eu tirei o diploma com nota 66,06. Isso foi no primário.

Esse livro aqui que eu guardo é História Universal, de Jonatas Serrano, ano 1924, Livraria Francisco Alves. Naquela época, ele era instrutivo. Eu guardo de recordação, o dia que eu morrer vocês some com ele. Esse aqui é Masmorra, é uma peça de teatro. Esse é Senhora, de José de Alencar. Eu nunca mais peguei eles pra ler. Essa coisa de recordação, eu fico triste, mas mesmo assim eu guardo. Alguns desses livros eram da minha mãe.

(FRATERNAL, 2004, p. 79-80).

Como já o disse anteriormente é difícil neutralizar essas palavras que busco no fundo de meu âmago para encarnar meus pensamentos, uma vez que tudo que escrevo aqui tem ligação direta com minha vida, todos esses meus atos levam impregnados em si as minhas marcas, as minhas assinaturas.

Ao reler essa passagem do depoimento de José Nogueira, voltei mais uma vez ao meu, tão visitado, balaio de memórias e lembrei de uma pequena caixa de madeira que trouxe de Exú quando parti em direção a São Paulo e que estava guardada no fundo do meu antigo guarda roupa na casa onde mora meu irmão. Por coincidência, neste domingo de pais, em que voltei para casa com o intuito de amenizar a dor da solidão neste lugar, por vezes, desconhecido, para aliviar a saudade de papai, acabei revisitando esses meus badulaques de infância e me senti o próprio Tião, me senti o próprio José Nogueira, e reconheci em mim um Pajeú um tanto saudoso e nostálgico, porém, mais assemelhado ao herói de Euclides da Cunha¹⁵; o forte, bravo e guerreiro Pajeú. Neste pequeno recinto de memórias encontrei alguns pertences que já nem mais me recordava e que foram o mote da materialização de um *flash back* de minha vida, ali diante de meus olhos em plena tarde dominical.

Reli o rascunho do pequeno bilhete, já amarelado pelas marcas do tempo, que escrevi para a professora Dona Luza em homenagem ao dia das professoras, quando ainda estava na terceira série, e que nunca o entreguei. Apreciei uma foto tirada por meu irmão de mim, Duca, Louro e Queta, os amigos, nus em pêlo tomando banho de mangueira na beirada do cacimbão de Tio Edival. Senti saudades da casa grande que morava no Sitio Batentes, na fazenda de vovô Pajeú, ao experimentar novamente em minhas mãos a textura de uma pequena pedra, bem redondinha, que achei no *munturo* de casa no dia em que nos mudamos. Da mesma forma vi nítida a imagem de um garotinho magrelo abaixado dentro da espera feita com folhas de madeira nova, com os olhos *aboticados*, esperando uma rebançã assentar no alto do pé de algaroba com a velha *baladeira* pronta para atirar, no instante em que a peguei nas mãos e lembrei que naquele mesmo dia eu havia conseguido matar um beija-flor com um tiro certo e logo em seguida o enterrando para papai não ver a maldade que eu havia cometido.

Comecei a rir sozinho ao ver no fundo da caixinha um caco de vidro bem delineado e lembrar do dia em que, sem querer, quase fui responsável pela morte de minha irmã mais nova. Um episódio que até parece uma narrativa de Abreu que condensa uma certa mistura de dor e riso.

¹⁵ Os sertões.

Era o começo da tarde de um dia que não me recordo a data. Todos estávamos fazendo uma algazarra na ribanceira do rio. Costumávamos fazer um balanço amarrado com corda lá no alto da Ingazeira para passar toda a tarde nos aventurando. Ao final do dia ninguém queria subir na árvore para desatar o nó e, com isso, geralmente, essa tarefa ficava para minha irmã mais nova: Miúda. O seu apelido já denunciava sua agilidade para subir em árvores. A muito contragosto ela subia na árvore, com uma condição: alguém tinha que ficar segurando a corda embaixo, de modo que, ela a sustentasse lá em cima. Lembro que neste dia o encargo de segurar a corda recaiu sobre Vânia, a filha de um morador das terras de vovô. Por não conseguir fazer isso sozinha ela pediu ajuda a sua irmã Lucélia.

Como o rio geralmente estava seco, enquanto uns se balançavam os outros procuravam pedras preciosas na areia, tínhamos a doce ilusão de um dia achar um diamante e ficar ricos. Neste mesmo dia, enquanto Vânia segurava a corda, junto com Lucélia, e Miúda se escanchava no galho da árvore com uma perna e a outra enrolada na corda, Tonho do outro lado da margem do rio gritou, em bom tom:

- Achei um diamante!

Com isso todos se apressaram para ver o tal diamante, inclusive Vânia e Lucélia que seguravam a corda que dava apoio a minha irmã. Ao soltarem a corda Miúda despencou lá do alto da Ingazeira, como se fosse uma manga madura que cai ao receber a picada de um azulão, e todos nós nos viramos ao ouvir seu grito de desespero e o barulho abafado da queda.

- Ahhhhhhhhhh. Paff (Silêncio).

- Eita queda da peste! Será que ela morreu? Perguntou Vânia.

Ela estatelada no chão, de uma queda de uns cinco metros de altura, ficou ali, parada, petrificada como se tivesse morrido enquanto nós assustados tomávamos lugar a sua volta ao nos darmos conta de que o que Tonho havia achado era um caco de vidro, um bonitinho e pequeno caco de vidro.

Enquanto minha irmã estava estirada no chão, tenho certeza de que alguns dos presentes já começavam a imaginar o tamanho da surra que iriam levar quando chegassem em casa, caso ela ficasse com alguma seqüela, inclusive eu que era seu irmão mais velho e tinha a incumbência de cuidá-la. Sem reação todos esperavam a reação de Miúda que se levantava cambaleando com as mãos nos

quartos, agarrando em uma tora de madeira e enunciando com fúria nos olhos e dores nas costas:

- Cadê a quenga que soltou a corda?

Recuperando-se da tontura, imediatamente, ela saía em disparada atrás de Vânia, como um cachorro que corre atrás de um gato, com o intuito de quebrar a tora de pau na cabeça da menina, o que causou um estardalhaço de risadas e alívio entre nós. Neste mesmo instante, furioso, Tonho jogava o caco de vidro no matão e eu o recolhia, guardando-o no bolso.

Esse acontecimento que, outrora, me tirou o fôlego, hoje me proporciona boas gargalhadas. As mesmas que me encontrei dando ali sentado no chão do meu quarto, com a pequena caixa entre as pernas, como se fosse uma criança. Gargalhadas que em seguida foram substituídas por lágrimas ao voltar minhas atenções para a caixinha e me deparar com a única lembrança de mamãe; uma foto três por quatro, que a seu respeito eu escolho não continuar a escrever, preferindo fugir das lembranças que não tenho, para me entreter agora com as de Tião Cirilo, que estão imbricadas pela voz de José Nogueira, e assim sendo a elas retorno:

Tião – A vida correu mais depressa do que eu pude entender. Os filhos cresceram, casaram, netos, um pouco de artrite, dor nas costas da vida de pedreiro. (Pega o prumo). Ainda faço alguma coisinha, leio planta melhor que engenheiro e parede minha é tudo no esquadro. (Olha a mesa repleta de seus objetos. Pega o caderno e, subitamente, se emociona). De vez em quando eu venho aqui e fico olhando essas coisas velhas. Porque eu guardo tudo isso? Por que não jogo fora? Tudo passou mais rápido do que eu pude perceber, do que eu pude entender, do que eu pude apreciar. Qual o sentido de tudo isso? Tem de ter algum sentido (Cobre o rosto e chora).

(FRATERNAL, 2004, p. 140)

No excerto, vemos que a fala de Tião é, em parte, recuperada por Abreu da entrevista do senhor Nogueira para dar o tom nostálgico a narrativa, em que Tião se encontra já com mais idade apreciando objetos que fazem parte de sua trajetória, agora guardados na pequena mala que falei anteriormente.

Nesta saga vê-se aflorar um tema comum quando se fala de migração; o trabalho. O sonho de possuir algo que seu torrão não os proporciona é o mote que faz com que milhares de sujeitos deixem seus corações e suas almas num lajeado,

num pé de serra, na beirada do mundo, movendo seus corpos para uma metrópole em busca de uma oportunidade em uma terra que quase sempre, para eles, a felicidade se esconde, num lugar onde trabalham e passam seus dias e que apesar de não reconhecerem como seu, é onde se tornam árvores, cujas raízes fincadas muito longe e cujo tronco cortado e separado delas, estranhamente sobrevivem, floram e frutificam sempre na ilusão de um regresso que nunca chega.

Wéllington – Aqui é bom para trabalhar, mas para viver não presta não!

Amoz – Quando aposentar volto para minha terra!

Tião – É o tempo de juntar um dinheirinho e volto pra títica de lugar onde nasci.

(FRATERNAL, 2004, p. 138)

Das entrevistas Abreu seleciona esse tema que parece denunciar a psicologia do corpo social destes sujeitos, que não se situa em

nenhum lugar “interior” (na “alma” dos indivíduos em situação de comunicação); ela é, pelo contrário, inteiramente exteriorizada: na palavra, no gesto, no ato. Nada há nela de inexprimível, de interiorizado, tudo está na superfície, tudo está na troca, tudo está no material, principalmente no material verbal. [É ela] justamente o meio ambiente inicial dos atos de fala de toda espécie, e é neste elemento que se acham submersas todas as formas e aspectos da criação ideológica ininterrupta: as conversas de corredor, as trocas de opinião no teatro e, no concerto, nas diferentes reuniões sociais, as trocas puramente fortuitas, o modo de reação verbal face às realidades da vida e aos acontecimentos do dia-a-dia, o discurso interior e a consciência auto-referente, a regulamentação social, etc. A psicologia do corpo social se manifesta essencialmente nos mais diversos aspectos da “enunciação” sob a forma de diferentes modos de discurso, sejam eles interiores ou exteriores. Estas formas de interação verbal acham-se muito estreitamente vinculadas às condições de uma situação social dada e reagem de maneira muito sensível a todas as flutuações da atmosfera social. Assim é que no seio desta psicologia do corpo social materializada na palavra acumulam-se mudanças e deslocamentos quase imperceptíveis que, mais tarde, encontram sua expressão nas produções ideológicas acabadas.

(BAKHTIN, 2009, p. 41)

Considerando BorAndá uma produção estético-ideológica, é nela que Abreu traz refletida a situação sócio-histórica do horizonte social que se inserem seus depoentes que evidenciam na interação verbal os motivos do êxodo, como na fala do motorista Demerval Fernandes de Souza, mineiro de sessenta e três anos e de José Pajeú.

Demerval - Eu saí de lá porque eu trabalhava de segunda a segunda e só tinha **uma botina e dois par de roupa**.

(FRATERNAL, 2004, p. 31, grifos meus).

José Pajeú - A decisão de vir para São Paulo foi porque eu via sempre o pessoal vindo daqui com **roupa mais bonitinha, mais bem vestido, uns caras que eram até pior que a gente**. É tanto que até **camisas** eu pegava emprestada com eles. E aí você fica pensando: eu vou viver num lugar desses, que não tem recurso de nada, não tem futuro, a gente tem que correr atrás mesmo. E eu só via São Paulo. São Paulo era a ilusão mesmo. Chegava um cara lá, que vivia lá quase passando fome, chegava todo bonitão, a gente pensava: São Paulo é bom.

(FRATERNAL, 2004, p. 55, grifos meus).

As falas do mineiro e do pernambucano são recuperadas na trama de Abreu na saga de Tião, como se pode conferir a seguir.

Tião – A coisa foi a seguinte, sem tirar nem pôr, sem meio de vida, tirando da terra menos do que eu dava pra ela, um dia arvorei, com segredo e com medo, um pensamento no fundo de mim: “Vou BorAndá!” (*Amoz com roupas novas, tênis de cano alto, chapéu e óculos escuros entra na área de representação. É Biú*).

Biú – Cês são gente besta! Vão passar a vida no mesmo, dia nasce, dia morre e a vidinha de vocês é tal e qual! Isto aqui não é mundo, não! Isto é o que caiu do fiofó dele! Mundo é lá, cidade grande, mas é pra caboclo mordido de cobra, gente que tem arranque! Não é pra quem fica bostanto, esperando mosca pousar!

Tião – Eita, se aquele na venda não era Biú que tinha voltado! Um sujeito pamonho, piorzinho até que eu, quando saiu daqui, dois anos atrás. Agora volta todo desenleado, com pompa, palafrém e palavrório! Falou e mostrou que, na bagagem trazia três camisa e duas calça, um despropósito para um homem só! (*Biú, senhor de si*,

senta num banquinho, tira do bolso um espelhinho redondo e penteia o cabelo. Tião cheira o ar) Eita, fartum bom!

Biú – É Glostora! Bom pra alisar cabelo! Desce cachaça e cerveja que eu pago. Mas é só hoje!

Tião – Eita que o povo festou e viveu! Mas o que assombrou de vez o povo foi quando o coronel entrou na venda. *(Wellington entra no espaço de representação)*

Coronel – Eita que tem gente que só é ir pro Sul que volta tresmudado! Quando tava aqui já não era muito homem, quando volta vem fedendo perfume de mulher da vida!

Biú – Me diz cá uma coisa, coronel: o senhor, por acaso, já comeu macarrão espaguete? Lasanha de quatro queijo? Bife à milanesa? Chantilly e maionese? O senhor precisa conhecer o mundo coronel! *(Coronel sai da área de representação)*

Tião – Eita, que babei de vontade de um dia na vida comer aquilo?

Abu – É suficiente! *(Amoz sai da área de representação)*

Tião – Macarrão espaguete! **Lasanha deve ser carne de bicho.** Não de ave!

(FRATERNAL, 2004, p. 131-132, grifos meus)

A unidade temática das enunciações, tanto dos migrantes quanto dos heróis de Abreu, revelam o contexto social em que vivem tais sujeitos. Isso possibilita Abreu trazer para dentro de seu discurso o discurso do outro, exatamente como este foi enunciado, como por exemplo, no caso da lasanha citada por Tião, que aparece na minha fala, como mostrei anteriormente. Isso evidencia que na construção objetiva de sua narrativa ele tanto as palavras quanto as maneiras de dizer do discurso do outro. Elas são trazidas para o seu discurso de uma determinada maneira que sua singularidade, seu aspecto subjetivo, torna-se claramente perceptível, como ocorre na fala de Tião. Deste modo, pode-se pensar que toda a narrativa deste dramaturgo poderia muito bem

ser posta entre aspas como se fosse de um “narrador”, embora isso não seja marcado temática ou composicionalmente. Mas, no interior da narrativa, praticamente cada epíteto, cada definição ou julgamento de valor poderiam também estar entre aspas, como

se tivessem saído da consciência de uma ou outra das personagens.

(BAKHTIN, 2009, p. 173)

O tema que configura sentido as enunciações a respeito da lasanha, tanto na minha fala, quanto na do herói, evidenciam o horizonte social em que foram produzidas. Por exemplo, como a falta de trabalho nas suas cidades, tornam as coisas mais precárias, uma vez que, o pequeno salário não é o suficiente para manterem suas necessidades. Bem sei disso, esse foi um dos motivos que me fez partir, assim como maioria dos migrantes que se põem em movimento.

Não vendo oportunidade em suas terras esses sujeitos partem em busca de um outro lugar e São Paulo é um chamariz. Sabemos que a cidade de São Paulo funciona, economicamente, como o coração do Brasil. Na ilusão dos migrantes é lá que estão as melhores oportunidades, ou simplesmente, uma oportunidade de vida, como vemos na fala de José Pajeú. A imagem desta cidade que é veiculada através dos migrantes que vão embora e que voltam é a melhor possível. O que é percebido pelo sujeito que fica, em relação àquele que chega é a mudança, e uma mudança boa. Essa mudança se materializa no falar, no vestir, nos hábitos, etc., assim, como vemos na ação do personagem. Ao ler o texto é como se estivesse vendo a cena dos meus primos que moravam em São Paulo e voltavam para nos visitar no final do ano, todos bonitos, *eita* inveja que eu tinha deles!

Nos enunciados anteriores vemos um movimento nos seus elementos definidores que configuram a passagem de um gênero a outro. Primeiro, quando se trata da mudança das vestimentas a unidade temática permanece parcialmente estável. Revela que antes de virem a São Paulo ambos não tinham a possibilidade de conseguir mais do que uma muda de roupa, porém, após a migração isso era possível. Tal enunciado parece revelar que a migração, sobretudo, para São Paulo, é a forma de melhora da situação social do sujeito, pois, a cidade grande é um paraíso, mas também é uma doce ilusão, como vemos se materializar na fala de José ao usar o verbo no passado: **a gente pensava**.

Se pensava, não pensa mais ou pelo menos pensa de outra forma. Após migrar para a cidade, e conhecer sua realidade, o nordestino percebe que São Paulo não é um mar de rosas como imaginava:

José Pajeú - Mas o custo de vida aqui é muito caro. Você tem que batalhar pra sempre. Você nunca está a vontade aqui, você nunca fala: Eu estou ganhando e está sobrando. [...] Quando eu cheguei aqui eu ficava pensando: o que é que eu sou? Um cara que sempre batalhou na roça.

(FRATERNAL, 2004, p. 55)

Do mesmo modo que Tião se surpreende ao pensar na sua própria vida:

Tudo passou mais rápido do que eu pude perceber, do que eu pude entender, do que eu pude apreciar. Qual o sentido de tudo isso?

(FRATERNAL, 2004, p. 140)

A indagação de José Pajeú, sobre si mesmo, aparece materializada na fala de Tião, de uma outra forma, floreado por outro estilo.

No diálogo das personagens em que acontece a chegada de Biú todo *sãopaulizado* temos, novamente, a recuperação de outro tema que já deu as caras em BorAndá: a comida, ou seja, a lasanha. Note que aí não se trata mais de uma lasanha que denuncia a variedade de comidas existentes no estado a que pertence o migrante que originou tal enunciação, eu.

Embora, o contexto que se insere tal enunciado denuncie um certo desconhecimento do prato, assim como na minha fala, sua unidade temática trilha por outros caminhos. Na fala de Tião, citar a lasanha e indagar se é carne de bicho ou de ave, tem um sentido outro. Não se trata apenas do desconhecimento, mas denuncia a situação social em que se insere o personagem que assim como não têm condições de comprar mais do que uma camisa, também, não tem condições financeiras de comer uma lasanha, o que é o oposto do sentido da fala dita por mim, em entrevista. A forma composicional da enunciação, como também o estilo, se mantém quase estáticos, há sim a alteração com a inserção da palavra carne, contudo, sua unidade temática dá um salto, ela se torna o ponteiro dos segundos.

Falando em comida, no diálogo entre os personagens também está presente o que falou a baiana de quarenta e seis anos Marinalva Gomes de Souza. A forma como sua fala aparece na fala de Tião caminha no sentido de evidenciar o desconhecimento da comida, o que faz com que sua unidade temática permaneça firme.

Aqui em São Paulo a comida que eu mais gostei foi salada de maionese. Eu não conhecia maionese. Foi minha prima que fez quando eu cheguei. Fez a salada, frango assado... Eu sei que ela fez um monte de coisa, mas a salada de maionese eu enchi o prato e ela até falou que eu ia passar mal. E eu não passei mal não. Que comida boa! E ela falou que era pra comer junto com a comida. Mas eu não, comi ela pura, só salada de maionese.

(FRATERNAL, 2004, p. 109).

Geralmente a estrutura de uma cidade pequena do nordeste, de onde vieram os migrantes acima citados, é bem humilde. O desenvolvimento é precário, graças, em grande parte, as falcatruas estabelecidas por quem detém o poder. Geralmente o povo tem receio de enfrentar e levar a cabo os problemas políticos. Não acontece, comumente, como ocorre em BorAndá, em que o personagem Biú, desafia a autoridade do Coronel, ao respondê-lo ironicamente.

Numa cidade deste tipo, não há grandes mercados, não há grandes padarias, não há grandes novidades. Pernambuco, Ceará e Bahia têm características bem diferentes dos estados do sudeste. A comida servida a mesa de uma família que vive em uma pequena cidade, como a que descrevo, pelo menos na casa dos mais pobres, na maioria das vezes, é o que o pouco salário dá para comprar: o arroz, o feijão e a mistura, quando dá. Não há uma variedade de verduras, de legumes, até mesmo pelo clima do local. Deste modo, este tipo de alimento é mais caro. Isso explica o desconhecimento de pratos como lasanha e maionese por parte dos migrantes advindos de cidades singelas e de famílias humildes. Em BorAndá o fato dos personagens não conhecerem tal tipo de comida nos faz criar a imagem da cidade de onde são descendentes – atrasada, pobre, humilde, tranqüila, ruim de viver ou boa para viver, etc – que dependerá exclusivamente da imaginação e da apreciação valorativa do espectador.

Além das comidas, outros assuntos pelos quais os atores entrevistadores se interessavam eram aqueles que circunscreviam as nossas atividades cotidianas, como as brincadeiras, os medos, e ao nos perguntar sobre a estrutura da nossa casa eu falei:

Hélio Pajeú - Fogão de lenha com panela de barro, e lá a casa era assim, a gente tomava água num pote de barro também. **A água lá não é encanada, é na cacimba.** Você vai lá e puxa. É como se fosse um poço, só que é bem largo.

(FRATERNAL, 2004, p. 53, grifos meus)

Essa minha fala serviu de material para Abreu criar uma das cenas que compõe o retorno de Tião a sua casa, como se pode ver a seguir.

Norato – Eu vi! Chegou cheio de ares, cheio de prosa, imperando como se fosse rei. **Atrás juntou uma réstia de criança admirando as roupas, o sapato novinho que brilhava. Ói, eu invejei!** Ele me deu de presente um pente e um espelhinho redondo que atrás tinha o retrato de uma moça. Nua em pêlo! Nunca tinha visto uma assim. Em retrato, não!

Tião – Levei presente: uma Santa Aparecida pra mãe, uma coisinha ou outra pra parente. Levei também uma coisa de engenho pra mostrar! (*Mostra ao público uma torneira e explica o funcionamento*). Isso é coisa de engenho, de funcionamento, de ideia fina! Toda casa tem uma. As veiz até mais de uma. É só rodar essa peça assim e pronto, sai água. Quanta água você quiser. (*Amoz é agora um rapaz interessado no objeto*)

Amoz – Disso aí?

Tião – **É, não tem que buscar água na bica. A bica vai até a casa...**

Amoz – Como é?

Tião – Tem um cano que vem por baixo da terra, pelas ruas. Desse cano sai outros caninho pra cada casa.

Amoz – Sei. Mas a água dos canos debaixo da terra vem de onde? **De poço?**

Tião – Não, vem de umas caixas grandes, cheias de água, que ficam no alto...

Amoz – No alto de onde?

Norato – Deixa de empáfia, Tião! O menino aí é bobo, mas a gente não é tão atrasado, não. **A gente sabe o que é uma torneira. Só nunca tinha visto uma.** E que é isso?

Tião – Um rádio, toca música, fala...

Norato – Sei... Então é isso o rádio. Funciona?

Tião – Trouxe só pra vocês ver. Falta força elétrica.

Amoz – Sei. (*Pausa*) Que é força?

Tião – (*Pensa, mas não consegue explicar*) É umas cargas que vem da láite... assim... que vem igual água na torneira, mas vem nos fios de arame. Sei explicar, não, mas é pôr na tomada e isso canta, toca.

Amoz – Ô, sujeito mentiroso! Pensa que a gente é tonto!

(FRATERNAL, 2004, p.135-137, grifos meus)

Todos sabemos, até pela forte veiculação na mídia, da situação da seca no nordeste brasileiro. Na cidade em que vivi, até certo tempo, não havia chuveiro na maioria das casas, porque a falta de chuva dificultava o armazenamento de água e com isso impossibilitava um banho que gastasse mais água do que o necessário. Tal fato não quer dizer que eu não conhecesse um chuveiro, ou uma torneira, assim como o personagem. Em Exú havia água encanada que chegava em alguns pontos de cada rua, um cano num buraco no chão ou uma torneira no canto da rua que *mijava* um fio fraco de água, que vinha através de um cano fino. Todo mundo da rua se juntava nesse ponto, fazia fila, para pegar a água uma ou duas vezes por semana. Nas casas mais afastadas do centro haviam poços, *cacimbões*. Daí eu dizer que não havia água encanada.

A unidade temática que aparece na minha fala parece ser a mesma que a de Tião, demonstra um lugar onde não há água encanada, denunciando a forma de estruturação da cidade. Para evidenciar isso na fala de Tião, Abreu utiliza um objeto representativo da falta, ou da presença, de encanamento em um lugar: a torneira. Realmente, era difícil se ver uma torneira nas casas da minha cidade, porém, creio que, a maioria dos seus habitantes sabiam da existência e conheciam o significado de tal objeto. Só nunca tinham visto uma.

A forma composicional que Abreu se apóia para passar tal informação ao público não é somente a narração, assim como eu o fiz. Ele consolida na boca do herói a descrição de um objeto, da torneira, junto da encenação do ator, para mostrar a unidade temática que compõe a cena. Pensando na forma composicional, há a substituição de *cacimba* e *poço* por *bica*, que também é uma forma de colher água.

Não tinha sentido eu explicar a falta d'água na minha cidade através de uma torneira, até porque eu não tinha uma torneira na mão no momento da entrevista e os atores a veriam como um objeto trivial dos seus cotidianos. Na época da entrevista a torneira já havia se tornado algo trivial para mim, tanto que nem lembrei dela. Ao falar da cacimba, me coloquei numa posição saudosa: que saudades de beber água do pote e da cacimba. Já na concepção estética há sentindo em se trazer uma torneira para o centro da cena, pois, tal objeto permite os atores colocar em prática aquilo que delinea o estilo do gênero em que ele aparece: um texto cômico, como também algo que bosqueja o aspecto autoral deste dramaturgo; o teatro narrativo.

É de narração em narração, ao desenrolar do espetáculo que percebemos como a história de cada migrante que conversou com a Fraternal é prenhe de vida e de morte. A mesma relação dialética que descreveu Melo Neto (2000) constitui a

trama de Tião, que traz a ambivalência do choro e do riso, própria da vida cotidiana nos processos de migração. Depois de muitas risadas durante toda a conversa chegamos a um ponto tenso que fez verter lágrimas dos olhos do meu irmão, e dos meus. Em um determinado momento Aiman nos perguntou sobre nossa mãe.

José Pajeú – A gente passou uma situação muito difícil, depois que a mãe da gente faleceu. Isso ainda foi lá, antes de todo mundo vir pra cá. Vivía todo mundo lá ainda.

Hélio Pajeú – Na época em que minha mãe morreu foi que minhas irmãs vieram para cá. Quando minha mãe morreu, eu tinha dois meses de idade. Aí, meu pai foi e casou e minhas irmãs não se davam bem com a mulher dele.

José Pajeú – Acho que ele casou um ano depois da morte de minha mãe. Depois que meu pai casou, ele teve mais duas meninas lá. Ele vive lá até hoje. Acho que tem uns sete anos que eu fui lá. Eu não me arrependo de ter vindo, nunca. Aqui não é um paraíso, mas também não é um inferno. Lá era bem pior. [...] A pior lembrança que eu tenho de lá foi quando a mãe morreu. Ela ficou doente um tempo. (Chora). Esse foi o pior momento.

(FRATERNAL, 2004, p. 48-49)

Essas nossas palavras eu reconheci na cena em que Tião recebe de volta uma carta que ele enviou a sua mãe, pouco antes dela morrer sem ter notícias do filho.

Tião – (Tião pega a carta). Fazia três anos que eu tava casado e doze que eu estava aqui, quando recebi de volta a carta que tinha mandado para minha mãe. (*Emociona-se*). Foi baque. Foi baque que homem rijo, engrossado no aspro da vida não sustenta. Ô, meu Deus, essas distâncias de quem a gente quer bem! (*Recompõe-se*). A carta ainda estava fechadinha, como mandei. A Santa Aparecida ficou com uma tia minha. Agora eu já não tinha mais porque voltar. De vez em quando ainda choro, escondido.

(FRATERNAL, 2004, p. 139)

Em Tião, não há outro casamento de seu pai, que sequer é citado na história, mas a morte de sua mãe é o que o faz voltar para a cidade grande de vez,

assim como fez José e nossas irmãs tomarem a decisão de partirem definitivamente para São Paulo. Aí, a unidade temática funciona como o ponteiro dos segundos, ele corre em disparada em relação à forma composicional e ao estilo, para passar a nossa fala na entrevista para uma narração em Borandá. Por considerar este assunto não muito agradável, passo à segunda saga do texto.

A órbita popular de Galatéia

Na busca do que se encontra além das fronteiras dos gêneros que faz com que os enunciados dos depoentes do auto do migrante se emprenhem de sentido dentro deste escrito, eu dou rumos às minhas atenções para um conjunto de enunciados que se constituem diretamente na vida cotidiana destes sujeitos; um primeiro que se materializa a partir da fala de um pernambucano de vinte e oito anos, zelador de um prédio no bairro do Morumbi em São Paulo, que atende por José Pajeú, uma fala que, indiretamente, traz a minha marca, posto que, este migrante se trata do meu irmão Zé.

Ao nos dispormos a contar nossas histórias para a Fraternal, numa tarde cinzenta da capital paulista, na casa de meu irmão, onde regados por uma cerveja bem gelada conversávamos com os atores Edgar Campos e Aiman Hammoud sobre os costumes e a vida no interior de Pernambuco, especificamente sobre como se dava o nascimento das crianças na nossa cidade, Zé falou:

José Pajeú - Lá **as crianças nasciam** tudo por parteira. Tem uma história também que o cara foi registrar a criança no cartório e o homem perguntou: “que dia nasceu a criança?”. O pai responde: “Rapaz foi no dia que deu aquela **chuva bem grossa**”.

(FRATERNAL, 2004, p. 56, grifos meus)

Benjamin (1994, p. 201) diz que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Foi exatamente o que fez Zé em nossa agradável prosa, que foi conduzida por meio de entoações que exprimiam as nossas apreciações. Apreciações que para Bakhtin (2009, p. 138) “assim como as entoações correspondentes são inteiramente determinadas pela situação social imediata em cujo quadro se desenvolve a conversa”. Creio ter sido desta parte de

nossa conversa que Abreu extraiu alguns elementos que aparecem em BorAndá, logo na abertura da segunda saga: João de Galatéia, em apresentação do narrador Abu, ao interpretar Tõe Passos.

Abu – Sou Tõe Passos e o que tenho a dizer é que Raso do Gurguéu é um vilarejo estranho, habitado por uma gente também estranha, no oco perdido de um país igualmente estranho. Pois foi no Raso do Gurguéu, um pedaço perdido deste mundo doido, lugar pra cruzar jumento com capivara pra ver nascer bicho mais doido de impensável, foi neste lugar que, um dia, se registraram estranhos e escatológicos acontecimentos. (Abre um guarda-chuva). Nesse dia, os elementos da natureza entraram em convulsão e, primeiro, um cheiro terrível, vindo não se sabe de qual colossal intestino, tomou o ar em toda extensão. E os homens levantaram clamores e desejaram ter nascido sem nariz, ou que, pelo menos, não precisassem respirar. Depois, o céu escureceu de um marrom bem pouco sugestivo, ouviram-se trovões, raios riscaram o firmamento e as cataratas do seu se abriram. **E choveu bosta em diferentes consistências.** (Reage a tempestade, ora com espanto, ora com nojo). Pelotes duros de furar o chão, rachar coco e lascar pedra. E as pessoas clamavam: “Livrai-nos Deus de prisão de ventre assim”. Depois, tortas de trinta centímetros de diâmetro. E as pessoas, perplexas, ficavam imaginando o tamanho da bunda que obrava aquela insanidade. Depois, troços compridos, simétricos, estéticos mesmo, bonitos até de se ver e que, quando cortados, caíam enrolados no chão. Após, foi chorrilho, cascata de chuva de bosta grossa, fina, média, que o vento fazia penetrar nas frestas das casas, dos abrigos, das cavernas e virava guarda-chuva na rua. E assim como veio, subitamente a chuva parou e o sol provocou emanções que empestearam o ar. E esses fatos foram prenúncio de que algo novo iria acontecer. E aconteceu. (Sai com nojo, tomando cuidado com as poças. Entra Maria Milinga, também de guarda-chuva, fazendo careta e cuspiendo.) Boas tardes, Maria.

Milinga – Boa tarde, seu Tõe Passos. (Ao público). O problema não é a chuva, é o vento. (Cuspinha e limpa a cara com a mão). Maria Milinga sou eu e o que tenho pra contar é que, primeiro, sou a mulher mais parideira do lugar. Segundo é que tenho noventa anos inteirados. Terceiro é que no dia que choveu bosta... (Cuspinha, limpa o rosto e faz cara de nojo). Não gosto nem de lembrar! Eu vinha pela rua, debaixo de meu guarda-chuva, quando o vento levantou minha saia e expôs minhas vergonhas.

Tõe Passos – Dos que viram tal espetáculo, três ficaram cegos, dois morreram de síncope cardíaca, um enlouqueceu e fugiu e os cinco últimos estão até hoje sem fala.

Milinga – Ao chegar em casa, ensopada de bosta, dei de cara com um estranho homem.

Tião Cirilo – (como Homem) Salve, Maria Milinga! Você foi à escolhida para dar a luz mais uma vez! De você nascerá um herói que vai gerar e conduzir uma nova humanidade.

Milinga – Não entendi direito. Parir aos noventa anos? E quem será o pai? Você?

Homem – Deus me guarde de tal destino! A **criança** já foi concebida e o pai foi o vento que lhe assaltou na rua. Adeus.

Milinga – (Perplexa) Eu fiquei assim, pasmada, passada por água morna! Então era assim? **Emprenhar** sem comichão, sem calafrio bom, daqueles antigos, já esquecidos? É mentira, é patranha! O mundo não pode ser doido deste jeito! (Volta-se para se encaminhar ao fundo, mas sofre uma contração. Vira a cabeça para o público enquanto de costas encaminha-se para o fundo). **Mas acreditei quando minha barriga cresceu e nove meses depois chegou minha hora.** Antes do parto só tenho a dizer é que ontem a noite vi em sonhos um imenso urubu-rei que mamava em meus peitos. O mesmo urubu que vi aos pés da minha cama quando acordei com dores do parto. (Tõe Passos confirma. Maria Milinga chega ao fundo e aumentam as contrações.)

Benecasta – E foi assim: o povo de Raso do Gurguéu acompanhou pasmo a gravidez de Maria Milinga da mesma forma que eu e todos vocês ficamos pasmos em ouvir uma história dessa qualidade! Ô mente doentia! (Galatéia nasce já de fralda e pula no colo de Milinga. Maria Milinga, cambaleando do esforço, vem aos proscênio, enquanto Abu narra).

Tõe Passos – **Dizem que o menino escorregou do ventre da velha parideira como um sabão.**

Milinga – E eu digo que o urubu esvoaçou sobre o menino e levantou vôo pra longe, carregando no bico alguma coisa que não vi direito.

Tõe Passos – O que vi e digo é que o menino tinha cara de sonso e pés grandes de andarilho, no que todos viram um sinal do destino. Maria Milinga não suportou o esforço desse último parto.

Milinga – Aos noventa anos não é fácil, não gente! E, de mais a mais, o menino sugou minhas últimas forças com meu último tanto

de leite. Vai pra vida, meu filho, João de Galatéia! (Solta o menino que se estatela e chora e logo se abraça à perna de Milinga). Vá ser mais do que eu fui. E assim prevendo um grande futuro para o fruto do meu ventre, morri. (Tenta sair mas Galatéia, aferrado em sua perna, a impede. Ela tenta desvencilhar-se. Os narradores puxam Galatéia e, por fim, o separam da mãe. Galatéia faz um beijo enorme e ameaça chorar. Milinga, que saía, volta-se e bronqueia). Psst! E não chora que não adianta nem consola! (Galatéia engole o choro e embeíça, emburrado).

Tião Cirilo – Velhos narradores contam que Galatéia nunca mais chorou a não ser uma vez, lá mais pra frente, no mais adiantado da vida. Esses mesmos velhos contam ainda que ninguém acreditou nas grandes profecias e acontecimentos que estavam marcados no nome de Galatéia. Afinal, dá pra acreditar em alguma coisa de bom saída de lugar tão fuleiro? E que sujeitinho com essa origem vai dar em alguma coisa que preste? E, assim, os fatos relatados no nascimento de Galatéia foram caindo no esquecimento.

Galatéia – (Como criança) Quanto a mim, eu fiquei ali, emburrado e embeíçado à espera de Tõe Passos para me criar.

(FRATERNAL, 2004, p. 144-148, grifos meus).

Vejo neste trecho elementos da fala de José Pajeú, que se banham em sobretons de Abreu como, por exemplo: nascimento, criança e chuva. Dentre vários outros, esses três, eu diria, se constituem como uma luz que denuncia mais claramente a passagem dos gêneros nesta saga.

Para compreender como se dá a literarização da fala de José Pajeú para o texto dramático, olharei para o relógio e constatarei que são 12 horas, 10 minutos e 45 segundos. No meu voltar para esse registrador do tempo buscarei acompanhar, na maioria das vezes, o movimento do ponteiro mais agudo, aquele que marca os segundos. Considerarei como o ponteiro que marca os segundos, aquele que se movimenta com maior rapidez, os elementos que aparecem na narração de Abu e Maria Milinga com outra coloração, nesta enunciação visualizarei este ponteiro como sendo o *tema*, ou seja, aquilo que Bakhtin (2009, p. 133) considera ser o sentido insólito da enunciação. O qual “deve ser único. Caso contrário, não teríamos nenhuma base para definir a enunciação. O tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual, e não reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação”.

Porém, para compreender esse movimento é necessário antes olhar para outro elemento constituinte da enunciação; a significação. Para Bakhtin as substâncias que compõem a enunciação e são susceptíveis a reiteração e análogas, no contexto dos elementos da língua, cada vez que são reproduzidas compõem a significação. No conjunto de enunciados podemos ver os signos **nascimento**, **criança** e **chuva** que são idênticos nas duas direções que aparecem: na fala de José Pajeú e nas narrações dos personagens de Abreu. Contudo, sendo a significação idêntica, posso pensar que é o tema o maior responsável por conferir sentido a enunciação dentro do seu contexto correspondente. E para isso me apoio na afirmação de Bakhtin (2009, p. 137) de que

compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão.

Olhando separadamente para cada um destes três signos que compõem a significação dos enunciados acima, vejo que o sentido atribuído pelo tema é distinto em cada uma delas. Por exemplo, a *chuva* que aparece na narração de Zé, ao ser colorida por Abreu aparece circunscrita em outra unidade temática, devido ao fato de que o episódio narrado por esse migrante “nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação. Além disso, tal discurso é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder seu sentido” (BAKHTIN, 1976, p. 6).

Na fala do Pajeú há uma relação de tempo e espaço que marcam o nascimento da criança e esta ação é explicitada pelo acontecimento natural da chuva. O que cunha na memória do pai que vai registrar o nascimento da criança não é a data na qual a criança veio ao mundo, mas a chuva que se apresenta como um elemento essencial de sobrevivência na região onde esses sujeitos da vida real habitam.

Para compreender a enunciação deste homem, que vem empregada de uma dada avaliação valorativa, é necessário voltar as atenções para o horizonte social no qual ela se insere. Para Bakhtin (1976, p. 6) “todas essas avaliações e outras similares, qualquer que seja o critério que as regem (ético, cognitivo, político, ou outro) levam em consideração muito mais do que aquilo que está incluído dentro dos fatores estritamente verbais (lingüísticos) do enunciado. Juntamente com os

fatores verbais, elas também abrangem a situação extraverbal do enunciado. Esses julgamentos e avaliações referem-se a um certo todo dentro do qual o discurso verbal envolve diretamente um evento na vida, e funde-se com este evento, formando uma unidade indissolúvel”. Deste modo, o não conhecimento do contexto extraverbal no qual esta enunciação foi proferida, faz com que ela se torne carente de sentido, uma vez que a situação se associa ao enunciado como um elemento indispensável à armação do seu significado.

Assim, cada enunciado nas atividades da vida é um entimema social objetivo. Ele é como uma “senha” conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo campo social. A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados.

(BAKHTIN, 1976, p. 8)

O sujeito que vai ao cartório registrar sua cria é da mesma cidade que José Pajeú, pois foi lá, antes de vir para São Paulo, que este retirante ouviu a história que conta na entrevista. A possibilidade de esta história ser verídica é bem ampla, pois, eu também a ouvi circular na cidade, e em cidade pequena do interior tudo que acontece todo mundo fica sabendo. Por me arraigar no horizonte espacial comum dos interlocutores, o de José Pajeú e do sujeito enunciador, creio compreender com certa clareza a situação ética e ideológica na qual a enunciação se fixa, pois, tal situação se unifica ao enunciado como uma peça constituinte e ativa do esqueleto de seu sentido, que, por conseguinte, está sujeito ao seu suplemento pragmático, material, que assenta sua expressão ideológica.

A cidade onde essa história teve origem é a minha *Nova Exú* que está localizada aos pés da Chapada do Araripe no semiárido e quente interior do estado de Pernambuco. Esta região é marcada pela seca e pela falta de chuva, tão bem retratadas nas canções de Luiz Gonzaga. A maior parte da população se constitui de agricultores que esperam pela chuva para poderem situar suas plantações. Quando esta não aparece a poeira toma conta do ar e o verde que dá cor à vegetação é substituído por um tom opaco e morto das folhas secas. Logo, a chuva se impõe como um fenômeno que marca fortemente a temporalidade do local.

Eu mesmo quando morava em Exú sabia que era inverno pelas poucas pancadas de chuva que davam na região, enquanto, o resto do ano marcado pela seca e pelo calor eu chamava de verão. Deste modo, a chuva não se apresenta, somente, como um fenômeno natural, mas como um acontecimento que rege a sobrevivência na região onde se passa a história contada por José. Ela se configura num movimento de oposição como um carimbo da temporalidade e espacialidade da vida dos sertanejos que vivem na cidade, pois, é pela falta de chuva que se datam outros acontecimentos da vida cotidiana, como por exemplo, o nascimento de um filho, evidenciado pela entoação que aparece no dito deste sujeito.

A entoação só pode ser compreendida profundamente quando estamos em contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social, qualquer que seja a extensão deste grupo. A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito. Na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação, sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entoação é social por excelência. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante.

(BAKHTIN, 1976, p. 10)

As palavras *chuva* e *nascimento*, não podem determinar a entoação e o julgamento de valor através de seu próprio conteúdo. Qualquer outra entoação pode ser empregada nestes signos, isso dependerá da situação extraverbal na qual estes se encontram. Por exemplo, a chuva que é passada por indícios de uma certa valoração positiva na enunciação de Zé, se impregna de outros significados, na fala de outros sujeitos que aparecem em reportagem feita pela Rede Record¹⁶ a respeito do dilúvio que ocorrera há pouco no nordeste, como se pode ver a seguir:

Repórter - A região sofreu com as chuvas desta semana.

Pedro – No momento fica até difícil da gente dizer a situação que agente se encontra. Quando agente vê o que agente fez com tanto esforço e todo sacrifício que agente se encontra na situação que tá é triste, né? Dói! (chora)

Messias – Agora está acabado! Aqui foi dez anos de trabalho, tudo de água abaixo (chora)

¹⁶ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-bvlfn4r0>

Maria da Graça – Foi ligeiro, só deu tempo de tirar as coisas de dentro de casa. Dói no coração da gente! (chora).

Acima temos colado ao signo chuva uma outra valoração pelo mesmo grupo social que se encontram José Pajeú, o homem que vai registrar seu filho e eu: nordestinos. Porém, são distintas as situações da vida, cotidianas e ideológicas, em que cada um se encontra para apreciar valores a este signo. Os elementos que estão alhures do lingüístico trocam de terreno nas enunciações para as conferir sentido dentro do contexto no qual se inserem.

A vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que circunda os falantes e unidade e comunhão de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível. A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa lingüisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu carácter único. Finalmente, o enunciado reflete a interação social do falante, do ouvinte e do herói como o produto e a fixação, no material verbal, de um ato de comunicação viva entre eles.

(BAKHTIN, 1976, p. 14)

É bem provável que o sujeito que vai registrar seu filho possa ser um sertanejo desprovido de alfabetização, o que faz sua percepção e impressão de tempo e espaço se arquitetarem por meio dos fenômenos naturais e da vida cotidiana: a chuva, a seca, a ventania, a morte de fulano, o nascimento de cicrano, etc. Também é possível que se não tivesse chovido no dia do nascimento da criança, o pai marcaria tal evento por outro acontecimento e não pelo calendário greco-romano que nos situa no tempo. Talvez tivesse respondido a pergunta do escrivão com a seguinte enunciação: – *Rapaz, foi no dia do enterro de fulano de tal*, ou ainda, – *Foi no mesmo dia que nasceu o filho do prefeito*, ao invés de, por exemplo, – *Senhor, meu filho nasceu no dia 12 de fevereiro deste ano*.

O fato é que todas as avaliações sociais básicas que derivam diretamente das características distintivas da vida econômica de um grupo social dado, usualmente não são enunciadas: elas estão

na carne e sangue de todos os representantes deste grupo; elas organizam o comportamento e as ações; elas se fundiram, por assim dizer, com os objetos e fenômenos aos quais elas correspondem, e por essa razão elas não necessitam de uma formulação verbal especial. Parece que ao mesmo tempo em que percebemos a existência do objeto, percebemos seu valor como uma de suas qualidades; por exemplo, ao mesmo tempo em que sentimos seu calor e luz, sentimos também o valor do sol para nós. Todos os fenômenos que nos cercam estão do mesmo modo fundidos com julgamentos de valor. Se um julgamento de valor é de fato condicionado pela existência de uma dada comunidade, ele se torna uma matéria de crença dogmática, alguma coisa tida como certa e não submetida a discussão. Ao contrário, sempre que um julgamento básico de valor é verbalizado e justificado, nós podemos estar certos de que ele já se tornou duvidoso, separou-se de seu referente, deixou de organizar a vida e, conseqüentemente, perdeu sua conexão com as condições existenciais do grupo dado.

(BAKHTIN, 1976, p. 9)

Ao empregar a chuva como evento que data o nascimento do seu filho, o sujeito da vida real prega uma estima de julgamento neste signo. E neste ato, para Bakhtin (2009, p. 137) “toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo, desses termos, mas também um acento de valor ou apreciativo, isto é, quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela fala viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo, não há palavra”.

Deste modo vemos que o tema de *chuva* na fala de Zé vai por outro caminho na narração organizada por Abreu. E assim pode-se dizer que essa categoria de Bakhtin (2009, p. 134) “é um sistema de signos dinâmico e complexo, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma reação da consciência em devir ao ser em devir. A significação é um aparato técnico para a realização do tema”.

Em *BorAndá* a *chuva* não aparece como o que data o nascimento de uma criança, mas como o prenúncio que marca um misterioso acontecimento: o nascimento de João de Galatéia. E nesta narrativa a chuva é *re-caiada*. Abreu utiliza esse artefato no seu discurso como uma forma de trazer para sua obra elementos do realismo grotesco, que discuti anteriormente. Com isso, a chuva aparece não como a que estamos acostumados na vida real, mas como uma chuva de bosta, o que é totalmente possível no lugar que ele instaura seu enredo, um lugar bom pra

se ver acontecimentos mirabolantes como esse, Raso do Gurguéu. Aqui toma forma a carnavalização da chuva, numa recorrência às imagens grotescas advindas do imaginário popular, recuperadas de Rabelais, que funcionam como elemento acentuador da passagem do gênero.

A chuva se constitui de um movimento contínuo: a água que cai sobre a terra evapora, indo às nuvens e caindo de volta à terra para aguardar o solo e propiciar que os seres vivos continuem a viver – a água é essencial. Na segunda saga de BorAndá há uma metaforização da chuva que encarna o baixo corporal na sua direção cósmica e material. Essa chuva marca o nascimento de uma criança já nas proporções de um adulto, que emerge do útero de uma velha de 90 anos.

A chuva vem do céu, do alto e cai no baixo, na terra, do mesmo modo que a chuva no mundo ético. A chuva de bosta que cai na cidade de Tõe Passos pode ser vista por uma perspectiva paradoxal. Como um presságio apocalíptico, uma espécie de castigo aos moradores de Raso do Gurguéu. Ponderando a importância da chuva como fenômeno essencial para a sobrevivência na vida cotidiana, como aparece na fala de José Pajeú, a chuva que cai em João de Galatéia pode ser prenhe de significado que vai nesta direção, assim, pode ser vista também como uma benção de Deus, em que a bosta serve de adubo para a terra, de onde vai nascer o novo (o cósmico, o alto e o baixo, o céu e a terra). É da terra que nasce, porém, é do céu que vem o adubo, é do alto que vem a graça.

Na enunciação de José Pajeú a chuva funciona como um fenômeno natural que faz parte do ciclo da vida e que marca o nascimento de uma criança. Nas falas de Abu e Maria Milinga essa chuva se configura como um evento que anuncia um acontecimento *inatural*, no entanto, trazendo em sua essência a característica de fundamento da vida.

Em se tratando de BorAndá, uma obra estética,

é imediatamente óbvio que o discurso na arte não é e nem pode ser tão estreitamente dependente de todos os fatores do contexto extraverbal, de tudo aquilo que e visto é sabido, como na vida. Uma obra poética não pode confiar em objetos e eventos do meio imediato como coisas “entendidas”, sem fazer mesmo a mais ligeira alusão a eles na parte verbal do enunciado. A esse respeito, muito mais é exigido do discurso na literatura: muito do que poderia permanecer fora do enunciado na vida precisa encontrar representação verbal. Nada deve ser deixado não dito numa obra poética do ponto de vista pragmático-referencial.

(BAKHTIN, 1976, p.15).

É deste modo que *chuva*, *nascimento* e *criança* aparecem na arquitetura do discurso de Abreu. Não há como buscar o sentido destes signos, dentro de BorAndá, partindo somente da significação. Seu tema não é igual em ambas enunciações, posto que, ele não é reiterável. Bakhtin (2009, p. 108) considera de maneira geral, que “não há relação nem transição progressiva alguma entre as formas dos elementos constituintes da enunciação e as formas do todo no qual ela se insere. Existe um abismo entre a sintaxe e os problemas de composição do discurso. Isso é totalmente inevitável, pois as formas que constituem uma enunciação completa só podem ser percebidas e compreendidas quando relacionadas com outras enunciações completas pertencentes a um único e mesmo domínio ideológico”. A idéia que cerceia a unidade temática das enunciações são convertidas e assinadas por outros traços, em BorAndá o foco é o parto da criança e não o registro da mesma. Aí o tema

é determinado não só pelas formas lingüísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entoações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação. Se o perdermos os elementos da situação, estaremos tampouco aptos a compreender a enunciação como se perdêssemos suas palavras mais importantes. O tema da enunciação é concreto, tão concreto como a situação histórica a qual ela pertence. Somente a enunciação tomada em sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui tema.

(BAKHTIN, 2009, p. 133-134).

Na investigação contextual do elemento lingüístico, nesta compreensão ao me direcionar aos dados não verbais da enunciação, vejo que é o tema que se apresenta como o ponteiro dos segundos de um relógio em movimento contínuo que gira rapidamente e consolida a passagem de um gênero a outro, se concretizando como o cerne que fundamenta os sentidos em ambas enunciações e sendo apurado por aquilo que está além do ponto do meio do gênero primário (oral) e do secundário (dramático).

Um outro elemento que me permite encontrar o que se posiciona além da linha limítrofe entre os enunciados da vida cotidiana e da obra estética é também a alternância dos sujeitos do discurso, bem como as formas de apresentação do discurso de outrem que aparecem dentro desta criação de Abreu, fenômeno que buscarei maior aprofundamento ao me deparar com os enunciados de Maria Déia, próxima saga de BorAndá.

O discurso de outrem em Maria Déia

A saga de Maria Déia tem como fundamento os depoimentos do paranaense de quarenta anos José Alencar de Oliveira e de sua mãe, a mineira de cinqüenta e oito anos, Marlene de Oliveira¹⁷. É a ultima história que compõe o espetáculo e vem mais carregada de choro do que de riso, como adverte Abu ao promulgar a sua entrada.

Abu – Desculpem também se nossa próxima saga não será tão cômica. É uma saga real, muito pouco foi inventado e, sabemos, a experiência humana não é só sorriso.
 Mas seja ela alegre ou drama,
 Simples ou grandiosa,
 É preciosa sempre a experiência humana,
 É lume, mapa, aviso,
 Por isso, suspendam vosso riso,
 Por um momento,
 E, em nossa companhia,
 Sigam este breve argumento.
 É uma história curta, do dia-a-dia,
 De dificuldade, trabalho, sentimento,
 E uma ou outra alegria.
 Mas saibam e fiquem atentos:
 Por mais banal que seja a personagem
 Qualquer vida humana é poesia
 E qualquer poesia é ensinamento.
 Terceira história: Maria Déia.

(FRATERNAL, 2004, p. 163-164)

Já no prólogo desta saga vemos um dos elementos que dá consistência ao estilo autoral de Abreu; a mistura do riso e da dor dentro de um mesmo gênero. Em *Tião* há um equilíbrio entre a comédia e o drama, já em *Galatéia*, vê-se a redenção de uma comédia fantástica, temperada com pitadas de farsa durante todo o desenrolar das ações, enquanto em *Maria Déia* é o drama que funciona como fio condutor da trama.

Walter Benjamin (1994, p. 198) professa que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as

¹⁷ Idade dos entrevistados na ocasião das entrevistas.

narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Para ele "quem viaja tem muito a contar, diz o povo", e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe.

É justamente esse tipo de narrador que encontrei em Maria Déia. As ações da trama pouco se distinguem das que viveram os migrantes paranaenses em suas idas e vindas, nas andanças pelo país, as quais contaram à Fraternal. Ao ter por baldrame uma história real a narrativa de Maria Déia, ao ser levada ao palco, aparece abarrotada de pequenas colorações, floreios necessários que revelam a transgenerização que ocorre no seu interior e demonstra que para Bakhtin (2003, p. 87) a vida de sua imanência "não pode gerar uma forma esteticamente significativa sem ultrapassar os limites que lhe são próprios, sem deixar de ser ela mesma". São para esses floreios, que perdidos, dentre o discurso de José Alencar e Marlene de Oliveira, utilizado por Abreu, que voltarei minhas atenções neste momento, na tentativa de verificar qual constituinte dos gêneros discursivos se apresenta como o ponteiro dos segundos.

Olho primeiramente para o discurso do filho:

Por motivo de briga, sei lá, a história é a seguinte: **jogos a noite, teve uma desavença, cinco seis caras, casinha de madeira e tal. Eles se trancaram, cada um com uma faca. Meu avô saiu vivo. Aí, meu avô catou a mulher dele, os filhos pequenos que tinha e veio para São Paulo.**

[...] O sogro do meu pai foi atrás. Trouxe eles e falou: "**vai casar com minha filha ou quer morrer?**". Aquela coisa bem assim. "Não a gente casa". Aí, foi lá. Minha mãe não podia casar, mas aí aumentaram a idade. [...] Logo em seguida já ficou grávida.

(FRATERNAL, 2004, p. 39-40, grifos meus)

Certa manhã de sábado, no teatro Paulo Eiró, a Fraternal fez uma reunião com alguns dos migrantes que deram entrevista para a construção de BorAndá. Meu irmão não pôde comparecer por conta do trabalho, e aí eu fui representar nossa família. Nesta reunião ouvi mais uma vez Alencar contar um pouco da comovente história de sua família. Na ocasião, sua mãe, Dona Marlene, também não estava presente, contudo, ele sabia toda a história do sofrimento dela, assim como narrou para os presentes.

Provavelmente a história contada por Alencar na reunião, assim como a que aparece no enunciado acima, não foi vivida por ele, pois, nela se vê materializado

um episódio da vida de seu avô, bem como a história do casamento de sua mãe, em uma época que ele próprio ainda não havia nascido. É possível que essa memória produzida por Alencar tenha fundamento em uma memória alheia, do outro, da sua mãe, que lhe narrou toda sua trajetória ao longo de suas vidas ou até mesmo do seu pai, por meio do pouco contato que tiveram, de modo que o filho conhece tão bem tais memórias a ponto de produzir enunciações plenas sobre elas. Essa experiência passada de uma pessoa a outra, da memória de Dona Marlene para a de Alencar, é colocada em jogo por um narrador desta saga, a própria Maria Déia, como se pode ver.

Maria Déia – (Ao público) De dentro de mim espio o mundo e não tenho vontade nenhuma de estar nele. Me deixem descansar dessa caminhada que começou quando me conheci por gente, lá longe no tempo. **Dois homens fecharam-se num quarto e só um ia sair vivo.** (*Amoz e Wéllington lutam de faca em silêncio. Amoz mata Wéllington*)

Amoz – BorAndá menina! (*Maria Déia se levanta e dá a mão ao pai*)

Maria Déia – A menina sou eu e esta mão é de meu pai. (*cola mão de Amoz ao rosto. Andam apressados de mãos dadas*) É forte e diminui meu medo de criança. Não entendo direito o que aconteceu, só sei que a família foge, no meio da noite, em direção a Minas. (*Andam mais devagar como se passeassem*) Família grande, oito filhos, tenho sete anos e adoro meu pai. Sou a caçula e ele sempre me leva para caçar nhambu. (*Feliz*) A gente é pobre, mas meu coração é cheio. (*Amoz se separa bruscamente de Maria Déia e a deixa sozinha. Ela chama, perplexa*) Pai! Pai! (Ao público) Meu pai nunca mais foi o mesmo de antes. Não falou mais comigo, só o necessário. Durante um tempo as tias, os adultos me olhavam de modo estranho, faziam perguntas que eu não entendia. Só entendi muito tempo depois. O mundo é uma coisa muito estranha.

(FRATERNAL, 2004, p. 167, grifos meus)

Vê-se que há um movimento na memória e no discurso que faz um caminho de Dona Marlene para Alencar e destes dois para Maria Déia. É nesse movimento que se pode evidenciar uma característica que singulariza uma obra advinda da criação colaborativa de Abreu, isto é, a mudança entre o discurso dos sujeitos enunciadoreis. Em BorAndá esse movimento é proporcionado com maior clareza nesta saga. Por ter sido inspirada, quase inteiramente, numa história vinda do universo das interações e atos éticos, o discurso que compõe a

arquitetônica de sua narrativa desliza na memória e na boca dos diversos sujeitos que se inserem no processo de sua formação, sujeitos que têm enunciações vivas, seja na boca dos próprios entrevistados, seja na boca dos heróis da trama.

É essa mudança do sujeito enunciador que delimita, em parte, o enunciado e o faz atingir sua completude, assim, as fronteiras do enunciado concreto, visto como unidade real da comunicação, são acuradas pelo que Bakhtin chama de alternância dos sujeitos do discurso, como veremos em *BorAndá*. Pode-se dizer que um dos elementos que torna o projeto de dizer dos sujeitos identificável é essa alternância e é através do esgotamento do tema e da possibilidade de resposta que o enunciado encontra seus limites, uma vez que tais possibilidades marcam a posição de quem fala e ao mesmo tempo determinam um posicionamento de outro sujeito.

Ao dissertar sobre enunciado o filósofo enxerga como uma correia de transmissão, uma cadeia de discursos outros e por isso trata do seu começo e do seu fim, da sua conclusibilidade, o que leva Silva (2005, p. 170) a escrever que

todo enunciado – desde a réplica breve até o romance ou um tratado científico – tem um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há enunciados de outros; após seu término, há enunciados resposta, mesmo que se trate de uma compreensão responsiva do outro. O locutor termina seu enunciado para dar a palavra ao outro para possibilitar-lhe uma compreensão responsiva ativa.

Antes da enunciação de Alencar já houvera a enunciação de Dona Marlene, do seu pai e assim por diante. Por não ser uma memória verdadeiramente sua, Alencar produz um enunciado pequeno sobre o acontecimento que narra, porém, uma enunciação de Dona Marlene sobre o mesmo acontecido certamente se concretizaria em um enunciado mais amplo, assim como ocorre na fala de Maria Déia, que estaria mais próximo da memória de Dona Marlene.

Ao narrar uma briga de seu avô com mais alguns homens Alencar recupera de sua memória possibilidades que o permite descrever brevemente como teria sido o acontecimento. Na fala de Maria Déia o acontecimento é narrado mais brevemente pela personagem. Porém, neste momento do espetáculo entram em cena dois personagens que num jogo hábil em um pequeno espaço do palco procuram reconstituir tal briga. Veja que não se trata mais nem de uma descrição, nem de uma narração, como ocorre nas falas de Alencar e de Maria Déia, mas de uma encenação que engloba elementos extraverbais. Os atores em cena, durante a

briga, não emitem uma palavra sequer. Eles lutam e cada um tenta matar o outro ao mesmo tempo em que procuram se desviar dos golpes do adversário. Por fim, um dos personagens consegue acertar o outro e foge daquele espaço, como se saísse de uma pequena casa. Esse seria o pai de Dona Marlene, o avô de Alencar e o pai de Maria Déia na trama.

Considerando a enunciação de Dona Marlene sobre sua própria história, como sendo a mais remota, e que inclusive não aparece na conversa com os atores, na entrevista documentada (no livro) ela já não lhe pertence. Sua memória migra para o discurso de Alencar, que por sua vez aparece na fala de Maria Déia.

Se um dia Dona Marlene contou sua história ao seu filho, de certo, ela a narrou com maior detalhamento. Quando Alencar se dispõe a recontar tais acontecimentos eles primeiramente se dão na forma do diálogo imediato e somente depois aparecem documentados em um livro, do qual retirei os trechos anteriores, e concomitantemente, no espetáculo, na fala de uma personagem. Cada vez que o acontecimento é recuperado ele toma outra forma: na fala de dona Marlene provavelmente foi uma narração mais completa, nos entremeios éticos, enquanto, na entrevista aparece documentado como uma breve descrição que funciona como uma forma de resumo da história. Em Maria Déia esse discurso se torna heterogêneo, engloba uma pequena narração da personagem misturado com a encenação dos atores.

Olhando para esse movimento que ocorre entre os discursos de Dona Marlene, Alencar e Maria Déia, penso que é exatamente a alternância dos sujeitos do discurso que faz a forma composicional desta narrativa sair em disparada como se fosse o ponteiro dos segundos, concretizando a transgenerização neste momento no interior de BorAndá.

Aí tal alternância dos sujeitos falantes não só determina a fronteira dos enunciados como os emprenham de sentido. Creio que a história da retirada de Maria Déia não teria o mesmo sentido se fosse contada por seu filho na encenação, uma vez que neste ponto ela narra sua história de infância, numa época em que o menino ainda não havia nascido. Na encenação a inserção por conta do autor de atores que encenam tal acontecido funciona como a própria memória de Maria Déia que sai de sua consciência e se abre na cena. Neste momento de sua caminhada ela se encontra em profunda depressão e narrar novamente tal ocorrido seria doloroso demais. Deste modo, a encenação acontece por detrás da personagem que sentada em seu banquinho não vê a briga ser executada e continua a falar da sua partida, sem dar muitos detalhes do acontecimento, um pouco diferente do que faz Alencar na entrevista.

Essa alternância da memória da personagem para a encenação dos atores dá um sentido mais profundo, mais doloroso, ao acontecimento em que seu pai mata um homem, do que o que sentimos ao ouvir a descrição rápida e fria de Alencar, ao conversar com a Fraternal. Assim, na encenação da briga o sujeito enunciador já não é mais um portador da memória oral da família Oliveira, tampouco, Maria Déia, o sujeito que fala neste momento é o próprio autor, que emprenha da sua individualidade o sentido que deseja ao discurso, a enunciação – enquanto cena – que é fruto da alternância dos sujeitos falantes. Aí, as fronteiras deste discurso,

mesmo guardando uma nitidez externa, adquirem uma característica interna particular pelo fato de que o sujeito falante – o autor da obra – manifesta sua individualidade, sua visão do mundo, em cada um dos elementos estilísticos do desígnio que presidia à sua obra. Esse cunho de individualidade apostado à obra é justamente o que cria as fronteiras internas específicas que, no processo da comunicação verbal, a distinguem das outras obras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural – as obras dos antecessores, nas quais o autor se apóia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc.

(BAKHTIN, 2003, p. 279)

Deste modo, é também pela alternância dos sujeitos falantes que o estilo de Abreu aparece no texto. Vejamos o excerto a seguir em que o dramaturgo recupera o casamento de Dona Marlene, narrado, anteriormente, por Alencar.

Fabiano – “Vem aqui comigo” eu falei. Ela me olhou como quem queria e se mulher quer eu quero também, ôxe! Fomos, foi fácil, fui o primeiro, a menina era donzela.

Maria Déia – Ele me chamou, me levou, não sabia o que era, juro que não entendia! Eu era só vergonha, não queria, talvez meu corpo quisesse, eu não queria, com certeza. Eu não entendia meu corpo. O mundo é uma coisa muito estranha.

Fabiano – Eu, trouxe, fui contar vantagem, roncar papo. Hoje sabe um, de manhã sabem dez, à tarde sabem cem. Antes de cair nos ouvidos do pai dela, que era bravo que só a porra, fugimos.

Wéllington – Fui eu quem dei o conselho: é melhor chispar enquanto eu falo com o velho. (A Amoz) O negócio tá parado assim, compadre.

Amoz – A melhor coisa que posso fazer por minha filha é dar um tiro certo nesse abusado!

Wellington – Foi abuso, não. Eles se gostaram. É gente moça. Gente moça não faz outra coisa senão se gostar!

Amoz – Quero coisa melhor pra essa menina!

Wellington – Foi um custo acalmar o pai. Não sei se acalmei. Casaram.

Maria Déia – Não queria casar. De uma hora para outra aquela rapaz que eu mal conhecia era meu marido. Chorei muito, de medo. Eu estava adivinhando por quê. Tchau, mãe. Tchau, pai. *(Ela e Amoz olham-se por instantes)*

Amoz – Tchau, filha. Vão com Deus. *(Fabiano e Maria Déia põem-se em movimento)*

(FRATERNAL, 2004, 169-170, grifos meus)

Vê-se que há uma mudança de enunciadores que passam do ético ao estético e que evidencia um grau de distanciamento entre o autor e o herói. Pelo processo da criação de BorAndá lidar com a memória social destes migrantes, enquanto, se trata da entrevista nota-se uma aproximação dos atores com o sujeito que narra sua história, uma certa reverência as lágrimas e a dor do sujeito real que conta suas tristezas e melancolias, pois, tal interação ocorre no universo ético, nasce da interação humana em um contexto imediato.

Por outro lado quando a memória do sujeito da vida real se consolida na narração dos heróis que são levados a encenação, temos o distanciamento entre a consciência criadora e estes sujeitos, de modo que eles já não existem mais no plano da criação, os heróis se tornam parte da cosmovisão do criador e mesmo que equípolos, mesmo que donos de uma concepção filosófica própria e plena, são objetivados, não na visão ideológica final do autor, mas na criação artística, na criação dramática, não tendo mais uma ligação direta com o campo da ética que constitui as entrevistas. Daí Abreu não colocar Maria Déia para narrar o episódio em que seu pai mata um homem, muito menos seu filho, mas inserir, neste momento, mais claramente sua voz na encenação.

Silva (2005, p. 172) diz que

o índice da totalidade do enunciado, que abriga a possibilidade de suscitar uma reação de resposta, nem sempre é facilmente perceptível ao analista, seja porque há sobreposição de vozes, seja porque há rupturas que são apenas momentâneas e que funcionam como índices de polifonia, aqui entendida como a possibilidade de um mesmo indivíduo mudar sua voz em função das circunstâncias, dos interlocutores e dos diferentes papéis ou posições que ele assume.

São esses índices que permitem a consciência criadora à possibilidade de atribuir a seus heróis características que afastam os sujeitos da vida cotidiana e que lhes dão a liberdade para assumirem ou não a ideologia desta consciência que os dá vida. Nesta obra percebemos, na perspectiva de Bakhtin (2008, p. 9) “a posição de distanciamento máximo, que permite o autor assumir o grau extremo de objetividade em relação ao universo representado e as criaturas que o povoam, pois nenhuma destas criações funciona como um alter ego, uma consciência do próprio autor”.

A troca de sujeitos enunciadorees que se consolida em Maria Déia e faz as enunciações dos migrantes entrevistados serem guarnecidas na boca dos heróis, e no estilo de Abreu, em que vemos o discurso de Alencar se misturar à fala dos personagens que foram inspirados nas histórias de seu pai e de dona Marlene, sua mãe, instauram também uma relação dialógica com outras obras. Como já disse anteriormente Abreu concebe uma obra em que ele recupera personagens de outros escritos, não só seus como de outros autores. Essa recuperação de personagens que se inserem em outras cronotopias instaura dois níveis de interação, de dialogismo. Uma interação dialógica interna, entre suas próprias criações e uma externa, que recupera personagens de obras de outros autores.

Bakhtin ao longo de vários escritos nos ensina que o enunciado é pleno de totalidades dialógicas. Por sua vez, o discurso de outrem que compreende uma interação dialógica externa nem sempre se manifesta de forma nítida, delimitando claramente, por meio de aspectos sintáticos, as fronteiras dos discursos que povoam um texto, como por exemplo, o uso de aspas no texto jornalístico ou científico.

Neste tipo de transmissão do discurso de outrem é na materialidade da língua que se possibilita os seus contornos serem ortodoxamente demarcados por uma maneira unidimensional e para Bakhtin (2009, p. 155) são “os esquemas lingüísticos e suas variantes que têm a função de isolar mais clara e mais estritamente o discurso citado, de protegê-lo de infiltração pelas entoações

próprias ao autor, de simplificar e consolidar suas características lingüísticas individuais”. Por isso ele o denomina de linear.

Por outro lado, a língua também fornece elementos mais discretos que funcionam como brechas por onde o autor consegue incutir suas acusações complementares no discurso de outrem de forma mais branda através do discurso indireto. É o que o filósofo nomeia de estilo pictórico. Nele o

contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar as suas fronteiras. Sua tendência é atenuar os contornos exteriores nítidos da palavra de outrem. Além disso, o próprio discurso é bem mais individualizado. Os diferentes aspectos da enunciação podem ser sutilmente postos em evidência. Não é apenas o seu sentido objetivo que é apreendido, a asserção que está nela contida, mas também todas as particularidades lingüísticas da sua realização verbal.

(BAKHTIN, 2009, p. 156)

É este tipo de transmissão do discurso de outrem, que tinha a predileção do russo, que ocorre a todo instante, mais vivamente, em BorAndá, sobretudo, na saga de Maria Déia, em que busco perscrutar o entrecruzamento de vozes no texto através de marcas dialógicas que se constituem, por vezes, escondidas dentro do discurso e que funcionam como diluidoras das demarcações de alteridade.

Nesta obra, assim como no estado empírico do diálogo, não são retomadas, sempre, as próprias palavras que foram pronunciadas pelos migrantes entrevistados, mas, elas aparecem na sua arquitetônica floreadas e disfarçadas pelo estilo do autor. Assim, as ocorrências do dialogismo dentro da imensidão de signos que compõem seus enunciados se dão por meio de marcas dialógicas que se contornam por trás de indícios escondidos dentro dos discursos e que funcionam como evidências da transmissão do discurso de outrem, na forma do discurso indireto. Isso porque o

discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos da sua integridade lingüística e da sua autonomia estrutural primitivas. A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras

sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido.

(BAKHTIN, 2009, p. 151)

Com isso, o discurso citado se torna dono de uma dupla expressão: a que lhe pertence, ou seja, a do outro e a do enunciado que o recebe. Isso quer dizer que o discurso de outrem citado no texto toma a forma a qual permite os gêneros nos quais ele se inscreve, uma vez que estes possuem também estilos que refletem a individualidade de quem os concebe. Todavia, não permitem que estes discursos *alheios* percam sua faculdade de independência, mesmo quando aparecem na forma de uma citação mais frouxa. A alternância dos sujeitos do discurso, que permite um certo grau de dialogismo dentro do texto de BorAndá, também “traça fronteiras estritas entre os enunciados nas diversas esferas da atividade humana, assume formas diversas segundo as condições e variações de cada situação, de cada gênero, isto é, de uma forma do tipo relativamente estável de estruturação de um todo” (SILVA, 2005, p. 170).

É exatamente esse nível de dialogismo que encontramos na obra em questão, da qual, retiro apenas um exemplo dentre muitos, para ilustrar como Abreu concretiza uma interação dialógica externa através da alternância de sujeitos do discurso. Vejamos um trecho da fala de Alencar durante a entrevista:

Meu pai já morreu. Muita bebida, né? Minha mãe agüentou meu pai até quando eu tinha nove anos, que foi na época de 1970. [...] Minha mãe pegou os filhos, isso em 1970, e foi para Minas Gerais. Pegou o salário dela, pediu as contas – ela trabalhava numa tecelagem – tudo sem meu pai saber e fugiu, senão meu pai ia matar ela. Meu pai era muito bravo, muito violento. [...] Eu lembro que quando minha mãe fugiu com a gente para Minas, era uma região muito pobre, nós demoramos pra acostumar com a comida, que era tipo um angu com feijão, sem sal.

(FRATERNAL, 2004, p. 44-45, grifos meus)

É através desta fala de Alencar que Abreu dá vida ao marido de Maria Déia. A morte do marido de Dona Marlene, narrada por Alencar, é trazida para

BorAndá de uma forma bem curiosa, por meio do resgate, pelo dramaturgo, do espírito do personagem Fabiano, como é evidenciado em sua primeira aparição.

Fabiano – **Sou Fabiano, filho de Graciliano, migrante lá das bandas de cima. Na verdade, já estou morto, e só estou aqui porque faço parte do passado de Maria Déia. Quando era vivo sempre dizia pra mim mesmo: “Fabiano, você é um bicho!”** (*Descansa apoiando-se no “cabo do machado”*) E falava e falo com orgulho porque **só bicho, de casca-grossa e jeito duro, é que consegue viver nesse mundo onde a gente caminha.** Sou novo, mas vi muitas histórias e sei que gente de couro fino não se agüenta. Vou ser marido de Maria Déia, mas, por enquanto, sou só um rapaz que estica o olho pr’aquela moça que acabou de chegar de Minas. (*Continua o trabalho*).

(FRATERNAL, 2004, p. 168, grifos meus)

A concepção deste personagem, a partir da fala de Alencar, possibilitou a Abreu instaurar no imo de seu texto uma interação dialógica externa por meio da qual o dramaturgo recupera do romance de Graciliano Ramos¹⁸ tal personagem. No romance, a figura do sertanejo é reduzida a condição quase animal, que pode ser observada pela falta de diálogo entre ele e o resto de sua família – vê-se que durante a caminhada pelo sertão ele costumava se comunicar com os seus por meio de gestos e sons guturais – daí o próprio personagem se nomear filho de Graciliano e se autocaracterizar como um bicho. A possibilidade da figura do personagem de Fabiano aparecer apenas como um espírito na obra se dá pelo motivo de na entrevista Alencar afirmar que seu pai já havia morrido. O fato de ter morrido no mundo ético dá a Abreu a possibilidade de trazê-lo desta forma, também morto, para consolidar o papel deste personagem na vida de Maria Déia, dando o destaque merecido a ele, do mesmo modo que nas falas de Alencar e de Dona Marlene.

Penso que desta maneira, a interação dialógica externa, funciona em BorAndá como uma relação responsiva, uma vez que nesta obra são predeterminadas

as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com

¹⁸ Vidas Secas.

aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes.

(BAKHTIN, 2003, p. 279)

O que faz uma marca dialógica funcionar como um enunciado que suscita uma interação responsiva dentro de um texto é a entonação, que é delimitada pela alternância dos sujeitos do discurso. É a entonação, atribuída a cada enunciado pelo sujeito que o enuncia, que isola o discurso do outro e o encaixilha em um contexto que lhe pregue sentido e faça seus limites serem amainados pela alternância das consciências que lhes dão acabamento. É isso que faz com que uma palavra, como Fabiano, por exemplo, ganhe força de um enunciado pleno, quando citado textualmente, e por meio do qual

os ecos da alternância dos sujeitos do discurso e suas mútuas relações dialógicas se ouçam nitidamente. Contudo, em qualquer enunciado, quando estudado com mais profundidade em situações concretas de comunicação discursiva, descobrimos toda uma série de palavras do outro semilantes e latentes, de diferentes graus de alteridade. Por isso o enunciado é representado por ecos como que distantes e mal percebidos das alternâncias dos sujeitos do discurso e pelas totalidades dialógicas, enfraquecidas ao extremo pelos limites dos enunciados, totalmente permeáveis à expressão do autor.

(BAKHTIN, 2003, p. 299)

Se na entonação expressiva de Alencar seu pai é descrito como um bêbado, bravo e violento, essas características funcionam como totalidades dialógicas que compõem a expressão valorativa de Abreu, ao criar Fabiano, que no apogeu de sua insensibilidade não liga para o sofrimento de sua esposa, mesmo no dia da morte do pai dela, como se pode ver no momento em que o personagem chega em casa aos gritos, embriagado.

Fabiano – (*Meio bêbado, ri, satisfeito.*) Sou amigo do peito, de dividir a perna da calça, a camisa. Que é do homem sem amigos? Tá certo que o Perivaldo e aquele eu ainda pego! Ele é folgado, eu sou cabeça quente, o santo não bate. Coisa boa da vida: dividir prosa e

bebida! Sou amigo dos meus amigos! *(Grita)* Déia! Cadê a janta?!
(Ela se levanta e vai em direção a ele).

Maria Déia – **Ele chegava bêbado em casa, um barraco onde a gente morava, e me batia, espancava mesmo, às vezes, parecia o diabo.**

Amoz – *(Como pai de Maria Déia)* Morri na cama, de tardinha, depois das seis, que é hora que todo moribundo mal vivente afraca de vez. *(Dá de ombros)*. Puxei o derradeiro ar e o ar não veio, pulmão parou, tonteei e no escuro que se fez para mim vi a figura de Maria Déia, menina, trazendo na mãozinha um **nhambu**. Foi assim que minha vela se apagou.

Fabiano – *(Furioso)* **Isso não é janta que um homem coma!**

Maria Déia – Meu pai morreu. *(Encaram-se)* Nessa noite ele não me bateu. Meio bêbado, disse coisa que não entendi.

Fabiano – Pêsame desentimentado!

Maria Déia – **Mas me bateu no dia seguinte e nos outros dias. Bebia muito, não parava em emprego. Ligeiro, vamos! Juntem as coisas! Rápido!**

Tião Cirilo – Onde é que vamos mãe?, perguntou o mais velho.

Maria Déia – **Viajar, pra longe.**

Tião Cirilo – E o pai?

Maria Déia – **Vamos nós! Salatiel põe o sapato na Liana. Pára de chorar, Moacir, você quer ficar? Vamos logo! *(ao público)* Chegou o dia do nunca mais! Minha patroa me emprestou dinheiro pra passagem. Deixei tudo para trás, só levei roupa. A máquina de costura eu deixei com a vizinha pra Fabiano pensar que eu não tinha ido longe. Fui pra Minas onde tinha parente. Fiquei dois anos lá.**

(FRATERNAL, 2004, p. 172, grifos meus)

Neste mesmo trecho aparece a forma da escapada de Dona Marlene, contada por Alencar, anteriormente. O motivo da fuga de Maria Déia é o mesmo que o de Dona Marlene. Desesperadas ambas pegam os filhos e desembocam a andar por lugares ainda não conhecidos, fugindo das agressões de seus maridos.

Na fala de Alencar há uma breve descrição da fuga de sua mãe, indicando a localidade para onde ela se dirigira e como arrumara dinheiro para tal. Na criação de Abreu se consolida uma expansão do tema, o dramaturgo dá uma ênfase na narrativa com signos e movimentos que se criam na imaginação do espectador, para dar um tom mais dramático ao acontecimento, como por exemplo, o choro da criança, a correria para arrumar as coisas, a pressa em colocar o sapato da filha.

A forma como Maria Déia consegue dinheiro para viajar toma outras colorações, ela não trabalha numa tecelagem para pedir as contas, como Dona Marlene, mas, pede dinheiro emprestado a sua patroa. Vê-se que a profissão de Maria Déia é diferente, na trama, o signo *patroa* evidencia que ela é, provavelmente, uma empregada doméstica. Colocar Maria Déia como doméstica, parece fazer mais sentido do que uma mulher que trabalha numa empresa. O fato de ter que dividir a vida entre o trabalho em uma casa de família e os cuidados de sua própria família atribui características mais fortes a personagem. Em São Paulo, onde o espetáculo teve estréia, muitas das empregadas domésticas, que trabalham em lares espalhados por toda a cidade, são migrantes. Logo, trazer uma personagem migrante empregada doméstica faz com que o público compreenda com maior intensidade o sofrimento dela, igual ao de muitas mulheres que andam nas ruas da cidade ou até mesmo daquelas que se encontravam sentadas ali, assistindo a peça.

Note que para gerar a passagem de um gênero a outro Abreu ora bole no tema, ora na forma, ora no estilo, empregando atributos da linguagem para consolidar tal passagem, como por exemplo, o discurso indireto.

Em toda obra, mas principalmente na saga que conta à história da mineira, vê-se que a alternância dos sujeitos falantes é o que permite Abreu recorrer ao discurso indireto, para citar o discurso de Alencar e Dona Marlene, que além de constituírem o tema da narrativa entram na construção do acabamento e no organismo sintático da obra, conservando sua independência na estrutura do discurso, sem por isso, se desviar do contexto que o englobou.

Parece que o dramaturgo tira os enunciados direto da boca de Alencar e de Dona Marlene e os põem nas de seus heróis, sem muito modificar, mas tornando opacas as suas fronteiras através do discurso indireto, como por exemplo, quando Dona Marlene narra o dia em que conheceu seu marido.

De namoro eu tenho muito pouco pra falar, porque **a gente ia rezar os terço** e a gente ia junto. Depois que eu casei é que eu fui saber que as minhas amiga beijou. **Eu nunca tinha beijado**. Não sabia que elas já tinha beijado. Um dia a gente foi no terço e ia pousar lá,

né? **Quando ia chegando, esse meu marido chegou correndo, assim e me deu um beijo e saiu correndo.** Eu falei: Nossa agora eu não vou ser mais salva. Aí, eu falei pras menina: **o que acontece se um rapaz beija a gente?** Elas falaram: **Nossa senhora vira as costa. Aí eu chorei a noite toda** e não podia contar pra elas.

(FRATERNAL, 2004, p. 114, grifos meus).

Esse acontecimento aparece em BorAndá muito pouco floreado, numa encenação que mescla narração com ação dramática, como se pode ver:

Maria Déia – Meu pai não tinha trabalho e então saímos de Minas. Fomos para o Paraná. Lá conheci meu marido. **Eu era tonta, tonta, tonta! Um dia estava indo na igreja...** (*Fabiano corre e na passagem por Maria Déia lasca-lhe um beijo. Ela fica alguns segundos paralisada. Depois, pergunta, preocupada*) **Cida, você é minha amiga? O que acontece se um homem beija a gente?**

Tião Cirilo – **Beijo daqueles danado?**

Maria Déia – Não sei. Beijo.

Tião Cirilo – Dentro ou fora da igreja?

Maria Déia – Fora.

Tião Cirilo – Antes ou depois da comunhão?

Maria Déia – Antes.

Tião Cirilo – (*Vira de costas*) **Nossa senhora vira de costas!**, disse a amiga. (*Maria suspira fundamente, não consegue se conter e deságua em choro. Afasta-se.*)

(FRATERNAL, 2004, p. 168-169, grifos meus).

Vê-se que a transmissão do discurso de outrem que ocorre neste trecho, na situação narrativa a dissolução da palavra de Dona Marlene não se dá completamente, apesar de ter sua delimitação opacizada pela forma do discurso indireto, sua substância transmissível ainda permanece tangível na fala de Maria Déia. Aí existem sujeitos aparentes que consolidam tal intercâmbio, numa interação ativa, por meio da qual a alternância discursiva entre esses sujeitos faz com

que o discurso de outrem adquira sustância e realce e se destaque mais visivelmente, porém, ao mesmo tempo se ajuste aos tons da maneira do autor, aparecendo desprovido de marcas sintáticas claras, como no estilo pictórico. Ele se apresenta na forma de discurso indireto, que segundo Bakhtin (2009, p. 165) “ouve de forma diferente o discurso de outrem; ele integra ativamente e concretiza na sua transmissão outros elementos e matizes que os outros esquemas deixam de lado”.

Do mesmo modo Abreu incorpora mais uma vez a fala de Dona Marlene a narração de Maria Déia; o episódio quando a migrante saudosa conta uma de suas poucas alegrias, o breve período de sua infância, em que mantinha uma ótima relação de afeto com seu pai e que foi destruída por um fuxico familiar:

Quando eu tinha sete anos **meu pai caçava. Ele caçava lambu. É um pássaro. Caçava pra comer, pra nossa alimentação. A minha cunhada, apesar de minha mãe já não levantar da cama, inventava que meu pai mexia comigo, que me levava pro mato.** Mas a gente, inocente, via a casa cair sem saber o por quê. **Mas meu pai nunca, nunca... Ele era um homem de respeito.** E essa cunhada ainda existe. Ela tá lá no Paraná. Eu nunca toquei no assunto com ela. Foi um redibu. Mas o que aconteceu? **Meu pai se afastou de mim. Era a única pessoa que me dava carinho,** porque minha mãe era mais a minha irmã. E o meu pai afastou de mim completamente e eu não entendia por quê. **Cê sabe que eu só fui descobrir isso depois de casada, o porquê que meu pai se afastou de mim.**

Aí vieram me entrevistar. A mamãe perguntou... Eles ficaram falando se meu pai tinha pegado em mim, se levava eu pra mexer comigo. Mas eu não sabia. Eu era inocente sobre sexo, eu não entendia o que eles tavam falando. Eu também nunca, nem pra minha filha, falei de sexo.

(FRATERNAL, 2004, p. 120, grifos meus)

Esta fala de Dona Marlene aparece no discurso de Maria Déia que confortada pela morte do marido nos conta, quase no fim de sua narrativa, como isso aconteceu:

Maria Déia – Chorei! Sem querer eu chorei, era meu marido. Acho que chorei pelo homem que podia ter sido. *(Indo em direção ao seu banquinho e sentando-se)* Continuou a lida. Filhos acabaram de crescer, casaram. Dois casaram sem acabar de crescer. Estão aí, criados, lutando a vida no mundo. Eu vim morar sozinha, aqui.

Semanas atrás uma cunhada veio me visitar. A conversa foi cair na minha melhor lembrança: as **caçadas com meu pai**.

Tião Cirilo – Sabe porque seu pai se afastou de você?, perguntou a cunhada. **“Cinira, sua tia, inventou que ele bulia com você”** (*Maria Déia cobre a boca com a mão, surpresa*) “Falou pra sua mãe que ele saía pra caça só pra abusar de você”.

Maria Déia – **Nunca! Era gostar de pai!**

Tião Cirilo – “Nunca acreditei, mas seu pai amargurou com a calúnia”.

Maria Déia – **Por isso distanciou, por isso se privou de minha companhia! Por isso me olhavam de maneira desconfiada, faziam perguntas que eu, na minha pouca idade, não entendia. Foi por isso que perdi meu pai, minha melhor lembrança!** (Baixa a cabeça por instantes, depois ergue)

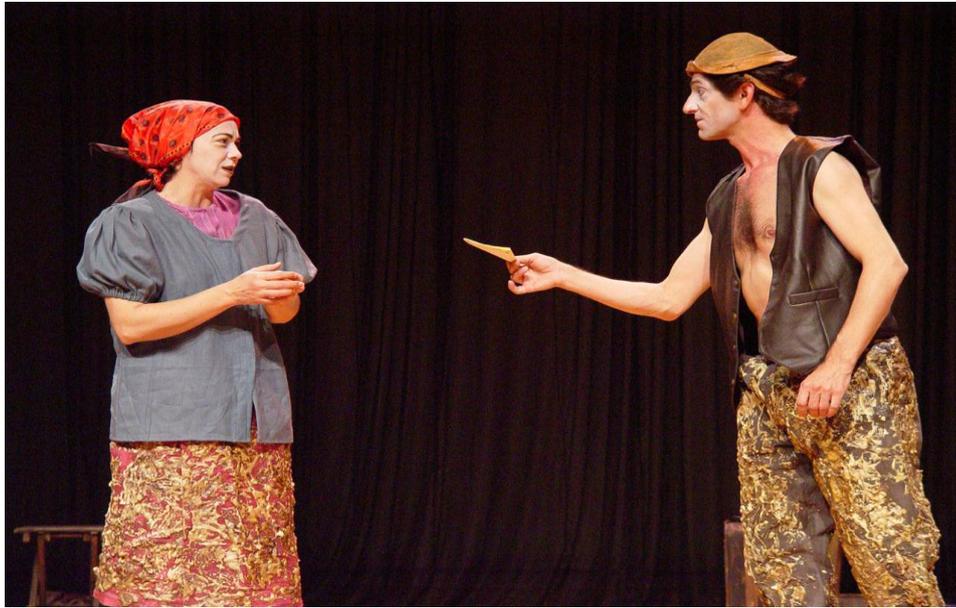
(FRATERNAL, 2004, p. 175, grifos meus)

A unidade temática que compõe esta saga é relativamente estável em relação à do discurso que a dá origem. O que vemos correr, ora mais rápido, ora mais lento, para configurar a mudança do gênero é justamente o estilo empregado pelo autor, bem como a forma composicional que o arquiteta através da transmissão do discurso de outrem na forma indireta. É por meio deste recurso que Abreu alcança a supressão, em parte, dos perímetros que distinguem o discurso da vida real e o discurso da obra estética que são coloridos por suas entoações.

É a força que vem de Dona Marlene que ao ser diluída na fala de Maria Déia a torna uma mãe coragem abreliana, uma personagem de fibra capaz de agüentar os sofrimentos de um casamento desastroso, capaz de correr por regiões distintas do país, cuidando de si e da sobrevivência de suas crias, sozinha, do mesmo modo que a mineira mãe de Alencar. É exatamente essa força que ajuda o autor a dar a linha condutora da trama.

É a partir da idéia inacabada de Maria Déia, no momento em que ela, sentada no seu banquinho em um instante de solidão nos narra as idas e vindas, as muitas lágrimas e os poucos risos que fazem parte de sua história, se deixando ser contemplada pelo público que a assiste, que podemos conhecer a história de vida de Dona Marlene e seu filho Alencar, que sentados na primeira fila do teatro, puderam apreciar a história de si mesmos, durante as muitas vezes que assistiram ao auto.

EPÍLOGO DO DESFECHO INACABADO



Mirtes Nogueira e Edgar Campos
Tião
BorAndá, 2004.



FOTO: ARNALDO PEREIRA

Mirtes Nogueira, Aiman Hammoud, Edgar Campos, Lutti Angelelli e Ali Saleh
BorAndá, 2004.

ANTES DO FECHAR DA CORTINA

Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir: para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo — pelo menos no que constitui o essencial da minha vida —, devo ser para mim mesmo um valor ainda por-vir, devo não coincidir com a minha própria atualidade.

Bakhtin

Alguns preferem chamar este ponto de *conclusão* ou mesmo de *considerações finais*, contudo, não o nomeio nem de um nem de outro, visto que assim com Bakhtin considero forte demais o sentido radical de conclusão como ação de chegar ou fazer chegar definitivamente ao fim, acabar, terminar, para o que realizei nestas páginas. Considerações finais também não me soa agradável, porque não creio que seja o fim, todavia, o começo de uma comprida caminhada. Chamo-o de desfecho, pois, me toa mais teatral este momento em que busco inferir algumas apreciações antes do fechar da cortina, antes do cair do pano e do apagar das luzes, quando o público vira as costas para os artistas, e aqui, antes que tu, meu leitor, vire a capa que protege estas folhas e termine tua leitura.

Há quase oito anos venho acompanhando as criações estéticas assinadas por Luís Alberto de Abreu e encenadas pela Fraternal Cia. de Artes e Malas artes, o que me fez construir uma paixão e admiração por esses escritos, bem como pela linha dramática que eles se inserem: a comédia popular brasileira.

Essa mesma paixão me fazia sair de casa quase todos os domingos, na época do colegial, para ir ao teatro apreciar os espetáculos desta Cia. que estavam em cartaz no Teatro Paulo Eiró, como também outros espetáculos que se encontravam espalhados pela cidade de São Paulo. Essa paixão também me fez trazer, junto comigo, para a academia dois escritos deste dramaturgo: *Narradores*

de Javé e Borandá: auto do migrante, tornando-os livros de cabeceira, sob os quais me debrucei por um bom tempo para, por meio deles, tentar me inteirar melhor da espécie de obra que advém do processo criativo utilizado por Abreu, bem como me submergir neste processo, até então sob a luz das artes cênicas.

Em última instância, neste trabalho que busco dar um efeito de fim, como diria o professor Roberto Baronas, procurei trilhar por outra vereda, ou seja, compreender discursivamente como se constitui o processo de criação colaborativa que Abreu, dramaturgo que muito prezo, em conjunto com os integrantes da Fraternal, se valeram para a concepção de *BorAndá: auto do migrante*, que tomei como artefato da compreensão.

Ajudado por Bakhtin durante toda a caminhada, neste escrito voltei minhas atenções para o movimento que configura a passagem de uma atividade discursiva a outra, a mudança de um gênero popular para um gênero mais erudito, observando o que se mantém e o que muda. Nesta senda, coloquei as entrevistas dadas pelos migrantes de diversas localidades do país para a concepção da obra ao lado do texto dramático acabado, procurando esmiuçar página a página e também minhas memórias, a procura do que atribui sentido aos enunciados do orbe da ética ao migrarem para uma atividade estética.

Para acompanhar esse movimento fixei meu olhar para a tríade que se organiza para dar corpo a um gênero discursivo, qual seja: unidade temática, forma composicional e estilo – e que em estado de transformação funcionou como os ponteiros de um relógio que me direcionava à mudança que geralmente recebia influência do corpo social e ideológico para consentir significado aos enunciados dentro de Borandá.

Foi o movimento ora rápido, ora lento, destas instâncias discursivas que me levaram a compreender que a disparada de um desses componentes é o que permitiu os enunciados e discursos que arquitetam uma obra com essas características se empenharem de sentidos por meio de uma nova coloração, de um sobretom, de um discurso, de uma alternância de sujeitos falantes e daquilo que se encontra alhures dos enunciados verbais que constituem totalidades dialógicas que proporcionaram a passagem de um gênero a outro, dando forma ao todo acabado desta concepção estética.

A partir deste trabalho pude ver com mais clareza o que delinea o arranjo autoral de Abreu e o coloca, em minha perspectiva, no patamar de um dramaturgo de prestígio, ao conceber uma obra que mescla o riso e a dor, a narração e a encenação, o drama e a poesia, o ético e o estético e recupera a carnavalização como princípio que encarna as imagens do realismo grotesco

advindo de François Rabelais e da *Commedia Dell'Arte*, carregada de subversão política e ideológica para apresentar a sociedade contemporânea, retratando-a criticamente, por meio de uma obra de arte.

Percebi que ao se valer de memórias alheias Abreu abriu caminho no seu discurso para a alteridade, consolidando um escrito em que ecoam vozes e discursos de outrem citados de uma forma menos arrojada, porém, sem perder totalmente seus relevos e sua força ao se diluírem no âmago de seu texto.

Ao se pautar na história oral como fundamento de organização da arquitetônica de seu texto, o dramaturgo instaurou por meio da criação colaborativa a possibilidade de recuperar as memórias de um grupo social bem delineado, constituído de sujeitos de horizontes sociais distintos e de atos responsáveis traçados nas interações da vida cotidiana, levando-as ao palco como narrativas derretidas na boca de heróis equípolentes, donos de idéias inacabadas, que não se apresentam como marionetes da consciência criadora, mas tomam posição na obra como sujeitos de si. O que o permitiu, talvez na mesma direção que fez Dostoievski, erigir um teatro polifônico, polivalente, que estabelece a quebra de um estigma social; uma mudança da imagem que tem sido construída dos migrantes que se põem em movimento para formar novas sociedades, bem como, a imagem que eles próprios tem de si. A imagem que eu mesmo tinha de mim enquanto migrante.

E neste momento creio poder comprovar que fiz uma boa aposta. Que o dialogismo instaurado por Bakhtin funcionou como o fio de Ariadne que me guiou até a saída do labirinto que antes me encontrava perdido, me permitindo reconhecer que das várias possibilidades que se apresentavam a mim, eu tomei a vereda mais adequada para chegar neste momento de minha caminhada e de cima do cume daquela montanha que outrora se impôs no meu caminho, com meus pertences a tiracolo, agora do centro do palco que encontrei e tornei meu, ao apagar das luzes e ao ouvir os possíveis aplausos perdidos no breu que ainda me cega, poder assinar este espetáculo com minha singularidade, com meus atos responsáveis.

CAI O PANO

FIM

antes do fechar da cortina

REFERÊNCIAS

ABREU, L. A.; CAFFÉ, E. Narradores de Javé. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. (Coleção Aplauso. Série Cinema Brasil).

ABREU, L. A. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André, Ano I, Número 0, março de 2003, pp. 33-41.

ABREU, Luís Alberto. A restauração da narrativa. **O percevejo. Revista de teatro, crítica e estética.** Ano 8. nº. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método Sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2009. 13ª ed.

_____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec/Brasília: Ed. UnB, 2008a. 420 p.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2008b.

_____. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476 p.

_____. Discurso na vida e discurso na arte. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza para uso didático, tendo como base a tradução inglesa de I. R. Titunik publicada em V. N. Voloshinov, Freudism, New York. Academic Press, 1976.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. Tradução: Maria Paula V. Zurawski et alli. Perspectiva. São Paulo, 2000. 489p. Título original: Weltgeschichte des Theaters.

- BRAIT, B. Estilo, dialogismo e autoria: identidade e alteridade. p. 54-66. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (org). Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin. Petropolis: Vozes, 2006.
- BRAIT, B (org). Bakhtin: dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- CALVINO, I. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 141 p.
- CAMPBELL, JOSEPH. O Herói de Mil Faces. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1995.
- CAMPOS, Vilma. O texto em jogo. In: V Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes, Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2001, comunicação livre em Linguagens, Comunicação e Artes. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca0102.htm>> Acesso em 20 mai. 2010.
- CARVALHO, Enio. História e Formação do Ator. Ática. São Paulo, 1989. 231p.
- CAVALHEIRO, J. S. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **Signum: Estudos Linguísticos**. Londrina, n. 11, v. 2, p. 67-81. 2008.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. Mikhail Bakhtin. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DAVALLON, J.; ACHARD, P.; DURAND, J. L.; PÊCHEUX, M. ORLANDI, E. P. Papel da Memória. Tradução de José H. Nunes. Campinas – SP: Pontes, 1999.
- DIÉGUEZ, M. Rabelais. Paris: Seuil, 1960.
- DOSSE, F. A história em migalhas: dos Annales à Nova história. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: UNICAMP, 1992.
- FAÏTA, D. A noção de gênero discursivo em Bakhtin: uma mudança de paradigma. In: BRAIT, B. (org). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2ª ed. Ver. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. p. 149-168.
- FRANÇOIS, F. “Dialogismo” e romance ou Bakhtin visto através de Dostoievski. In: BRAIT, B. (org). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2ª ed. Ver. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. p. 187-208.

- FOUCAULT, M. O que é um autor? In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3. 426 p. (Ditos e Escritos; v.3).
- FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES. BorAndá: auto do migrante. São Paulo: Editora EME. 2004.
- FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES. Breve histórico. 2007. Disponível em: < <http://www.fraternal.com.br/articles.php?id=6>>. Acesso em 15 jun. 2010.
- FREIRE, E.; ABREU, L. A. As coisas nascem do desejo. p. 11-16. In: FRATERNAL. Bodandá: auto do migrate. São Paulo: Editora EME, 2004.
- GARDINER, M. O carnaval de Bakhtin: a utopia como crítica. p. 211-255. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I (org). Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- GERALDI, J. W. Ancoragens: estudos bakhtinianos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO - GEGe. Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. São Carlos: Pedro e João Editores, 2009.
- GINZBURG, Carlo, 1939-. O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GUINSBURG, J.; FARIA, Roberto Faria; LIMA, Alves de Lima (coord). Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo : Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. 354 p.
- HUNZICKER, Frederick Magalhães. Do chapéu ao casamento : o processo criativo de um espetáculo de Commedia dell'arte. (Dissertação de Mestrado) Campinas, SP : [s.n.], 2004.
- HUTCHEON, L. O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo. p. 257-275. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I (org). Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- LE GOFF, JACQUES. História e memória. Tradução de Bernardo Leitão et. al. 4 ed. Campinas: UNICAMP, 1996. (Coleção Repertórios).

- LISPECTOR, Clarice. A Cidade Sitiada. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1949.
- MACHADO, I. Gêneros discursivos. p.151-166. *In*: BRAIT, B. (org). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010. 4 ed. 3 reimpressão.
- MACHADO, I. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. p. 131-148. *In*: BRAIT, B. (org). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2ª ed. Ver. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- MARCHEZAN, R. C. Gêneros do discurso: o caso dos artigos de opinião. p. 265-278. *In*: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (org). Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010. (Série Bakhtin: Inclassificável, v. 1).
- MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom. Manual de historia oral. 4 ed. Sao Paulo: Loyola, 2002.
- MELO, L. E. Estrutura da narrativa ou gêneros, mundos, lugares discursivos & companhia? p. 177-186. *In*: BRAIT, B. (org). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2ª ed. Ver. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- MELO NETO, João Cabral de, 1920-1999. Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 148 p.
- MIOTELLO, V. Ideologia. p. 167-176. *In*: BRAIT, B. (org). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010. 4 ed. 3 reimpressão.
- MONTENEGRO, A. I. História e memória: a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1994.
- PONZIO, A. A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Coordenação de tradução Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.
- PORTICH, ANA. A arte do ator entre os séculos XVI E XVIII: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Perspectiva, 2008. 224 p.
- POSSENTI, S. Questões para analistas do discurso. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- PRINS, G. História oral. p. 163-198. *In*: Burke, P. (org). A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

RABELAIS, F. O terceiro livro de fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel. Tradução, introdução, notas e comentários Élide Valarini Oliver. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

SOBRAL, A. Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin. São Paulo: Mercado das Letras, 2009. (Idéias sobre linguagem).

SILVA, M. C. P. S. Enunciados interrompidos: são eles inacabados? p. 169-176. *In*: BRAIT, B. (org). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2ª ed. Ver. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

TEZZA, C. A construção das vozes no romance. p. 209-217. *In*: BRAIT, B. (org). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2ª ed. Ver. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

TODOROV, T. Os gêneros do discurso. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. (Ensino Superior).

ANEXO A - depoimentos

ANEXO B – BorAndá: auto do migrante

BorAndá

auto do migrante

assinado por Luís Alberto de Abreu