

BORANDÁ: PELOS CAMINHOS DA JORNADA DRAMATÚRGICA

Roberta Tiburcio Barbosa

Universidade Estadual da Paraíba; robertatiburcio02@hotmail.com

Resumo

A dramaturgia, desde a antiguidade grega, é alvo de mudanças e estudos/problematizações acerca das suas implicações na sociedade e na arte. Aristóteles (IV a. C), Peter Szondi (1880-1950), Sarrazac (2002) e muitos outros pesquisadores discutiram as constantes reformulações na arte dramática. *Borandá: Auto do migrante* (2003), de Luís Alberto de Abreu, é uma das peças que exemplifica e conduz à reflexão sobre este ininterrupto e cíclico movimento da dramaturgia ao longo dos tempos/espacos. *Borandá* apresenta o homem e a mulher modernos como personagens. E o faz de maneira a unir elementos dramáticos e narrativos. São cinco personagens que assumem, também, o papel de narradores, ou seriam cinco narradores que assumem o papel de personagens? Em *Borandá* tudo é movimento constante, é troca, semelhante ao ir-vir das suas personagens e aos estudos/reformulações do/no teatro mundial. Nesse ínterim, objetivamos observar como as configurações das personagens e da cena contribuem para a reflexão acerca das mutações do drama moderno/contemporâneo. Através de pesquisa bibliográfica, discutiremos como a obra em foco reflete a incessante reestruturação no conteúdo e na forma do drama. *Borandá* através de três histórias particulares, preservando a singularidade de cada personagem, nos apresenta uma experiência coletiva: a migração. E, assim, leva o público a refletir sobre um processo que envolve uma coletividade, que afeta a muitos que vão-vem-ficam. Nesse sentido, como teatro de cunho narrativo que é, *Borandá* mostra (encena) e conta (narra) histórias.

Palavras-chave: Dramaturgia, *Borandá*, migração.

Introdução

Peter Szondi já previu a morte do drama frente à séria crise por qual passava nos séculos XIX e XX. Aristóteles havia avisado de antemão, em sua *Poética* (aproximadamente em IV. a.C) que deveria se tomar muito cuidado ao escrever/encenar peças teatrais e, aproveitou, para prescrever um modelo para cada gênero dramático (tragédia, comédia...).

Contudo, o drama não morreu e o teatro não se modificou ao ponto de tornar-se soberanamente épico ou mesmo de deixar de ser apreciado pela população. É Jean- Pierre Sarrazac quem denomina de “pulsão rapsódica” o constante movimento de transformação e, conseqüentemente, agregação de novas configurações na dramaturgia. Como diz Luís Alberto de Abreu (2011, p. 591) anunciaram a morte do drama e a deterioração da dramaturgia, mas ela “no entanto se move”.

É “*Borandá: Auto do migrante*” (2003), de Luís Alberto de Abreu, uma das peças que exemplifica e conduz à reflexão sobre este constante movimento da arte dramática ao longo dos tempos/espacos. A peça foi escrita a partir de pesquisas/entrevistas desenvolvidas pela Fraternal Companhia de Teatro e Malas-artes com emigrantes que se encontravam na zona sul de São Paulo.

O diretor da peça (Ednaldo Freire) define-a como um drama risível espécie de “junção do melodrama com a comédia.”¹

Borandá apresenta o homem e a mulher modernos como personagens. E o faz de maneira a unir elementos dramáticos e narrativos. São cinco personagens que assumem também o papel de narradores, ou seriam cinco narradores que assumem o papel de personagens? Em Borandá tudo é movimento constante, é troca, semelhantes ao ir-vir das suas personagens.

No auto misturam-se os campos da encenação e da narração, e, por vezes, os narradores ainda no palco e na “pele” de determinadas personagens passam a falar com a própria voz, e até a se dirigirem ao público, a exemplo do que ocorre com a intérprete de Maria Deia no final da peça.

São encenadas e narradas três histórias de migrantes, todos pobres, semi ou totalmente analfabetos, sem rumo certo e sem conhecer bem a si próprios ou ao mundo em sua volta. Não sabem para onde vão e acabam esquecendo/se afastando de onde vieram, ficam totalmente perdidos e deslocados e acabam sempre andando, empurrados pelas circunstâncias da vida, por isso começam e terminam a cena com o lema “Borandá” ou “bora andar”/vamos andar.

Nesse sentido, a peça quebra a unidade de ação, tão prescrita para o drama tradicional, tendo em vista que são três pequenas jornadas apresentadas. Na fala de Abu, um dos narradores, tal fato se deu porque “como sempre, não houve acordo entre nossos cinco narradores sobre o que narrar” (ABREU, 2003, p.370). Todavia, nem sempre foi assim, a tragédia grega e outras peças tradicionais são exemplos verificáveis de unicidade dramática. Mas, agora, como enfatiza Sarrazac (2002, p. 230) “se a ação deixou de ter um “fim” no sentido hegeliano do termo, como e por que razão deveria ela manter essa famosa unidade?”

1. Borandá: jornadas e problematizações

Não se encontram em Borandá heróis guerreiros, aqueles com uma trajetória marcada/certa que são um modelo de virtude e coragem na dramaturgia clássica, mas heróis românticos, os que são frágeis vítimas do mundo caótico em que perambulam, segundo o modelo que distingue Abreu (2011). As personagens não compreendem a organização do mundo em que se encontram. Vivem passando de um lugar para outro sem conseguir encontrar o sentido de sua jornada ou mesmo chegar a compreender de fato sua própria personalidade/singularidade.

¹ In: SANTOS, Valmir. Auto do migrante. Folha de São Paulo: Agosto de 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708200319.htm>

Como Abreu (2011, p. 604) lembra, no melodrama os seres são simples peças do jogo social, que não detêm conhecimento nem de si nem das relações que estabelecem e tampouco possuem uma dimensão da situação em que se encontram, fato que representa uma “distância enorme do drama ou da tragédia em que as personagens investem em direção ao mundo, para transformá-lo em algo possível de ser ordenado e habitado!”. Talvez as personagens do auto até tenham esta intenção, mas não possuem nenhuma chance concreta de realizá-la.

Desse modo, em Borandá “celebramos o migrante, o expulso, o que peregrina por uma cultura que é sua, por uma nação que é sua e por um território que não é seu” (ABREU, 2011, p. 369). A desterritorialização do ser, ao mesmo tempo em que o liberta do lugar uno/fixo, o faz necessitar de se adaptar a essa nova configuração em que não mais encontrará refúgio/consolo. Essas narrativas são reflexos do homem moderno que não conseguiu se ajustar a esse novo contexto e ruma sem consciência do real significado, potencializador, desta ausência de território. Para o migrante pobre essa falta de território vem acompanhada de falta de recursos para manter-se e de dominação por aqueles que exploram as forças de trabalho.

A primeira saga encenada/narrada é a de Tião, “um caboclinho pequeno, sem graça, mirradinho mesmo, desses que chegam com cara de tonto nos terminais de ônibus e de trem” (ABREU, 2011, p.371). O migrante sai de sua pequena cidade no interior e ruma para São Paulo, onde trabalha como peão de obra.

Quando está decidido a ir embora de sua pequena cidade Tião encontra uma pedra no meio do caminho²: “No caminho catei do chão uma pedra roliça de rio, não sei por quê” (ABREU, 2011, p. 372). A pedra, como Tião, depois de muito tempo no rio, foi compelida pela correnteza ou pela seca a sair do seu local fixo. Tião, representado com toda humildade e pequenez do homem pobre, é uma pedra que está no meio do caminho do capitalismo, da desigualdade social, e vai rolando, muitos outros migrantes também vão como ele por mais fortes/roliços que sejam, pelo mundo afora sem saber por quê.

Por meio da trajetória de Tião conhecemos algumas faces da migrância, desde aquele que está no interior e “resolve” migrar, como Tião, impelido pela precariedade de seu lugar, até àquele que volta mudado, como o Biú, que, após ter comido lasanha e macarrão espaguete, volta trazendo “três camisas e duas calças, um despropósito para um homem só!” (ABREU, 2003, p. 372).

Na saga de Tião vemos, ainda, o sofrimento de quem fica, das pessoas que têm que suportar as saudades dos seus parentes que migraram, como a mãe de Tião:

² Referência ao poema “No meio do caminho” (1928), de Carlos Drummond de Andrade.

BENECASTA-MÃE – Vou ‘bor’andá, mãe, ele me disse. Falei nada, não, como se fosse notícia que eu já soubesse. Deixei o aviso me cortar e soquei lá dentro o choro, a raiva e a blasfêmia para que Deus não escutasse. E continuei a passar o café no coador de pano como se não tivesse ouvido nada. Mas meu silêncio doeu (ABREU, 2011, p. 373).

A mãe revê o filho poucas vezes após sua partida, com o tempo ela morre dessa dor que a cortava silenciosamente. Em São Paulo, Tião constitui família, o tempo passa sem que ele realize grandes feitos como os heróis guerreiros, vive uma trajetória comum, rotineira para um migrante pobre como muitos espalhados pelo Brasil. Tião se pergunta o sentido de seus feitos, não encontra e chora.

Em seguida, Tião narrador, o mesmo que interpreta Tião migrante, corta a cena triste, se levanta rindo e sai do espaço demarcado para a encenação, o que revela menos uma tentativa de reproduzir “efeitos de real” e mais um acordo com o público de que aquela ação é ficção em diálogo com a realidade e com o próprio público, não um forjar da realidade em si mesma.

A saga simples do miserável migrante Tião não agrada àqueles que preferem ver o mito de um herói que surge para transformar o mundo em um lugar melhor e agregar pelo menos imaginação/fantasia à vida cotidiana do espectador. É nesta hora que Wellington, um dos narradores, afeito às narrativas fantásticas, luta para mudar a história de Tião, atribuindo-lhe um caráter heroico/misterioso.

Wellington sugere que Tião deveria ser regido por uma profecia de que se comesse algo um dia, ou seja, ele seria uma pessoa que nunca se alimentava, desestabilizaria o mundo. O que faria do caboclinho tonto um herói com um destino interligado ao do mundo todo, fazendo um retorno ao enredo do herói tradicional, com uma típica tragédia ao final.

O papel de Wellington nesse momento se associa ao que o rapsodo desempenha em algumas narrativas, uma voz que tece a história e produz uma “multiplicação dos possíveis” (SARRAZAC, 2002, p. 234). Uma vez que a voz do rapsodo não só é de fala, mas também, de escuta, ele procura estabelecer uma comunicação com o público. Nesse sentido, o que se ouve entre e durante as cenas de Borandá são os ajustes de uma narrativa ou de narrativas construídas (previamente) por/para uma coletividade.

Entre a saga de Tião e a seguinte os narradores conversam para decidir quem fará determinado personagem na narrativa vindoura, que Wellington classifica como fiel a tradição popular. Nesse momento, eles falam um pouco sobre as peculiaridades de cada personagem, e fatos,

como a gravidez de uma senhora de 90 anos, são revelados de antemão. Movimentos que chegam a lembrar os momentos de ensaio dos atores da Tragédia Grega na Antiguidade, em contraste com o mistério/perfeição das peças clássicas, que eram apresentadas ao público de forma a não transparecer nenhuma das condições de sua montagem, ou seja, eram encenadas já prontas/fechadas para o deleite-passivo do público.

2. As constatações da jornada

Desta forma, Borandá se encontra no entremeio desses dois estatutos dramaturgicos. Nem é apresentada como um produto fechado, tendo em vista que os narradores buscam estabelecer diálogos/se dirigem ao público ao longo da peça, nem é montada em cena em conjunto com o público, pois embora a quarta parede seja quebrada, havendo momentos em que os personagens se dirigem à plateia, não há interferências diretas nas cenas, uma vez que elas seguem como o planejado previamente.

A segunda saga é a de Galatéia, esta se parece mais com a narrativa do herói guerreiro que as demais, tendo em vista que Galatéia nasce de forma sobrenatural, através da fecundação de sua mãe, então com 90 anos, pelo “vento”, embora esse fato se dê através de fenômenos cômicos. E não só o momento de concepção, a história de Galatéia é toda permeada de comicidade. Nesse sentido, ele se aproxima muito mais do anti-herói, como Macunaíma, pois causa muitos problemas por onde passa e é muito preguiçoso, do que do herói guerreiro ou do salvador cristão, aos quais sua jornada faz algumas referências.

A preguiça de Galatéia é uma variante da relação dos migrantes com o trabalho, apresentada em todas as três grandes histórias. As demais personagens trabalham a vida toda em cargos subalternos e mal remunerados, e não possuem nenhuma forma de escape, acabam se conformando. Mas Galatéia não se deixa dominar/encaixar nesse mercado ele prefere não se encaixar e é expulso de sua pequena cidade:

AMÓZ-PADRE – Veio o padre: Meu filho, as coisas são assim. Trabalho não é para enriquecer o pobre, é para torna-lo nobre. E o sofrimento do corpo é a liberdade da alma!

WELLINGTON-GALATÉA – Prefiro bundar! (ABREU, 2003, p. 385)

O principal defeito de Galatéia é a sua teimosia, mas esta também é a sua principal qualidade/virtude. Ele vai em busca do urubu-rei que roubou o seu cérebro, como Macunaíma segue atrás do Muiraquitã. Há uma quebra/interrupção na cena em que se constata o roubo do cérebro de Galatéia e insere-se uma crítica à desigualdade social, que é um dos temas da peça, do qual a migração é sintoma.

Ele migra, mas não chega à metrópole e escreve grandes compêndios, como “a carta pras icamiabas” da personagem andradiana. Ele apenas fica lá como um homem (triste) comum, não atrapalha os planos de ninguém, ou seja, segue invisível entre os muitos marginalizados da multidão paulistana. Até que conhece uma mulher e vai morar com ela, sem saber que esta é filha daquele que lhe deixou sem cérebro. Da mesma forma que sua mãe anciã, sendo que mais extraordinariamente, já que ele é um homem, Galatéia engravida e dá à luz gêmeos, foge com eles, para que a Gurugeia, a filha do urubu-rei, não os roube.

Curiosamente Galatéia não só se aproxima do anti-herói Macunaíma, como também do herói bíblico. Com o Cristo, conhecido como Jesus da Galileia, não há apenas a semelhança entre os nomes Galileia e Galatéia, mas, também, a ideia de concepção “divina” e as profecias ligadas às suas histórias, a do Cristo salvar os homens do pecado, a de Galatéia parir gêmeos e trazer mudanças para o mundo a sua volta.

A vida de Galatéia é cômica, como já se afirmou, e cheia de subversões da narrativa crística, como o fato de os outros moradores falarem que o menino nascido da anciã não poderia trazer nada de bom ao povo, pois nada de bom poderia vir de um lugar como aquele em que ele nasceu (Raso do Gurgéu), assim como muitos falavam que Jesus não merecia atenção pelo fato de ter vindo de Nazaré, lugar pobre/marginalizado onde passou uma parte de sua vida, a que antecedeu sua missão evangelística.

Dessa forma, os fatos da vida, sem pé nem cabeça/cérebro, de Galatéia estão permeados de histórias outras. Tendo em vista que o próprio narrador, que defende a história, Wellington, classifica a saga como uma narrativa popular, ver-se como histórias assim são entrecortadas/dialogam com outras existentes e transmitidas entre as pessoas de lugar em lugar. Há aqui uma nítida relação entre a arte dramaturgica e a oralidade cotidiana, uma demonstração da influência que o público e sua imaginação exercem, não só sobre o momento de encenação, mas, também, sobre o de produção/escrita da peça.

Se o gosto popular é levado em consideração, a história de Galatéia não só agrada, como foi criada pelas vozes de muitos que a ouviram e recontaram, tendo em vista que as personagens foram

baseadas em entrevistas feitas com pessoas migrantes e humildes encontradas na região paulista. A imaginação do público não é só induzida pelos elementos cênicos ou pela quebra da quarta parede, no diálogo que os narradores estabelecem com a plateia ao longo da peça, mas pela força que a imaginação coletiva incide sobre a trajetória de Galatéia, o homem que engravida - história das mais curiosas presentes entre os contos populares.

A terceira saga é a de Maria Deia, está é a mais emocionante e trágica/triste das narrativas. Uma mulher que é migrante eternamente, que vai de um estado para outro como os demais e que passa por todos esses muitos lugares desde a infância, sem nunca pertencer realmente a nenhum. E que segue/vive sem reconhecer sua própria subjetividade/consciência de si. Maria Deia não só desconhece seu corpo, mas, principalmente, sua identidade e o mundo pelo qual anda: “Eu não entendia meu corpo. O mundo é uma coisa muito estranha” (ABREU, 2011, p. 397).

Se ao sujeito do mundo moderno só resta seu próprio corpo como objeto compreensível, já que o mundo lhe é estranho, Maria Deia está mais desorientada que os demais companheiros de caminhada. É, assim, que “o universo de luta do herói melodramático é o dos seus sentimentos” (ABREU, 2011, p. 604).

Ela se casa empurrada pela sua família/circunstâncias da vida com Fabiano, um homem bruto que a bate e bebe muito. Os dois têm muitos filhos. Um dia, Maria Deia cansada das surras do marido foge com os filhos, mas tempos depois o reencontra e se juntam novamente, até que Fabiano é assassinado.

Fabiano é mais que marido de Maria Deia, ele é principalmente, “o filho de Graciliano”, é uma versão mais cômica/bruta do Fabiano de “Vidas secas”. “Fabiano, você é um bicho!” (ABREU, 2011, p. 396), esta é não só uma frase ou constatação do percurso de vida de Fabiano, é, radicalmente, sua subjetividade. Ele age por instinto, é um animal de trabalho pesado, explorado pelos grandes empresários, agride a mulher sem saber nem o porquê e adora medir forças com os companheiros/outros bichos como ele.

O filho de Graciliano é, no auto, um dos que mais demonstraram o peso das forças capitalistas sobre os trabalhadores/pobres. Eles seguem tangidos pelos patrões, como rebanhos de gado, tendo suas forças braçais exploradas. Fabiano não dimensiona o quanto é subjugado, apenas se alegra por resistir/sobreviver: “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” (ABREU, 2011, p. 396).

Se Fabiano morre de emboscada, mesmo que depois dos 20, Maria Deia morre de morte morrida todo dia aos pouquinhos, de fome de sentido, de sede de saber as razões de suas

caminhadas, e de cansaço ela sucumbe às dores e se perde em si mesma, deprime, foge em vida da vida. Um acontecimento corriqueiro e banal, um assalto à sua casa, é estopim para a depressão de Maria Deia. O acaso, como assinala Abreu (2011, p. 603), é um elemento fundamental no melodrama.

Aqui não é mais como a vida Severina do João Cabral de Melo Neto, não há criança nascendo no final para dar nova esperança aos migrantes/pobres, há apenas o eterno prosseguir. Se Maria Deia se levanta e segue caminhando é porque andar é o único trajeto que conhece e trilha por toda vida. Se andar é cansativo, os migrantes revelam toda sua força, pois seguem no caminho, mesmo com todas as adversidades. Mesmo sem saber o que o futuro os reserva, possivelmente mais sofrimento, eles demonstram toda sua potência de resistência em meio aos problemas cotidianos. É por este motivo que ao final Maria Deia segue os seus:

BENECASTA – Maria Deia não se levantou, não ouviu apelos ou não entendeu. Alguma coisa sem conserto 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 enfrentou profecias que previam a sua decadência. Ninguém lhe mostrou os pesos que sua fraqueza suportou. Ninguém lhe falou: olha para 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 Deia! E, contra toda expectativa e previsão, Maria Deia se levantou (ABREU, 2011, p. 402).

E, assim, com todos os que migram, como muitos pobres que não são heróis guerreiros de grandes epopeias ou peças teatrais, como seres anônimos que compartilham a mesma experiência de errância/peregrinação pelos mais variados campos da sociedade, Maria Deia segue. Sem gerarem atenção dos grandes escritores/poetas, sem se constituírem em heróis ou serem adorados como modelos de virtude e força pela população, os pobres seguem caminhando/resistindo/ revelando suas potências, forças de trabalho e resistências aos atropelos da sociedade. Verdadeiras personagens melodramáticas, suas trajetórias são constituídas de desafios e resistir humildemente é a maior realização delas. Fiéis ao processo narrativo, as sagas em Borandá contam com a imaginação do público em seu presente e em seu devir-resistir.

Dessa forma, Borandá através de três histórias particulares, preservando a singularidade de cada personagem, nos apresenta uma experiência coletiva: a migração. E, assim, leva o público a refletir sobre um processo que envolve uma coletividade, que afeta a muitos que vão-vem-ficam. Como teatro de cunho narrativo que é, Borandá mostra (encena) e conta (narra) histórias.

Neste espaço passado e presente se misturam e se intercalam para dar forma a cada saga e para construir um relato de acontecimentos que têm influência sobre um grupo e não mais sobre um único indivíduo, como o era no teatro burguês. Ao passo que propõe a partilha imaginativa de experiências humanas, como a migração, o teatro narrativo propõe “a restauração da antiga unicidade entre o público e o privado, o indivíduo e a sua comunidade, a força progressista e de ruptura da imaginação individual e a solidez do imaginário coletivo” (ABREU, 2011, p. 609).

Conclusões

A motivação de Abreu, em Borandá, foi justamente pensar um teatro narrativo, como um projeto de resgate à memória coletiva, tendo em vista que a quebra de comunicação entre o espetáculo e a plateia, em muitas peças, resultou em um afastamento do público do teatro. Nesse sentido, Abreu investe em uma obra que estabelece uma espécie de diálogo com o público, trazendo histórias/memórias e vivências de uma comunidade. Narrativas, como em Borandá, que apresentam jornadas de personagens pobres, realizam um duplo movimento de aproximação com o público, pois atraem o interesse de um espectador que tem pouco ou quase nenhum acesso ao teatro e que, através dessas histórias compartilham sentimentos/sonhos/dores/experiências.

Ao público cabe usar a criatividade para produzir/imaginar o caminho ininterrupto de Maria Deia e dos demais migrantes. Se “o Brasileiro é um povo em movimento” (ABREU, 2011, p. 370), a “crise do drama” é sintoma de sua contínua mutação, como enfatiza Sarrazac (2011), e a dramaturgia é cada vez mais uma arte que integra-se/dialoga com várias outras, inclusive, e principalmente, com a narrativa. Borandá não é só um destino/convite/constatação de movimento contínuo para os migrantes, mas para à sociedade, à Literatura e à dramaturgia.

Referências:

ABREU, Luís Alberto de. **Um teatro de pesquisa**. Org. Adélia Nicolete. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Posfácio. In: **O futuro do drama**. Trad. Alexandre Moreira da Silva. Porto: Campo das letras, 2002, p. 225-237.

_____. A “reprise” (resposta ao pós-dramático). In: **O outro diálogo: elementos do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de Luís Varela. Évora: Editora Licorne, 2011, p. 33-50.

