

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Programa de Mestrado em Artes

**Por conta do Abreu: comédia popular na obra de
Luís Alberto de Abreu**

Autor: André Carrico

Campinas, 2004

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Programa de Mestrado em Artes

**Por conta do Abreu: comédia popular na obra de
Luís Alberto de Abreu**

ANDRÉ CARRICO

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre
em Artes sob a orientação do
Prof. Dr. Rubens José Souza Brito

Campinas, 2004

C234p

Carrico, André.

Por conta do Abreu : comédia popular na obra de Luís Alberto de Abreu / André Carrico. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Rubens José Souza Brito.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Abreu, Luís Alberto de.
2. Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes.
3. Teatro brasileiro (Comédia).
4. Dramaturgia. I. Brito, Rubens José Souza. I. Título.

Dedico este trabalho ao empenho de minha mãe,
Lourdes, para que eu pudesse estudar.
Espero com ele honrar seu esforço.
E ao incentivo e entusiasmo de Janaína, com amor.

AGRADECIMENTOS

À amiga Sara Lopes, pelo primeiro impulso e pelos toques, sempre.
Ao prof. Rubens José Souza Brito (cuja tese inspirou este trabalho), por ter acreditado na minha viagem, e por tantas lições.
A Joviniano Borges da Cunha, o Jô, meu primeiro e sempre mestre.
A Jana, pela contribuição na apresentação visual e dicas de informática.
À generosidade do mestre Luís Alberto de Abreu.
À gentileza de Aiman Hammoud, Ali Saleh, Edgar Campos, Lutti Angelelli, Mirtes Nogueira, e do velho bruxo Ednaldo Freire, o Nardo; fraternos atores na boa companhia das malas-artes.
À delicadeza da Profa. Neyde Veneziano, pelas preciosas dicas no Exame de Qualificação.
A César Vieira, pela presteza com que me atendeu e por enviar-me um exemplar de seu já esgotado “Em busca de um teatro popular”.
A Daniela Manini, pela revisão de Língua Portuguesa.
Agradeço ainda a Kety Freire, à Profa. Ana Maria Peppi Moleta, Frederico Hunzicker, Talita Cardoso, Mário Bolognesi, Ernesto Giovanni Boccara, Christiane R. Cacciari, aos funcionários do Teatro Paulo Eiró.
A todos, saudações fraternais.

E se mais não fosse pelo resultado da dissertação, valeria a pesquisa apenas por ter conhecido pessoas como Nardo, Abreu e os colegas da Fraternal Cia. Pela aula que me deu essa gente de teatro; ricos de experiências e insaciáveis na busca pelo que querem: em permanente estado de aleluia.

RESUMO

O principal objetivo da presente pesquisa é mostrar como a poética cômica desenvolvida pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu para a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes é parte de sua continuada contribuição à cena nacional. São objetos de nossa análise: a relação desse autor com o grupo a que se destinam esses textos, a evolução de sua poética cômica e o espaço por ela ocupado na história do teatro brasileiro.

Para tanto, analisamos a atualização dos elementos da tradição cômica brasileira feita por Abreu para o projeto Comédia Popular Brasileira. Assim, estudamos a maneira pela qual os princípios da comédia popular são inseridos nos textos montados pela Fraternal Companhia entre 1993 e 2002, e como os tipos fixados no imaginário da Cultura Popular brasileira inserem-se nesse contexto.

Debruçamo-nos sobre as referências teóricas que Abreu declara utilizar em seu processo de construção do texto cômico, tais como as idéias de Bakhtin (1987) sobre cultura popular, a teoria do riso de Bergson (2001), a estrutura dramática da *commedia dell'arte* e seus referentes na Cultura Brasileira, os arquétipos cômicos dos índios Winnebagos divididos em ciclos heróicos por Paul Radin (1964). Perquirimos ainda a coexistência dos valores aristotélicos e brechtianos através da “máscara tripla” presente em parte da obra cômica de Abreu (Brito, 1999).

Dividimos o repertório do CPB em duas etapas, e apontamos como as peças de Abreu foram do jogo, no primeiro ciclo de quatro textos, para o pensamento das cinco obras do segundo ciclo. Nosso trabalho conclui que, por meio do *sentimento do contrário*, o conceito de humor encontrado na poética cômica do autor do projeto CPB é o mesmo que o estabelecido por Luigi Pirandello (1999).

ABSTRACT

The main objective of the present research is to show how the comic poetical developed by the playwright Luís Alberto de Abreu for the *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes* is part of his continued contribution to the national scene. The relation of this author with the group to which his texts are destined, the evolution of his comic poetical and his space in the Brazilian theater history were the object of our analysis.

To this end, we analyzed the updating of the Brazilian comic tradition elements made by Abreu to **Comédia Popular Brasileira** project. Thus, we studied the way through the principles of the popular comedy are inserted in the texts staged by *Fraternal Companhia* between 1993 and 2002, and how the types fixed in the imaginary of the Brazilian Popular Culture are inserted in this context.

We studied the theoretical references that Abreu declares to use in his process of of the comic text construction, such as the ideas of Bakhtin (1987) on popular culture, the theory of the laughter of Bergson (2001), the dramatical structure of the commedia dell'arte and its references in the Brazilian Culture, the comic archetypes of Winnebagos' indians divided in heroic cycles for Paul Radin (1964). We still investigate the coexistence of the aristotelian and brechtian values through the "triple mask" present in part of the comic workmanship of Abreu (Brito, 1999).

We divided the repertoire of the **CPB** in two stages, and showed how the plays of Abreu changed from the game, in the first cycle of four texts, to the thought of the five ones of the second cycle. Our work concludes that, by means of the *feeling of the the opposite*, the concept of humour found in the comic poetical of the author of the **CPB** project is the same established by Luigi Pirandello (1999).

SUMÁRIO

PRÓLOGO - INTRODUÇÃO	1
CENA 1 – SOBRE A OBRA DE LUÍS ALBERTO DE ABREU	6
CENA 2 - A FRATERNAL CIA E O PROJETO COMÉDIA POPULAR BRASILEIRA	18
2. 1 Histórico do projeto	18
2.2 – As peças	24
2.3 – Prêmios	32
2.4 – Tipologia fixa	33
a. Os ciclos de Paul Radin	33
b. Arlequim e o Palhaço brasileiro	35
c. Tudé, Teité e Matias	37
d. Coronel, Capitan e companhia	40
2.5 - Tipologia e linguagem	41
2.6 - Referências - Tradição da dramaturgia	43
CENA 3 – ANÁLISES DAS PEÇAS	48
3.1. “O Parturião”	48
3.2. “O anel de Magalão”	53
3.3. “Burundanga ou A Revolução do Baixo-Ventre”	60
3.4. “Sacra Folia”	68
3.5. “Iepe”	73

a. Máscara Tripla	73
3.6. “Till”	84
3.7. “Masteclé ou Tratado Geral da Comédia”	89
3.8. “Nau dos Loucos ou Stultífera Navis”	95
3.9. “Auto da Paixão e da Alegria”	100
CENA 4 – MESA REDONDA	110
4.2. Análise da mesa redonda	123
APOTEOSE – CONCLUSÃO	127
Da poética cômica de Abreu	127
Do espaço de Abreu na história da Comédia Popular Brasileira	133
Por conta do Abreu	134
ANEXOS – Fichas Técnicas	137
EPÍLOGO – BIBLIOGRAFIA	148

PRÓLOGO - INTRODUÇÃO

A cena contemporânea brasileira tem demonstrado, por meio do trabalho de alguns grupos teatrais, uma retomada na vertente da comédia popular. Apoiando-se numa forte tradição preexistente e aproveitando personagens e situações de criações espontâneas do povo, busca explorar um projeto de teatro brasileiro. Ao trilhar uma poética já percorrida por outros autores, desde Martins Pena e Artur Azevedo, passando por Oduvaldo Viana, Ariano Suassuna, Renata Pallotini, Chico de Assis, até Carlos Alberto Soffredini, novos grupos paulistanos procuram renovar a cena através de temas, gêneros e formas populares tradicionais, buscando uma reaproximação do teatro com um público mais heterogêneo.

Em 1993, o diretor teatral Ednaldo Freire cria em São Paulo a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, uma das que mais tem se destacado nessa travessia. Com ela, ao lado do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, inicia o projeto **Comédia Popular Brasileira**, cujo objetivo é reintroduzir na cena tipos populares brasileiros.

Depois de dez espetáculos realizados, o Projeto tem contribuído para a formação de um público cada vez maior. E por meio dele, a obra dramática de Luís Alberto de Abreu tem se revelado das mais profícuas na tentativa de explorar a potencialidade do riso como caráter inerente ao teatro popular brasileiro.

Nossa pesquisa pretende averiguar em que medida os objetivos propostos pelo Projeto **CPB** foram alcançados nesses dez anos. Para tanto, analisamos a atualização dos elementos da tradição cômica brasileira feita pela Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes no projeto **Comédia Popular Brasileira** por meio dos textos de Luís Alberto de Abreu. Assim, estudamos a maneira pela qual os princípios da comédia popular são inseridos nos textos já montados por essa companhia e como os tipos fixados no imaginário da Cultura Popular Brasileira inserem-se nesse contexto.

Debruçamo-nos sobre as referências teóricas que Abreu declara utilizar em seu processo de construção do texto cômico, tais como as idéias de Bakhtin (1987) sobre cultura popular, a teoria do riso de Bergson (2001), a estrutura dramática da *commedia dell'arte* e seus referentes na Cultura Brasileira, os arquétipos cômicos dos índios Winnebagos divididos em ciclos heróicos por Paul Radin (1964). Apontamos também como o Palhaço do circo tradicional brasileiro pode influenciar nesse processo (Bolognesi, 2002). Perquirimos ainda a coexistência dos valores aristotélicos e brechtianos através da “máscara tripla” presente em parte da obra cômica de Abreu (Brito, 1999). Assinalamos como o conceito de humor estabelecido por Pirandello (1999) reflete-se na poética cômica do autor do projeto **CPB**. Nosso intuito também é precisar como o modelo desenvolvido por Abreu para a Fraternal Cia é parte de sua continuada contribuição à cena nacional.

Um dos objetos de nossa análise é a maneira como o texto de Luís Alberto de Abreu serve à cena. Acompanhamos o estágio atual do Projeto da Fraternal Companhia, participando de ensaios e tomando o depoimento de seus integrantes. Pudemos ainda averiguar a receptividade do **CPB** perante o público.

“Por conta do Abreu”, dito popular utilizado nas mesas de botequim na hora de decidir quem vai pagar a conta, foi nosso título. Ele revela, além do assunto desta dissertação (a obra de Luís Alberto de Abreu), o caráter jocoso da parte da obra desse dramaturgo a que nos propomos a analisar: sua comicidade. E por ser popular, integra o universo de nossa análise.

No primeiro capítulo analisamos a obra de Luís Alberto de Abreu contextualizando-a na cena paulistana contemporânea. Levamos em conta seu método de incorporar ao ato criativo tanto as sugestões dadas pela companhia e pelo encenador quanto a relação de eficácia do texto com o público. Fizemos ainda uma revisão das teorias utilizadas por Abreu na construção de sua poética cômica.

No segundo capítulo, apresentamos um histórico da Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes; de como se deram, ao longo desses dez anos, as temporadas das nove peças analisadas. Também examinamos os tipos fixos criados pelo autor para a primeira

tetralogia de peças, bem como a linguagem utilizada pelos mesmos. Levantamos também as referências da dramaturgia nacional e universal nos textos criados para o **CPB**.

No Capítulo 3, analisamos os textos das peças escritas para a Fraternal Cia entre 1993 e 2002, quais sejam: “O Parturião”, “O Anel de Magalão”, “Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre”, “Sacra Folia”, “Iepe”, “Till”, “Masteclé”, “Nau dos Loucos” e “Auto da Paixão e da Alegria”, dispostos por ordem cronológica de estréia. Focalizamos o universo de nossa investigação, apontando teorias que integraram o processo de criação do autor. Reunimos também as análises dessas peças feitas pelos críticos teatrais. A opinião dos especialistas acerca da encenação dos textos da Fraternal Cia concorre para que se esclareça, de outro ponto de vista, o processo criativo do comediógrafo. Até porque, ao produzir um novo trabalho, Abreu parece levar em conta as observações que esses especialistas fazem acerca de sua produção imediatamente anterior.

No penúltimo capítulo, editamos um debate a partir da justaposição dos depoimentos, tomados separadamente, dos membros da Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes e de Luís Alberto de Abreu. Com esses depoimentos, procuramos problematizar a relação entre dramaturgo/atores e dramaturgo/encenador. Na sexta parte, finalizamos o trabalho com as conclusões levantadas ao longo de nossa pesquisa.

Utilizamos o termo “fábula”, já designado na “Arte Poética” por Aristóteles (1998), para indicar a sucessão de acontecimentos que constituem a ação das peças. Valemo-nos do significado adjetivo dos termos “lírico”, “épico” e “dramático”, explanados por Rosenfeld (1965), para nomear elementos da obra de Abreu. Tal qual o método estabelecido pelo teórico alemão no livro “O Teatro Épico”, pretendemos fazer da literatura dramática o ponto de partida de nossa pesquisa. Entretanto, uma vez que o texto deve completar-se cênicamente (sobretudo o texto de Luís Alberto de Abreu, escrito *para a cena*), o ponto de chegada de nossa dissertação é o espetáculo teatral em sua plenitude. Os elementos cênicos, portanto, encontram-se amplamente expostos ao longo deste trabalho. Assim, não somente os diálogos mas ainda as rubricas do dramaturgo são objeto de nosso exame.

Quanto à citação de trechos das peças de Abreu analisadas, quando supranomeadas, não colocamos notas de referência, conquanto esses trechos apareçam sempre entre aspas. Quando nos referimos ao Projeto **Comédia Popular Brasileira** utilizamos a sigla **CPB**, em negrito, ou apenas a palavra Projeto, com letra maiúscula. Ao utilizarmos o termo Companhia, também iniciado por caractere maiúsculo, referimo-nos à Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes.

Em nosso trabalho, optamos por grifar as palavras estrangeiras em itálico, com exceção daquelas que evocam tipos fixos ou nomes de personagens. Quando o nome de uma peça for igual ao de um personagem, este aparecerá entre aspas, como de resto nos referimos a todos os títulos de textos teatrais. Personagens homônimos a peças estarão grifados sem aspas.

CENA 1 – SOBRE A OBRA DE LUÍS ALBERTO DE ABREU

Depois de um longo período, a partir de Antunes Filho, e sobretudo durante a década de 1980, em que preponderou no Brasil o “reinado do encenador”, Luís Alberto de Abreu foi um dos autores que mais colaborou para restabelecer o papel da dramaturgia na organização da cena brasileira. Sua obra é plena de teatralidade, conquanto suas sugestões e as imagens de sua narrativa constituam um rico manancial para a criatividade do encenador. Seu trabalho veio reafirmar a importância do dramaturgo cuja função, mesmo que compartilhada por um projeto de equipe, é primordial.

Texto e encenação são, portanto, dois eixos essenciais na constituição da obra de Luís Alberto de Abreu. Sua escrita é planejada *para* a cena. É um dramaturgo que leva em consideração as “*necessidades dos artífices da cena e do espetáculo em si*”¹. Nesse ponto, seu trabalho assemelha-se ao de outro autor brasileiro de comédias populares, Artur Azevedo. Tendo sido um dos introdutores do conceito de encenação no Brasil, o autor de “O Mambembe”², que atuou da segunda metade do século XIX a princípios do século XX, também escrevia sob encomenda, acompanhava os ensaios e, se necessário, fazia alterações no texto após a estréia.

Antes de “pousar a pena sobre o papel”, Abreu prepara o que chama de “encenação precária”, na qual considera sempre o local onde a peça será apresentada. A partir dessa concepção mental preliminar, começa a construir o texto. A “encenação precária” prevê o espaço. Trata-se de uma maquete, estabelecida efetivamente como miniatura física em alguns casos, ou apenas uma imagem mental em outros. Nela, os personagens são dispostos, e as possíveis combinações de seus movimentos e marcações

¹ BRITO, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo. 1999, 226 f.

² BRITO, Rubens José Souza. *A linguagem teatral de Artur Azevedo*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo. 1989, 434f.

são relevadas, experimentadas. Foi isso que deu a Abreu a possibilidade de organizar a dramaturgia de trabalhos como “A Grande Viagem de Merlin”, espetáculo itinerante, dirigido por Ricardo Karman. Nessa experiência, a platéia era conduzida no baú de um caminhão, onde aconteciam as primeiras cenas, para as tochas do aterro sanitário da Rodovia dos Bandeirantes, até às ruínas do teatro Polytheama e a um lago, em Jundiaí, onde o espetáculo terminava. “Bar, Doce Bar” foi encenada pelo grupo Zambelê dentro de um bar da capital paulista, e “O Livro de Jó” nas dependências do hospital Umberto I.

Assim, o edifício teatral é muitas vezes um componente da matriz de criação do autor. O elenco e a linguagem do encenador são também atributos fundamentais nessa construção. Abreu percorre um caminho que vai da cena (concepção teatral) para a escrita. Os diálogos de suas peças derivam de um planejamento cênico. Entretanto, ainda que venha ao longo do processo de encenação, o texto de Abreu ainda é sistema gerador de signo teatral. *“O autor dispõe todos os seus textos em forma de quadros, atribui um nome a cada um deles, organiza os acontecimentos dramáticos em função desta nomeação, desenvolvendo, desta maneira, o enredo da peça”*³.

Para Luís Alberto de Abreu, a platéia representa um papel primordial no seu processo de criação: *“(Estar) sintonizado com o pulso do público é o mais importante. Teatro é para eles.”*⁴

Os objetivos declarados pelo autor de “O Parturião” passam longe das ambições literárias. Entretanto, para Mariangela Alves de Lima (1997), o apuro da forma dialógica, a precisão e a espíritosidade do vocabulário podem fazer da obra de Abreu peças literárias e não apenas teatrais:

“São as decisões de nível estilístico, a precisão do vocabulário e o achado espíritoso que fazem destas peças realizações literárias, e não só cômicas. Luís Alberto de Abreu não parece interessar-se muito pela velha polêmica sobre a predominância do texto no teatro, ou, ao contrário, sua irrelevância. Estas quatro peças abrem para os

³ Idem.

⁴ Relato de Luís Alberto de Abreu para BRITO na tese *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luis Alberto de Abreu*. São Paulo: USP, 1999.

intérpretes incontáveis possibilidades de elocução e jogos corporais. Mas são também leituras prazerosas como foram, a seu tempo, a novela e o romance destinados ao público letrado.”⁵

Ao construir sua obra em função de grupos ou projetos, Abreu escreve *para* o ator, oferecendo-lhe material para que possa lançar mão de técnicas de atuação. O texto de Abreu é, assim, partitura; “pretexto” para que o ator ponha em cena vozes, movimentos e gestos diversos; oportunidade para que exercite seu potencial interpretativo. Essa prática difere da de outros dramaturgos que ressaltam a estrutura literária ou a linguagem verbal em detrimento da resolução cênica. Muito além de ser instrumento para o ator, a produção de Abreu é uma rica fonte para a criação do encenador, conquanto suas fábulas situem-se em múltiplas épocas e lugares, abrindo um vasto leque de possibilidades de *mise-en-scène*.

Outro fator que dá margens à atuação do encenador é a dimensão mítica de seus enredos, encontrada a partir de “O Homem Imortal” e sobretudo em textos como “A Guerra Santa”, “O Livro de Jó” e “Maria Peregrina”, além das peças do **CPB**, como veremos mais adiante.

Abreu pertence a uma geração de dramaturgos que iniciou sua produção na época que sucedeu o período repressor da censura do regime militar. A influência do teatro de Augusto Boal em sua obra é nítida. Nos anos 1970, em São Bernardo do Campo, segundo nos revelou em depoimento, Abreu participou como ator de uma montagem de “A Exceção e a Regra”, de Bertolt Brecht. Também tomou parte, na mesma cidade, numa oficina de teatro ministrada por Edson Santana, ator do Teatro de Arena de São Paulo. Essas experiências seriam cruciais na definição de sua prática dramaturgica posterior. A partir delas, e baseado no método de “teatro jornal”, de Boal, Abreu escreveu sua primeira cena. Isso já denota, desde sempre, o caráter da função de sua tarefa: um dramaturgo que escreve para o coletivo. Não à toa, desde “Foi Bom, Meu Bem?”, sua primeira peça, até suas mais recentes produções, Abreu divide seus textos em quadros ao invés de cenas, nomeados um

⁵ LIMA, Mariangela Alves de. Apresentação in *Comédia Popular Brasileira*, São Paulo: Siemens, 1997.

a um. A primeira peça no Brasil a utilizar esse recurso foi “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal, montada pelo teatro de Arena em 1960. Além disso, a divisão da peça por unidades tituladas é uma das propostas de Brecht em seu *Organon*, onde propõe que cada cena se realize “por si”, sem a necessidade de um encadeamento seqüencial. Mas a despeito do paradigma brechtiano, o teatro de Abreu envolve o espectador, permite-lhe emocionar-se e não tem como prerrogativa despertar-lhe a atividade ou forçá-lo a tomar decisões.

Assim, a estruturação das peças em quadros é um dos elementos do processo de criação de Abreu, uma decisão tomada *a priori* pelo autor, antes de começar a escrever os diálogos. Sendo um escritor que tem por base a função coletiva de seu trabalho, os diálogos das peças de Luís Alberto de Abreu são, via de regra, resultantes de uma concepção cênica. Mas Abreu vai além do distanciamento de Brecht. Sua obra sintetiza os valores aristotélicos e os brechtianos. Nela coexistem a emoção dramática e a consciência épica. Ao *hic et nunc* do drama, ele soma o *logos* do épico. Um único ator é veículo, a um só tempo, de personagens que narram e sofrem a ação do que narraram, conflitando entre si. É o que chamamos de “máscara tripla” e cuja análise faremos no capítulo três.

Um mesmo ator representa mais de um personagem sem sair de cena ou trocar de roupa. O texto se encarrega de produzir essa mudança, sem confundir o público. No nível lexical, uma frase que começou na terceira pessoa pode terminar narrada em primeira pessoa. O recurso utilizado por Abreu, nesse caso, é o de não se ater à concordância verbal, ou seja, do verbo com o sujeito da oração:

BENECASTA – E João Teité, que sou eu, vai também discutir filosofia, estética, moral, enquanto saboreio caldas, compotas, queijo com marmelada. (...)

A estrutura formal de cada texto de Abreu é outro componente definidor de sua matriz criadora. Mais do que pela fala, seus personagens instalam-se pelas estruturas que os alicerçam. A “carpintaria” dramática na qual se desenvolvem suas fábulas e personagens parece ser mais relevante do que a linguagem ou a fábula, e caracteriza sobremaneira a

poética particular desse autor. Não é à toa constatarmos que os textos de Abreu adaptam-se melhor aos grupos e companhias que elegem a dramaturgia como eixo condutor de seus espetáculos.

A pesquisa é outra característica intrínseca a seu processo de criação. E o teatro Não tem sido um dos focos de sua pesquisa mais recente. Nesse gênero oriental, o personagem é o centro da ação dramática. Portanto as últimas produções de Abreu têm relevado mais a fábula posta em cena pela narrativa do contador, do que o enredo levado a cabo pelo ator. Uma vez que inclui o diálogo estabelecido com o grupo em seu processo criativo, na obra de Abreu o ator é parte integrante da narrativa⁶. Por meio dela, o intérprete é também contador. Desde o começo da década de 1990, o autor tem se preocupado em reabilitar a função da palavra na cena por meio da narrativa. Para tanto tem se pautado por pesquisas que atravessam o campo da semiótica, da poética, da poesia e da eloquência.

Ao criar as situações e o discurso de seus personagens, há uma escolha ideológica em Abreu, sempre em busca da chave certa para saber como falar a seu público. A influência de Brecht, nesse sentido, mais uma vez é inegável. Sem ser didática ou panfletária, e mesmo situando suas fábulas no espaço longínquo e no tempo pretérito, a poética de Abreu não deixa de refletir sobre sua época.

Formado numa época em que o discurso era mais importante, Abreu deu-se conta de que, até pela preponderância das experiências físico-corporais na cena contemporânea, teatro é ação. E muito cedo percebeu que sua cena deveria voltar-se, cada vez mais, para ela.

Segundo depoimento a Brito (1999), além de ter se criado e viver ainda hoje no ABC paulista, região eminentemente operária, Abreu chegou a trabalhar em fábrica. E, desde “Cala Boca, já Morreu” até “Borandá”, é inegável a influência de suas experiências

⁶ A maneira como lida com a peça, o elenco ao qual ela é destinada são relevantes na produção final do texto.

operárias na constituição de sua obra; da linguagem e do vocabulário dos tipos, passando pelas histórias narradas, até aquilo que sua obra talvez tenha de mais rico: a capacidade de retratar a alma dos personagens proletários. A fragmentação do sujeito, vítima das mazelas do meio urbano contemporâneo, é outro mote das fábulas articuladas pelo autor.

O reclamo de uma população inserida numa sociedade estruturada contra seus interesses, forçada desde sempre a servir os desígnios opostos aos seus, faz-se presente pela voz dos personagens cômicos de Abreu. O autor liga as aspirações sociais do povo brasileiro ao futuro promissor identificado por Bakhtin nas imagens populares universais. A baixa auto-estima, característica de grande parte da população brasileira (Ribeiro, 1997), é denunciada na maior parte das peças do autor de “Burundanga”.

Luís Alberto de Abreu tem uma relação particular com o exercício de sua profissão. É um dramaturgo que vive de seu ofício, diferente de outros autores que são também atores, diretores, produtores ou escrevem para a televisão.⁷ Além disso, é um dos únicos que leva à cena, anualmente, mais de um texto inédito. Dos que não contam com o respaldo televisivo é o único certamente.

Ainda que submeta sua produção às solicitações alheias, Abreu permite-se a liberdade de escrever sempre sobre o que lhe toca a sensibilidade. E é da conciliação entre as propostas da demanda coletiva e sua vontade pessoal que se realiza profissionalmente.

Aliado ao fato de ser um dramaturgo profissional, compondo sempre pautado pelas circunstâncias, Abreu constrói uma obra coerente. Dos temas e propostas das peças que lhe são encomendadas, o autor tece a teia de sua obra. Sua multiplicidade temática não é apenas um exercício de estilo, mas antes produto da relação pragmática que o autor estabelece com sua profissão. Ele não é, portanto, um artista que conta apenas com a inspiração para criar. Antes, é um trabalhador que tem no pragmatismo sua principal ferramenta. Podemos tomar sua atividade criativa como um exercício de *Criatividade*

⁷ Ressalte-se que Abreu escreveu o roteiro dos filmes *Kenoma* e *Narradores de Javé*, ambos dirigidos por Eliana Caffé; além disso, como professor de dramaturgia, já está sistematizando uma pesquisa acadêmica na Universidade de São Paulo.

Situacional (Goswami, 1999), no qual o criador percebe um novo significado num velho contexto ou numa combinação de velhos contextos. Não é, portanto, um dramaturgo à procura de novos contextos de significado. Para a crítica Mariangela Alves de Lima, a obra de Abreu não se alia a um gênero “inovador” de teatro, assim por ela caracterizado:

“Prestigiado e bastante encenado no teatro paulista, Abreu dificilmente pode se alinhar entre os inovadores da dramaturgia brasileira. Até o momento, sua peças têm sido uma lenta e segura exploração das vertentes tradicionais da escrita cênica.”⁸

Ainda que essa articulista não expresse, em particular, nenhum juízo de valor, para parte da crítica contemporânea qualquer experimentalismo em teatro, de natureza vanguardista, é, *a priori*, meritório; tido como uma virtude artística; os autores que não se alinham às propostas iconoclastas não merecem muita atenção.⁹

Mas a dramaturgia de Luís Alberto de Abreu vai além da simples dicotomia convencionalismo X vanguardismo. Mais do que pela precisão verbal de sua linguagem ou pela riqueza de imagens de suas fábulas, sua dramaturgia impõe-se pelas estruturas. E são essas complexas estruturas, aliadas a uma extraordinária capacidade de síntese cada vez mais desenvolvida pelo autor, que denotam o caráter de vanguarda de seu teatro.

O que falta talvez à crítica aquilatar é a contribuição de Abreu à comediografia nacional, no seu empenho de estender o caminho aberto por Martins Pena, trilhado por Ariano Suassuna e tantos outros. Contribuição que é ampliada nas obras compostas para o projeto **Comédia Popular Brasileira**. A fusão de estruturas, complexa e amadurecida, emparelha a obra de Abreu às mais recentes pesquisas que conduzem a cena contemporânea. Ao delegar ao encenador papel chave na constituição da obra teatral, o autor de “Sacra Folia” mostra-se hábil em cumprir as tarefas exigidas de um dramaturgo nos dias de hoje. Aí reside, portanto, a dimensão contemporânea das peças de Abreu.

⁸ LIMA, Mariangela Alves de. *Burundanga mistura requinte e simplicidade*. O Estado de S. Paulo, 2 de agosto de 1996.

⁹ Basta aferir o espaço que as manifestações de Cultura Popular ocupam na imprensa escrita, televisiva, e demais meios de divulgação em massa no Brasil, como prova inequívoca do desprezo que grande parte da *intelligentzia* vota a essas manifestações.

A poética que Luís Alberto de Abreu compõe para a Fraternal Companhia de Arte e Malas Artes, ao mesmo tempo em que mistura a “alta” e a “baixa” cultura, nega o realismo psicológico desenvolvendo recursos narrativos para o teatro épico. Além disso, perpetua e conjuga meios e elementos da comédia popular brasileira e da comicidade universal, estabelecendo um diálogo vibrante e particular entre o teatro tradicional e as correntes contemporâneas da linguagem teatral. Não obstante, sua obra cômica alcança grande empatia junto ao público. Se seus temas vão de fábulas européias medievais ao imaginário popular nordestino, é a contextualização dos mesmos nos dias atuais que faz com que eles dialoguem com um amplo público no século XXI.

Entretanto, o pluralismo temático do teatro de Luís Alberto de Abreu resulta na possível incompreensão que parte da crítica tem a respeito de seu “estilo”. Esta possível incompreensão ou falta de entendimento pleno da obra do artista é constatada a partir da leitura das críticas publicadas em jornais, sobretudo por Alberto Guzik, Mariangela Alves de Lima e Sábado Magaldi.

Autor dramático não é apenas aquele que cria fábulas, mas também aquele que imprime sobre as fábulas sua marca pessoal. E seria a dramaturgia de Abreu possuidora de um estilo definido? A primeira constatação a ser feita, analisando-se sua produção dramaturgica, é justamente o caráter de obra pluralista, multifacetada. Sua realização explora um diversificado universo de gêneros e linguagens, tendo sido Abreu autor de textos, se comparados entre si, tão díspares quanto “A Guerra Santa”, “Bella Ciao” ou as peças do projeto **CPB** que nos propusemos a analisar. A abrangência de temas e gêneros, numa obra que já serviu a grupos como Macunaíma (“Xica da Silva”), Galpão (“Um Trem Chamado Desejo”) ou Teatro da Vertigem (“O Livro de Jó”), e foi conduzida por encenadores como Gabriel Vilela (“A Guerra Santa”), Aderbal-Freire Filho (“Lima Barreto ao Terceiro Dia”), Antunes Filho (“Xica da Silva”), Antônio Araújo (“O Livro de Jó”) e Ednaldo Freire (**Comédia Popular Brasileira**), dificulta a delimitação de uma única característica, particular e freqüente.

Segundo Brito (1999), a pluralidade de linguagens e temas é que compõe o seu estilo. Em sua produção, são mais relevantes as matrizes formadoras do texto do que a repetição de um estilo já sedimentado. Importa à sua tarefa criativa a finalidade da peça, o público a que se destina, o edifício onde será apresentada, a linguagem do grupo ou encenador que vai representá-la, o gênero teatral que a companhia se dedica a pesquisar, o elenco que irá compor cada um dos personagens.

Ainda assim, pode-se pensar em certas características comuns aos últimos textos do autor, independente de seu gênero. A primeira dessas características é a narração, o ator como instrumento não apenas de identificação ou representação do personagem, mas também como o veículo que, ao longo da fábula, irá narrar os episódios pelos quais o personagem passou ou passará.

O personagem é outro elemento determinante na estrutura dos textos do autor. O personagem que se auto-apresenta, e refere-se a si mesmo todo o tempo, é resultado de um jogo metateatral, que enquanto se faz se mostra para a platéia, como se as “regras do jogo” que definem a combinação dos elementos na peça fossem “escancaradas” a todo momento.¹⁰

Também como *leitmotiv* freqüente, nos mais recentes trabalhos de Abreu está a dimensão da saga, a fábula construída para relatar a trajetória da vida de um herói ou anti-herói, dividida em episódios repletos de incidentes. Ressalte-se ainda a Cultura Popular como tema presente na maioria dos projetos do dramaturgo. Desde quando escreveu para o Teatro Popular do Sesi em 1985 “O Rei do Riso”, até seus trabalhos mais recentes, como “Um Trem Chamado Desejo” e “Maria Peregrina”, o popular é chave para as montagens sejam da Cia Teatro da Cidade, de São José dos Campos, ou do Grupo Galpão, de Belo

¹⁰ Abreu não assiste mais do que à estréia das montagens das peças que escreve. Vendo em cena o resultado daquilo que criou fica tenso, não consegue assimilar a cristalização ou sedimentação do trabalho do ator ao longo das temporadas, segundo nos revelou. Mesmo nas estréias, estar na platéia no papel de espectador é para ele uma experiência torturante.

Horizonte. Mais do que tema, a Cultura Popular é o principal componente matricial de todas as peças do Projeto **Comédia Popular Brasileira** da Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes, de São Paulo. Um dos objetivos expressos pelo autor na produção do Projeto **CPB** é o de fixar a vertente da comédia popular no mesmo grau de importância de outros gêneros na renovação da cena contemporânea.

Até o final desta pesquisa, a obra dramática de Luís Alberto de Abreu totalizava 43 textos, quais sejam: “A Guerra Santa”, “Auto da Paixão e da Alegria”, “A Questão é Qualidade”, “Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre”, “O Parturião”, “O Anel de Magalão”, “Sacra Folia”, “Iepe”, “Nau dos Loucos ou Stultífera Navis”, “Masteclé ou Tratado Geral da Comédia”, “O homem imortal”, “Till”, “O Livro de Jó”, “Maria Peregrina”, “Um Trem Chamado Desejo”, “Ópera Bufo para Dois Fulanos, um Amante, Garçon e Circunstantes”, “Bella Ciao”, “A Troco de Nada”, “Grande Sertão”, “Rosa de Cabriúna”, “Nonoberto Nonemorto”, “Quem não se Comunica...”, “Cólica, não!”, “Em Fábrica que não Tem Prevenção, Todos Brigam e Ninguém Tem Razão!”, “Gente que não se Cuida não Leva Vida Segura”, “O Pum de Micura”, “Bar, Doce Bar”, “Foi Bom, Meu Bem?”, “Lima Barreto, ao Terceiro Dia”, “O Rei do Brasil”, “Nosso Cinema”, “Francesca”, “O Brando”, “... E Morrem as Florestas”, “A Morte de Lorca”, “Círculo de Cristal”, “A Quarta Estação”, “Ladrão de Mulher”, “O Rei do Riso”, “A Grande Viagem de Merlin”, “Xica da Silva”; contando-se suas mais recentes produções “Borandá” e “Merlin”, realizadas em 2003.

O reconhecimento dessa obra é explicitado pela opinião da crítica impressa e pelos prêmios acumulados, desde quando, no início da carreira, foi aclamado como autor revelação de 1980 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Luís Alberto de Abreu recebeu como dramaturgo, ao longo de 24 anos de profissão, mais três prêmios da APCA, dois Mambembes, um Molière, um Apetesp, um Panamco. Obteve o primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia Sesc/Apart 1990, além de inúmeras indicações e prêmios-estímulo de dramaturgia. Por meio de sua parceria com grupos teatrais

prestigiados, seus textos já foram levados para cidades como Seul, Copenhague, Londres e Moscou.

CENA 2 - A FRATERNAL CIA E O PROJETO COMÉDIA POPULAR BRASILEIRA

2. 1 Histórico do projeto

A partir de um grupo de teatro amador formado por sócios da ADC SIEMENS,¹¹ em São Paulo, o diretor teatral Ednaldo Freire cria, em 1993, a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. A palavra “fraternal” é uma alusão às antigas companhias de *commedia dell’arte*, que se organizavam em torno de uma estrutura familiar. Com ela, ao lado do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, Freire inicia o projeto **Comédia Popular Brasileira**. O objetivo da proposta é reintroduzir na cena tipos populares do país. Aproveitando personagens e situações de criações espontâneas do povo, busca retomar um projeto de teatro brasileiro. O programa almejava “*uma coordenação estética de movimentos, gestos e interpretação que pensasse e estruturasse novamente o espetáculo popular e, principalmente, de atores dispostos, ágeis e atentos à voz e ao ritmo das ruas.*”¹²

A Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes aproveitou um momento em que parte da cena paulistana, por meio do trabalho de alguns grupos teatrais, procurou retomar a vertente da comédia popular, apoiando-se numa forte tradição preexistente e na reapropriação modernista que se fez dessa comicidade. Em que pese o ecletismo prevalecer nas produções teatrais brasileiras dos anos 90¹³, o trabalho de encenadores como, por exemplo, Cacá

¹¹ Associação Desportiva Classista Siemens. O grupo existia desde 1981.

¹² ABREU, Luís Alberto de, FREIRE, Ednaldo. Prefácio, in *Comédia Popular Brasileira*, São Paulo: Siemens, 1997.

¹³ “Um ecletismo desconcertante, pelo menos para a observação crítica, parece ser o único sinal recorrente da cena paulistana.”, LIMA, Mariangela Alves de. Apresentação, in *Comédia Popular Brasileira*, São Paulo: Siemens, 1997.

Rosset, Romero de Andrade Lima, Hugo Possolo, Gabriel Vilela e do agitador cultural polimórfico, o *brincante* Antônio Nóbrega (que militava nessa causa há alguns anos em São Paulo) começou a ganhar a atenção da crítica e do público. Ao promover programas isolados ou participando do projeto de grupos como Ornitorrinco, Galpão, Circo Branco, Parlapatões, Patifes e Paspalhões, Brincante, Companhia de Mistérios, esses diretores engajaram-se no objetivo de povoar a cena de temas, gêneros e formas populares tradicionais, ou de recriações das mesmas.

Some-se a essa fase o trabalho de um grupo amador que já atuava na capital paulista desde 1967, o Teatro União e Olho Vivo (TUOV)¹⁴, orientado pela perseverança do diretor e dramaturgo César Vieira.

A Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes não apenas integrou-se a esse empenho coletivo de um dos segmentos dos palcos paulistanos, como talvez tenha sido uma das únicas cuja empreitada permanece até hoje. E foi a única certamente que teve a característica de filiar-se a um dramaturgo em seu projeto, o qual, por meio de seu trabalho, pôde prever a manutenção e o desenvolvimento de uma linguagem no nível textual. Vale também concluir que a Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes talvez seja um dos únicos grupos teatrais no Brasil que leva à cena todos os anos, no mínimo, uma peça inédita de autor nacional.¹⁵

Além disso, ao longo de seus dez anos de existência, o projeto **CPB** pôde afirmar sua presença na cena de São Paulo, conquistar uma platéia, sempre na busca de uma reaproximação do teatro com um público mais heterogêneo. Mas o grupo não se acomodou em uma fórmula. Cada nova peça é um vôo para o desconhecido.

¹⁴ O TUOV continua atuando em São Paulo, levando suas peças para ruas, praças e escolas da periferia, além de participar de festivais por todo o mundo. Hoje com 38 anos, é o grupo teatral com mais tempo de existência no Brasil.

¹⁵ Em 2002, por exemplo, foram três textos inéditos: “Nau dos Loucos”, “Auto da Paixão e da Alegria” e a segunda versão de “Sacra Folia”.

A proposta do **CPB** é explicitada por seus próprios mentores, Ednaldo Freire e Luís Alberto de Abreu, no prefácio do livro “*Comédia Popular Brasileira*”, editado pela empresa que patrocinou o projeto:

“Por sua extensão e ambição, um projeto como o Comédia Popular Brasileira não é feito, iniciado e nem ao menos pensado por uma só pessoa. Na verdade, a vertente da comédia popular estava aí, existindo como necessidade, pedindo para ser retomada, repensada, aprofundada. (...) A necessidade e a ambição de continuar os caminhos já trilhados por Ariano Suassuna, Arthur Azevedo e Martins Pena para o desenvolvimento do projeto nos levou a criar a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, tendo como base o elenco da ADC Siemens, que há dezesseis anos, dirigido por Ednaldo Freire, realizava trabalho bem-sucedido no campo da interpretação cômica.

O ponto de partida do projeto foi dar vida e desenvolver os tipos já fixados no imaginário da cultura brasileira e estruturá-los segundo alguns princípios da comédia popular: invenção, ambivalência, simplicidade e requinte artesanal, inteligência, riso farto e regenerador. Para isso foi fundamental a pesquisa de idéias de Mikhail Bakhtin acerca do universo do riso na cultura popular, de um lado; de outro, pesquisadores indispensáveis como Luis da Câmara Cascudo, Amadeu Amaral e Cornélio Pires nos conduziram no manancial inesgotável da cultura brasileira. (...)

O universo da cultura popular é um oceano que mal começamos a atravessar. Há que se pesquisar, renovar e trazer à contemporaneidade uma infinidade de temas, gêneros e formas populares extremamente eloqüentes e já esquecidos, como o ciclo de autos, a revista, o verso épico, o melodrama, o pastoril, o teatro de bonecos, o musical, a ópera popular e todo um riquíssimo manancial que pode contribuir para estimular e renovar a atual cena brasileira. Afinal, as grandes renovações da cena mundial tiveram como base a tradição popular.

Obviamente, este é um oceano imenso para um só barco atravessar. E se o projeto Comédia Popular Brasileira teve alguma ambição acima de suas possibilidades foi a de fixar a vertente da comédia popular no mesmo grau de importância de outros gêneros na renovação da cena contemporânea. Lançamos nosso barco neste oceano. Mas este é um imenso, profundo e risonho oceano para um barco só.”¹⁶

Conforme aponta a crítica, a companhia tem conseguido fazer de cada novo espetáculo um avanço em relação ao anterior. Alberto Guzik escreve: “*À medida que avança em sua pesquisa, a Fraternal Cia também cresce. Seus textos e espetáculos adquirem propósitos e contornos mais nítidos.*”¹⁷ Para Mariangela Alves de Lima, “(...) no

¹⁶ No prefácio de *Comédia Popular Brasileira*, São Paulo: Siemens, 1997.

¹⁷ GUZIK, Alberto. *Ação além do necessário* _ Jornal da Tarde, São Paulo, 13 de julho de 1998.

*entanto, (ela) prova mais uma vez que, sejam quais forem as condições de produção, a estabilidade se garante quando há densidade no projeto artístico e disciplina na investigação dos meios expressivos”.*¹⁸

Na primeira fase do Projeto, com a tetralogia formada por: “O Parturião”, “O Anel de Magalão”, “Burundanga” e “Sacra Folia”, a companhia pôde depurar sua linguagem, enfocar um público e estabelecer personagens fixos. A partir de “Iepe”, a Fraternal Cia partiu em busca de desenvolver a narrativa épica. Alcançados esses dois objetivos, o saldo alcançado pelo grupo nos últimos anos tem sido a conquista de um espaço fixo para a realização de seus ensaios e apresentações.

Outra característica que chama a atenção na Fraternal Cia é a relativa estabilidade de sua equipe. De seu elenco inicial de dez atores, hoje composto por cinco, dois ainda são remanescentes da estréia do grupo, em 1993. Dos outros três, dois entraram há seis anos, a partir do segundo ciclo de peças, e apenas um incorporou-se à trupe há dois anos. A preparação corporal dos atores, que desde “O Parturião” vinha sendo realizada por Augusto Pompeo, a partir de “Iepe” passou a ser coordenada pelo ator Julião (Wilson Julião Silva Jr). Desde a primeira peça também está com o grupo o cenógrafo, figurinista e aderecista Luis Augusto dos Santos. E já há algum tempo o grupo conta com a colaboração permanente do iluminador e operador de luz Ricardo Gomes. Essa estabilidade colabora com a unicidade do desenvolvimento do Projeto.

Embora tenha perdido o incentivo da empresa que vinha patrocinando seus espetáculos desde 1993, a partir de 2001 o grupo conseguiu firmar uma parceria com a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, visando à ocupação do Teatro Paulo Eiró, no bairro de Santo Amaro.

Filiada à Cooperativa Paulista de Teatro, a partir de 2001 a Fraternal Companhia de Arte e Malas Artes é incluída no Projeto Cidadania em Cena, da Secretaria da Cultura da Cidade de São Paulo, e passa a ocupar o Teatro Paulo Eiró, estreando com o espetáculo

¹⁸ LIMA, Mariangela Alves de. *Montagem revigora a ética cristã com o sopro da imaginação*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 31 de agosto de 2002.

"Masteclé - Tratado Geral da Comédia". Nesse local, desenvolve sua programação artística, além das oficinas gratuitas de interpretação cômica, dança e máscaras, cedidas para a comunidade no próprio edifício do teatro.

A partir de 2002, a Fraternal é uma das companhias agraciadas com o Programa Municipal de Fomento ao Teatro. No mesmo ano, recebe o Prêmio EnCena Brasil, do Governo Federal, por meio do Ministério da Cultura para a montagem da peça "Auto da Paixão e da Alegria". O espetáculo integra no Teatro Paulo Eiró o Projeto "Formação de Público – 2003" da Secretaria Municipal da Cultura, pelo qual foi possível realizar uma nova temporada com ingressos gratuitos. Esses projetos fazem com que a companhia, paralelamente às temporadas noturnas e abertas ao público, realizadas de quinta-feira a domingo, receba escolas e entidades em sessões matutinas e vespertinas, ao longo da semana.

Com a possibilidade de escrever voltado para um projeto que visava estender-se a longo prazo, Abreu pôde ir acompanhando, em cena, o progresso de sua poética, prever e desenvolver constantes no plano da linguagem, ao lado do grupo e do diretor Ednaldo Freire. Essa experiência, rara como hábito teatral no Brasil, fortaleceu o trabalho dos atores na criação e desempenho de seus personagens, pois se sentiam seguros com a possibilidade de ir testando suas construções paralelamente ao acompanhamento do dramaturgo. Além disso, a oportunidade enriqueceu a própria obra dramática de Abreu.

Para o projeto **Comédia Popular Brasileira**, Luís Alberto de Abreu passa a investigar os fundamentos do riso, as narrativas cômicas e fantásticas presentes na Cultura Popular universal, e em especial na Cultura Popular brasileira. Para tanto, vale-se sobretudo do pensamento do crítico literário russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), apresentado no livro "A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais". Abreu também toma como referência para seu processo de criação as pesquisas acerca da Cultura Popular de Cornélio Pires, Amadeu Amaral, Luís da Câmara Cascudo, além da estrutura dramática da *commedia dell'arte*, dos arquétipos cômicos dos índios Winnebagos pesquisados e divididos em ciclos heróicos pelo dr. Paul Radin, e de

personagens conhecidos da Cultura brasileira. Outra referência para Abreu é a teoria do riso estabelecida pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941).

2.2 – As peças

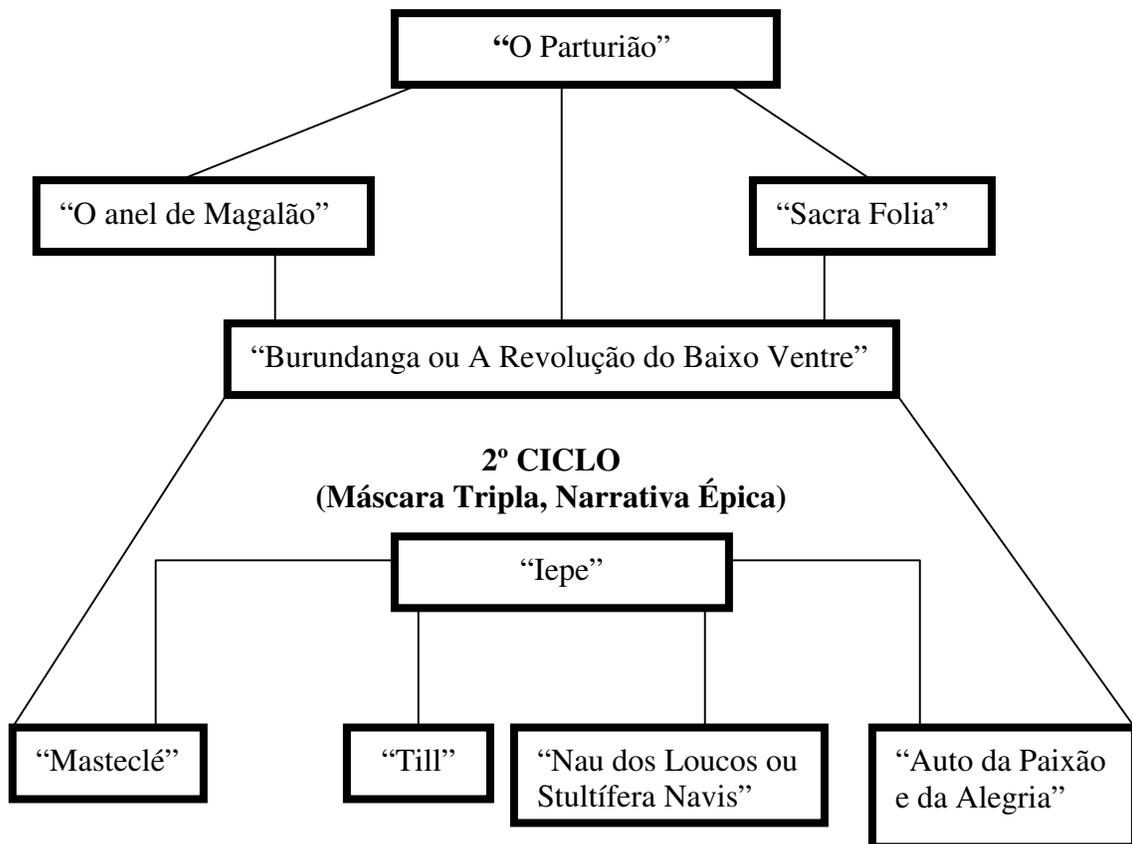
QUADRO CRONOLÓGICO DE PEÇAS E TEMPORADAS

ANO	PEÇAS	TEATROS
1993/1997	“ O Parturião”	Nações/Arena
1994/1995/1997	“O anel de Magalão”	Nações/Arena
1996/1997	“Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre”	Arena
1997/2002	“Sacra Folia”	Arena/Paulo Eiró
1998/1999	“Iepe”	Ruth Escobar
2000	“Till”	Ruth Escobar
2001	“Masteclé”	Centro Cultural São Paulo/Paulo Eiró
2002	“Nau dos Loucos ou Stultífera Navis”	Paulo Eiró
2002/2003	“Auto da Paixão e da Alegria”	Paulo Eiró

GENEALOGIA DOS CICLOS DE PEÇAS

1º CICLO

(Tetralogia publicada em livro pela Siemens, Personagens Fixos)



O projeto, na sua primeira fase, ao longo de quatro anos, leva à cena, respectivamente, os textos: “ O Parturião”, “O Anel de Magalão”, “Burundanga” e “Sacra Folia”.

“O Parturião” estreou no Teatro das Nações em 1993. O texto apresenta João Teité e Matias Cão, criados submetidos às duras ordens de Mané Marruá e Tabarone, seus patrões, respectivamente. Os dois estão apaixonados pela jovem Mateúsa, serviçal da filha de Marruá, Rosaura. Esta, por sua vez, tem um caso de amor com Fabrício, filho de Tabarone, à revelia de seus pais. Assim, o casal é ajudado pelos criados a realizarem seu amor. Entretanto Teité, aproveitando da confiança que Rosaura lhe devota, disfarça-se de Fabrício e, em seu lugar, vai ao encontro da donzela, mas no escuro depara com Tabarone, sem reconhecê-lo. O mesmo se dá com Tabarone, que, no escuro, ao ouvir a voz de Teité, pensa tratar-se da mulher amada, Boracéia, mulher de Marruá, com quem se encontraria secretamente. Os dois trocam palavras de amor, confundidos, e são descobertos pelos demais personagens nesse ato. Fabrício e Rosaura são obrigados a confessar o encontro fracassado e todos desmascaram as intenções de Teité ao fazer-se passar por Fabrício para encontrar a filha do patrão.

Essas e outras artimanhas são engendradas pela dupla de servos ao longo da peça. Matias, por exemplo, disfarçado de médico, examina Marruá, afirmando ser ele um parturião. Credo na peleja do criado, o patrão pensa entrar em trabalho de um parto imaginário e sofre dores, com dificuldades para parir. Ao fim, depois do castigo, é coagido a aceitar a rejeitada união de sua filha com Fabrício. Aproveitando-se da situação, Matias coage Tabarone a pagar seus atrasados e convida Mateúsa a fugir com ele, sem sucesso pois, ainda na esperança pelo coração de Teité, Mateúsa pede a este uma decisão. João, entre ela e o ovo frito, ouve a voz do coração, e não a da barriga, e decide pela criada.

A temporada de “O Anel de Magalão” deu-se entre 1994 e 1995, também no Teatro das Nações. No segundo texto do **Comédia Popular Brasileira**, Marruá pede a ajuda de seu empregado Teité para livrar-se de sua mulher megera, Boracéia. Tabarone, desta vez um comerciante italiano, continua apaixonado por ela, ao mesmo tempo em que proíbe Fabrício, seu filho, de nutrir tal espécie de sentimento. Matias Cão sugere a Teité que mantenha Marruá sempre bêbado para beneficiar-se da benevolência que o álcool nele

imprime. Enquanto embriagam Marruá, Rosaura, filha do patrão, e Mateúsa, sua criada, chegam à cidade. Matias as põe a par da situação de subjugo a que Marruá está submetido por Boracéia. Rosaura decide acabar com a madrasta.

Tia Beralda, uma vidente, entrega um anel e um escapulário a Teité e diz que quem estiver usando o anel ficará sob o poder de quem carregar o patuá. Mas, enganada, no momento do ritual, ao invés da oração do poder, reza a ladainha da paixão. A partir de então, toda vez que Teité vende seus favores valendo-se do poder do anel, é mal sucedido. Dá então o anel de presente à Matias, e descobre que um cavalo comeu o anel com aveia. João é perseguido pelo alasão, por ele enamorado, e só quando o animal defeca, recupera sua ferramenta mágica. Mas decepcionado com as confusões de seu poder encantatório, dá o patuá à Mateúsa. Esta presenteia-o à Rosaura, colocando o escapulário em Fabrício. Os dois, finalmente, podem entregar-se à sua paixão, e Marruá, novamente bêbado, anuncia que em seu testamento legou todos os seus bens a Teité

No Teatro de Arena Eugênio Kusnet, teve lugar, em 1996, “Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre”, reprisada em 1997. Após o êxito da segunda temporada de “Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre”, em 1997, as duas peças anteriores foram reapresentadas para um público maior, nesse mesmo teatro, quando passaram a ter maior atenção por parte da crítica especializada.

Em “Burundanga”, Teité e Matias, disfarçados de militares, chegam a uma cidadezinha onde um golpe de Estado é aguardado da capital. O lugar está isolado do resto do país devido a uma tempestade. Ali, Boracéia quer que Mateúsa, sua sobrinha, case-se com o Deputado Tabarone, enquanto aguarda a herança que virá com a aproximação da morte de seu sogro, coronel Marruá, um moribundo. Boracéia está mancomunada com Tabarone, seu amante em segredo, pois o coronel deixou um testamento em favor de Mateúsa. Cão e Teité, tomados por oficiais revolucionários, logo ganham a adesão da Prefeita municipal e do Deputado à sua falsa “causa” e tiram todo tipo de proveito da

situação. Benedita, a criada da casa, descobre em João um filho seu que fugiu, mas não é tomada a sério pelos patrões.

A cidade reveste-se de balbúrdia social, sob a qual Teité, investido do posto de comandante, põe-se a mandar e desmandar, ordenando prisões e suntuosos banquetes para si. Reestabelecida a comunicação da cidade com o resto do país, a dupla de falsos comandantes é perseguida. E Benedita pode, enfim, aplicar o castigo a seu filho fujão.

“Sacra Folia” foi levada ao público pela primeira vez no final de 1997, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet. A peça foi reapresentada com o texto revisto pelo autor, numa nova versão adaptada para cinco atores por meio da narrativa épica, em dezembro de 2002, no Teatro Paulo Eiró. Um Anjo faz a apresentação dos personagens da história: Marruá viverá Herodes, Boracéia sua mulher, o soldado será interpretado pelo general Euriclones, Aristóbulo será o demônio, Mateúsa a criada, Rosaura e Fabrício encarnarão o casal Maria e José, enquanto Benedita viverá o anjo Gabriel.

Na fábula, Herodes e sua esposa são prevenidos pelo demônio de que um novo rei se aproxima, e planejam executá-lo. O anjo vai então a Matias Cão pedir sua ajuda para guiar a Sagrada Família de volta a Belém. Teité, que ouviu o pedido angelical e havia sido preterido por Matias como sócio numa firma de transportes, tenciona chegar primeiro que o colega na empreitada. Assim, oferece-se ao santo casal para guiá-los em troca de comida. Matias Cão, por sua vez, encontra Herodes e seu séquito e se oferece a ajudar-lhes a trazer a família na qual nasceu o novo rei em troca de dinheiro, mas Mateúsa lhe revela o propósito infanticida de Herodes. Dissuadido por ela, Matias combina com a criada de salvar o menino-deus da atrocidade do tirano. Enquanto Maria e José estão concentrados no trabalho, Teité lhes rouba Jesus e vai levá-lo para Herodes, mas acaba entregando um boneco nas mãos do demônio, que vem em seu calço, a fim de fazê-lo pagar pela armadilha. Teité então faz de Maria sua advogada e o diabo rosna, desiste e sai. João cobra dos pais de Jesus seus honorários pelo salvamento da criança. Como não é recompensado,

mostra que nesse tempo registrou o menino em seu nome, no Brasil, a fim de que ele realizasse um pouco da fartura prometida por sua existência.

As quatro peças, tomadas em conjunto, estabelecem um padrão comum da linguagem cênica do projeto. Patrocinada por uma grande empresa, a Fraternal Companhia manteve temporadas a preços populares para cada uma das montagens, levando grande quantidade de espectadores ao teatro, com os quais estabeleceu uma relação de empatia e prestígio. A crítica confirma o sucesso do público, elogiando seus espetáculos e concedendo prêmios para a companhia.

Em 1998, Abreu escreve “Iepe”, a quinta peça do projeto, cuja montagem estreou no Teatro Ruth Escobar, em 1998. A peça começa com a mal-humorada Néli, esposa do beerrão Iepe, dando-lhe uma moeda para comprar sabão. No caminho, ao deparar com o bar de Jaró, Iepe não se contém diante do desejo de beber e gasta o dinheiro com álcool. Ao deixar claro que não consegue se reger pela cabeça mas pela goela, Iepe cai de sono. É encontrado por um Barão e seu séquito. O secretário do Barão, Gregarão, a fim de divertir-se, sugere disfarçarem Iepe com as roupas do nobre, levá-lo para o palácio, colocá-lo em sua cama e, quando ele acordar, convencê-lo de que ele é o próprio Barão.

Ao acordar no palácio, Iepe, confuso, acaba sendo obrigado a acreditar em sua nova identidade, graças ao empenho de médicos inescrupulosos. Investido do papel de senhor feudal, converte-se em violento tirano: manda enforcar o Barão, rouba a mulher do tesoureiro, invade reinados amigos. Duvidosos e divididos entre debandarem para o lado de Iepe, desconsiderando o plano original de Gregarão, ou serem fiéis ao verdadeiro Barão, os ministros decidem embriagar Iepe e ajudar seu antigo patrão a retomar o poder. Revestem Iepe de suas roupas antigas e o largam no mesmo caminho em que o encontraram, onde ele é despertado por uma surra de Néli. Procurado pela Justiça, Iepe é submetido a um falso tribunal. Depois de preso e absolvido, volta a beber e dormir. Resta-lhe, assim, a única coisa que era verdadeiramente sua: o sonho.

Em 2000, a Fraternal Cia leva à cena “Till”, no teatro Ruth Escobar. Com esse trabalho, o grupo realiza algumas viagens pelo interior de São Paulo, a exemplo do que já acontecera em montagens anteriores. O texto narra a trajetória de Till Eullespiegel, uma alma voluntária que desceu do firmamento para provar que, se tirassem algumas qualidades do homem, ele se perderia no espaço, desesperado. Desde o nascimento, a vida do anti-herói é sofrimento. Seu parto é difícil e, uma vez parido, quer voltar ao útero materno. Abandonado numa praça, o menino é preso por ter dado uma gorjeta. Till dá então sua consciência ao diabo em troca da liberdade e, uma vez sem culpa, passa a envolver-se em diferentes confusões para safar-se das agruras de um camponês desvalido em plena Idade Média: vende estrume por sebo, recebe comida em troca da promessa de que todos o verão voar, opera falsas curas em doentes que encontra.

Till vai procurar o diabo a fim de restituir a consciência tomada. Este lhe propõe charadas em troca da devolução. Ao acertar as questões demoníacas, Till ganha sua aposta. Mas a consciência readquirida só lhe traz problemas, cobrando-lhe pelas safadezas cometidas e arriscando-lhe ir preso, uma vez que o incita a conclamar o povo a uma revolução. À beira da morte, num final poético, Till deixa Deus e o diabo discutindo para saber quem **não** iria ficar com sua alma, e parte em busca de sua consciência, que agora lidera guerras perdidas. Assim, sua alma continuou a vagar.

Em 2001, a Companhia monta “Masteclé ou Tratado Geral da Comédia”, levada inicialmente no Centro Cultural São Paulo e, em segunda temporada, no Teatro Paulo Eiró. Na “aula” sobre o Tratado da Comicidade, um Acadêmico mau humorado e que não gosta de comédia, procura apresentar algumas das imagens que compõem o universo do cômico. Em cena, exhibe um homem de falo gigante, recebe cartas de Martins Pena e Pirandello; quer demonstrar a ilógica dos personagens cômicos e como na comédia o baixo e o sublime se unem. A todo momento é interrompido pelos personagens das peças anteriores da Fraternal Cia: Iepe, Néli, Bica-aberta, Benedita, Teité, e é ajudado pelo zelador autoritário

do teatro, Bocarrão, a colocar ordem no palco e na platéia. Em meio ao caos em que se torna sua palestra, o Acadêmico desiste de sua contradição, passa a elogiar a comédia, revela estar farto da condição de personagem canhestro. Mas, por fim, Bocarrão declara que já não quer confusão em seu teatro, põe o professor e os atores para fora, fecha as cortinas, ordena à platéia que aplauda e saia, antes que tome atitudes mais drásticas, esperando nunca mais revê-los.

O passo seguinte do Projeto **CPB**, novamente no Paulo Eiró, no início de 2002, foi encenar uma peça que remetesse à efeméride dos 500 anos de colonização do Brasil. Assim surgiu “Nau dos Loucos ou Stultífera Navis”. A fábula começa quando, do alto de uma montanha nórdica, Peter Askalander vê passar uma nau na qual Lacrau, um índio canibal, leva aprisionados um padre, para perdoar seus pecados, e Joaquim, um português do século XXI. Peter resolve seguir com a expedição e, a caminho das Índias, perdem-se em meio ao oceano. Abarcando as outras naus que encontram pelo Tempo, em meio à insanidade tirana de Lacrau, acabam naufragando. Peter propõe a Lacrau que o ajude na construção de um império que planeja. O índio, seguindo a lógica de seu apetite sexual, negocia sua tarefa a partir da possibilidade de possuir sexualmente Askalander. Mas o projeto de ambos fracassa em terra firme.

Desiludidos, os personagens voltam à Nau dos Loucos. Mais uma vez na embarcação, Peter experimenta reerguer seu projeto. Lacrau encontra Deus no convés e o revela para a tripulação subjugada. Esta, liderada por uma Figura de Negro, arma uma revolução dentro da nau, fundamentada na ordem. O líder dessa revolução começa a perseguir a todos, e a todos condenar num julgamento arbitrário: negros, pobres, descamisados, mal-vestidos... até Deus é condenado. Temeroso por seu destino, Lacrau foge com Joaquim e Peter. Na fuga, reencontram Deus. Este, decepcionado com o homem, resolve subir ao céu e abandonar aquela nau de loucos.

“Auto da Paixão e da Alegria” é a estréia levada a cabo pela Fraternal Cia no segundo semestre 2002, e reprisada no ano seguinte no teatro Paulo Eiró. Com a peça, o grupo abriu o VIII Festival de Teatro de Curitiba, Paraná, em março de 2003. No prólogo

do auto, Amoz, Abu, Wellington e Benecasta, quatro saltimbancos, anunciam que eles mesmos farão todos os personagens da história que contarão. Assim, travestem-se de Teité e Matias Cão, sócios numa transportadora de jegues. Teité vende a alma do companheiro ao diabo, para salvar a firma. Por esse motivo, os dois fogem do demônio e cruzam com peregrinos a caminho do encontro de Cristo, que veio parar no sertão do Brasil. Os contadores Benescasta e Abu, ao longo da peça, discutem o tempo todo com Wellington, pois só querem narrar os milagres canônicos, enquanto este insiste em contar os causos da Paraíba.

João Teité quer encontrar o Nazareno para lhe oferecer sociedade numa igreja. Seu plano fracassa, e acaba, junto com Matias, tendo de lavar os pratos da Última Ceia, enquanto criticam o sequioso cardápio oferecido. À passagem de Cristo carregando sua cruz, Teité vê frustrado seu reino de fartura. Cristo morre no Calvário, mas, depois de longa espera, Madalena volta do túmulo do qual Jesus ressuscitou. O Messias reaparece, conclama todos a não se acomodarem e pede que, agora, depois do sacrifício, novo homem saia a construir um mundo novo. Ele diz subir às nuvens no seu derradeiro movimento terrestre, mas Wellington continua a insistir que Jesus ficou no mundo, na Paraíba, segundo ouviu de testemunhas.

2.3 – Prêmios

A primeira conquista da Fraternal Cia foi o Prêmio Estímulo de Dramaturgia da Secretaria de Estado da Cultura, em 1994, para o desenvolvimento futuro do projeto “Burundanga”.

O projeto **Comédia Popular Brasileira** recebeu o Prêmio Especial da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), em 1996. A Companhia recebeu uma indicação para o prêmio Apetesp por “Burundanga”, em 1997. E, por “Iepe”, Luís Alberto de Abreu foi indicado para o prêmio Shell, em 1998.

Em 2000, a Fraternal conquistou o Prêmio Estímulo Flávio Rangel para a realização de “Nau dos Loucos” no ano seguinte. Em 2003, “Auto da Paixão e da Alegria” recebeu cinco indicações para o Prêmio Panamco no Teatro, tendo sido premiada nas categorias de melhor autor, direção, ator (Lutti Angelelli) e espetáculo jovem. Por ele, Luís Alberto de Abreu recebeu novamente indicação para o Prêmio Shell de melhor autor.

2.4 – Tipologia fixa

REFERÊNCIAS PARA CONSTITUIÇÃO DA TIPOLOGIA FIXA
Ciclos míticos do herói
Personagens da <i>commedia dell'arte</i>
O Palhaço brasileiro

Foi depois de participar de uma oficina sobre *commedia dell'arte*, ministrada por Beth Rabetti na Escola Livre de Santo André, em 1993, que Abreu começou a imaginar pontes entre a Cultura Popular brasileira e o processo cultural do Renascimento. Como parte desse processo, e aproveitando estruturas e elementos da comédia italiana, fixou os personagens que se repetem nos enredos das quatro primeiras peças do Projeto CPB (dois deles voltam no “Auto da Paixão”).

a. Os ciclos de Paul Radin

O primeiro desses personagens, João Teité, um mineiro, é estabelecido, em certa medida, a partir do arquétipo cômico denominado *trickster* por Paul Radin (1964). Seu estudo é citado por Joseph L. Henderson, no capítulo “Os mitos antigos e o homem

moderno” do livro “O Homem e seus símbolos”, organizado por Carl G. Jung. Radin descreve suas pesquisas numa tribo de índios Winnebagos no Novo México, EUA. Segundo Henderson, a partir das histórias dessa tribo, pode-se notar a progressão do mito do herói desde seu conceito primário até o mais elaborado. As funções simbólicas dos ciclos elencados por Radin são comuns a ciclos heróicos de diferentes povos.

Em seu estudo, Radin (1964) apresenta no primeiro ciclo o arquétipo *trickster*, cuja imagem correspondente no mundo animal seria a da raposa. Trata-se de um personagem assanhado, sem cerimônia, irresponsável, aculturado e conduzido apenas pelos sentidos, nunca pela moral.

O segundo personagem das narrativas Winnebagos é *Hare*, a lebre, ou coiole. “*Não tendo ainda alcançado a plenitude da estatura humana surge, no entanto, como o fundador da cultura – o transformador.*”¹⁹ De instintos mais controlados, *Hare* é um personagem mais civilizado.

O personagem seguinte, *Red Horn*, é ambíguo e vence todas as batalhas lançando mão de sua astúcia (no jogo de dados) ou de sua força (na luta corporal). Já com dimensão humana, *Red Horn* prescinde, no entanto, de poderes sobre-humanos e de deuses para garantir-lhe a vitória. Ao final de sua saga, o herói-deus se vai, deixando *Red Horn* na Terra, fazendo com que os perigos que ameaçam a felicidade e a segurança do homem nasçam, agora, do próprio homem.

Os gêmeos *Twins* vêm a constituir-se numa só pessoa. *Flesh*, um deles, é o conciliador, tranqüilo e sem iniciativas. Já sua outra metade, *Stump*, é rebelde e dinâmico. Juntos, formam um mito invencível. Em muitas dessas lendas, esses personagens tornam-se, eventualmente, vítimas do abuso que fazem de sua própria força.

Esses quatro ciclos são uma das referências na constituição das sagas dos heróis de Abreu.

¹⁹ JUNG, Carl G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. São Paulo: ed. Nova Fronteira, 1964.

b. Arlequim e o Palhaço brasileiro

Teité, que em língua tupi significa coitado, fala alto e gesticula muito. Em nossa cultura, poderia fazer referência ao arquétipo do macaco – o mesmo do Arlecchino da *commedia dell'arte* italiana²⁰. Sonolento e faminto, Arlecchino (cuja etimologia pode ter origem nas diabruras dos pequenos bufões *Herlequins* do teatro medieval francês ou do anglo-saxão *Hellecin* – raça do inferno) exibe na testa um pequeno lombo, que pode ser tomado por um chifre, signo de sua “faceirice” diabólica. Arlequim é o camponês que passa a viver da servidão na cidade, mantendo de sua vida pregressa a ingenuidade e a força da natureza. À composição de Teité integram-se ainda alguns elementos de Macunaíma, “o herói sem caráter”, um Arlequim “à brasileira”, de instinto irrefreável, imortalizado pela obra homônima de Mário de Andrade.

O protagonista das histórias do **CPB** pode se aproximar de outra vertente histórica na tradição do circo brasileiro, o Augusto. O Augusto cumpre no picadeiro a função do palhaço rústico, ingênuo e grosseiro. Serve-se da “escada” preparada pelo Clown Branco, dominador e elegante. Ele é o palhaço inapto para acompanhar as mais simples tarefas e cuja ineficiência, num universo racional voltado à eficácia, suscita o riso (Bolognesi, 2002).

“A partir de 1880, o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação. Pelo menos no aspecto ideal, no discurso sobre o real, a sociedade industrial procurou integrar o indivíduo ao progresso. Não deveria haver mais lugar para a marginalidade. O discurso ideal, contudo, obscurecia o desemprego em massa e a revolução industrial não conseguiu superar a superpopulação, a fome e as guerras, motivos que fizeram com que milhões de europeus abandonassem o Velho Mundo. Assim, no circo brasileiro, formado sobretudo pelas influências das companhias estrangeiras, a dupla de palhaços ‘veio solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (no geral, a roupa do Augusto é um macacão bastante largo)’ ”.²¹

²⁰ A máscara do Arlecchino também pode assemelhar-se a um gato ou porco.

²¹ BOLOGNESI, Mário F. *Palhaços*. No prelo, 2002.

Essa relação com a função social do palhaço também pode ser corroborada pela assertiva do dramaturgo italiano Dario Fo, citado pelo pesquisador Mário Bolognesi (2002) em sua tese “Palhaços”: “*Os palhaços sempre falam da mesma coisa, eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas também fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder (...).*”²²

A figura do Palhaço opõe-se à imagem do corpo sublime, perfeito e acabado dos atletas do trapézio, acrobatas e malabaristas. Seu corpo está ligado ao corpo grotesco apontado na obra de Bakhtin (1987): o nariz vermelho e inchado, a boca escancarada, os traços avantajados do rosto, os pés e o pescoço gigantes, o andar desajeitado. Sua roupa contrapõe-se à elegância do mestre-de-pista e dos mágicos, *partners* e bailarinas. Suas vestes são largas, fora de medida, ressaltadas por movimentos deselegantes. Seus gestos sutis podem reportar às imagens grotescas universais: a bengala que remete à velhice, o palhaço travestido de grávida exibindo a gestação, os movimentos que se reportam ao coito, os efeitos e aparelhos que utiliza em cena a revelar seu despedaçamento corporal. Seu grotesco não aterroriza, mas antes “*faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal*”²³. Nada está fechado, acabado, mas aberto para amoldar-se conforme a audiência, em permanente mutação.

O Palhaço também é, a um só tempo, ator e dramaturgo. Ator porque é sujeito de sua dramaturgia. Todos os dias, às vezes em duas, três, até quatro funções, pinta a cara e entra no picadeiro para cumprir a difícil tarefa de extrair gargalhadas da mesma cena repetida há anos. E é aí que entra sua maior habilidade, dando as características particulares ao quadro por meio de seu toque pessoal. Dramaturgo conquanto crie suas entradas e reprises²⁴ no ensaio, e as recrie com base em outras já de domínio comum. E é no picadeiro onde cria e

²² Idem.

²³ BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: ed. Hucitec, 1987.

²⁴ Entrada: esquete cômico circense, de curta duração e apresentada pelos palhaços. A origem do termo pode referir-se ao momento em que, em décadas passadas, os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entrada dos circos franceses, para atrair o público. Reprise: paródia dos números sensacionalistas do circo, desenvolvida por um ou mais clowns, referindo-se geralmente ao número artístico precedente. A atração é reprisada *às avessas*, servindo como intervalo cômico entre duas atrações sérias. (Bolognesi, 2002)

recria ainda mais, intérprete e diretor de uma cena aberta e improvisada, sem diálogo escrito. O Palhaço é veículo desse caráter aberto da Cultura Popular, de arte não-oficial, em permanente estado de transformação: alegre e subversivo, que nega e afirma, amortalha e ressuscita, critica e reforça.²⁵

As luzes acesas na arquibancada do circo tradicional despertam no público o ridículo de si, o tempo todo. Essa dualidade entre sonho e realidade, inerente à Cultura Popular, é acesa por meio do clown, o clown que temos em nós mesmos. Na platéia do circo, o público come, gargalha, mastiga, fala, vaia e aplaude quando quer, como, de maneira geral, comporta-se na maior parte das manifestações dramáticas populares.

Uma vez que um dos objetivos do Projeto **Comédia Popular Brasileira** seja recuperar o tom particular da fala e do caráter da interpretação cômica no país, ao pensarmos o Palhaço como protótipo do ator cômico brasileiro, como uma das matrizes formadoras do *modus operanti* de atuação teatral no Brasil, podemos afirmar que é para esse Palhaço que Abreu escreve.

c. Tudé, Teité e Matias

A dupla de personagens João Teité e Matias Cão, bem como o patrão Mané Marruá, foram aproveitados de uma das peças que Abreu produziu sob encomenda de uma empresa, para servir como instrumento de conscientização. Foi num desses textos didático-utilitários que surgiram os personagens. Presente numa peça escrita para ser representada com bonecos, os mamulengos, João cumpre inclusive a função de outro tipo fixo da tradição mamulenga, o atrevido Benedito. O Teité que aparece em “Em fábrica que não tem prevenção, todos brigam e ninguém tem razão!” já apresenta sua fome irrascível desde a gênese. Nesse texto, aliás, o personagem chamava-se João **Tudé**. Matias Cão é o mulherengo da história, enquanto para Tudé, mulher boa é aquela que sabe cozinhar. Na

²⁵ Tão diferente do *pierrrot* de prateleira de barraca-de-quermesse que se vê no *Cirque du Soleil*, cujo poder de provocação e derrisão foi tolhido, cujo diálogo com a platéia talvez tenha silenciado. O clown canadense, em meio a um espetáculo escuro e tecnológico, enquadrado pelo foco do refletor, já não assusta. Sabe-se o tempo todo que aquilo é ilusão.

fábula, que adverte o público a que se destina sobre a importância da utilização de equipamentos de proteção no trabalho, a dupla aparece como dois operários espertos, enquanto Marruá é um patrão italiano, mandão.

Guiado pelo estômago, João só pensa em comer. Em algumas peças, seu desejo irrefreável pode estender-se à ganância por dinheiro. É o que se passa em “O Anel de Magalão”. À fome biológica universal, característica das populações marginais e miseráveis, soma-se a fome política, a sede de poder; como o que ocorre na fábula de “Burundanga ou A revolução do Baixo Ventre”. Apesar dos resquícios de uma pretensa esperteza despertada em alguns momentos pela lógica de Teité (o que o distanciaria da ingenuidade exacerbada do Arlequim ou do Augusto), no final das peças seus planos são sempre mal sucedidos. Para Abreu, segundo depoimento a Brito (1999), essas pequenas variações de temperamento são necessárias a fim de se evitar a repetição ou o desgaste de um personagem fixo.

Matias Cão, nordestino e companheiro de desventura de Teité, evoca um tipo tradicional dos “causos” narrados pelos contadores de histórias da Cultura Caipira, o Pedro Malasartes. Oriundo do fabulário ibérico, onde aparecia como tolo e raramente velhaco, “Para o Brasil – diz Câmara Cascudo, não emigrou Malas Artes nessa acepção desavisada e pulha. O nosso é um Malasarte vivo, inquieto, ávido de aventuras, inesgotável de recursos e de tramas, vencedor infalível de todos e de tudo”²⁶.

Com seu temperamento aparentemente pacífico e sossegado, Malasartes dissimula sua esperteza ancestral. Qual uma Atena, Minerva ou Xangô da mitologia caipira, não perde ocasião de vingar as injustiças dos fazendeiros cometidas contra seus empregados da lavoura. Assim, Malasartes inscreve-se como herói no imaginário caipira.

Para Roberto Damatta (1991), Malasartes está na categoria dos **reunciadores** de nossas narrativas populares. Assim como Antônio Conselheiro e Lampião, é uma dessas

²⁶ NASCIMENTO, Bráulio. *Conto popular e teatro*. O Percevejo (Revista de Teatro, Crítica e Estética da UNIRIO), nº 8, 2000.

figuras que acenam com a promessa de um universo social alternativo. Vivendo nos interstícios da sociedade, recusa prestígio e poder por suas façanhas. Segundo o antropólogo, o trabalhador, nas crônicas rurais do Malasartes, aparece não como uma pessoa, mas como peça na engrenagem econômica. Havendo mais oferta de mão-de-obra do que demanda por força de trabalho, no meio rural brasileiro o mercado está do lado do fazendeiro que, aproveitando-se dessa vantagem, não honra com suas dívidas e explora seus empregados. Surge então a figura do herói caipira para mediar essa relação pela vingança, “provando que a felicidade não é determinada somente pela riqueza e pelo trabalho, é preciso algo mais para gozá-la plenamente.”²⁷

No entender de Damatta, o mito caipira não usa a violência física; destrói moralmente os patrões pelos mesmos instrumentos “legais” por eles empregados. “Malasartes não tem a obsessão dos renunciadores totais, como Conselheiro e Augusto Matraga, à espera da ren-deção total no futuro (...): aproveita as circunstâncias do presente para transformar sua situação.”²⁸

As traquinagens de Malasartes podem remeter ainda à outra lenda do universo afro-caipira, a do Saci, cuja personalidade matreira, ágil e artilosa tem como uma das fontes o arquétipo africano do orixá Exu, mensageiro dos deuses. O nome Malasartes inspira inclusive o nome da companhia: Fraternal Cia de Arte e MALAS-ARTES.

Além desta fonte, Matias pode ser ainda o valente Brighela italiano, correlato ao *zanni* ingênuo, o Arlecchino. Vivaz e insolente com as mulheres, Brighela (cujo nome deriva de briga) é bom de lutas, corajoso com os patrões, fazendo de sua capa uma arma contra quem o irrita. Brighela é fanático por dinheiro. Prova disso é o saquinho de moedas que carrega e do qual não se separa. Por isso, mostra-se um servidor exemplar com o patrão que o recompensa adequadamente. É ele quem tem as idéias, sendo quase sempre o articulador das peripécias em que se envolvem esses personagens cômicos. Sua máscara lembra as feições de uma raposa ou mesmo de um cachorro.

²⁷ DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*, RJ: ed. Guanabara, 1991, 287 p.

²⁸ Idem.

A dupla de desvalidos também remete a João Grilo e Chicó, protagonistas da obra máxima de Ariano Suassuna, “Auto da Compadecida”. A obra de Suassuna é, aliás, um dos referenciais da Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes no seu objetivo de reabilitar a tradição do teatro popular nacional. A ela Abreu se reporta com frequência.

Em resumo, Matias e Teité são uma somatória de características de inúmeras fontes distintas. Talvez daí advenham a riqueza e o vigor que o texto de Abreu imprime nesses personagens.

d. Coronel, Capitan e companhia

Outros papéis no repertório da Fraternal Cia também nos lembram tipos da comédia medievo-renascentista européia. Coronel Marruá, por exemplo, tem em seus gestos e atitudes características claras do Pantaleão, o rico mercador veneziano que “*piantava leone*” nas ilhas mediterrâneas sobre as quais expandia seus domínios. Pantalone, ou “planta-leão”, fazia-se símbolo da república veneziana em nome da qual adquiria novas terras em proveito próprio. Marruá é o nome de um touro da tradição popular portuguesa, e nas montagens da Fraternal era sempre representado por um ator obeso (Gilmar Guido).

Boracéia pode ser uma contrapartida feminina do aristocrata sovina e intransigente. Tabarone revela traços do Dottore, excetuando-se o aspecto bufão; faz de tudo para agradar às mulheres, não obstante sua idade e o ventre avantajado. Mateúsa, além de ser a Arlecchina, companheira de seu homônimo e empregada sagaz, repete também a figura da Colombina; freqüentemente uma sobrinha do vilão, segura de si, astuciosa e experiente na arte da sedução. Os Innamoratti têm sua função representada pelas figuras dos apaixonados Rosaura e Fabrício. General Euriclones e seu imediato, Major Aristóbulo, em que pese a relação de subserviência do segundo com o primeiro, fazem a vez de um único personagem, o Capitão: um soldado metido a valentão mas de temperamento covarde. Representante da ordem instituída, o Capitan, quase sempre estrangeiro, vangloria-se de seus feitos mas fracassa sempre em suas estratégias, escondendo-se ao primeiro sinal de faísca. A Prefeita e o Deputado, ao que tudo indica, não têm relações

diretas com a *commedia dell'arte*, não obstante sejam fiéis retratos da imagem que a população brasileira tem de suas figuras políticas, a de oportunistas, demagogos e corruptos. Benedita lembra a personalidade das velhas sábias e cínicas que aparecem nos *qüiproquós* italianos e nas farsas vicentinas.

2.5 Tipologia e linguagem

Tal qual o que ocorre na *commedia dell'arte*, na primeira tetralogia do Projeto **Comédia Popular Brasileira**, Abreu pretende envolver os mesmos personagens em situações dramáticas diferentes. Essa é uma das tentativas do Projeto: criar uma tipologia que se fixe na memória da platéia. “Masteclé” e “Auto da Paixão e da Alegria” vão retomar a dupla principal de personagens da primeira tetralogia do Projeto **CPB**, João Teité e Matias Cão.

O ritmo dos diálogos e o vocabulário empregado pelos personagens nos remete aos *lazzi*, apartes jocosos utilizados pelas máscaras da *commedia dell'arte*, no século XVII. A essa época, na Itália, diferentes línguas cruzavam-se no palco. Cada personagem se expressava no dialeto de sua terra natal (napolitano, vêneto, genovês, piemontês, bolonhês, lombardo). Era desse recurso que muitas vezes extraíam sua graça. Semelhantes a esses arquétipos, os personagens de Abreu também defrontam ritmos e sintaxes diversas nos textos do **CPB**. Pela fala identificamos, por exemplo, a proveniência mineira de Teité, a nordestina de Matias Cão, o acento ítalo-paulistano de Tabarone, as gírias pernambucanas de Major Aristóbulo.

Eles também valem-se de frases feitas e jargões para reclamar da vida, xingar ou louvar seus interlocutores. Os personagens se denominam por imagens nada sutis, às vezes metafóricas. O caráter ridículo das frases surte efeito, conquanto sejam imagens bastante familiares ao público. Esses jargões em alguns casos foram recolhidos nas ruas pelo próprio autor. Em muitos casos são frutos da criação de seu próprio jogo com as palavras. Sobretudo na primeira tetralogia do Projeto, Abreu nos apresenta um inventário de adjetivos e frases feitas. Esses termos tanto podem ser pejorativos:

- “- Bolha do meu calcanhar;
- Espinha da minha garanta;
- Cisco do meu olho;
- Bosta do meu sapato;
- Pesadelo do meu sono;
- Fio puxado da minha meia;
- Formiga da minha lavoura;
- Cruz do meu calvário;
- Joanete dos meus artelhos;
- Nervo exposto do meu dente;
- Água fria do meu fogo;
- Capivara do meu milharal;
- Traça da minha roupa;
- Rachadura do meu calcanhar;
- Unheiro do meu polegar;
- Barata do meu armário;
- Formiga da minha cozinha;
- Rês do meu sapato;
- Pedreiro da minha reforma;
- Esterco do meu curral;
- Purgante da minha prisão-de-ventre;
- Salada de nabo da minha dieta;
- Caruncho do meu feijão;
- Bigato da minha goiaba;
- Pedra do meu rim;
- BÍlis do meu fígado;
- Ácido clorídrico da minha gastrite;
- Escorpião da minha cama;
- Bursite do meu cotovelo”.

Como podem, muitas das vezes, aparecerem como alcunhas elogiosas:

- “- Macarrão do meu domingo;
- Alcatra do meu churrasco;
- Uva do meu cacho;
- Brigadeiro da minha festa;
- General do meu regimento”.

Abreu exercita assim, no vocabulário de seus personagens, a ambivalência da linguagem popular, a que se refere Bakhtin (1987), injuriando e elogiando. Nos diálogos, há ainda uma relação entre expressões idiomáticas ultrapassadas e sua correspondência contemporânea, como ressalta Mariangela Alves de Lima (1987) no prefácio do livro

“Comédia Popular Brasileira”. Revela-se, por meio dessa analogia, a hipocrisia no discurso dos personagens que detêm o poder político e econômico – um discurso, muitas vezes, repleto de modismos, mas cujo sentido é vazio ou duvidoso, dando margem à ambivalência. E esse discurso é, em vários momentos, confrontado pela fala dos empregados anti-heróis:

“BORACÉIA – Você não tem um pouco de senso estético?
BENEDITA – Senso estético é igual à vergonha na cara? Se for, tenho tudo o que falta nesta casa.”

Da mesma forma, tal qual Guimarães Rosa, Abreu dedica grande importância aos nomes dos personagens, por acreditar que o nome já começa indicando o caráter e o espírito da *persona*, além do jogo poético e das referências que podem ser estabelecidas a partir dos nomes.

É da fixação da personalidade dos personagens e do movimento destes dentro das confusões da fábula que se dá o eixo de criação de Abreu nas peças que escreve para a Fraternal Cia. Além disso, ao apoiar essa tipificação em arquétipos da cultura universal, seus personagens podem surgir das mais diversas tradições populares, como no caso de Iepe ou Till Eulenspiegel, oriundos de fábulas populares européias. A partir do segundo ciclo de peças, a linguagem e os recursos narrativos dos “contadores” populares também farão parte dos elementos utilizados pelo autor na construção da comicidade.

2. 6 - Referências - Tradição da dramaturgia

Em todos os textos do Projeto **CPB** aparecem referências a episódios clássicos da dramaturgia brasileira e da ocidental. Em “Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre”, a dupla de trambiqueiros, disfarçada de militares, tira proveito da confusão que se estabelece entre os cidadãos, que os tomam por chefes de uma revolução em curso na capital. O acontecimento remete a “O Inspetor Geral”, de Nikolai Gogol, peça que relata as aventuras de um viajante numa cidade russa cujos habitantes o confundem com um inspetor geral que é aguardado.

Outra fonte para os equívocos do texto pode ser “O Juiz de Paz na Roça”, de Martins Pena, quando João Teité, a certa altura da trama, a exemplo do que acontece com o juiz na comédia romântica, assume arbitrar as querelas entre os reclamantes.

Em “O Anel de Magalão”, o fato do patrão Mané Marruá, sob efeito do álcool, tornar-se benevolente dando ordens que desconhece quando de volta à sobriedade, lembra-nos a linha condutora da fábula de “O Sr. Puntila e seu criado Matti,” de Bertolt Brecht.

Em “Sacra Folia”, Teité repete a atitude de João Grilo no episódio final do “Auto da Compadecida”, quando recorre à Maria, a Compadecida, para fazê-la sua advogada de defesa e, assim, salvar-se das garras do demônio.

A fábula de “O Parturião” baseia-se num mote tradicional da Idade Média, o do tolo que se convence que está grávido, explorado na peça medieval italiana “O Arranca Dentes” e presente num dos episódios do “Decameron” de Boccaccio.

“Iepe” tem um episódio que pode aproximá-la de “Os Três médicos” de Martins Pena. Um dos serviçais encarregados de praticar o plano de disfarçar Iepe de Barão traz três médicos para convencê-lo de sua nova identidade: um alopata, um naturalista e um hipnotista. Os três concorrem por apresentar o melhor diagnóstico ao paciente, e seus procedimentos clínicos são pouco ortodoxos e bastante truculentos. Além de ser uma recriação de um clássico da dramaturgia dinamarquesa, de autoria de Ludwig Holberg, a peça também lembra “A vida é Sonho” de Calderón de la Barca, em sua reflexão acerca do mundo como *constructo* mental, a natureza efêmera do real e o limite sutil entre aparência e realidade.

Iepe pode repetir a aventura de Sly, o funileiro bêbado que, inadvertidamente, é disfarçado de lorde à guisa de divertir os nobres no prólogo de “A Megera Domada” de William Shakespeare. O procedimento do lorde ao preparar para Sly uma mascarada na qual seus criados tomam parte é o mesmo do Barão com Iepe.

A citação de “Seis personagens a procura de um autor” de Pirandello em “Masteclé” é explicitada pela boca da personagem Bica-Aberta, no momento em que os vários personagens interferem no discurso e na ação da aula-magna do Acadêmico:

“BICA-ABERTA – A cena é uma citação a Pirandello, um autor que levou a comédia aos limites do *nonsense*. Ele criou uma lógica para seus personagens, desvinculada do realismo cômico por si só absurdo.”

Ainda em “Masteculé” , na cena denominada “Um telegrama a Martins Pena”, a função da carta é a de interferência do acaso a modificar completamente a situação, tal qual acontece em muitos dos quiproquós apresentados nas comédias do autor fluminense. Na mesma cena, Teité chega a deixar claro o referencial de suas origens:

“TEITÉ – Sou João Teité, primo de Macunaíma, colega de Chicó, sobrinho de Ariano Suassuna, parente de uns filhos de criação de Renata Pallotini e de Chico de Assis. E sou descendente de Arlequim.”

Escrita como reflexão pela passagem dos 500 anos de invasão do Brasil, “Nau dos Loucos” talvez seja a peça menos estritamente delimitada pelos parâmetros da Cultura Popular. Há nela elementos que evocam, sobretudo, o teatro do absurdo, remetendo, por exemplo, à obra de Fernando Arrabal. Pode-se destacar neste caso a combinação de personagens dos mais contrastantes matizes: o Homem de Negro, Deus, um índio, um Padre, um homem nórdico. Numa cena, o índio Lacrau encontra-se com Estragon, numa alusão ao “Esperando Godot” de Samuel Beckett. Há ainda cenas estruturadas em gêneros tão díspares quanto a comédia de costumes ou o auto litúrgico, no momento em que Deus é submetido a uma corte e julgado, tendo homens do povo por algozes. “*Nau dos Loucos trama, numa complexa e erudita estrutura, elementos das representações do medievo, do teatro humanista do Renascimento e das reformulações modernas do teatro épico*”.²⁹

De Michel de Ghelderode podemos identificar referências em “Till”. No texto, que combina a procura verbal, o caráter popular e o sentido do trágico às imagens fantásticas, encontramos o trio de cegos narradores Alceu, Borromeu e Doroteu, numa menção à peça

²⁹ LIMA, Mariangela Alves de. *Nau dos Loucos vence todos os desafios do texto*, in O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 de janeiro de 2002.

“Os Cegos”. À diferença do trio de peregrinos apresentados no texto de Ghelderode, os deficientes visuais de Abreu, além de atrapalhados, rumam a Jerusalém e não a Roma.

Tal como fez o dramaturgo belga, Abreu procura aproximar seu texto de um

“estilo próximo dos mistérios e soties, numa linguagem que se entrega, na sua extravagância, como veículo do espírito atormentado e do corpo torturado. A violência do tom, a metáfora descarnada, a atuação arrebatada dos atores tentam reencontrar a exaltação dos autos-de-fé, o delírio místico dos grandes momentos de destruição.”³⁰

Numa das cenas da peça, tal qual o que ocorre em “Macbeth”, três bruxas preconizam em versos o infortúnio de Till, numa clara citação às feiticeiras que prevêm a trágica ruína do herói shakespereano.

³⁰ FAVROD, Charles-Henri. *O Teatro – Coleção Enciclopédia do Mundo Actual*. Lisboa: Publicações Dom Quixote 1977.

CENA 3 – ANÁLISES DAS PEÇAS

3.1. “O Parturião”, farsa

O conflito na escolha entre o amor ou a comida é uma constante nas desventuras vividas por João Teité n’ “O Parturião”. A peça já começa, aliás, com seu protagonista pedindo aumento de salário ao patrão, o que, como salienta Mariangela Alves de Lima³¹, faz Sganarello a D.Juan, seu amo, ao segui-lo até a porta do inferno na última cena do “Don Juan” de Molière.

A fábula d’ “O Parturião” surge de um mote literário tradicional da Idade Média, o do tolo que é levado a crer que está gestando um filho. A própria figura masculina com a barriga inchada, remete à imagem do corpo grotesco, não-acabado, aberto a um constante diálogo com o mundo, como Mikhail Bakhtin (1987) aponta no imaginário popular e nas imagens rabelaisianas. Este corpo *“jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele...”*³²

No sistema de imagens da Cultura Popular, Bakhtin (1987) apresenta a um só tempo uma ligação indissolúvel entre sofrimento e satisfação. Essa ligação entre o esforço físico demandado pelas necessidades naturais e o prazer advindo da realização dessas necessidades é explorada em todos os textos do **Comédia Popular Brasileira**, como mostra esta tirada d’“O Parturião” :

³¹ LIMA, Mariangela Alves de. Apresentação, in *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo: Siemens, 1997.

³² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo: ed. Hucitec, 1987, 419 p.

“JOÃO TEITÉ – Quero aumento de salário pra comer mais um bocadinho. O bocadinho vai fazer as engrenagem do estrambo funcionar, o estrambo manda o bocadinho que comi pros tubo das tripa grossa, as tripa macetam aquilo tudinho e jogam pra tripa fina. Aí, as tripa se enrolam e roncam de contentamento e eu falo “é hoje e é agora!” Aí, eu corro, sento e “oh! felicidade!” Isso é tudo que eu quero, seu Marruá.”

As imagens hiperbolizadas destacadas pela teoria do crítico russo também estão presentes no tamanho dos instrumentos utilizados pelos falsos médicos que operam o “parto” de Mané Marruá (fórceps, injeções, martelos).

No texto d’ “O Parturião”, Abreu indica à montagem um cenário bastante tradicional se comparado ao minimalismo de recursos utilizados nas últimas produções do Projeto. Descreve em detalhes as casas de Tabarone e de Mané Marruá, bem como o armazém do comerciante, a divisão por pavimentos, a praça central.

De todas as peças do Projeto **Comédia Popular Brasileira**, “O Parturião” é aquela em que a comicidade farsesca é mais explorada; ainda que os elementos da farsa estejam presentes em toda a primeira tetralogia do **CPB**. Tapas, lutas corporais e perseguições sucedem-se na trama. O disfarce e o quiproquó também são recursos dos quais Abreu lança mão no transcorrer da fábula, com Tabarone tomando Teité por Boracéia a fazer confissões íntimas a ele. Teité, por sua vez, disfarçado de Fabrício, toma Tabarone por Rosaura. Noutra situação, Rosaura e Matias disfarçam-se de médicos para enganar Marruá; e Tabarone, travestindo-se de mulher para encontrar Boracéia, acaba, sem querer, seduzindo Teité.

Há um momento da peça em que Mateúsa, criada audaciosa, sedutora e disputada pelos comparsas Teité e Matias Cão, repete um gesto freqüente de uma das personagens femininas da *commedia dell’arte*, a “provocante” lavadeira Ragonda, que se insinua para Arlequim e Briguela. Enquanto pega a roupa de um cesto para estendê-la no varal, Mateúsa ri dos gracejos de Matias, que canta na tentativa de conquistá-la.

Matias Cão, à guisa de se livrar de Teité na disputa por Mateúsa, oferece-lhe uma cozinheira que está à procura de um homem. Como em Teité a fome fala mais alto do que o

apetite sexual, ele acaba aceitando a proposta, e passa o resto da peça perseguido por Linora, exímia culinária e de uma obesidade grotesca. O episódio remete à perseguição de Norma, sofrida por Drômio de Siracusa ao ser tomado por Drômio de Éfeso, na farsa “A Comédia dos Erros” de Shakespeare:

“DRÔMIO DE SIRACUSA – Ela é ajudante de cozinha, toda coberta de banha, eu não sei o que eu posso fazer com ela, a não ser transformá-la numa lâmpada e acender para ver o caminho pra fugir dela. (...) Dos pés à cabeça mede o mesmo que de um lado a outro; é esférica, como um globo.”³³

“JOÃO TEITÉ – Subo não, que se aquela gorda me pega ela não me deixa sair inteiro. (...) E que pratos a Linora fazia! O problema é que o recheio era muito.”

Através do discurso dos criados, a voz do proletário se faz presente no primeiro texto escrito para o projeto da Fraternal Cia e será recorrente em todo o repertório subsequente do grupo. “Rico só promete o que não é dele”, diz a certa altura João Teité. “O Parturião” talvez seja a peça na qual ele mais esteja imbuído de sua condição arlequinesca, pois apanha de todos, por qualquer motivo e a todo momento. Mas os protagonistas da peça revelam seus objetivos, revivendo a finalidade clássica dos personagens servidores na *commedia dell’arte*: para eles, a vingança é doce e divertida.

Abreu faz com que o melodrama, gênero teatral popular na primeira metade do século XX (e no circo até meados da década de 1980), assuma intenção cômica na cena dos *inamoratti* da Fraternal Cia. O exagero nas juras de amor trocadas entre Fabrício e Rosaura, carregadas de formalidade e de emoção arrebatada, é utilizado como recurso cômico. Portanto, nesse momento, o melodrama é apresentado como elemento risível e não tem a mesma conotação emocional do circo-teatro.

A ambigüidade sexual dos personagens é permanente objeto de riso ao longo do texto e um dos *leitmotifs* da fábula, a qual, até pelo título, evoca um homem numa situação

³³ SHAKESPEARE, Willian. *A Comédia dos Erros*, trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999, 110 p.

eminentemente feminina. A visão de mundo do senso-comum, como o discurso da rua acerca da sexualidade, é apresentada pela boca dos personagens:

FABRÍCIO – É a paixão que me reduz a tal estado. Sem ela eu não quero viver!

MATIAS CÃO – Vá assentar bloco, vá encher uma laje de manhã até a tarde pra ver se não acaba essa frescura!

FABRÍCIO – Você não tem delicadeza de espírito.

MATIAS CÃO – Tenho é trabalho pra fazer e barriga pra encher, seu Fabrício!

(...)

MANÉ MARRUÁ – Não estou a dizer nada. Estou apenas a discutir se Fabrício não é um pouco mais delicado do que manda a Mãe Natureza!

BORACÉIA – Como é que podes?

MANÉ MARRUÁ – Já viste este menino falar em ir na zona? Já o viste coçar o saco, cuspir no chão? Não! Só quer saber de estudo. Faculdade de Letras, poesia! Isso é coisa de macho são? Parece maricas! (...) Mas ele não fala grosso, não senta de perna aberta e até tu tens mais bigode que ele!”

A comicidade da linguagem técnico-profissional, explanada por Bergson (2001) em sua teoria, é explorada por Abreu no discurso do general Euriclênes, que tenta conquistar Rosaura usando termos do universo militar:

“EURICLENES (*à Rosaura*) – (...) por favor, minha recruta. O que me traz aqui é uma missão de reconhecimento. É tão importante a conquista do território do seu coração que dispensei patrulhas e batedores e vim, eu próprio, um general, pessoalmente, com meu heróico peito aberto, expor-lhe meus sentimentos: quero a senhora marchando ao meu lado. (...) Meu coração é um canhão de 125 mm a ribombar pelo vosso sorriso. Quero todas as manhãs passar em revista as vossas mãos e vossos olhos, enquanto discurso em seu ouvido minha ordem do dia.”

E, como atesta Bergson (2001),

“Toda profissão especializada confere àqueles que nela se fecham certos hábitos mentais e certas particularidades de caráter que os levam a assemelhar-se entre si e também a distinguir-se dos outros.(...) Ora, o riso tem justamente a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim aparar arestas. Teremos então uma espécie de comicidade cujas variedades poderiam ser determinadas de antemão. Se quiserem, nós lhe daremos o nome de *comicidade profissional*. (...) As profissões úteis são manifestamente feitas para o público, mas as que têm uma utilidade mais duvidosa

só podem justificar sua existência supondo que o público foi feito para elas: é essa ilusão que está por trás da solenidade.”³⁴

Em “O Parturião” Abreu opta por dar um final fantástico à sua fábula, apresentando, de uma hora para outra, todos os personagens masculinos prenhes.

Hilton Viana registrou a participação da peça no 11º Festival (Festival de Teatro do Vale do Paraíba, em São José dos Campos, SP) em 1994. Na opinião do jurado, o convívio entre os elementos da *commedia dell’arte* e da comédia brasileira não poderia ser mais harmonioso, resultando num texto engraçadíssimo, levado às últimas conseqüências, tendo, como resultado, uma cumplicidade rara com o público. “*Luís Alberto de Abreu descobre o filão de que estávamos necessitando, e já tem um compromisso: continuar desenvolvendo seus hilariantes textos.*”³⁵

A inteligência do espetáculo é tema para a crítica de O Estado de São Paulo, assinada por Mariangela Alves de Lima:

“(…) os esfuziantes personagens de *O Parturião* cumprem a função de sugerir que à pobreza material corresponde muitas vezes uma abundância de inteligência e cultura na acepção maior do termo. (...) A julgar pela alegria da platéia, os arquétipos revividos na peça de Abreu encontram perfeita correspondência no repertório cultural do público. Como em outras narrativas populares, o puro amor triunfa e os ricos são humilhados pela inteligência dos pobres. Mas, mais do que isso, é evidente que o público sabe apreciar a frase bem-feita, o vocabulário rico e o lirismo misturado às aproximações francamente eróticas dos pares amorosos. A graça inteligente e o grotesco equilibram-se muito bem, da mesma forma que sobrevivem na literatura popular.”³⁶

O jornalista Sérgio Duran ressalta as virtudes do elenco do **CPB**: “*Além do texto bem engendrado de Abreu e da direção correta de Freire, há outro grande destaque nas*

³⁴ BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, 152 p.

³⁵ Crítica de Hilton Viana para o 11º Festival de 1994.

³⁶ LIMA, Mariangela Alves de. *Peça revive arquétipos do teatro popular*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 28 de março de 1997.

*montagens do Comédia Popular Brasileira que talvez tenha o mesmo peso dos dois – o elenco de atores da Fraternal Cia”.*³⁷

Além dos personagens fixos, o eixo criativo d’ *O Parturião*” se dá em torno do desenvolvimento dos quiproquós ao longo da fábula. Os dois servos-heróis das aventuras posteriores da Fraternal, bem como os arquétipos cômicos da patroa megera, do patrão sovina e dos enamorados embasbacados são apresentados à audiência. É a primeira das experiências do Projeto, mas já demonstra a eficácia dos elementos eleitos pelo autor e pelo grupo para a construção de uma poética cômico-popular.

3.2. “O anel de Magalão”, farsa e comédia de costumes

O caráter cotidiano das superstições e os modos da Cultura Popular lidar com a dimensão do sagrado (a crença levada a ponto de desencadear conseqüências) compõem o tema preponderante desta comédia de costumes, permeada por elementos farsescos, sobretudo, a partir do segundo ato, quando o eixo da fábula gira em torno das confusões desencadeadas por um anel mágico e o escapulário de uma “tia” benzedeira. É esse elemento de realismo fantástico, presente tanto na tradição narrativa moçárabe quanto nas fábulas cristãs, e por extensão no romanceiro popular latino, que impulsiona o enredo de Abreu.

Em “O Anel de Magalão”, contudo, ao inverso da comédia clássica, os personagens masculinos é que apresentam um caráter “romântico”, enquanto que as mulheres são duras e pragmáticas. Teité chega a exclamar que naquela casa as fêmeas são mais bravas que os machos.

³⁷ DURAN, Sérgio. “*O Parturião*” estreia em São Paulo. Diário do Grande ABC, Santo André, 1 março de 1997.

Os conflitos, disputas e discrepâncias no interior das relações de trabalho, como de resto em toda a obra do **CPB**, também ganham destaque na fábula de “O Anel de Magalão”.

No solilóquio de apresentação da peça, a baixa auto-estima como um dos componentes históricos na formação da identidade do povo brasileiro (Ribeiro, 1997) é, de pronto, apresentada pela voz de Teité nas primeiras palavras do texto:

“JOÃO TEITÉ – Oh, vida difícil! Oh, bosta de rosca! Gente, tô num miserê, numa caipora, numa pindaíba que parece coisa de urubu que desceu do vôo, cagou, embrulhou, deu trinta nós, escondeu as duas pontas e enterrou no meu quintal, em lugar onde não sei! Oh, vida maldiçoada! Coisa nenhuma dá certo! O Marruá, meu patrão português canguinha, miserável, não me paga, sorte eu não tenho e dinheiro eu não acho. Na minha vida poste é torto e até roda tem ponta! (...)”

Em alguns momentos da farsa, Abreu lança mão da ironização dos discursos. O discurso poético é satirizado pela fala do anti-herói: “Tem a noite, tem o dia; tem o mar, tem a areia; tem a caça, o caçador, tem a cera e tem a oreia.”; bem como o discurso oficial:

“JOÃO TEITÉ - (...) (Aponta a cabeça) Porque aqui dentro tem cérebro, tem massa cinzenta junto com os miolo... (Aponta a nuca)... aqui no corte cerebral, um pouco acima da hipótese! Raciocina: como em toda casa, home é só presidente de honra, quem manda mesmo é a mulher. (...) Assim sendo, cogito ergo sum, vou lançar três olhar, babar meu charme e quando ela menos esperar vou sapecar uns par de beijos bem beicudo na boca dela. O problema é o bigode. Não o meu, que não tenho, o dela. Mas se o ideal exige, a vontade busca e o corpo obedece. Eita, Teité, solta o bridão do seu burro que a carreira já começou! (Sai)”

A Cultura de Massa também é alvo de riso no texto, que explora a linguagem da narrativa nas transmissões esportivas automobilísticas e futebolísticas. No mesmo trecho Abreu se refere a logradouros do conhecimento comum da platéia paulistana, numa cruzada que atravessa a cidade, e descreve locais de freqüentação popular, de Sul a Norte:

“MATIAS CÃO – E aqui vai Matias Cão, engatando uma primeira, cantando pneu e arrastando a sandália, passando livre pelas três primeiras ruas do Jabaquara em

direção ao centro da cidade. Evita um assalto à mão armada na Vila Mariana, dribla sensacionalmente dois motoristas paranóicos no cruzamento do Paraíso, ultrapassa no peito e na raça uma passeata grevista em plena Avenida Paulista. Percebe que tomou metrô errado, evita chegar à linha de fundo da Estação Clínicas e retorna de novo ao Paraíso. Avança novamente pela linha Norte-Sul, evita a torcida de porco palmeirense que faz baderna na Estação Vergueiro depois da derrota de quatro a zero para o Corinthians e chega sensacionalmente à Estação da Luz. Faz que vai mas não vai e toma o subúrbio. Livra-se com um jogo de corpo dos marreteiros do trem, avança em direção à Lapa, ultrapassa Piqueri, dribla com classe um arrastão de pivetes no último vagão e chegooooouuu! Chegoooouuu a Pirituba! Pirituba! Pirituba!”

Na primeira cena em que aparece o tratante italiano Tabarone, Abreu constrói, para a exposição do amor dele por Boracéia, uma paródia da guarânia mexicana “Meu primeiro amor” (Lejania), que fez muito sucesso no rádio como gênero musical caipira, nos anos 50. Na versão, Abreu segue o estilo de Juó Bananere (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), autor de poemas e paródias de famosas poesias brasileiras, valendo-se de uma estilização do português estropiado dos imigrantes italianos, sobretudo napolitanos, que habitavam São Paulo na primeira metade do século XX. Um poema inteiro de autoria do próprio Bananere (que, aliás, é uma referência ao nome de um personagem da fábula) é incluído nas lamentações de Tabarone, em outro trecho da peça:

“(Tabarone declama poesia)
TABARONE – Tegno sodades dista Paulicéia,
Dista cidade chi tanto dimiro
Tegno sodades distu céu azur
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.
Tegno sodades dus tempo perdido
Xupano xoppi uguali d’un vampiro
Tegno sodades dus begigno ardenti
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.
Tegno sodades, ai de ti, Zan Baolo!
Terra chi eu vivo sempre n’un martiro
Vagabundeano come un begiaflore
Atraiz das figlia lá du Bó Ritiro.
Tegno sodades dista Paulicéia,
Chi a gente sem querê dá un sospiro
Lembrando os beígios da **Boracéia**
A mais linda figlia du Bó Ritiro.”

Como é comum na comédia de costumes, na fala de Major Aristóbulo, Abreu satiriza os métodos violentos usados pela polícia e pelas Forças Armadas, legado da tradição autoritária da ordem pública brasileira. Os meios descritos pelo Major na tentativa de ajudar seu superior a conquistar Rosaura são os mais truculentos:

“ARISTÓBULO (socando a mão) – Se o senhor não quer se envolver, me mostre a mulher de sua escolha, me deixe duas horas com ela que eu a faço confessar que te ama e amará por toda vida!”

O tratamento dispensado entre as classes sociais também é alvo da ironia de Abreu ao longo de todos os textos escritos para a Fraternal Cia:

“FABRÍCIO – Vamos lá. Aquele deve ser empregado da casa. (Chamando)
Ô!
MATIAS CÃO (Irritado) – Ô é breque de burro!
FABRÍCIO – Psiu!
MATIAS CÃO – Psiu, é marafaia chamando homem!
FABRÍCIO (Pegando-o pelos colarinhos) – E agora?”

Há também, em “O Anel de Magalão”, momentos de metateatro, em que, propositadamente, e com indicação na rubrica, o ator que faz o papel de Aristóbulo deve faltar às suas entradas, confundir suas deixas ou errar a coxia pela qual deve deixar a cena. Ou ainda neste episódio entre Matias e Mateúsa:

“MATIAS CÃO – Mateúsa! Mateúsa! (Mateúsa irrompe como um furacão, armada de uma faca. Matias grita e corre, indo até a outra extensão do palco. Brinca com metateatro. Aponta um acessório ou um risco imaginário no chão) Não pode passar deste risco! Você ainda está no Jabaquara e aqui já é Pirituba! (...)”

Na 13ª cena do primeiro ato da fábula, “A paixão de Boracéia”, Abreu repete a estrutura de uma das cenas de maior efeito cômico de “Cala a boca, já morreu!”, texto que obteve a segunda montagem profissional do autor, em 1981. A peça conta a saga de João Gregório, caipira recém-chegado a São Paulo que, ao tentar a sobrevivência, vê-se perdido entre os infortúnios da metrópole. Nesta fábula, há um momento em que a primeira patroa

de Gregório, a Portuguesa, também uma bigoduda dona de armazém, tenta seduzir seu empregado. Em “O Anel de Magalão”, a dona do buço é Boracéia a se insinuar em troca de favores para um Matias Cão perplexo.

Na cena 18, “O duplo seqüestro”, Matias e Tabarone raptam Boracéia de dentro de um saco, enquanto Fabrício carrega um saco onde está Teité, pensando se tratar de Rosaura. Teité confunde seu raptor (que não vê) com Rosaura, e Fabrício toma Teité pela mesma, trocando “lindas” juras de amor. Trata-se aqui do *lazzi* do saco, tradicional e freqüente recurso nos *canovacci* da *commedia dell’arte*, utilizado por Molière em “As artimanhas de Scapino” (*Les fourberies de Scapin*).

A peça de Jean-Baptiste Poquelin também serve de exemplo para a teoria de Henri Bergson (2001), que cita frases do próprio personagem Scapino: ‘A máquina está pronta’ ou ‘É o céu que os traz para minhas redes’ para mostrar que, tanto por instinto natural quanto porque é preferência de todos enganar a ser enganado, é do lado dos espertos que o espectador se põe. Para o ensaísta francês, o público é como o menino que põe o fantoche, cujos cordões passou a segurar, a ir e vir em cena; para transformar tudo isso em comédia, basta imaginar que a liberdade aparente da vida encobre uma trama de cordões e que somos marionetes nas mãos da necessidade.

A inversão de papéis e o disfarce, outro recurso farsesco, também estão presentes no texto no momento em que Mané Marruá é tomado pelo poder do anel e olvida sua condição de patrão autoritário para se mostrar um suave homem apaixonado por Teité. A transição repentina, num mesmo personagem, de um estado a outro, característica de todos os textos de Abreu para o **CPB**, é freqüente n’O Anel de Magalão”. É essa transição, aliás, que lega ao ator da Fraternal a possibilidade de apresentar, mesmo em se tratando de tipos, nuances em sua interpretação:

“MANÉ MARRUÁ – É uma coisa que nasce, se expande e me toma...
(Recobrando a vontade) Um raio que me toma! (Chora) Não deixe que me tome, meu Santo Antônio de Lisboa! (Infundindo coragem a si mesmo) Sustente a velha macheza portuguesa, Marruá! Ai, meu Deus, que desde 1415 não existe perobo na minha linhagem. Na minha árvore genealógica não existem frutinhas! (Mudando de tom) E

daí ? Um dia tem de acontecer. Um dia a gente evolui e se abre para o mundo! (Muda tom) Se fecha, Marruá, se fecha!”

Na cena denominada “Pantomima”, no segundo ato, a representação se dá por meio de gestos, expressões faciais e movimentos, recursos característicos da *commedia dell’arte* e aqui explorados por Abreu. Matias e Mateúsa cruzam e recruzam todo o palco encontrando-se com os personagens da peça, entregando-lhes convites. Matias deve, em meio à coreografia, encontrar Teité e dizer algo que o deixe visivelmente contente, enquanto Mateúsa veste Marruá com cartola e, logo a seguir, Rosaura com vestido de noiva. Depois, ainda na marcação musical, Matias deve distribuir convites para a platéia.

Na cena de amor entre Teité e Rosaura, a Cultura de Massa é novamente ironizada em seu apelo ao sexismo. A noiva revela, por baixo do vestido, roupas de couro preto, botas e um chicote, indumentária clássica de sado-masiquismo.

Outra alusão ao universo urbano-popular é a referência às moedas “paralelas”, em livre trânsito entre a população de baixa renda das grandes cidades:

“JOÃO TEITÉ – Por dois mil!

MATIAS CÃO – Dou duzentos, dez Ticket Restaurante e vinte passe de ônibus!

JOÃO TEITÉ – Negócio fechado!”

Clóvis Garcia, por ocasião do 12º Festival de Teatro do Vale do Paraíba, destaca da relação dos personagens da peça com a comédia italiana renascentista, a diversidade de sintaxes na linguagem textual. Para ele, a diversidade de dialetos, que a *commedia* integrava foi mantida, com as várias origens dos personagens e seus sotaques. O crítico também pondera:

“O espetáculo consegue integrar todas essas influências, num ritmo cômico, numa diversão contínua, não faltando a crítica social ou de costumes, elemento fundamental da comédia popular, veículo para o protesto do povo. O bom resultado cênico obtido resulta, naturalmente, do texto, da direção, da cenografia, com o teatralismo ingênuo do nosso teatro mambembe, dos figurinos farsescos, da música, infelizmente gravada e não ao vivo, como exigia o tipo de espetáculo. Mas, principalmente, do elenco, preparado corporalmente para os malabarismos e

gestualidade da comédia popular, com tempo certo de comédia, com expressividade facial apesar da maquiagem, com uma garra que se comunica ao público.”³⁸

Na mesma apreciação crítica, Carlos Colabone, em que pese ressaltar a extensão do espetáculo, enumera as virtudes da Fraternal Cia: “*Há estudo, transformação, o trabalho de dedicação desse grupo que, desde oitenta e um, vivencia a árdua tarefa de conjugar o trabalho teatral.*”³⁹

A duração do espetáculo também é criticada por Hamilton Saraiva: “*A duração excessiva (em virtude do texto) e a quantidade grande de situações que se sucedem sem nenhum repouso à platéia, causam saturação e, por vezes, momentos de ralentamento entre quadros mais expressivos.*”⁴⁰

Sebastião Milaré, na sua apreciação para o XX Festival de Teatro de Pindamonhangaba, aponta o projeto dramaturgic de Luís Alberto de Abreu no **Comédia Popular Brasileira** como um “exercício bem sucedido”. No seu entender, o Projeto:

“(…) reafirma a capacidade do autor em realizar com competência técnica e arte suas idéias. Por seu lado, o diretor Ednaldo Freire há muito vem se interessando, pesquisando e colocando no palco uma linguagem derivada da *commedia dell’arte*, de modo que autor e diretor têm afinidades e igual interesse nessa busca estética. (...) Nesta montagem de “O Anel de Magalão”, o que se vê no palco é um elenco bem preparado, composto por atores talentosos, que se esforçam por tirar a máxima comicidade dos tipos representados. Fazem um espetáculo alegre e envolvente.”⁴¹

“O Anel de Magalão” é o mais longo texto dos nove analisados nesta pesquisa, contendo 94 páginas. O provável excesso na extensão do espetáculo, aliás, foi alvo da crítica de Colabone e de Saraiva, em 1995. Em que pese a riqueza rítmica e melódica dos diálogos precisos, em tiradas sucintas, Abreu ainda acerta as arestas de sua poética cômica, indo longe no acúmulo de quíproquós, podendo confundir e cansar o espectador. Nele,

³⁸ Crítica de Clóvis Garcia para o 12º Festival de 1995.

³⁹ Crítica de Carlos Colabone para o 12º Festival de 1995.

⁴⁰ Crítica de Hamilton Saraiva para o 12º Festival de 1995.

⁴¹ Crítica de Sebastião Milaré para o XX Festival de Teatro de Pindamonhangaba, 1995.

ainda não se reconhece o dramaturgo que fará uso de poucas rubricas, deixando à narrativa do ator a construção das imagens da fábula.

3.3. “Burundanga ou A Revolução do Baixo-Ventre”, comédia

A fábula de “Burundanga” tem semelhanças com uma peça pregressa (e até agora inédita) de Luís Alberto de Abreu, “O Homem Imortal”. Escrita como resultado de um projeto vencedor da bolsa Vitae de pesquisa em artes, de 1987, a peça mostra a saga de um homem imortal, Neco Macário, de existência lendária, que teria atravessado os séculos envolvido em revoluções de caráter contraditório. O texto também apresenta Gregório Honorato, líder de uma revolução num lugar ermo e quase inacessível. Fica claro o poder que reveste aquele que, nesse contexto, autoproclama-se “chefe” de uma insurreição. Os argumentos utilizados por Gregório para justificar suas decisões arbitrárias e seu autoritarismo assemelham-se aos empregados pela classe política da “Revolução do Baixo Ventre”, e pelo Coronel Marruá. Indo pesquisar e recolher depoimentos de supostos participantes da Coluna Prestes e da Revolução de 30, no Vale do Jequitinhonha, entre Minas Gerais e Bahia, em “O Homem Imortal”, Abreu retoma a importância do testemunho humano na composição de suas fábulas, dimensão que já considerava desde as entrevistas que recolheu para escrever “Cala a boca, já morreu”.

Um dos membros do júri que concedeu a bolsa para a escritura da peça, Ilka Marinho Zanotto (1987), na apreciação do resultado da pesquisa, discorre acerca da qualidade do texto de Abreu:

“Sua ambição de retratar o caráter do homem brasileiro, meta de tantos estudos dos vários ramos do saber, da Antropologia à Literatura – ‘seria o mesmo representado por Matraga, João Grilo, Pedro Malasartes, Macunaíma, Jeca Tatu ou por todos eles e mais alguns ao mesmo tempo, pergunta-se Luís Alberto de Abreu’ – concretiza-se na peça em um novo herói com algum caráter, cuja loucura revolucionária nos faz acreditar em um futuro mais otimista para o País.”

Para o dicionário Houaiss, a palavra “Burundanga” é sinônimo de confusão: estado ou efeito do que é ou se encontra confundido, misturado. Abreu escolhe esse vocábulo, já utilizado pelo escritor Lima Barreto (1881-1922) ao caracterizar o panorama político da Primeira República⁴², para nomear o espetáculo, deixando claro desde o título o clima de desordem que irá preponderar.

O subtítulo do texto faz alusão à região onde, na anatomia humana, localiza-se o “baixo material e corporal”, na topografia dos gêneros de que trata Bakhtin (1987): o espaço de “baixo”, a terra, em seu princípio de absorção. Alia-se a isso a degradação corporal cavando o túmulo onde o corpo dará lugar a um novo nascimento.

Além disso, a possível espontaneidade para lidar com assuntos sexuais do povo brasileiro (Ribeiro, 1997), fruto da miscigenação cultural que se deu nos trópicos, também pode dar a idéia de uma “revolução da libertinagem”. Teité comandante, do alto de seu trono, proclama uma lei de liberdade sexual, cujo nome remete à Lei do Ventre Livre.⁴³

Matias Cão, ao se empossar das vestes de um militar que saqueia, assume com prontidão sua nova identidade. Revelando seu plano para Teité, joga ainda com o duplo sentido da denominação das patentes militares, ordenando: “Vou virar capitão do Exército. E tu vai ser o cabo.”

A tradição reacionária na prática política brasileira é o tema de “Burundanga”, que mais uma vez mistura à farsa elementos da comédia de costumes. Há personagens que apanham e batem ao primeiro impulso, sem maiores motivações ou desprovidos de causa; outros que se disfarçam, outros que se escondem, numa alternância entre aparência e realidade.

As situações exibem claramente os vícios dos costumes na prática da coisa pública no país: corrupção, adesismo, fascismo, oportunismo, machismo. A tradição violenta do

⁴² Lima Barreto é, aliás, tema de uma peça de Abreu encenada em 1995, “Lima Barreto ao terceiro dia”.

⁴³ Lei assinada pelo Visconde do Rio Branco em 28 de setembro de 1871, pela qual ficavam livres todos os filhos de mães escravas nascidos a partir daquela data.

poder constituído no Brasil é personificada pela figura do Coronel Marruá. Prestes a morrer, o personagem ressuscita toda vez que ouve a palavra “Revolução”.

A tendência “golpista” das elites políticas brasileiras que, da noite para o dia, substitui regimes e se apropria de mandatos, já tantas vezes deflagrada pela história do país desde Floriano Peixoto, é escancarada pelo rápido entusiasmo com que o *establishment* político da fábula (o Deputado, a Prefeita, o Coronel, o General) adere à falsa “revolução”. E, como em toda comédia, as situações criadas pelo dramaturgo ao mesmo tempo que ironizam, criticam esses costumes, tal qual a fábula de “O Inspetor Geral,” de Gogol e “O Juiz de Paz na Roça,” de Martins Pena.

À pergunta de Boracéia sobre a natureza das forças que tomaram o poder, o Deputado responde que são as mesmas forças que “acabaram com o caos e afastaram os que queriam jogar o país no precipício”. O mesmo personagem apresenta a ideologia reacionária, compartilhada e perpetuada pelo senso comum, momentos depois: “O País estava mesmo precisando de pulso forte”.

A peça expõe também a incoerência que muitas vezes reveste a prática política, conduzindo seu artífices a um discurso ambíguo e inócuo, como na cena “A indecisão de Teité”:

“BORACÉIA – Você não foi o primeiro a apoiar a revolução ?

DEPUTADO – Apoiei os princípios não as decorrências! Eu não mudei, quem está mudando é a revolução!

(...)

BORACÉIA – A senhora concorda ou não ?

PREFEITA – Política não é sim ou não. É sim e não, é talvez e porém, é no entanto e contudo. E tenho dito!”

Boracéia afirma que enganar os outros é uma arte que, com talento e esforço, transforma-se em profissão, como fazem os políticos. Na cena seguinte, ao revidar uma provocação de Benedita, a pergunta de Teité deflagra outro gesto freqüente do cotidiano das ruas, ao intimidar perguntando: “Sabe com quem está falando?”

Para o antropólogo carioca Roberto Damatta (1991), a forma de indagação na prática do “Você sabe com quem está falando ?” seria uma recusa do brasileiro ao não-saber, impedindo que o interlocutor deixe de saber com quem está interagindo. “*Somos mais dominados pelos papéis que estamos desempenhando (sociedade onde as relações pessoais formam o núcleo da “esfera moral” – dimensão hierarquizadora) do que por uma identidade geral que nos envia às leis gerais que temos que obedecer*”.⁴⁴ O antropólogo ressalta a dificuldade que existe no país para se estabelecer o conceito de cidadania, numa sociedade mediada mais pelas relações pessoais do que pela lei.

A baixa auto-estima do brasileiro é outro tema abordado, em momentos, pela proposta do texto. O proletário que identifica seu destino com o azar e o infortúnio expressa-se, desde a primeira fala, pela voz dos protagonistas.

Na cena “Alianças, revelação e fuga”, há novamente o momento em que o texto assume o patético do discurso melodramático, para parodiá-lo:

“MATEÚSA – ... (Aos poucos vai transitando para o melodrama, sob som de violinos) Apostei minha vida, tudo, num jogo de dados, lancei e perdi. Traí meu coração, virei as costas e quando o amor me chamou eu não tinha mais ouvidos. (Curva a cabeça compungida, mas com o rabo do olho tenta perceber a reação dos presentes. Benedita soluça, Teité está estupefato e Matias a olha com um sorriso cínico. Mateúsa se torna mais incisiva) Por isso não lamento e vou cumprir meu destino. (Aproxima-se de Matias) Adeus. Não me peça para ficar!”

E vem mais melodrama no momento seguinte, quando Benedita, carregada de sentimentalismo, desvela o mistério que vinha sendo preparado desde as primeiras cenas – a verdadeira identidade de João Teité, que era seu filho desaparecido.

Nas fábulas do **CPB**, Matias é o *zanni* que pensa. É ele quem elabora as trapaças a serem executadas com João. Sua primeira idéia é assaltar “a primeira pessoa que botar na vista”. Teité, por outro lado, é desde sempre conduzido pela lógica do baixo ventre. Revela seu desejo até mesmo ao negociar seu apoio à revolução, quando pede uma pensão vitalícia

⁴⁴ DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. RJ: ed. Guanabara, 1991.

em bois, frangos, leitões, entrada livre em restaurantes e dois milhões anuais de Ticket Restaurante.

Mas a grande celebração do personagem ainda está por vir. Abreu sintetiza seus desejos no que nomeia “Solilóquio da Fartura Universal”, quando Teité aproveita da autoridade que lhe foi investida para, na sua pessoa, vingar a carestia ancestral das populações miseráveis:

“JOÃO TEITÉ – ... (Cai luz da cena, ficando iluminado apenas João Teité (...)) O tom da cena é de uma ambivalência lírica e cômica) Porque, finalmente, eu cheguei ao poder! Ah! A glória de mandar e ser obedecido, porque eu sempre mandei, mas ninguém nunca mexeu uma palha. Mas, agora, eu tenho poder! E vou mandar fazer uma mesa de dez quilômetros de comprimento, contratar mil e duzentos gaúchos e mandar churrasquear duas mil cabeças de gado! E mando forrar a mesa de compotas, pizzas à Califórnia, sashimis, gulasch, paejas, capeletes, quibes e tutu de feijão! E ver aquela fartura toda e todo mundo comendo bonito e eu comendo mais que todo mundo porque sou eu que mando! (Começa a emocionar-se) E ver minha pança crescer, estufar, cair sobre os joelhos e se transformar no maior cemitério, no maior sumidouro de frango e outras iguarias de que já se teve notícia no mundo! Ai, vou sentar e chorar de emoção porque tenho o poder de comer e beber tudo o que até hoje foi só sonho e vontade. Que uma revolução assim seja eterna enquanto dure!”

Seu discurso remete à teoria de Bakhtin acerca do papel que o banquete e as imagens hiperbólicas do alimento representavam no imaginário popular medieval: “*O banquete celebra sempre a vitória, é o triunfo da vida sobre a morte. Nesse aspecto, é o equivalente da concepção e do nascimento. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova.*”⁴⁵

A auto-referência como forte característica da Cultura Popular também aparece. O nome do grupo chega a ser incorporado à fala do personagem:

“MATEÚSA – Onde eu fui me meter ? Mateúsa, ocê que é diplomada em malas-artes, pensa rápido senão malas-artes vão fazer com você!”

⁴⁵ BAKTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo: ed. Hucitec, 1987, 419 p.

Abreu não se limita às referências tradicionais da Cultura Popular ou das ruas. Não tem pudores em remeter também à indústria cultural televisiva, ao espetáculo esportivo, como no momento em que Teité narra a difícil caminhada de Benedita até o banheiro:

“JOÃO TEITÉ – Acelera Benedita! (Olha para os bastidores, acompanhando a corrida de Benedita como se fosse de Fórmula 1) – Toma a dianteira, faz a curva do corredor, aproxima-se da bandeirada final e... (Ri) parou! Acho que a pressão do óleo estourou o motor!”

A maneira como as falas são escritas deixa clara a intenção de Abreu ao escrever *para* o ator, dando margem a que utilize recursos interpretativos, valorizando sua atuação, criando oportunidade para que ele possa valer-se do texto para estabelecer o jogo com a platéia:

“MATEÚSA – (Para si) Não vá, Mateúsa! (Aproxima-se) Mas se for, não sorria! (Mais perto) Se sorrir, não se arreganhe! (Idem) Se se arregar, não descabeça! (Idem) Está bem! Pelo menos descabeça com um mínimo de dignidade! (Apresenta-se) Eu sou a Mateúsa.”

Quando da encenação do texto, a crítica especializada continua sensível aos propósitos do grupo. Para Mariangela Alves de Lima, a tradição cênica da dramaturgia popular está entrelaçada ao cuidado verbal de Abreu:

“Burundanga é também uma continuidade, entrelaçando a tradição oral e cênica das encenações populares ao rigor verbal da cultura. Trata-se, enfim, do mesmo ideário que pauta as esplêndidas criações de Ariano Suassuna. (...) Sobre essa estrutura conhecida o autor exerce seu inegável talento literário. Os diálogos são graciosos e inteligentes porque exibem, ao mesmo tempo, idéia e vocábulos exatos. Não há muitos adjetivos e nem mesmo os ornamentos retóricos elaborados que caracterizam em boa parte as criações da poesia oral. A graça corresponde quase sempre a uma idéia, a um conceito paradoxal ou a uma apreensão rápida das mudanças de situação. Utilizando a *secura* peculiar de seu estilo, Abreu evita a facilidade imagética com que muitas vezes se romantiza a representação da miséria popular. Outra qualidade da peça é o equilíbrio de força entre os diversos campos em conflito. Cenicamente, a representação do povo vale tanto quanto a dos poderosos locais e cada personagem

tem a sua oportunidade de conduzir as peripécias. É um mundo que sobrevive porque há ainda uma equivalência de forças negativas e positivas.”⁴⁶

Nelson de Sá aproveita sua crítica nas páginas da Folha de S. Paulo para discorrer sobre a obra de Luís Alberto de Abreu:

“O projeto se desenvolveu aos poucos durante o ano passado e início deste, com vários textos no gênero, todos de Abreu – também autor dos tão diferentes *O Livro e Jó* e *A Guerra Santa. Burundanga* foi o de maior êxito. A reestréia em outro teatro, mais propriamente “comercial”, comprova o quanto o projeto foi bem sucedido na formação do novo público. E mais, sem para tanto tornar rasas a dramaturgia ou encenação. Autor experiente, Abreu vai intrincando a comédia, de estrutura aparentemente simples, e levando o espectador a reações diversas e enriquecedoras diante dos personagens e ações.”⁴⁷

Noutra matéria, o articulista salienta a pretensão de Abreu de não se limitar a resgatar o folclore, mas contrapor seus personagens a uma “*moldura contemporânea tanto na trama, que ridiculariza o regime militar, quanto nas referências, aqui e ali, à cultura de massa, até às telenovelas.*”⁴⁸

A reportagem do jornal Diário Popular reconhece a qualidade da obra de Luís Alberto de Abreu:

“O público reconhece, no texto, sua história social e delicia-se com o humor ingênuo e malicioso a um só tempo. Luís Alberto de Abreu tem uma obra séria e de qualidade, e sua participação nesse projeto que pretende resgatar a comédia nacional é notícia auspiciosa para todos os que acompanham os caminhos de nossa moderna dramaturgia.”⁴⁹

⁴⁶ LIMA, Mariangela Alves de. ‘*Burundanga*’ mistura requinte e simplicidade. O Estado de S. Paulo, 2 de agosto de 1996.

⁴⁷ SÁ, Nelson de. *Abreu enriquece comédia popular*. Folha de S. Paulo. São Paulo, 26 de setembro de 1997. Guia da Folha, p. 63.

⁴⁸ Idem. *Abreu ilumina riso popular*. Folha de S. Paulo. São Paulo, 24 de outubro de 1997.

⁴⁹ *Tipos brasileiros fazem rir*. Diário Popular. São Paulo, 10 de julho de 1996. Revista, p. 2.

O elenco e a direção são elogiados pela análise de Sérgio Duran, que vê na graça dos atores da Fraternal Cia o mesmo espírito das trupes que divertiam as cidades européias na Idade Média.⁵⁰ Alberto Guzik observa os propósitos da Companhia com a apresentação da obra:

“A direção de Ednaldo Freire instaura desde o início um clima de festa que contagia o público. Embora os exageros impostos pela farsa justifiquem muita canastrice, boa parte dos atores carece de preparação corporal e vocal. (...) Apesar do desnível no elenco, a graça do texto de Abreu e a direção hábil de Freire fazem de “Burundanga” um espetáculo a que se assiste com interesse e prazer. A tradição cômica brasileira está em boas mãos no projeto da Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes, que honra as melhores lições de nosso humor popular, suculento e irreverente.”⁵¹

Beth Néspoli, quando da segunda temporada do espetáculo, sintetiza um dos objetivos da Fraternal Cia: “*‘Divertir advertindo’, esse poderia ser o lema do grupo, que mergulha na irreverência popular sem, contudo, cair no popularesco.*”⁵²

Em “Burundanga”, além de criar novas situações para os tipos fixos que já tinha apresentado nas peças anteriores, Abreu amplia o espaço da crítica de costumes. As claras alusões à história do País e aos hábitos de nossa sociedade enfatizam o tom atentatório do texto. A estrutura dramática, todavia, permanece atrelada ao jogo de situações e quiproquós em que se envolvem os personagens fixos, e nem de longe há sinal da narrativa que despontará no segundo ciclo de peças do **CPB**.

⁵⁰ DURAN, Sérgio. “Burundanga” volta a São Paulo no palco e em livro. Diário do Grande ABC. Santo André, 13 de setembro de 1997.

⁵¹ GUZIK, Alberto. Seguindo a boa tradição do humor. Jornal de Tarde, 14 de agosto de 1996.

⁵² NÉSPOLI, Beth. ‘Burundanga’ faz nova temporada. O Estado de S. Paulo. S. Paulo, 12 de setembro de 1997.

3.4. “Sacra Folia”, auto de natal satírico

“Sacra Folia” é um auto sacramental que celebra o Advento, mas interceptado pelas malas-artes da dupla Teité e Matias, guiando a Sagrada Família a Belém do Pará. O texto, entre outros assuntos, faz uma analogia entre o genocídio de Herodes e a chacina de menores na calçada da igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 1993. Miséria e genocídio infantil são portanto dois pontos presentes no texto, a despeito de sua proposta cômica.

O enredo de “Sacra Folia” estrutura-se na viagem: a Família Santa em direção ao Egito, Herodes e séquito em busca do bebê Salvador, Matias e João correndo entre os dois grupos, em busca de maior lucro; todos em direção a algum objetivo. Esse trajeto pode remontar à concepção da vida como um percurso para a eternidade, vigente na Idade Média, época em que a doutrina cristã era divulgada por meio dos autos sacramentais.

O mote da fábula pode também reportar à maneira como o episódio do Advento era contado por ocasião da Festa do Asno na Idade Média. Segundo relata Bakhtin (1987), “ a ‘festa do asno’ evoca a fuga de Maria levando o menino Jesus para o Egito. Mas o centro dessa festa não é Maria nem Jesus (embora se vejam ali uma jovem e uma menino) (...)”⁵³ A inversão do enredo evangélico reporta ainda à interseção de problemas terrenos na liturgia, comum aos mistérios cíclicos medievais. Segundo Arêas (1990), por exemplo, na “Segunda Peça dos Pastores” do *ciclo Wakefield*, antes do nascimento do Menino Jesus, uma ovelha é colocada na manjedoura, como se fosse um recém-nascido, pelo trapaceiro Mak e sua mulher Gill, a fim de ludibriarem os pastores.

Há dois prólogos na “Sacra Folia” de Abreu. No primeiro, a rubrica propõe ao elenco que esteja trajando os mesmos figurinos de “O Anel de Magalão”. Isso denota a

⁵³ BAKTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: ed. Hucitec, 1987, 419 p.

intenção do autor de que a platéia identifique os personagens com aqueles da obra progressiva levada à cena pelo mesmo grupo. Para tanto, estima-se que o público, em grande parte pelo menos, seja composto pelos mesmos espectadores da peça anterior; donde, entre outras coisas, evidencia-se o caráter de “formação de público” proposto pelo Projeto **Comédia Popular Brasileira**.

Na peça, Abreu incorpora por vez primeira o caráter jornalístico de um fato recém-destacado do contexto brasileiro, a chacina da Candelária. Em agosto de 1993, sete crianças dormiam em frente as portas fechadas da igreja da Candelária, no Centro do Rio de Janeiro, quando policiais encapuzados dispararam à queima-roupa. As que fingiram que estavam mortas, sobreviveram. As outras morreram enquanto dormiam. Somam-se a essa tragédia outras “manchetes” que freqüentam o noticiário brasileiro, como o episódio em que policiais clandestinos assassinaram 21 moradores da favela Vigário Geral, também no Rio, ou quando o batalhão de choque da Polícia Militar invadiu a penitenciária do Carandiru, em São Paulo, e matou 111 presos. Fatos que, no Natal de 1996, ainda ecoavam na memória da platéia. Abreu faz uma analogia entre a dimensão violenta da repressão à marginalidade no país com o episódio evangélico posterior ao presépio, quando Herodes, rei da Judéia, manda matar todos os bebês do sexo masculino nascidos em Belém e arredores.

No segundo prólogo, o Anjo Gabriel proclama a escassez de recursos da encenação e, para supri-la, conclama a fantasia dos espectadores, pedindo o concurso de sua imaginação. É nesse momento que apresenta o desdobramento que cada personagem fixo da tipologia do repertório da Fraternal Cia sofrerá. Assim sendo, Mané Marruá viverá Herodes, Boracéia sua mulher, General Euriclones seu soldado, Mateúsa sua escrava, Major Aristóbulo o demônio, Rosaura e Fabrício, Maria e José, Benedita o anjo-narrador Gabriel – além da presença dos guias de caravana Matias Cão e João Teité.

No encerramento do prólogo, enquanto se desenvolve sobre o palco uma pantomima alusiva à “matança dos inocentes”, com soldados cruzando o palco a perseguir a

Sagrada Família em fuga, o anjo Gabriel prepara em versos o momento funesto do espetáculo.

“GABRIEL – Cessai vosso riso
Por um momento apenas,
E perdoai se rompo vossa alegria
Para lembrar penosos dias
De muitas lágrimas
E de não poucas penas (...)
Eu conto o que fizeram os soldados de Herodes
Para que não se lave a lembrança.
Sim, há um tempo em que homens matam crianças.”

Abreu introduz assim, em sua poética cômica, o elemento dramático, sem que com isso sua poética fique menos cômica.

Segundo Mariangela Alves de Lima (1997), nos autos medievais mais conhecidos, os pastores, veículos do caráter moralizante da arte cristã, aludiam à injustiça e à crueldade de seus senhores, procurando, por momentos, protestar contra a injustiça social.

Há também, na penúltima cena, outro momento onde o humor cede lugar à denúncia, dentro da lógica de Teité:

“JOÃO TEITÉ (Num tom ambivalente, dramático e cômico) – (...) Só que disseram que esse menino ia trazer fartura, ia transformar água em vinho, multiplicar pão e peixe... e quem multiplica pão e peixe multiplica frango, churrasco, lingüiça... presuntos... Com esse menino vai haver um banquete universal, farto e eterno... vai correr leite e mel! (Patético) O caso, gente, é que eu sei como são essas promessas! Eu entro na fila e, quando chega a vez de João Teité, da panela não sobrou nem a rapa e do churrasco nem o osso da costela.”

Como nos outros textos do **CPB**, as injustiças que regem as relações empregatícias no Brasil são satirizadas nos diálogos entre Mateúsa/Escrava e Boracéia/Rainha.

Tanto quanto no auto escrito posteriormente para a Fraternal Cia (o “Auto da Paixão e da Alegria”), a alegria é a dimensão enfatizada pelo texto de “Sacra Folia”. O próprio título já salienta a atmosfera paradoxal da fábula. Mesmo sendo *sacra*, trata-se de

uma *folia*, que vai celebrar a salvação e o nascimento. Diversamente de outros autos natalinos, que remetem à contemplação do nascimento e à apresentação da encarnação divina ao mundo, o texto de Abreu apresenta o momento da perseguição às crianças por Herodes. Isso dá ao autor a possibilidade de introduzir certa atmosfera trágica e atentatória à sua narrativa.

Matias Cão, no momento em que usa sua capacidade de raciocinar artimanhas para recuperar o bebê sagrado, expondo sua estratégia para São José, deixa escapar de sua condição nordestina e brasileira, um lampejo machista:

“MATIAS CÃO – Olhe, seu José, a gente podia deixar as mulheres aqui e ir sozinhos atrás do seqüestrador. Nessas coisas, mulher é igual em filme: cai, torce o pé, só serve pra atrasar a vida do mocinho!”

A investida é rechaçada logo a seguir, pela atitude de Maria e por uma colocação do anjo Gabriel/Benedita:

“GABRIEL – (...) (Maria, determinada, ultrapassa os três e os obriga a andar mais depressa) De toda criação, a mulher é a mais variável: onde se espera frágil, assoma em fortaleza guerreira, e no meio da guerra pode desfazer-se em lágrimas. (Segredando ao público) Porque Deus as fez assim não sabemos. Só sabemos que ele é muito sábio.”

A peça incorpora ao auto sacramental imagens das representações dramáticas da Cultura Popular brasileira. A Virgem Maria surge cavalgando um burrinho de bumba-meu-boi; o boneco que representa o Menino Jesus é um mamulengo; nos diálogos, os personagens referem-se a usos e costumes do povo. Como nas superstições que cercam os cuidados com o bebê de Maria: “A criança pode ficar com susto, virar o bucho, tomar um ar, pegar quebranto, mau-olhado de revés...”.

Ao fazer Teité registrar no cartório o Menino-Deus como seu filho, a fábula concretiza na cena o tradicional ditado popular, que diz que “Deus é brasileiro”.

Ao elogiar as qualidades do texto, Alberto Guzik comenta a eficiência da proposta cômica de Abreu:

“O texto de Abreu persegue com sucesso a mesma singeleza e malícia dos poemas dos cantadores populares nos quais se inspirou. Seu humor é robusto em certas passagens, tocante em outras, eficiente sempre. E reserva ao espectador brasileiro uma surpreendente revelação sobre o local no qual o filho de Deus teria passado a infância. (...) A resposta do público não se faz esperar. A empatia é estabelecida desde as primeiras cenas. “Sacra Folia” celebra ao mesmo tempo o Natal e o prazer do teatro.”⁵⁴

Sérgio Duran, analisando a montagem de “Sacra Folia”, faz um balanço da primeira tetralogia da Fraternal Cia:

“Se considerarmos a trajetória, a última peça é a mais bem-acabada e coerente de todas. Por dois motivos: pelo próprio amadurecimento do grupo, e também porque o auto – gênero igualmente medieval – é a forma que mais se aproxima da *commedia dell’arte*. (...) Tudo isso não cheira a sacrilégio. Ao contrário, é inocente e até revolucionário. A imaginação popular está aí para vencer o mesmo vácuo existencial que acomete os grandes gênios da arte. A história sagrada, patenteada pelas religiões, pertence a quem nela crê.”⁵⁵

Ao comentar a reestréia do espetáculo, Duran ressalta novamente a manutenção do caráter dos personagens bíblicos:

“José e Maria, em meio a tantas trapalhadas, só intensificam sua aura de santos – pudera, já que suportam tantos contratempos. Melhor, o casal é humanizado. Maria, em certo momento, não tem mais onde secar as fraldas do menino Jesus, ou então irrita-se de tanto chamarem seu nome em vão.”⁵⁶

No auto que fecha a primeira tetralogia do Projeto, Abreu utiliza pela primeira vez o prólogo, que se tornará um procedimento constante a partir de agora. O travestimento dos

⁵⁴ GUZIK, Alberto. *Sacra Folia celebra o natal e o teatro*. Jornal da Tarde, 17 de dezembro de 1996.

⁵⁵ DURAN, Sérgio. ‘*Sacra Folia*’ mostra força demolidora do riso popular. Diário do Grande ABC. Santo André, 14 de dezembro de 1996.

⁵⁶ DURAN, Sérgio. *A Sagrada Família nordestina reestréia*. Diário do Grande ABC. Santo André, 15 de novembro de 1997.

personagens fixos em personagens bíblicos também pode apontar para o que irá ocorrer a partir da grande mudança na constituição dos personagens em “Iepe”. Embora o tirano romano não se expresse como Marruá, sabemos tratar-se do personagem Marruá fazendo Herodes, como fora declarado.

3.5. “Iepe”, comédia épica

Centrada num arquétipo da Cultura Escandinava, Iepe é uma recriação de um personagem levado à cena no século XVIII pelo dramaturgo Ludwig Holberg (1684-1754), considerado o fundador do teatro dinamarquês. A peça de Holberg, “Jeppe, o montanhês”, é tida como a última comédia neoclássica, enquanto na Inglaterra já se prenunciava a comédia liberal-burguesa. Segundo Arêas (1990), os valores absolutistas afirmam-se na fábula dinamarquesa, conquanto o autor mostre na mistura entre as classes uma situação não apenas impossível, como antinatural.

Abreu teve contato com uma tradução inglesa do texto de Holberg quando participou do Dansk Braziliansk Teater Projekt, projeto de intercâmbio cultural entre Brasil e Dinamarca que resultou na montagem do texto “E morrem as florestas...”, em 1985, apresentado em São Paulo e em Copenhague. Em seu “Iepe”, o dramaturgo brasileiro ressalta o caráter dos “causos” da nossa Cultura, por meio de uma estrutura épica.

a. Máscara Tripla

O elemento narrativo já havia sido empregado por Abreu em “Sacra Folia”, através do personagem Anjo. Mas é em “Iepe” que o autor irá desenvolver a “máscara

tripla”⁵⁷, já utilizada por ele, conscientemente, na peça “O Livro de Jó”, mas que ainda não havia sido experienciada na comédia.⁵⁸

Impulsionado pelos resultados desta forma narrativa na encenação do Teatro da Vertigem no Hospital Umberto I, em São Paulo, Abreu resolve aplicar o recurso na Fraternal Cia, experimentando sua eficácia na comédia. O autor inaugura assim um segundo ciclo de peças do Projeto. A partir de “Iepe”, a narrativa *pelo* personagem será um dos elementos constituintes de seu processo de criação, em todas as suas peças. Trata-se de uma estrutura onde o personagem não apenas narra e comenta a ação, como sofre a consequência do que narrou.

O ator, no primeiro instante, se investe da máscara de seu personagem para, a seguir, compor nova face, com outra função dramática, a de narrar. “*Ao assumir sua segunda face, o ator não se distancia de seu personagem, como pode parecer à primeira vista. Ao contrário, trata-se de uma outra forma de o intérprete se aproximar ainda mais da “anima” da figura que incorpora.*”⁵⁹ Voltando sua atenção ao público, o intérprete amplia a situação dramática na qual o personagem está inserido, facilitando a aproximação entre o personagem e o espectador. Temos assim a segunda máscara, procedimento que Abreu já utilizava desde a peça “Circulo de Cristal” (1983).

Acrescente-se à segunda função uma terceira máscara, esta sim nova, instaurada a partir do momento em que o personagem que é, narra a si próprio:

“IEPE – Um dia Iepe recordou-se de uma grande paixão e, não resistindo mais à solidão, clamou pela amada: Bebida! Garrafas! Barris e tonéis!
(...)”

⁵⁷ O termo foi denominado por BRITO, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 1999, 226 folhas. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

⁵⁸ Segundo depoimento a Brito (1999), Abreu já se valia de algo semelhante à máscara tripla em “...E morrem as florestas” (1985), mas sem saber disso.

⁵⁹ BRITO, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 1999, 226 folhas. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

IEPE – Olhou suas terras a perder de vista e gostou daquilo. Olhou seus empregados e logo se acostumou a vê-los de cima. Vocês são tudo subalternos! Só não mando vocês se coçarem com urtiga por que estou sem vontade! Que é que está fazendo parado, aí?”

No momento em que o ator clama: “Bebida! Garrafas! Barris e tonéis” está representando o personagem Iepe. No entanto, quando diz: “...recordou-se de uma grande paixão e clamou pela amada” está interpretando o narrador, sem sair do personagem. Mesmo assim, a narração se dá na terceira pessoa, como se Iepe fosse outra figura. Acontece que esta ação, realizada por este personagem-narrador, identificado como Iepe, é direcionada para Iepe, que ele mesmo, enquanto ator, representa (Brito, 1999). Tomemos o exemplo de outro personagem:

“NÉLI – O impacto da visão do marido enforcado tocou a corda mais sensível do coração de Néli e ela se lembrou dos velhos bons tempos que, na verdade, nem existiram mas frente a morte tudo vira detalhe. E chorou. (Chora) Amargamente chorou. Chorou por horas das quais essas lágrimas que caem são apenas signo de sua grande e insuspeitada dor. (Chora novamente).”

A ação de chorar é o resultado final da “imagem em ação” do personagem, a terceira máscara. A relação do narrador com aquilo que descreve, porém, não é distanciada. Ao contrário, no momento de narrar o ator faz de seu próprio corpo e voz o veículo daquilo que está narrando. Portanto, a primeira máscara se concretiza quando o ator interpreta Iepe. A segunda, no instante em que Iepe narra na terceira pessoa. E a terceira máscara vem à tona quando a narração vai em direção a Iepe, que a recebe.

“Por isto, a terceira máscara coexiste com o personagem e com o personagem-narrador, ao mesmo tempo que se distingue tanto do personagem quanto do personagem-narrador. É, portanto, uma máscara especial, que tem seu tempo de existência definido, restrito à duração da narrativa que o personagem faz de Iepe.”⁶⁰

⁶⁰ BRITO, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 1999, 226 folhas. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

Destaque-se ainda de “Iepe” um *diálogo de narrativas*. Neste caso, a narração do personagem se dá em resposta ao relato do outro, como uma reação:

“CRISTOVÃO – E assim era Iepe: Beberrão, estúpido e corno!

IEPE – Beberrão e corno, sim! Mas não tão estúpido quanto Cristovão que nunca conseguiu uma única mulher na aldeia e só lhe sobrou ser amante de uma tralha como Néli.

CRISTOVÃO – Cristovão não era tão estúpido quanto Iepe que tinha a Néli o tempo todo enquanto a Cristovão restava a melhor parte!

IEPE – Iepe não era tão imbecil quanto Cristovão que não percebeu que Néli não tinha parte melhor!

CRISTOVÃO – Em compensação, ninguém chamava Cristovão de corno!”

Na utilização do personagem-narrador, ao fazer com que um personagem intervenha na narração do outro, quando esta lhe diz respeito, Abreu reprisa um procedimento comum da comédia popular:

“GREGARÃO – (...) Mas Iepe chorou porque não sabia mais quem era.

Chorou mais porque tinha medo de ser Iepe e ter de enfrentar as varadas da Néli. (Iepe chora mais) E chorou mais porque tinha medo de ser outra pessoa da qual ele nada sabia. Chorou, (Iepe chora) chorou mais, (Idem) chorou mais ainda (Idem)

IEPE (algo irritado) – Chega de choro, né ?!”

Os temas preponderantes de “Iepe” parecem ser o uso do poder, o papel que o proletariado desempenha no relato da História, e o limiar entre sonho e realidade.

Repete-se nesse texto, a exemplo do que acontece em “Sacra Folia”, uma abertura ou prólogo, no qual os personagens apresentam-se em tom de conversa com a platéia. Esse recurso, aliás, a partir de “Iepe”, estará presente em todos os textos subseqüentes do **Comédia Popular Brasileira**. Nessa “apresentação”, o personagem Néli, ao explicar à platéia seu temperamento, num tom derrisório e agressivo, exhibe características do palhaço Branco e dos mamulengos do teatro de bonecos nordestino:

“NÉLI – (...) Peço ao distinto público aqui presente que não se assuste com meu jeito, nem se surpreenda com meus modos. Sou assim mesmo, mal-humorada, raivosa, mal educada, e não tenho por que mudar! Não é nada pessoal, vejam bem, é

que eu sou assim. Podia até ser gente bem mais importante que estivesse sentada, aí, nessas cadeiras que eu não mudaria uma vírgula do meu caráter! Estou muito contente com ele. Meu nome é Néli e não estou nem um pouco interessada em saber o nome de vocês!”⁶¹

É na rubrica desta cena de abertura que Abreu estabelece um código cênico, uma convenção teatral que deverá ser seguida pelo diretor. Em todos os momentos em que o protagonista dormir ou morrer, ele deve permanecer em pé. O código de Abreu estabelece que sono, desmaio e morte deverão sempre ser na vertical.

A fábula de “Iepe” explora a dimensão do renascimento do herói como matriz cômica, segundo a teoria de Bakhtin (1987). O recurso é utilizado no momento da ressurreição do protagonista, depois de ter sido levado para a forca. Vários outros elementos da tradição popular elencados pelo crítico russo são utilizados por Luís Alberto de Abreu nesse texto.

Numa das primeiras cenas do espetáculo, Iepe troca de roupa diante do público. A indicação do autor é que o ator esteja trajando a “pele” do personagem sob o figurino, um nu grotesco, com o pênis retangular ou uma nádega maior que a outra, por meio da qual Abreu faz valer o “baixo” material e corporal como veículo do riso.

Para Bakhtin (1987), no plano popular, tudo que está acabado, eterno, limitado, canonizado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para nele morrer e renascer. Esse material liberta o povo da seriedade mentirosa e de tudo aquilo que inspira medo. O ensaísta ressalta, contudo, que não se trata, nesse caso, da superficialidade que a obscenidade denota na vida contemporânea, mas de uma parte orgânica do complexo universo das formas na festa popular.

⁶¹ O personagem Benedito, protagonista de grande parte das peças de fantoches do Nordeste, faz a abertura de seus espetáculos freqüentemente bradando sua valentia, provocando e até mesmo xingando o público; ofensiva ambivalente que não tem outro intuito senão extrair dela mesma o efeito risível.

Na terceira cena, “A Revolução das Partes”, Abreu descreve detalhadamente como deve ser a movimentação corporal do intérprete do protagonista. Nesse exemplo, o autor extrai a comicidade a partir da expressão corporal do ator:

“IEPE – A cabeça de Iepe não era muito inteligente mas era decidida e resolveu que o resto do corpo devia rumar direto para a aldeia para comprar sabão. (Iepe compõe uma pose corajosa e segue caminho) Acontece, no entanto, que a barriga de Iepe tinha vida própria e resolveu que o melhor era voltar e tomar mais uma. (Iepe faz a curva e volta como se fosse puxado por sua proeminente barriga) Contra essa última decisão se revoltou sua bunda que era quem sempre pagava com varadas a irresponsabilidade da barriga. E apoiou a cabeça de Iepe em sua decisão de ir para a aldeia. (aos tropeços, em marchas e contramarchas Iepe vai à frente) Inferiorizada em número, a barriga pediu ajuda às pernas. No entanto, apenas uma delas veio em seu socorro. (uma perna segue de um lado e a outra tenta caminhar do outro. O movimento de Iepe, agora, é de um bêbado completo) Isso, sem falar dos braços, cada um deles tomando um partido. (desesperado) Socorro! Sou prisioneiro de uma guerra dentro de mim mesmo! (decidido) Sou um homem e um homem segue sua cabeça! (a custo e com passos bêbados, Iepe vai se dirigindo à saída. Iepe pára) Mas, porém, todavia uma parte da cabeça de Iepe deu de imaginar o líquido borbulhante caindo no copo, o comichão rascante da bebida descendo pela garganta, a catarata alcoólica precipitando-se pela faringe e espalhando-se pela barriga, e, finalmente, os cálidos vapores do álcool subindo e tonteando. A bunda de Iepe chorou, pediu, implorou mas ele decidiu: só mais uma! Depois eu sigo! Jaró! Abre essa desgraça!”

Nesse momento, Abreu apresenta no corpo de seu personagem a totalidade única e viva da visão popular do corpo, segundo a qual corpo e vida corporal formam uma única coisa, ainda não singularizada nem separada do resto do mundo. O autor reinterpreta no plano material e corporal o conceito sagrado de organismo, dessacraliza a castidade do corpo, torna-o existência orgânica, dinâmica e sempre inacabada.

A superabundância e as enumerações de extensão inconcebível, características da narrativa popular, segundo Bakhtin (1987), sucedem-se no texto de “Iepe”. Um dos serviços do Barão, por exemplo, descreve detalhadamente o resultado que um purgativo teve no organismo de Iepe, enumerando a quantidade de recipientes preenchidos pelo produto do desarranjo do protagonista:

“CALABRAU – Dizem que Iepe obrou duzentas e trinta e cinco carroças cheias até o tampo, encheu seiscentos e oitenta barris de oitenta litros e dois corotes de

quinze, completou mil e setecentos galões, preencheu quatrocentas e setenta latas de margarina de quinhentos gramas e uma latinha de extrato de tomate.”

Para o ensaísta soviético, na obra cômica de Rabelais os números perdem sua estatura sagrada e simbólica, uma vez que são destronados, profanados. Essa profanação é alegre, carnavalesca e renovadora. O rebaixamento paródico dos números canônicos ou a hiperbolização grotesca da quantidade de bebida ou de alimentos comidos, em cifras exageradas, transgridem a verossimilhança. Nesses casos, “o efeito cômico é conseguido pelas pretensões à exatidão (também excessiva) em situações em que exatamente um cálculo, por menos preciso que seja, é impossível (...)”.⁶²

Segundo a teoria bakhtiniana, é nos atos do drama corporal que efetuam-se os limites entre corpo e mundo, onde se dá o começo e o fim da vida, e onde corpo e mundo são indissoluvelmente imbricados (Bakhtin, 1987). As imagens ambivalentes na dimensão popular são, a um só tempo, bentas e humilhantes, como consta deste comentário de Rabelais em *Pantagruel*:

“É uma maneira vulgar de falar em Paris e em toda França, entre as pessoas simples, que julgam terem sido especialmente abençoados todos os lugares sobre os quais Nosso Senhor fizera excreção de urina ou outro excremento natural, como da saliva está escrito em São João, 9: *Lutum fecit ex sputo*.”⁶³

Segundo Bakhtin, numa das imitações do “Pantagruel” de Rabelais, intitulada “As inestimáveis crônicas”, Gargantua urina durante três meses, sete dias, 13 horas e 47 minutos e dá origem ao rio Ródano juntamente com setecentos navios.⁶⁴ O mesmo se dá

⁶² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo: ed. Hucitec, 1987, 419 p.

⁶³ Trecho de RABELAIS, Obras, Plêiade, citado por BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo: ed. Hucitec, 1987, 419 p.

⁶⁴ “Na literatura mundial e especialmente nas narrativas orais anônimas, encontramos múltiplos exemplos em que a agonia e a satisfação das necessidades naturais estão misturadas, em que o momento da morte coincide com o da satisfação das necessidades naturais. É um dos processos mais difundidos de rebaixamento da morte e do moribundo. Pode-se dar a esse tipo de rebaixamento o nome de “tema de Malbrough”. Na literatura mencionarei aqui apenas a admirável sátira, autenticamente saturnalesca de Sêneca, *A transformação do imperador Cláudio em abóbora*: o soberano dá o seu último suspiro no momento exato em que satisfaz suas

com os excrementos de Iepe: “E tudo aquilo foi bom porque, no ano seguinte, comemorou-se a melhor colheita da história do lugar”.

O destino de Iepe após assumir o posto de Barão (atribuído-lhe a título de chacota pelos serviçais do nobre verdadeiro) assemelha-se ao de João Teité em “Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre”. A fábula atenta para o revide social quando da inesperada ascensão de seus protagonistas e frustra qualquer possível expectativa de atitude romântica ou heróica. Iepe deslumbra-se pelo poder, valendo-se das atribuições de seu cargo para vingar as injustiças sofridas ao longo de sua vida pregressa como camponês, mandando e desmandando em servos e nobres.

Entretanto, Iepe torna-se vítima do abuso que faz de sua própria força, tal qual o ciclo heróico dos *Twins*, estipulado por Paul Radin (1964): “*Não deixam sobrar mais nenhum monstro no céu ou na terra sem ser combatido, e sua conduta desvairada acaba recebendo troco. (...) ultrapassaram todos os limites possíveis, e chegou o momento de se pôr fim à sua carreira. A morte era o castigo merecido.*”⁶⁵ A morte aparece então como a cura necessária para a *hybris* de Iepe, o orgulho cego do herói. Ele é submetido a um julgamento e, depois de subir ao cadafalso, por pouco escapa da forca. Para ele, é como se ressuscitasse.

A crítica de costumes, a exemplo de todas as outras peças da Fraternal Cia, não deixa de estar presente na saga do herói escandinavo. Abreu encontra espaço na fábula medieval para ironizar o consumismo da classe-média, que “gasta seu cérebro” em shoppings centers, “alugando” a própria cabeça. Segundo um dos personagens servos, por exemplo, na peça há uma “guerra onde não morreu ninguém, a não ser alguns milhares de camponeses”.

necessidades. Em Rabelais, o tema de Mallbrough existe com diversas variações. Assim, os habitantes da ilha dos Ventos morrem soltando gases e sua alma escapa pelo ânus. Ele cita ainda o exemplo de um romano que morre por ter emitido um certo som na presença do imperador. Imagens desse tipo rebaixam não apenas moribundos, mas rebaixam e materializam a própria morte; transformando-a em alegre espantalho.” (BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo: ed. Hucitec, 1987, 419 p.)

⁶⁵ JUNG, Carl G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. São Paulo: ed. Nova Fronteira, 1964.

Assim como em “Till”, “Nau dos Loucos” e “A Revolução do Baixo Ventre”, a Cena do Julgamento, elemento recorrente da dramaturgia medieval, aparece desta vez como complemento à patuscada preparada pelos serviçais para divertir o Barão. O recurso da inversão da situação, tornando-a algo risível, também é contemplado por essa cena na medida em que quem orienta de fato a sessão jurídica é o Carrasco, que a todo momento interrompe o Juiz para apresentar seus argumentos acerca da necessidade de decapitar-se o réu. O resultado trágico do episódio é frustrado no momento em que o Juiz revela que a bebida ingerida por Iepe não era veneno, mas sonífero. Esse recurso de inverter funções é apresentado por Bergson (2001) em seu ensaio sobre a significação da comicidade:

“(…) será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados. (...) É assim que rimos do réu que dá lição de moral no juiz, da criança que pretende dar lição aos pais, enfim daquilo que se classifique sob a rubrica do ‘mundo às avessas’.”⁶⁶

Como já foi visto, a obra de Abreu no **CPB** é sempre auto-referente. Há em “Iepe” uma referência expressa às peças anteriores do repertório do Projeto **Comédia Popular Brasileira**. É o que acontece no balcão do armazém: “Põe uma pelo anel de magalão, pelo filho do parturião!”.

A auto-ironia também aparece no discurso dos personagens. Um deles chega a recusar-se a ser instrumento da representação das ações que narra, mesmo quando são suas próprias ações. É como se o personagem/contador tivesse consciência de sua função de presentificar os episódios narrados:

“BARÃO – Os dois engalfinharam-se numa violência tão inaudita, insólita e primitiva que nos recusamos a representar aqui. Brigaram por horas até serem separados pelo barão, o verdadeiro.”

⁶⁶ BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, 152 p.

No final da fábula, Abreu deixa “em aberto” se a aventura de Iepe deveras aconteceu ou se foi por ele sonhada, conferindo um tom poético e melancólico às últimas frases do texto. A Iepe só restava sonhar.

A fluência com a qual o dramaturgo constrói seus textos é enfatizada por Aguinaldo Ribeiro da Cunha:

“O texto de Abreu tem dois méritos principais, além da fluência com que habilmente esse excelente autor apresenta seus trabalhos: formalmente, o de prosseguir em sua pesquisa sobre o universo da comédia popular, recuperando um personagem do teatro escandinavo e mostrando, com isso, como a comédia é a mesma, em sua essência, em toda parte; substantivamente, o de mostrar o verso e o reverso da natureza humana, sempre modificada pela riqueza e pelo poder. (...) Uma fábula extremamente realista sobre a natureza humana e sobre os bastidores do poder, escrita e encenada com muito humor e graça.”⁶⁷

Ainda que ressaltando a qualidade do texto de Luís Alberto de Abreu, Viviane Kulczynski sentiu a falta dos protagonistas da primeira tetralogia do **CPB**:

“Ednaldo Freire aproveitou o clima, propício à experimentação, para colocar em cena dois atores no papel-título (Gilmar Guido e Ali Saleh) e duas atrizes (Izildinha Rodrigues e Mirtes Nogueira) vivendo Néli, a mulher de Iepe. Apesar dessas boas sacadas, faz falta a sagacidade dos hilariantes João Teité e Matias Cão, impagáveis personagens dos espetáculos anteriores.”⁶⁸

Alberto Guzik também aprova a produção de “Iepe”. Entretanto, o articulista vê problemas com a extensão do espetáculo:

“O personagem (Iepe) tem dimensões fabulosas. Tudo o que lhe acontece assume proporções condizentes com seu apetite descomunal. Abreu explorou com vigor essas características, que definem o tom da trama, da linguagem desabusada e das figuras espantosas que povoam a peça, entre elas um afetado barão, criados servís, mulheres traiçoeiras e médicos incompetentes. Esses excessos permitem a Abreu

⁶⁷ CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. *Bêbado faz rir e pensar*. Diário Popular, 8 de julho de 1998.

⁶⁸ KULCZYNSKI, Viviane. *Bem-humorado épico tropicalista*. Revista Veja, 18-24 maio de 1998, p.68.

investir contra os donos do poder, as elites arrogantes, os tolos que se deixam manipular. À medida que avança em sua pesquisa, a Fraternal Cia. também cresce. Seus textos e espetáculos adquirem propósitos e contornos mais nítidos. O problema de “Iepe” é que o texto de Luís Alberto de Abreu leva a ação além do necessário. A trama esgota-se antes do fim da peça. A produção renderia mais se fosse abreviada a narrativa. O espetáculo perde a fluência quando cai o ritmo do texto. Excetuado esse problema, o diretor, Ednaldo Freire, construiu uma montagem ágil, com inventivos figurinos e adereços de Luís Augusto dos Santos e Fábio Lusvarghi.”⁶⁹

Já Mariangela Alves de Lima ressalta o movimento impresso ao espetáculo pela inversão de papéis sociais na narrativa. No seu entender, de qualquer lado que se examine a configuração das relações sociais no mundo, há sempre um lado pior, em que se aloja o mundo do trabalho. A crítica d’ O Estado de São Paulo analisa as diferenças estilísticas que resultam da exploração da tradição do repertório teatral:

“Enquanto nos tipos cômicos abrazeirados, de fonte ibérica, a esperteza é um componente essencial para dar graça às peças – sentimos alívio quando o pobre dá o troco a um poderoso – , a subserviência de Iepe tem o travo amargo da violência feita aos pobres e aos tolos. (...) Sem contar com a liberdade e a leveza física e espiritual das máscaras meridionais, a encenação de Ednaldo Freire imprime à saga de Iepe um tratamento cênico que resolveria bem personagens mais ricos e com diálogos permeados por incidentes, mas parece simplificador quando aplicado a esta peça despojada e mais triste. Os personagens são tratados com a mesma alegria expansiva dos espetáculos anteriores, aproximam-se do prosclênio desejando uma comunicação direta com o público e expressam-se, quase sempre, com a voz alta e incolor dos cômicos circences. (...) De qualquer forma, sinaliza uma vontade de transformação que pode dar muito certo para uma companhia que formou um público e não se contenta com isso. Quer fazer coisas mais difíceis e arriscadas.”⁷⁰

De maneira geral, nos diálogos de “Iepe” predominam falas mais “enxutas” (conferindo um ritmo mais rápido à peça), a exemplo dos textos anteriores do Projeto, e ao contrário do que irá acontecer nas produções posteriores da Fraternal Cia, quando a procura pela narrativa épica será cada vez mais acentuada e os solilóquios serão mais extensos. O grotesco como estímulo risível é explorado e ampliado na peça.

⁶⁹ GUZIK, Alberto. *Ação além do necessário*. Jornal da Tarde, 13 de julho de 1998.

⁷⁰ Idem.

A máscara tripla é um novo caminho encontrado pelo autor para continuar desenvolvendo a linguagem cômica da Fraternal Cia. A partir de agora, passa a interessar a Abreu mais a capacidade do ator de fazer o público rir através de sua narração e de sua incorporação de personagens, do que da sucessão de situações, equívocos e peripécias. Sua pesquisa caminhará cada vez mais para uma volta à figura do nosso contador de histórias. O tema e os personagens já não serão extraídos, necessariamente, da Cultura brasileira, mas de uma outra Cultura, personificando um arquétipo universal.

3.6. “Till”, comédia épica

Nessa peça, Abreu reutiliza a “máscara tripla” na recriação das aventuras de *Till Eulenspiegel*, uma alma voluntária que desceu do firmamento para provar que, se tirassem algumas qualidades do homem, ele se perderia no espaço, desesperado. O personagem, extraído da Cultura Popular medieval da Saxônia, Alemanha, envolve-se em histórias tradicionais do povo do medievo. O ambiente medieval de miséria, peste, doença e exploração alheia é a atmosfera que atravessa a fábula de “Till”. Essa atmosfera é sublinhada pelas infelizes situações pelas quais passa o anti-herói, bem como pelo requinte de detalhes narrados pelos personagens/contadores do texto.

Os cegos romeiros Alceu, Borromeu, Doroteu, cuja saga desafortunada é apresentada pela peça, não intervêm diretamente em nenhum dos episódios que envolvem Till. Paralelamente à estrutura cômico-grotesca das aventuras e desventuras do protagonista, o trio de peregrinos abre uma fábula poético-fantástica no texto, bem ao estilo dos contos medievais. É por meio deles que o autor irá executar os momentos líricos do espetáculo:

“ALCEU – Sonhei com bolo. Estava tudo escuro, como sempre. Aí senti o cheiro forte de morangos e mel. Depois me veio a delícia do gosto à boca. Aí, um pouco mais longe ouvi o crepitar do fogo e uma voz que cantava uma canção muito antiga. Me aproximei da voz e senti o cheiro de minha mãe. Era minha mãe que cantava. Logo, junto com o cheiro, senti o calor dos braços dela. Aí, me senti aquecido e pequeno em seu colo, sentindo o cheiro de sua pele quando ela me umedeceu os lábios com um beijo.

E senti na boca o gosto doce da massa de morango e mel que ela me punha na boca, enquanto cantava aquela antiga canção.”

Como em outros textos, Abreu compõe dois prólogos. No primeiro, Borromeu se apresenta e apresenta a história (como reza a tradição dos espetáculos populares), num tom arrogante e agressivo. Sua fala já denuncia o caráter metateatral da proposta, chegando a assumir que aquela abertura não tem razão de ser e que, numa comédia, os personagens devem ser tolos, como ele.

Se Borromeu se irrita com sua desnecessária presença no palco, no segundo antelóquio, Doroteu deixa clara sua função: a de narrar os fatos que precedem o nascimento do protagonista, Till Eulenspiegel, fundamentais para o entendimento de seu caráter.

A fome irascível é a característica de Till que mais o aproxima do Arlequim da *commedia dell'arte*. Entretanto, a despeito desse arquétipo, a partir de certo momento, Till passa a ter idéias próprias e, durante a fábula, irá engendrar diversas artimanhas em seu benefício. Vale ressaltar que mesmo as máscaras da comédia italiana não tinham um caráter inexorável, sendo as características de seus arquétipos misturadas entre si, conforme o contexto.

A apreciação hiperbolizadora do universo popular-medieval é expressa na acumulação habitual de nomes e títulos, verbos e adjetivos, quantificações e qualificações, e em extenuantes enumerações de extensão inconcebível na literatura e no vocabulário da praça pública, conforme aponta o crítico russo Mikhail Bakhtin (1987). Abreu reutiliza esses recursos em vários momentos de “Till”.

Outro elemento apreciado pela obra do autor soviético, e presente no texto, é o sentido regenerador e ambivalente da morte no medieval, aquela que amortalha e ressuscita, e como metáfora do ciclo biocósmico daquela sociedade. Ao anunciar o fim do anti-herói alemão, uma Camponesa diz que metade da cidade respirou de alívio; outra metade bebeu e riu em comemoração à sua risonha passagem pela vida.

A gravidez hiperbolizada da Mãe de Till também reporta à gestação do mais famoso personagem de François Rabelais, o Pantagruel, cuja mãe, Bica-aberta, morreu no parto

devido às dificuldades para parir seu gigantesco bebê, filho de Gargantua (Rabelais, 1977). Para que Till pudesse “desencruar” foi necessário amarrar um anão à ponta de uma corda, com ordem de entrar vagina adentro e arrastar, por bem ou por mal, a criança intalada. Esse episódio evidencia a aplicação de uma imagem grotesca de despedaçamento corporal, outro forte elemento imagético da Cultura Popular na Idade Média.

Outra referência à obra do autor francês renascentista está na terra da Cocanha, citada pelo cego Alceu ao narrar um de seus sonhos na cena 14. O lugar, apresentado como espaço idílico de delícias no “Pantagruel” de Rabelais, surge como a utopia de Alceu, o peregrino sonhador.

Na cena 5, as três bruxas que surgem para preconizar o malfadado futuro de Eulenspiegel sugerem as “clássicas” feiticeiras do “Macbeth” de Shakespeare. Tal como o bardo inglês, Abreu dispõe o texto das predições em versos, acentuando ainda mais o caráter premonitório da admoestação. Por outro lado, o tom satírico é evidente na fala de suas bruxas. As bruxas cômicas da Fraternal, portanto, são uma paródia das famosas feiticeiras shakesperianas:

“BRUXA 3 (irritada) –
Ah! A terceira bruxa, no entanto, surgiu de um buraco aberto no chão.
Veio do fundo da terra varando a escuridão,
expulsa lá dos quintos dos infernos!
Quer nos dias de verão, quer no frio do inverno
cheira sempre enxofre e breu.
Não se sabe o que comeu,
Em que pisou, mas é tal fedentina
que já se fez até aposta
Pra saber se essa velha má, maléfica, maligna
Usa perfume feito de estrume ou colônia feita de bosta!”

O próprio Teatro também é objeto de riso do texto e os métodos de representação teatral são alvo de sua ironia, numa sátira às técnicas de interpretação do drama naturalista:

“TILL (que permaneceu em cena, iluminado, sentado) – Prestem um pouco de atenção em mim também! Estou aqui, quieto, parado mas estou vivendo um

processo interior fundamental e de muita importância no desenvolvimento da trama!
(adota uma expressão completamente inexpressiva)”

É a interrupção freqüente dos diálogos pela narração que permite a Abreu incorporar à narrativa com naturalidade até mesmo um episódio que, na fábula, poderia ter acontecido, mas que não aconteceu:

“TILL – Eu vou embora, já que nunca devia ter vindo!
MÃE – Você ainda me mata! Quando eu estiver estendida num caixão... (abraçam-se)
Mas graças ao bom destino essa cena não aconteceu, o que foi uma sorte muito grande. (empurram-se)”

A Cena de Julgamento, outro elemento comum à estrutura do auto medieval, como já vimos, também aparece na 13ª cena da peça, quando a mãe de Till será levada à corte por ter parido seu filho desordeiro.

Se para o ensaísta francês Henri Bergson (2001) qualquer deformidade física passível de imitação é cômica, e para haver comicidade é preciso reprimir a piedade, encontramos em “Till” mais uma articulação de sua teoria, uma vez que em meio a aleijados, resta um pobre sobre um carrinho de rolimã que, impossibilitado de correr, apanha dos soldados. Além dessa passagem, ao longo de suas aparições, o trio de cegos se envolve em diferentes atropelos, quedas, escorregões, trombadas e acidentes por conta de sua deficiência visual. Exemplos que poderiam denotar, para os padrões contemporâneos, um humor “politicamente incorreto”.

O final metafórico da fábula de “Till” estabelece certo contraste com o resto do texto. O diálogo do cego Alceu (doente e à beira da morte) com seu guia Borromeu, em que pese o tom lírico de sua fala, traz à cena características do teatro moderno, por seu gesto inesperado. O episódio, longe do que ocorre no começo do “Beijo no Asfalto” de Nelson Rodrigues, tem função mais cômica do que metafórica. Ainda assim, a dimensão sublime do ato não deixa de assentar certa atmosfera poética. Alceu, antes de “partir”, pede um beijo ao companheiro de peregrinação. Borromeu o atende e ele morre.

A peça termina revelando e apontando na personagem Till uma metáfora da experiência humana:

“BORROMEU – O corpo de Till continuou na terra ameaçando voltar. A alma de Till continuou a vagar à procura de sua consciência. A utopia é os três se encontrarem.”

A estabilidade do Projeto **Comédia Popular brasileira** talvez tenha garantido o elogio da crítica d’ O Estado de São Paulo. O novo passo da pesquisa também é valorizado pela articulista, que ressalta o aperfeiçoamento técnico de Ednaldo Freire e da Fraternal Cia:

“Tanto os atores quanto o dramaturgo Luís Alberto de Abreu se afinaram nesse percurso, aprendendo a combinar melhor e a equilibrar a graça física e a graça verbal. (...) Mas em *Till Eulenspiegel*, o desprendimento da farsa é mais radical. Ao lidar com o caráter a-histórico da comédia, tratando-a como uma categoria estética e não apenas como gênero teatral, os artistas se sentem à vontade para trabalhar com uma paleta mais nuançada. Além do grotesco há, neste espetáculo, alguns toques de lirismo, uma belíssima transcrição cenográfica e uma elegância quinhentista, emulando os autos sacramentais, na peroração final. Dialogando desta vez com a alegoria medieval, e não só com a novela picaresca, a peça de Luís Alberto de Abreu se aventura por considerações filosóficas. Till não é um indivíduo, mas também não é materialmente circunscrito como a máscara farsesca. É um personagem no limiar da Idade Moderna, ensaiando a transição para a nova ordem moral do livre-arbítrio.”⁷¹

Para a crítica, o progresso do elenco é visível sobretudo no que diz respeito à expressão corporal, dando maior clareza à função simbólica dos personagens.

Os recursos da máscara tripla, em “Till”, são ampliados. Abreu aprofunda a função de recriação imagética no texto dos narradores. Seu repertório de imagens alarga-se. Mesmo assim, no que diz respeito à encenação, constrói um espetáculo cheio de personagens, cujas rubricas, se forem seguidas à risca, requerem uma quantidade maior de

⁷¹ LIMA, Mariangela Alves. *Elegância e graça unem-se em ‘Till’*. O Estado de S. Paulo, 10 de setembro de 1999.

intérpretes. Pela primeira vez, há cenas que sugerem extras e figurantes. Ao contrário do que irá acontecer a partir de “Mastecle”, o autor não poupa recursos cênicos materiais (cenografia e adereços). Cabe lembrar que até essa peça a Fraternal Cia ainda dispunha do patrocínio de uma empresa e certa flexibilidade orçamentária para a produção de seus espetáculos.

Os arquétipos da *commedia dell’arte*, o universo fantástico do medievo, as imagens rabelaisianas, os recursos farsescos e a paródia seguem sendo elementos de que o autor lança mão na composição da comicidade. Desta vez, mais do que em “Sacra Folia”, a eloquência verbal parece ter sido explorada por Abreu.

3.7 . MASTECLÉ ou TRATADO GERAL DA COMÉDIA, comédia metateatral

Por meio da transposição cênica, às vezes literal, de algumas teorias sobre o cômico, Abreu põe no palco um acadêmico que tenta dar uma aula sobre comédia, ou apresentar um tratado geral dela. É da exposição dos próprios conceitos estabelecidos por autores como Bakhtin e Bergson que Abreu tira o efeito risível dessa fábula. Noutros momentos, é da reaparição de protagonistas das peças pregressas da companhia, como João Teité e Iepe, que o autor extrai o motivo condutor. Por fim, o Acadêmico acaba convencido, pelos próprios personagens, da relevância e da “nobreza” da comédia.

O título é uma paródia de *masterclass*, aula dada por um *expert* ou grande autoridade em determinado assunto e destinada a um público seletivo.

Logo na primeira cena, Bocarrão, o zelador do teatro, vale-se de sua condição clownesca de zombeteiro (Vigouroux-Frey, 1999) para divertir a platéia, ao mesmo tempo em que a exorta a comportar-se, com palavras de ordem autoritárias. Seu discurso pode parecer surpreendente para quem, ainda que investido do papel de faxineiro e zelador, teria

duas funções: a de recepcionar os espectadores que vão se acomodando em suas poltronas e a de apresentar o espetáculo que a seguir se dará naquele espaço. Tal qual o *compère* do Teatro de Revista, é ele quem faz a “cortina” e, a seguir, “costura” as cenas, aparecendo no intervalo entre uma e outra, a discutir com a platéia e o Acadêmico, que tenta prosseguir com sua aula. As rubricas do autor esclarecem a postura exigida do ator:

“(…) ‘Começa sua imprecação agressiva’ ou ‘Envia olhares irritados para a platéia, encara-a, às vezes pára fixando pessoas do público que falem mais alto ou se agitem””.

As rubricas também aconselham acerca do objetivo de Bocarrão: “(…) quer a platéia em silêncio e atenta”. Lembrando a postura do palhaço Branco no circo, o personagem se vale de seu poder de escárnio para provocar a platéia. “*Se ele já conquistou todas as artes, todas as formas de derrisão e de riso, do humor discreto à piada acusatória, o clown não serve apenas para divertir.*”⁷²

Ao mesmo tempo, o gesto de Bocarrão distancia a platéia do simples “prazer” da audiência, revelando-lhe a proposta metateatral. O recurso também reporta ao método do dramaturgo Dario Fo (1999) de individualizar o caráter do público logo na entrada do teatro:

“(…) realizamos sempre um prólogo para iniciar nossos espetáculos, como método de sondagem, aproximação e ligação. Há também um prólogo às avessas, com o qual, entre outras coisas, podemos ajudar o público a encontrar os assentos, lhe damos algumas alfinetadas, o deixamos ou não à vontade, propositadamente. Darei um exemplo: um espectador começa a passear impávido pelos corredores da platéia em busca de lugares vazios. Inicia-se uma discussão. Nesse momento, eu interrompo o que estou dizendo e interpele: ‘Desculpe, qual é o problema? Sim, entendi... Você quer se sentar numa poltrona ocupada por um casaco...’ (...) ‘Quem sente vontade de fazer xixi, não pode se mexer, que o faça aqui. E quem tem vontade de defecar, perde a vez, não encontra mais o seu lugar’. Nesse momento, todos irrompem numa gargalhada, e eu retorno ao prólogo. (...) Nossa preocupação maior é deixar o espectador relaxado. Borrifamos jatos de uma espécie de ácido reagente perfumado a jasmim, criando uma atmosfera tal que, se o espectador quiser,

⁷² VIGOUROUX-FREY, Nicole (Org.). *Le clown, rire ou dérision?*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999. (tradução nossa)

poderá até mesmo descalçar os sapatos para desinchar os pés. (...) Muitas vezes, sentimos estar diante de um público que quer ser agredido, um animal masoquista.”⁷³

E é com esse mesmo espírito que Bocarrão encerra a comédia, tentando espantar seu público, ao dizer: “Não digo muito obrigado porque ninguém me obriga a nada! (...) Adeus e espero não vê-los mais em meu teatro!”

Nesse texto, Abreu ironiza o sentido “sério” dos estudos sobre o riso, ao colocar em cena um acadêmico pedante que se diz professor especialista num assunto no qual, na verdade, não acredita. O personagem avisa que não gosta de comédia e que o riso, para ele, é apenas objeto de estudo.

Seu discurso pode soar tanto como uma censura à crítica teatral que, muitas vezes, demonstra desprezo pela comédia, quanto como reflexo do pensamento sobre o gênero cômico. Sua falta de humor está próxima do sentimento expresso no final do livro “O riso”: “*O riso é uma espuma à base de sal. O filósofo que o recolher para experimentá-lo encontrará, às vezes, numa pequena quantidade de matéria, certa dose de amargor.*”(Bergson, 2001)

Os conflitos do Acadêmico de Abreu podem ser gerados a partir das mesmas contradições históricas que se dão entre o riso e o conhecimento, exemplificadas numa frase de Umberto Eco (1986): “*Quem ri não acredita naquilo de que está rindo, mas tampouco o odeia*”.⁷⁴

A filósofa Verena Alberti (1999), em “O riso e o risível na história do pensamento”, cita dois excertos de pensadores que desconfiaram da eficácia dos estudos do risível. O primeiro é do orador romano Cícero (106-43 a.c.):

“Um dia em que pus as mãos em certas obras gregas que tinham por título *O que faz rir*, tive a esperança de que me ensinassem algo. Nelas achei um bom número daquelas piadas tão comuns entre os gregos(...); mas quando elas quiseram formular a

⁷³ FO, Dario. in *Manual Mínimo do ator.org*. Franca Rame. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

⁷⁴ ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Editora Record. 1995. 562 p.

teoria do risível e reduzi-la a preceitos, mostraram-se singularmente insípidas, a tal ponto que, se fazem rir, é por causa de sua insipidez. (Cícero, *De oratore*, II:217)”⁷⁵.

A segunda citação é do filósofo alemão Joachim Ritter (1903-1974): “*Foi dito que refletir sobre o riso faz ficar melancólico (Ritter, 1940)*”⁷⁶. Em muitas teorias do riso elencadas pela autora, ela verifica que a esperança de aprender algo termina na melancolia de não chegar a parte alguma, “*de modo que não estaremos muito longe do estado da questão do riso ao olhos de Cícero*”.⁷⁷

O “Tratado Geral da Comédia” é a peça na qual Abreu tem a possibilidade de expressar sua visão pessoal sobre a comédia. Num momento em que o Acadêmico expulsa Bica Aberta de sua palestra, esta pergunta à platéia se a falta de sentido da sua história não é semelhante à falta de sentido de nossas próprias vidas. O personagem afirma ser, revelar isso, o mais profundo sentido da comédia. Em outro momento, Abreu faz da voz do Acadêmico a sua:

“ACADÊMICO (com decisão) – Querem mesmo saber o que acho da comédia? A comédia não é o inverso, nem o lado negativo e inconseqüente do gênero sério, dramático. A comédia é uma estrutura muito maior, abarca toda uma visão de mundo⁷⁸, toda uma postura perante a vida. Rimos do que está ligado à vida e do que está ligado à morte, rimos em batizados e velórios. O homem sempre celebrou tanto a morte quanto a vida com o riso. A comédia nasceu dos ritos de fertilidade, é filha da natureza e, para a natureza, morte e vida são apenas aspectos de seu eterno movimento. A comédia é corrosiva, destrutiva, fere, às vezes, mortalmente, instituições, conceitos, idéias, personalidades não para que permaneçam mortos, mas para que renasçam renovados. A comédia, como a natureza, destrói para regenerar!”

Como no trecho acima, a peça revela para o público, em outras cenas, conceitos de Bakhtin (1987) e Bergson (2001), e de forma concreta, por meio de seus personagens e

⁷⁵ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. RJ, Zahar ed.: FGV, 1999, 213 p.

⁷⁶ idem.

⁷⁷ idem, ibidem.

⁷⁸ Reportando-se ao filósofo Wittgenstein, que disse: “Humor não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo.”

situações, essas teorias são apresentadas. Do primeiro autor, deparamo-nos com elementos acerca da comicidade popular, como os conceitos de “baixo” material e corporal na imagem grotesca do corpo; o das imagens hiperbólicas e a tendência de exagero no banquete universal celebrando a festa popular. De Bergson (2001), para se obter o efeito do riso, o Acadêmico ressalta a importância do afastamento da emoção.

Reproduzindo um diálogo da peça “Iepe”, entre seu protagonista e o dono da venda, Jaró, é o próprio Iepe quem deve fazer as duas vozes. Para isso, Abreu recorre, à certa altura da cena dois, à máscara tripla. A cena da venda, em “Iepe”, é reescrita para um ator, num monólogo de ritmo bastante acelerado, emparelhando as duas vozes no mesmo período:

“IEPE – (...) e de dentro dela, o dono gritou: “Vem tomar uma, Iepe”. Eu respondi: (numa rapidez vertiginosa mas mantendo as intenções) Não posso, vem rapaz, estou indo pra cidade, uma só, de jeito nenhum, põe outra, Ah! (estala a língua), a Néli me mata, quem bebe cinco, bebe seis, não bebo mais, é a saideira, agora é a última mesmo, só mais uma, e quando percebi lá se tinha ido uma moeda!”

Néli, mulher de Iepe, também é instrumento do recurso da terceira máscara encarnando, além dela mesma e da narração, mais três médicos. O público, contudo, deve continuar sendo o foco de atenção do intérprete:

“NÉLI (enquanto examina sem perder o foco do público) – O que deve ter havido, explicou o médico, foi uma congestão intestinal de caráter gasoso (...) O melhor tratamento é um feroz purgativo que, aliviando os tubos intestinais e digestivos, consiga extrair os gases do cérebro e os conduza de volta ao sistema circulatório e daí aos intestinos e, por fim, os expulsem sob a forma de pum! O outro médico era um famoso sensitivo, radioestesista e terapeuta de vidas passadas. Como tem passado?”

“Masteclé” foi produzida com o “espólio” do material das peças pregressas, patrocinadas pela Siemens. No momento em que o apoio financeiro da empresa foi interrompido, em 1999, para poder prosseguir com o Projeto, a Fraternal Cia precisava de

uma solução orçamentária para seu novo trabalho. Para tanto, Abreu elaborou um texto cuja ambientação se dá numa sala de aula e cujos personagens, à exceção do Acadêmico e do faxineiro Bocarrão, são todos oriundos do repertório da Companhia. Portanto, lançando mão de um cenário simples e dos figurinos de que já dispunha, os custos da produção foram extremamente reduzidos.

Mariangela Alves de Lima, mais uma vez, vê com bons olhos o resultado dramaturgico da peça da Fraternal Cia: *“Trata-se de uma esplêndida aula, que, como todas as boas aulas, instrui e ultrapassa o objetivo didático proporcionando ao público aprendiz a fruição do objeto de estudo.”*⁷⁹ Para a crítica, entretanto, as sugestões de distanciamento ator/personagem não ficam claras em todos os momentos. Na sua opinião, as transições de composição poderiam ser executadas de um modo mais lento, proporcionando maior clareza na complexa articulação das convenções cênicas que compõem o tipo cômico.

“Masteclé” é um exemplo de “jogo aberto” em que o dramaturgo, durante todo o tempo, ao desvelar para a platéia a estrutura da peça a que se assiste, demonstra os diversos recursos utilizados pelo gênero cômico, sobretudo o cômico popular, na forma de incidentes que se imiscuem no enredo. O próprio material coletado por Abreu ao longo dos anos em que se formou como autor, e de suas pesquisas para o Projeto **CPB**, serve como matriz dramaturgica.

Os elementos elencados em sua busca por fundamentos técnicos que formulem uma poética da comicidade constituem a estrutura dessa fábula. É dos próprios conceitos estabelecidos por autores como Bakhtin (1987) e Bergson (2001) que Abreu tira o efeito risível da peça. Assim, “Masteclé” pode servir como uma mostra resumida dos meios utilizados pela Fraternal Cia em suas peças ao longo dos dez anos de Projeto **Comédia Popular Brasileira**.

Entretanto, não é preciso conhecer nenhuma das peças ou personagens citadas pelo texto para que ele alcance os resultados cômicos a que se propõe. Nem é necessário da

⁷⁹ LIMA, Mariangela Alves de. *Uma celebração à tradição cômica*. O Estado de São Paulo, 13 de julho de 2001.

platéia nenhum conhecimento técnico ou teórico de dramaturgia, ou mesmo das teorias acerca do risível, para que a peça faça rir. Segundo a proposta do enredo, o sentido da comédia é o absurdo da própria existência.

3.8. “Nau dos Loucos ou Stultífera Navis”, teatro do absurdo

A caótica realidade brasileira, vista por meio da história da exploração do povo. Este parece ser o fio condutor de “Nau dos Loucos”. Desta vez, Luís Alberto de Abreu configurou um texto prolixo, combinando diferentes planos de leitura e no qual a ação não se pauta pela lógica da dramática rigorosa ou linear, mas converge para o caráter de obra aberta.

A nau remete às embarcações medievais que recolhiam toda espécie de desajustados ao longo do rio Reno, para lançá-los ao mar. Uma dessas figuras acolhidas, um índio, seguindo a lógica de seu apetite sexual, negocia suas tarefas no barco a partir da possibilidade de satisfazer seus desejos. Uma tripulação desesperada encontra Deus no convés e, liderada por uma Figura de Negro, arma uma revolução fundamentada na ordem, que irá condenar até a Deus.

Na peça, fundem-se os mitos fundadores de nossa cultura: a imagem do invasor na figura do nórdico Peter, o mito do índio, representado por Lacrau, e, no meio dos dois o povo, personificado por Joaquim, um português do século XXI.

“Nau dos Loucos” é um ensaio de linguagem, que procura misturar o poético ao cômico. Por vezes, a atmosfera lírica do texto é interrompida pelo caráter risível, para depois voltar ao discurso dos personagens, produzindo o que Pirandello entende por *sentimento do contrário* (Pirandello, 1999).

Talvez mais do que em outros textos do **CPB**, a ação narrada é o melhor recurso de que Luís Alberto de Abreu dispõe para conduzir ao encontro personagens oriundos de dois hemisférios, num espaço de tempo que abarca cinco séculos. Nesta experiência, Abreu radicaliza o emprego da narrativa poética, concretizando a ação, mais do que nas outras

peças, pela “boca” dos personagens. É a narração que dá ao autor a possibilidade de criar com cinco atores, por exemplo, cenas de multidão. Auxiliando essa narrativa, o autor introduz a figura do contador por meio dos personagens Nautas.

É em “Nau dos Loucos” que Abreu mais se vale do recurso da máscara tripla. Para contar sua “história”, um dos recursos explorados pelo autor nesse jogo de máscaras é fazer com que um personagem verbalize a fala de outro e continue a ser ele mesmo.

A cena “Um império que não decola”, por exemplo, é apresentada a partir dos depoimentos dos personagens. Não há, portanto, ação direta, cabendo aos personagens participantes do episódio “contar” a ação na forma de um depoimento de inquérito policial:

“MERCCEIRO – Sou estabelecido num armazém de secos e molhados a duas quadras daqui, há mais de vinte anos, seu delegado. A gente vê de tudo e quando, às três da tarde, vi o gajo seminu, na frente do meu balcão, pensei: é travesti, da major Sertório, fazendo hora extra. (...)”

A nau dos loucos é metáfora do Brasil. Cada pavimento da embarcação representa um aspecto do país. As mazelas indelévels de nossa História, enraizadas na memória coletiva de nossa sociedade no decorrer de seu processo formador, são alvo da sátira de Luís Alberto de Abreu. Os diálogos entre Padre Gusmão e Pedro Lacrau, o índio, demonstram com ironia as injustiças pelas quais passaram os nativos na época da invasão.

A fragmentação do sujeito que passa do meio rural para o urbano, abruptamente, também é abordada pelas desventuras nas quais se envolve Lacrau, o índio, na cidade grande. O desenraizamento, aliás, é um dos temas mais recorrentes das peças do projeto **Comédia Popular Brasileira**.

A peça também apresenta referências aos períodos de exceção política que vigoraram no país: “Num mundo sem regra nem medidas, uma ordem brilha como diamante e a força que sustenta a ordem inspira admiração”. A loucura, por vezes, para os personagens envolvidos na “Sutltífera Navis”, é a única solução.

Em alguns momentos, o autor do **Comédia Popular Brasileira** procura desviar-se do estereótipo daqueles que compõem as “*matrizes formadoras da civilização brasileira*” (Ribeiro, 1997):

“NAUTA – Mas, tirando o romantismo estúpido que sempre tentam nos impingir em situações desse tipo, o encontro seguiu a regra geral. (Os dois trocam tapas. Lacrau morde a orelha de Askalander) O escandinavo Peter Askalander não era o mítico representante da cultura ocidental cristã que vinha trazer civilização ao nativo inculto. Nem Pedro Lacrau era o típico bom selvagem.”

Mesmo assim, por vezes, o próprio estereótipo é utilizado para extrair o riso, como nos vários momentos em que o índio é guiado apenas pelo instinto e o europeu somente pela razão.

Abreu também aproxima-se de Bertolt Brecht quando faz com que o personagem/narrador peça ajuda à platéia, convocando sua atenção. Joaquim, desesperado, chega a pedir à platéia que decida sobre sua sanidade. Esse recurso em “Nau dos Loucos”, entretanto, não almeja despertar a atividade do espectador ou promover sua decisão, como orienta o dramaturgo alemão, mas, antes, é utilizado como recurso dramático à guisa de promover a participação e o envolvimento da platéia (característica, aliás, própria do teatro popular).

Talvez por se tratar de um espetáculo dirigido primordialmente a um público heterogêneo, e nem sempre familiarizado com os recursos da moderna dramaturgia, a Nau da Fraternal é auto-explicativa e, ainda que com ironia (e lançando mão de certo escárnio), procura esclarecer à platéia a própria estrutura da peça:

“NAUTA (...) - Primeiro: esta é uma peça moderna e por isso é, necessariamente, confusa. Segundo: o que faz uma nau do século XVI em pleno século XXI não cabe a uma comédia responder. Terceiro e quarto: esta é uma nau portuguesa e não é a nau dos loucos que deverá entrar no palco apenas no final da próxima cena. E dêem-se por suficientemente esclarecidos!”

Conforme mostra sua rubrica inicial, em nenhum outro texto produzido pela Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes a indicação musical serviu tanto ao *páthos* quanto em “Stultífera Navis”, nem foi tão precisa. Nesta obra, Abreu descreve o andamento dos temas musicais que deverão criar a atmosfera de determinados momentos.

Mariangela Alves de Lima (1997) enfatiza a força das imagens na constituição do tom crítico da peça: “*Há muitas idéias formuladas claramente ou implícitas nessa fábula, mas há também, em igual proporção, jogos de escárnio com os clichês tropicalistas, imagens poéticas e uma deliberada exploração estética da desordem física e intelectual da civilização na Idade Moderna*”.⁸⁰

Os gestos e atitudes dos personagens revelam um temperamento fortemente demarcado e motivação unívoca, como cabe à formalização da proposta, sempre faltando algo à psicologia dos papéis. Esta estreiteza de motivação pode ser também um dos recursos preconizados por Henri Bergson (2001): “*O cômico é inconsciente, torna-se invisível para si mesmo ao tornar-se visível para todos (ao contrário do trágico, que pode ter consciência de sua falha)*”⁸¹. Outro elemento risível elencado pelo filósofo francês, e articulado por Abreu no texto, é a indicação detalhada do trabalho gestual do ator. Abreu pede, a certa altura, que o rosto do Homem seja uma máscara aturdida e que o texto inteiro seja dito sem desfazer-se essa máscara. Para Bergson (2001),

“Uma expressão cômica do rosto é a que não promete nada mais do que aquilo dá. Um esgar único e definitivo. Parece que toda vida moral da pessoa se cristalizou em tal sistema. Por isso é que um rosto é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a idéia de alguma ação simples, mecânica, em que a personalidade estaria absorvida para todo sempre.”⁸²

A crítica de costumes também está presente na “Stultífera Navis”. Hábitos como negros tingindo o cabelo de loiro, a Justiça servindo aos ricos e os índios valendo-se do

⁸⁰ LIMA, Mariangela Alves de. *Nau dos Loucos vence todos os desafios do texto*. O Estado de S. Paulo, 18 de janeiro de 2002.

⁸¹ BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, 152 p.

⁸² Idem.

discurso das ONGS para fazer chantagem emocional e extrair lucro pessoal são ironizados na peça.

Além da comédia de costumes, aparecem no texto referências do drama litúrgico e, de maneira determinante, do teatro do absurdo, como o momento em que aparece em cena o personagem Estragon, do “Esperando Godot” de Samuel Beckett. Entretanto, a conotação absurda do teatro “existencialista” de Beckett, Ionesco, Arrabal e Sartre tem outro matiz. Conquanto seja cômico, o absurdo da peça não é o absurdo grotesco de que trata Bakhtin; aparece mais com valor filosófico do que como referência ao padrão popular. A falta de sentido das situações e a ausência de lógica dos personagens constroem a atmosfera *nonsense* da proposta, que nesse sentido aproxima-se mais da violência explícita do teatro de Alfred Jarry, do que do teatro filosófico de Beckett e Ionesco.

Ainda assim, o ceticismo desses autores faz-se presente pelo personagem Deus:

“DEUS (fechando o livro) – Quero ver se aprendo a ter menos certezas! Vocês deviam fazer o mesmo. Cada vez mais vocês acreditam mais piamente nas próprias tolices. Acreditam com fé absoluta nos próprios absurdos que inventam! (...) Nem toda filosofia vai abalar minha certeza de que o ser humano não tem jeito.”

O objetivo de Luís Alberto de Abreu de, com sua comédia, apontar as mazelas de nosso cotidiano mais uma vez se apresenta na metáfora da nau dos loucos. A imagem da Nau invadindo o tempo atual dá uma idéia de que a dominação colonial perdura nos dias de hoje.

Para Mariangela Alves de Lima, “Nau dos Loucos” vence todos os desafios do texto, realizando com eficiência a proposta de expandir ao máximo cada recurso da cena, fazendo com que o pequeno simbolize o grande, e a unidade represente o múltiplo:

“Compreendemos logo as peripécias grandiosas como naufrágios, localizações complexas como a metrópole ou o mar revolto e a relação entre a narrativa e a ação dramática. É o jogo dos intérpretes que indica e realiza as dimensões espaciais e temporais do espetáculo. Todos os desafios técnicos que o texto propõe, e não são poucos, são muito bem resolvidos. (...) o que aparece em primeiro plano é simples,

cristalino, a um só tempo bonito e engraçado. O conhecimento é decantado em graça e revestido pela ferocidade que nunca abandona inteiramente o cômico.”⁸³

Nesta peça, o campo de comicidade explorado pelo **Comédia Popular Brasileira** alarga-se. Além dos elementos da tradição cômica de extrato popular, intervêm na estrutura da fábula referências de gêneros cômicos contemporâneos, sobretudo do teatro do absurdo. A obra compõe uma “*síntese da história da arte teatral, feita de impurezas e contaminações freqüentes entre o vulgar e o sublime*”.⁸⁴

A intertextualidade da proposta, rica em imagens e referências da dramaturgia contemporânea, evidencia, mais do que as alusões à comicidade popular, seu caráter erudito e sua dimensão moderna. Podemos considerar assim que a peça, ainda que realize seu objetivo de refletir acerca dos 500 anos da invasão do Brasil, é um pequeno “desvio de rota” no percurso do Projeto **Comédia Popular Brasileira**. Os elementos da comédia popular estão presentes no texto. O hiperbolismo das imagens e metáforas da proposta, todavia, acercam-se mais do *nonsense* do moderno teatro europeu do que daquelas imagens fantásticas do imaginário popular que povoaram a cena da Fraternal até então. Diferente das peças anteriores, em “Nau dos Loucos” o conflito não se resolve. O autor nos dá uma visão de mundo em aberto, sem solução.

3. 9. “Auto da Paixão e da Alegria”, auto-sacramental satírico

Nesta peça, cabe aos narradores reviver, nos moldes da narrativa profana, alguns episódios que antecederam o sacrifício de Jesus Cristo até sua paixão e morte, valendo-se do recurso da máscara tripla. Uma das propostas do texto é, tal qual o fabulário medieval, aproximar o cânone cristão da experiência cotidiana dos contadores de praça.

⁸³ Idem.

⁸⁴ LIMA, Mariangela Alves de. *Nau dos Loucos vence todos os desafios do texto*. O Estado de S. Paulo, 18 de janeiro de 2002.

Abreu ressuscita os protagonistas da primeira fase do Projeto, a dupla João Teité e Matias Cão. Desta vez, eles cruzam com peregrinos à procura dos milagres do Nazareno, que veio parar na Paraíba.

“Auto da Paixão e da Alegria” apresenta a maior rubrica inicial dos textos de Luís Alberto de Abreu escritos para a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. São ao todo quase duas páginas descrevendo a personalidade, a genealogia e os figurinos dos quatro saltimbancos que irão apresentar a fábula: Abu, Amóz, Benecasta e Wellington. Por vez primeira, a rubrica de Abreu atenta para detalhes na vestimenta e acerca de como ela deverá ser realizada e utilizada pelos atores na composição dos personagens.

Munidos dessas características, e valendo-se de um ou outro adereço, esses personagens irão compor os demais papéis que surgirem ao longo da peça. Nessa proposta, já não é o ator que irá vestir diretamente a máscara dos personagens da fábula, mas um personagem-contador. Esses contadores, que Abreu chama de saltimbancos, são quatro novos tipos por ele criados.⁸⁵

Cada um desses saltimbancos, com seu temperamento e à sua maneira, irá ajudar o outro a contar a saga de Teité e Cão em meio aos últimos dias de Cristo na Paraíba. Em determinado momento da cena quatro, “De como Jesus entra em Jerusalém e Teité sonha com o reino de fartura”, por exemplo, o dramaturgo divide um mesmo personagem entre três atores. Nesse caso, João Teité, que até então vinha sendo representado pelo saltimbanco Wellington, passa a ser “corporificado” pelos contadores Amoz e Benecasta:

“(Amoz retorna e coloca o chapéu de João Teité)

AMAZ – Nesse reino, meu espírito leve, sutil, vai vagar em altas reflexões entre as mesas enquanto meu corpo, gordo de dar orgulho, devora peixes, assados vários, gratinados e molhos de especiarias. (Entra Benecasta. Põe o chapéu de João Teité)

BENECASTA – E João Teité, que sou eu, vou também discutir fina filosofia, estética, moral, enquanto saboreio caldas, compotas, queijo com marmelada.

⁸⁵ Abreu retoma os quatro saltimbancos e a eles junta um quinto, Tião Cirilo, na segunda versão que fez de *Sacra Folia* (que não é objeto da presente análise), e na peça *Borandá*, espetáculo que estreia no momento em que esta pesquisa é finalizada.

E vou até discorrer sobre a condição humana ao mesmo tempo em que seco licores e garrafas de vinhos finos. Porque isso é bom, porque o corpo é o sustento do espírito.”

É justamente a flexibilidade da narrativa, na qual os contadores vão corporificando os personagens das histórias narradas, que permite a Abreu utilizar esse recurso de compartilhamento da máscara. Em nenhum momento do “Auto da Paixão e da Alegria” os personagens bíblicos (Cristo, Maria, discípulos) são diretamente “encarnados” pelos atores. Antes, são os personagens contadores Abu, Amóz, Benecasta e Wellington que emprestam voz e corpo aos sujeitos dos “causos” que narram.

Cabe ressaltar que o povo sempre reconta a História de uma forma particular, destacando conteúdos que lhe convém e excluindo detalhes que talvez não caibam na sua visão de mundo. Ou, por outra, aquilo que o povo não sabe ou não entende, ele inventa. É essa qualidade da narrativa popular que mais interessa ao “Auto da Alegria”. O mote principal do texto parece ser a oposição entre a versão oficial, do cânone escrito, e a tradição oral da versão popular acerca dos fatos do Evangelho.

Wellington, um dos integrantes da “trupe” criada por Abreu para narrar episódios do tempo em que “Deus andava desarmado entre os homens” é o porta-voz da versão do povo ao longo da narrativa. Enquanto Abu e Benecasta discordam de seus métodos pouco canônicos, insistindo na interpretação oficial dos fatos, conforme constam das Escrituras, Wellington reclama aquilo que ouviu nas ruas, das pessoas simples e velhas sábias. Assim, sua disputa pela veracidade da história, travando uma briga pela versão definitiva do começo ao final da fábula, é uma alegoria das diferenças entre as versões eruditas e populares dos acontecimentos. Desde a ressurreição de um burro velho, até o do Menino Jesus matando outro menino, alguns episódios apócrifos do Evangelho têm vez no testemunho do personagem, para quem “na cultura popular cabe tudo”.

Essa busca pelo contador brasileiro, pode ter correspondência com o *giullare* e os *fabulatori* que compõem as referências na poética de Dario Fo.⁸⁶ Como de resto, muito

⁸⁶ *Giullare*: misto de ator, declamador, cantador e arauto, de expressão exasperada, que se apresentava nas aldeias, em espaços populares e improvisados da Itália medievo-renascentista. Os *fabulatori* seriam

da forma narrativa e do universo temático do segundo ciclo de peças escritas para a Fraternal Cia aproxima-se do trabalho do dramaturgo italiano. O episódio da cena “Bodas de Canaã”, por exemplo, em que um bêbado festeja a multiplicação da bebida no primeiro milagre do Nazareno, tem grande parentesco com o quadro “Le nozze di Cana” do “Mistero Buffo” de Dario Fo.

Como em *Sacra Folia*, Abreu constrói dois prólogos para abrir o espetáculo; um para apresentar os personagens e recepcionar o público, outro para introduzir a fábula. Logo nos primeiros versos da canção presente no prólogo, o autor esclarece a ausência de pretensão mística ou proselitista do espetáculo, ao contrário do caráter catequético da tradição do gênero, presente sobretudo nos autos sacramentais medievais. Para Abreu, “um auto não quer convencer, um auto só quer celebrar”.

O paradoxo entre a crença e a descrença, apresentado como característica inerente a todo ser humano, parece ser um dos temas da proposta. A fé é apresentada a Amóz/Tomé, na cena da ressurreição, como garantia de sobrevivência, uma vez que, quando questionado sobre sua confiança, o personagem transita do crer para o não-crer. É só depois de tocar as feridas de Jesus e ouvir sua palavra, que Tomé, ao ajoelhar-se, demonstra uma decisão:

“CRISTO –(...) Você tem razão: as utopias são o que são, apenas pó. Mas pó é a mesma substância de que é feito homem. O homem é a utopia de Deus e ele me enviou ao mundo porque continua crendo em sua utopia.
(Madalena e Tomé caem de joelhos)”

As situações vividas pela dupla Teité/Cão também exemplificam as dificuldades cotidianas das populações miseráveis, diante da dualidade entre a fome espiritual e a biológica, entre a “fome de carne, de lasanha, de compotas” e a “fome infinita da palavra e do espírito”

Ainda em “Auto da Paixão e da Alegria”, pela primeira vez, Abreu extrai a comicidade a partir de um equipamento da maquinaria do “palco italiano”. Uma corda

contadores amadores que, na infância, em meio a rodas, Fo ouviu contando versões não-oficiais das histórias, a beira do Lago Maggiore, na Lombardia. (VENEZIANO, 2002)

pendente do urdimento, presa a uma roldana, deve dar sustentação a um dos saltimbancos, vestido de anjo à sua revelia. Inconformado, o narrador/anjo olha para cima e para os dois narradores ao fundo que, zombeteiros, puxam e soltam a corda, fazendo com que ele, acrófobo, suba e desça pelo palco, insistindo para que o tirem logo dali.

É também um equipamento técnico, desta vez cenográfico, que Abreu irá indicar na rubrica como solução cênica. O apontamento se dá na cena “A Ceia”, na qual o elenco de quatro atores deverá representar os doze apóstolos à mesa, além de Cristo, Teité e Matias. Para isso, o autor descreve um telão no qual esteja pintada a clássica “Última Ceia” de Da Vinci. No lugar das faces de Judas e Cristo, deve haver buracos onde os atores colocarão o rosto. Da mesma forma, na altura dos ombros há que se ter aberturas para que os atores enfiem os braços. O resultado do quadro é patético.

Abreu incorpora às falas as dificuldades encontradas pela companhia ao longo do Projeto e delas extrai o risível. Mais uma vez aparece a auto-referência. Além disso, o caráter sarcástico do palhaço de tradição popular, dialogando diretamente com a platéia, encontra fiel expressão na irritação de Benecasta:

“BENECASTA (Um tanto irritada) – (...) E como sempre os nossos autos têm mais de um prólogo que é pra explicar melhor uma história necessariamente descabeçada e confusa como são as comédias! E vou deixando logo claro: nosso trabalho, aqui em cima, não é fácil, não! Essa coisa de teatro narrativo, criar o espetáculo mais na imaginação do público do que no palco, é dureza! Então, vê se vocês colaboram! Prestem atenção e tenham a sagacidade de rir na hora certa e não riam demais para não atrapalhar o andamento do espetáculo. E nem riam de menos para não desmotivar a gente aqui em cima.”

O tom cômico do “Auto da Paixão” pode identificar-se em momentos com o, assim chamado, “humor negro”, que se expressa a propósito de situação grave, desesperada ou grotesca. Como no momento em que João Teité fala aos doentes :

“TEITÉ – Povo de Siquém! Quando Jesus chegar vamos todos recebê-lo com uma salva de palmas. Menos os leprosos. Quem perdeu um dedo? Ninguém? Estava com um anel de ouro! Agora todo mundo perdeu, né?”

Não obstante, a despeito da dimensão cômica da proposta, duas cenas no auto da Fraternal Cia são revestidas de tom dramático: a cena seis, “A Paixão”, e a cena sete, “A ambivalência da dor e do riso”. Abreu se utiliza de recursos de eloquência para compor o discurso desses personagens. No primeiro caso, o Cristo é veículo da crítica de Abreu, numa clara alusão às mazelas sociais de sua época:

“CRISTO – (...) Porque haverá um tempo em que crianças apartadas de suas mães vão perambular pela miséria das ruas e perder seu futuro nas esquinas, nos sinais, cheirando a única alegria perversa que lhes sobra. Haverá um tempo em que adultos vão temer crianças e lhes farão guerra. E elas serão abatidas pela doença, pelo entorpecimento, pela brutalidade e, principalmente, pelo peso da indiferença. Chorai por esse tempo. E, sobretudo, lutai para que não chegue o tempo em que serão inúteis qualquer choro e qualquer luta.”

Teité, num lapso que o distancia da ingenuidade de sua ascendência arlequina, pela primeira vez tem uma idéia. E essa idéia, a duras penas, será aceita por Matias. João planeja organizar uma franquia de igrejas, em sociedade com seu parceiro. O discurso comum acerca da vida contemporânea, permeado por termos tecno-empresariais e incorporado à fala das ruas, ao cotidiano do trabalho, das escolas técnicas, à propaganda dos veículos de comunicação de massa, perpassa os acordos arquitetados por Teité. O tom de crítica aos costumes da sociedade mercantilista, volta a apresentar-se na fala do personagem:

“TEITÉ – Uma empresa, Matias! Uma Igreja-empresa! Uma coisa profissional, organizada! Com filiais, franquias, uma instituição altamente lucrativa com rádio, TV. Jesus tem milhares de seguidores. Com uma boa estratégia de comunicação e marketing vamos multiplicá-los por milhões!”

Mas Teité também segue sendo, neste auto, o autor porta-voz de uma classe:

“TEITÉ – (...) Creio em promessa, em qualquer chamado, em qualquer discurso, em qualquer sorriso, porque primeiro me tiraram tudo e depois me entupiram de esperança. E como não tenho outra esperança a não ser esperar, sigo crendo porque preciso crer e jogo minha alma e a minha barriga nessa fé. (...)”

Os diálogos neste auto sacramental são mais longos se comparados aos dos primeiros textos do Projeto, uma vez que os personagens, além de interagirem na trama, encarregam-se cada vez mais de narrar os fatos que vão se sucedendo na fábula.

“Auto da Paixão e da Alegria” é uma peça profana sem ser blasfema. Nela, a mensagem bíblica não é alterada. A essência da ética cristã é preservada pelo texto de Abreu. É justamente essa a característica ressaltada pela crítica de Mariangela Alves de Lima:

“(...) onde se fizer necessária a esperança da redenção terrena ou eterna, a narrativa se revigora, se adapta, se enriquece com o sal do contingente. Serão mais celebrados entre os pobres os milagres do alimento repartido e do corpo saudável, mas o que este auto propõe é que a fabulação é, por si só, um modo de manter viva a mensagem das sagradas escrituras. O sopro do imaginário profano, irreverente só no modo de expressão, respeita a ética cristã mesmo quando não alcança o seu sentido místico. A experiência do grupo com diferentes estilos interpretativos, uma vez que ao longo destes anos investigou o repertório cômico do teatro ocidental, frutifica neste espetáculo que exige dos intérpretes ritmo e sensibilidade para mesclar rapidamente o poético, o caricato e a tonalidade serena e explicativa dos trechos situativos. (...) Talvez em função do despojamento visual do espetáculo, que conta com um elenco reduzido, e da intenção narrativa acentuada, as atuações do grupo tornaram-se mais detalhadas e próximas da elocução confidencial.”⁸⁷.

Quando da abertura do 12º Festival de Teatro de Curitiba, a peça superou todos os problemas técnicos apresentados pelo teatro Ópera de Arame. Na opinião de Beth Néspoli, mesmo sob uma chuva forte, o barulho da água sobre a estrutura tomando conta do espaço, das goteiras, e dos “efeitos especiais” provocados pelos relâmpagos que iluminavam o

⁸⁷ LIMA, Mariangela Alves de. *Montagem revigora a ética cristã com o sopro da imaginação*. O Estado de S. Paulo, 31 de agosto de 2002.

interior do teatro, os quatro atores da Malas-Artes arrancaram aplausos em cena aberta.⁸⁸ Ela ainda aponta a sintonia entre o texto de Abreu e a linguagem da encenação: “*Abreu e a equipe de criação, em nenhum momento desviam-se do tema central. Não há gracinhas gratuitas. E com sutileza, mas bastante clareza, sublinham o viés político do auto.*”⁸⁹

⁸⁸ NÉSPOLI, Beth. *Humor do ‘Auto’ conquista público em Curitiba*. O Estado de S. Paulo, 22 de março de 2003.

⁸⁹ Idem, *ibidem*.

Assim sendo, no trabalho que Luís Alberto de Abreu desenvolve para a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, destacamos as seguintes características:

- ▶ A concepção do espetáculo (edifício, linguagem do encenador, elenco) como determinante na criação do texto
- ▶ Multiplicidade temática, que o leva à investigação permanente de temas
- ▶ Investigação e experimentação de estruturas dramáticas
- ▶ Coexistência das estruturas dramática e épica; buscando através da narrativa outros meios de “contar” a fábula
- ▶ Utilização da universalidade do cômico (em que pesem as referências à Cultura Popular brasileira), tomando a comicidade por seu sentido regenerador.

CENA 4 – MESA REDONDA

PESQUISADOR - Gostaria de começar pedindo que vocês me fizessem um histórico do grupo da ADC Siemens.

EDNALDO FREIRE– Na verdade, a Siemens é a Idade da Pedra desse grupo. Foi em 1981. Fui chamado com as pessoas que estavam lá (eu trabalhava na Escola Macunaíma) e que queriam fazer um projeto chamado Arte nas Empresas, financiado por algum organismo. Comecei a formar um grupo elitista, formado pela alta gerência, secretarias executivas... Foram muitos anos de trabalho, mas eu não sentia que aquilo gerasse um grupo. Era mais um lazer cultural, um lazer social da ADC do que propriamente um grupo de teatro. E acabou, fiquei dois anos fora da empresa, de repente, a nova diretoria cultural tornou a me chamar, mas dessa vez, a proposta seria democratizar o convite e, aí, apareceram técnicos, operários, apareceu o baixo-clero. E começou a render, porque essas pessoas se apaixonaram pela idéia do teatro.

ALI SALEH– A ponto de, nessa época, eu sair do grupo para fazer EAD.

AIMMAN HAMMOUD- Tinha até um operador de empilhadeira na Fraternal, o “seu” José Bezerra.

EDNALDO - Fui percebendo, aos poucos, que como o grupo tava não tinha mais nada a ver com a proposta da ADC Siemens, de fazer trabalho de lazer. O grupo já estava comprando uma idéia de trabalhar com comédia brasileira. Conversando com o Abreu (o que já era um sonho antigo que tínhamos no ABC, nos idos de “70 e garaná com rolha”) pensamos em trabalhar uma poética brasileira, e iniciamos o Projeto **Comédia Popular Brasileira** com o grupo. Ele já tinha visto nossa montagem de “O Capeta de Caruaru”, já tinha se apaixonado pelas pessoas... Na realidade, eram pessoas “puras”, porque ninguém vinha de escola, ninguém tinha nenhum ranço, vício de palco... Era um grupo de trabalhadores que morava na periferia e que tinham essa estética impregnada. Não tinha muito o que teorizar em cima. E as pessoas, de pronto, começaram a fazer... Mudamos o

nome do grupo que estava estigmatizado como grupo da Siemens, criamos um nome fantasia que foi Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes, baseado nas antigas companhias de *commedia dell'arte*.

P – E como o grupo foi ficando com a formação de hoje?

EDNALDO – Aí, em 1999, nós tínhamos 15 pessoas. A gente queria profissionalizar o grupo, e isso demandaria mais disponibilidade, porque tinha gente que só podia fazer teatro no fim de noite ou nos fins de semana... Mas algumas pessoas não estavam interessadas em continuar. Dentro do grupo, alguns foram casando... Só ficou quem tinha o teatro como prioridade. Conforme algumas pessoas iam saindo, eu já ia chamando profissionais mesmo, porque eu não queria um grupo que só tivesse o horário noturno disponível, por exemplo. A gente trouxe a Mirtes...

MIRTES NOGUEIRA– Eu já estava desde a primeira peça, “O Parturião”.

EDGAR CAMPOS– Depois veio o Aiman, eu, o Luti...

P – Por quais motivos a empresa retirou o patrocínio ? Falta de verba ?

EDNALDO – Mudou o diretor de marketing, e o novo diretor de marketing disse: “Prá gente não interessa mais patrocinar teatro”. Mas eu percebo que existiu um grau de preconceito porque a gente trabalhava com comédia popular... Não interevassa-lhe muito essa palavra POPULAR. Tanto que a verba que até então pertencia ao grupo foi toda para patrocinar Música Erudita. Dinheiro não foi o problema. Eles patrocinam a Fórmula 1, né? Mas a Siemens foi muito importante e útil para a gente. Enquanto estivemos lá, a gente teve autonomia total. Não tivemos ingerência de nenhum grau, e pudemos de certa maneira semear as bases desse projeto. Se não fosse a Siemens...

P – Abreu, qual espaço o **Comédia Popular Brasileira** ocupa em sua obra?

LUIS ALBERTO DE ABREU - É prioridade. Faço muitas coisas, mas o **CPB** é prioritário na minha pesquisa formal, para não ficar repetindo sempre as mesmas coisas. Sempre que acabo uma peça, me pergunto: que caminho da comédia popular agora a gente vai trilhar?

P - Na sua obra não há um projeto que tenha se estendido por tanto tempo e com tanta densidade, não é?

ABREU - Não há. O projeto foi muito feliz porque, através dele, pude perceber como essa continuidade nos faz esmerar a forma. O **CPB** é único na minha carreira.

P – Como funciona a subvenção e a cobrança de ingressos na Fraternal ?

EDNALDO – Enquanto fomos patrocinados pela Siemens, o grupo nunca cobrou ingresso. Nunca entramos em editais, porque seria injusto concorrer com nossos amigos da classe. Nesse período, formamos uma platéia imensa com preço simbólico ou gratuito. Sempre cadastrando público. Um trabalho de formiguinha.

ALI - Quando assumimos esse teatro, o Paulo Eiró, tinha cinco ou seis pessoas na platéia, e a gente conseguiu com ingresso pagante um público de 300 pessoas....

AIMAN – Tem algumas estratégias para um grupo sobreviver. A que a gente conseguiu foi, de repente, valer-se das políticas de subvenção. Mas a Fraternal alcança esse sucesso não é nem por causa do subsídio, porque há uma porção de grupos que têm o mesmo subsídio e não consegue se manter. O sucesso parte da premissa dessa estrutura da Fraternal de ter direção, cenografia, iluminação e atores dialogando juntos e, a partir daí, traçar uma estratégia de subsistência mesmo, né ?

EDGAR - Esse trabalho contínuo de cadastrar público, carro de som saindo pelo bairro, o boca-a-boca disseminando a qualidade artística do projeto, fez com que o público fosse aumentando. Isso aconteceu onde a Fraternal passava. No Teatro das Nações, depois no Arena, no Ruth Escobar... Começava com 10, 15, e estourava, como aconteceu aqui no último domingo onde a gente teve 800 pessoas e 100 tiveram que voltar porque o teatro tem 600 lugares.

AIMAN – Tem tantas senhoras aqui que riem de gargalhar, que chegam até a desconcentrar nossa atenção...

P - Como fazer compatíveis as teorias de Bakhtin e Bergson, misturando uma visão positiva do cômico e uma de negação; um teórico lidando com a regeneração-renascimento e outro falando em correção e humilhação?

ABREU – Na base de tudo está o Bakhtin, porque no Bakhtin o riso se estabelece a partir das imagens, o que é muito teatral. Como conceito, nosso teatro é bakhtiniano. A comédia

horizontaliza todos os seres humanos. O conceito do cíclico, da comédia ligada à natureza, me parece bem amplo. Já o Bergson explica o processo mental do riso, o que nos é pertinente. O lado *non sense*, os personagens sem raciocínio dos nossos espetáculos, isso vem do Bergson. Para criar um personagem cômico, eu não mergulho nas ações dele, mas na forma dele raciocinar. Bate duas, uma falha. Ele vai até determinado ponto, aí eu faço ele falhar.

ALI – O texto do Abreu resulta muito bem Mas o espetáculo é por conta da mão do Ednaldo também...

EDNALDO – Eu já distribuí os papéis, viu, Ali ? (risos)

ALI – Mas eu tô garantindo papel prá próxima peça. (risos)

AIMAN – Você quer fazer o quê ? São Pedro, São João ? (risos. Apontando Ali) O rapaz ali é turco, viu ?

MIRTES – E você também é, Aiman! (risos)

AIMAN – É “brimo”, né ? (risos)

ALI – A gente já viu montagem de textos nossos com outros grupos que não obtiveram o mesmo resultado. Não quero discutir a linguagem dos outros grupos... Mas você percebe que tá faltando aquela pincelada do Ednaldo.

P – Abreu, o que vem a ser aquilo que você chama de “encenação precária”?

ABREU – É para que eu visualise o espaço da encenação, a geometria e o movimento dos personagens Na segunda peça que escrevi, “Cala a boca já morreu”, como eram muitos personagens, me deram um campinho com bonequinhos. Eu tentei trabalhar com eles mas não teve jeito. Quando eu vejo um personagem, quando eu vejo uma ação, quando eu estabeleço o enredo, eu considero que as coisas ainda estão nos lugares concretos do mundo. Por isso, acho muito importante que o dramaturgo esteja observando o mundo. Não estou observando o teatro prá escrever diretamente prá ele, não estou tentando reproduzir o que eu vejo no teatro. O meu olhar é pro mundo. A partir do momento em que, no enredo, as coisas já estão meio claras, transfiro pro tablado, conforme o espaço onde vou trabalhar. E a partir disso estabeleço um *canovàccio*. Então começa o que chamo

de “encenação precária”. Se no começo meu olhar está voltado pro mundo, agora meu olhar é prá linguagem mesmo. Dentro de suas limitações, a linguagem teatral é infinita. Eu preciso sempre estar na platéia observando o que estou fazendo. É “precária” porque eu não penso na encenação em si. É a encenação apenas o suficiente para o teatro, apenas prá ajudar a visualizar. Antes de ser para os outros, são indicações para mim, para eu me orientar dentro do espaço cênico.

P - O título vem antes ou depois da cena escrita? Esse *canovaccio* a que você se refere é titulado?

ABREU – No *canovaccio* apenas numero e discrimino as cenas. Quando eu vou escrever a cena, primeiro eu dou o título. O título é o que me dá a intensidade onde quero chegar. O nome da cena é um desafio ao qual me proponho a chegar. Quando não tenho nome, coloco uma metáfora e vou tentar chegar à intensidade daquela metáfora. A coisa das unidades é legal porque, na hora em que estou escrevendo a cena, só tenho que me preocupar com aquela cena e não com o resto.

P – E como se dá a relação dos atores com o dramaturgo ?

ALI – O mais legal do repertório é que de novo você está revisitando seu trabalho. O projeto para o ano que vem, do Auto Junino, é formar novamente com os outros autos um repertório de peças. Vem uma nova e aí tem um trecho que você já fez. E para o público você passa em revista pelo menos os quatro últimos trabalhos do grupo, né ? E as pessoas, de repente, começam a fazer comparações.

ABREU – Quando a gente perdeu o patrocínio e teve que reduzir o grupo, me vi obrigado a repensar todo o processo de dramaturgia que vinha desenvolvendo até então.

AIMAN - A gente teve uma reunião em que ele disse: “eu tô pensando em complicar um pouco mais a narrativa”. Aí veio Nau dos Loucos e ele enlouqueceu mais ainda... Depois criou os saltimbancos fixos, transformando-os nos personagens das histórias. Cada um tem seu saltimbanco, que vai contar a história do seu ponto de vista.

MIRTES – De repente, a gente tem que tomar cuidado porque, daqui a pouco, dá prá fazer só com um ator. (risos)

EDNALDO – Nós discutimos um tema, por exemplo. Então o Abreu escreve o *canovaccio*, que vem prá cá, e a gente improvisa, discute esse roteiro. Nisso o Abreu já está assistindo às improvisações, os atores já estão criando imagens e emanando prá ele. Ele depura esse roteiro. Isso quando a gente tem tempo prá fazer. Atualmente, não tá dando tempo nem de fazer esse processo todo. Mas, em geral, quando o texto chega, ele já é o acabamento daquilo.

AIMAN - Na medida em que chega o texto que a gente lê e discute, a gente fala assim: “Meu Deus, disso aqui não sai teatro!” Porque o Abreu sempre te apresenta uma coisa nova, que te obriga a repensar o que você já fez e que caminho vai tomar a partir daquele novo elemento. Ou seja, o grupo tem como base esse ponto de partida: a dramaturgia, o que difere de outros grupos. Tem outro ponto, o estético, por parte da encenação do Ednaldo, que tem uma visão muito particular do que é o teatro popular. E quando a gente se assusta, a gente chama também o Abreu prá discutir.

MIRTES – “Peraí, você não acha que isso aqui tá demais?”, a gente fala.

P – O Abreu sempre assiste aos ensaios ?

ABREU – Sempre. Tanto que no “Masteclé” fizemos quase que juntos. “Nau dos Loucos” também. Do “Auto da Paixão” prá cá é que a gente trabalhou um pouco mais “no bico do corvo”, com prazos mais estritos. A gente tinha, por exemplo, três meses prá montar a peça. Então, aí, não dá prá ficar divagando muito. Mas nessa hora, quando você já tem um método, fica mais fácil.

ALI – Tem uma particularidade por conta de que a gente tá pegando uma peça inédita todo ano. A gente não tá pegando uma peça que já foi montada, ou um clássico, por exemplo, e remontando com a cara da Fraternal. Há dez anos, todo ano, a gente tem um texto inédito.

P - Qual foi o caminho da fluidez dos diálogos nas primeiras peças, às falas mais longas nos textos narrativos? E quanto ao ritmo?

ABREU- A gente trabalha por esgotamento. Quando vimos, depois das quatro primeiras peças, que a coisa cansou, pensamos em partir por outro caminho, que foi o da pesquisa do épico. Ainda assim, nesse momento, muita gente reivindicava: Cadê o Teité e o Matias

Cão, que eram tão legais? A partir do “Iepe”, começamos a olhar mais para o país. Apesar dos diálogos mais extensos, ganhamos, com a narrativa épica, em elementos poéticos, além de uma relação mais direta com o público.

P - Escrever para cinema influenciou na narrativa?

ABREU – Certamente. O cinema é uma arte épica. Já tive dois roteiros filmados e dirijo um núcleo de roteiro na Escola Livre de Santo André. Minha pesquisa na área cinematográfica acaba influenciando indiretamente o fazer teatral, embora eu especifique muito bem as duas linguagens. Fico bravo quando detecto no trabalho de um aluno um esquema teatral. Eu sendo rigoroso no trabalho da linguagem, quando uma linguagem se imiscue na outra, indiretamente, ela potencializa.

P – E você, Ednaldo, corta o texto do Abreu ?

EDNALDO – Ô... (risos) Nessa nova peça, “Borandá”, tiramos 25 minutos.

P – E como o Abreu lida com isso ?

ABREU - “Tudo bem. Você guarda aí que depois a gente junta tudo, e faz outra peça”. (risos)

EDNALDO - Tiramos cenas completas do “Parturião”. O “Till”, então, tivemos que tirar três ou quatro cenas. E preciosidades, viu ? Se quiserem um dia fazer a biografia do Abreu, nós temos uma preciosidade nas mãos.

ALI – Vamos montar uma peça que vai chamar: “Os cortes do Ednaldo”. (risos)

EDNALDO – A primeira peça do Abreu, nós escrevemos juntos. Ninguém sabe disso. (silêncio) Aliás, era uma peça horrível. (risos)

ABREU - Às vezes, eu mesmo venho aqui e digo: “aquilo tá demais”. E corta-se. Porque quero que os atores participem. Não significa que você tenha liberdade para mudar o texto. Mas você tem que se apropriar dele prá poder estar contando a história.

EDGAR – Você tem que chegar dentro dessa imagem que propõe a narrativa e superar a do autor, ou melhor, completar com suas imagens as imagens do autor. Isso cria uma relação muito generosa entre toda a equipe.

MIRTES – Tem uma outra coisa, que é o fato de ele conhecer a gente, né ? Então ele escreve sabendo prá quem vai escrever, pensando nas qualidades do ator.

EDNALDO - Não estamos aqui prá servir ao autor ou prá servir à encenação. Essa coisa da servidão nós não queremos aqui. Existem as competências específicas, e este respeito entre nós. O autor trabalha geralmente solitário mas quando você está no coletivo, o solitário dele fica pequeno diante do que se está criando no momento. Nunca houve choque nesse sentido. Eu lembro que no “Auto da Paixão” ele escreveu: “Chegam os saltimbancos com calças pretas e camisas brancas, etc”. E o Luís Augusto deu risada... (risos)

LUÍS AUGUSTO – Era bege. Era tudo muito bege.

EDNALDO – E depois eu não invento moda em cima, invento *a partir de...* Se tinham imagens de naus, numa peça, a gente foi experimentando com bastões, etc.

LUTTI ANGELELLI– Nesse caso, a gente tem o Ednaldo Freire que é, antes de tudo, um grande ator cômico.

EDGAR – Ele quer ganhar papel bom também, nego. (risos)

LUTTI – O Nardo é um artista popular. É ele quem filtra a obra do Abreu e transpõe essa visão popular.

AIMAN - A narrativa do Abreu não precisa de ilustração. Ela é, por si só, auto-suficiente. Alguns atores acham que se você disser só o texto, apenas narrar, ele não é nada. Então reinterpreta aquilo, e aí perde a narrativa.

ALI – O gostoso na Fraternal é que não tem esse excesso de respeito. Tem trabalhos que respeitam tanto a dramaturgia que a dramaturgia fica aqui, no papel, e a encenação fica lá longe. Não se casam. Aí é um jogral.

EDGAR – É mesmo.

P – Em cena, como fica a cabeça do ator que narra e sofre ao mesmo tempo a ação do que narrou ?

ALI – No nosso tipo de dramaturgia você não representa, você apresenta. São coisas diferentes. A gente é formado para representar. Quando você lida com a narrativa, você

apresenta, porque a representação é dada aqui em cima (mostra a cabeça). Quando você lida com imagens, quando você não representa, não tá passando pelo teu crivo o que está sendo dito. A representação te dá uma condição de você formatar tudo aqui em você e depois estar colocando em cena. Quando você lida com a narrativa, tudo é dado aqui (mostra a boca), no texto. Se necessário, dá prá você fazer um espetáculo nú. Tudo é dado pela palavra. A gente tem visto alguns trabalhos narrativos mas que ficam meramente na forma do jogral. Aqui não fica na forma, porque isso tem uma relação pessoal, social, muito clara com a nossa proposta.

AIMAN - Eu procuro também alguma “fiscalidade” para concretizar aquilo que eu adjectivei. Ou melhor, quero substantivar alguma coisa. De repente, o personagem é nervoso. Como eu vou concretizar esse nervoso ?

MIRTES – No meu caso, já venho há dez anos com o texto do Abreu, não parto em busca de “fiscalização”. A narrativa do Abreu, muitas vezes, ela se basta. Muitas vezes eu vou ali na frente, digo o texto e não preciso usar nenhum tipo de “fiscalização”. Não preciso incorporar nada. O próprio texto já passa... Busco a sutileza, o pequeno. Eu tento na voz, na entonação. Às vezes, eu tô com o personagem aqui e não saio de cena prá fazer outro personagem. Então, eu vou mais na voz. O gesto vem sozinho, sutil.

P – Quais as dificuldades que os atores encontram no texto do Abreu ?

LUTTI – Mudança muito rápida. É uma coisa que vem se concretizando e está mais latente agora nesse “Borandá”. Essas nuances de um personagem falando com outro visualizando, têm que estar muito claras para a platéia entender.

EDGAR – O fato de ter muitos personagens nem é problema, é um barato. Acho muito mais difícil fazer um personagem só o tempo inteiro, que não se mostra por inteiro desde o começo, ele vai se mostrar lá no momento da crise...

LUTTI – Acho que não...

EDGAR - ... no meu modo de ver. A grande dificuldade que estou encontrando, no “Borandá”, por exemplo, muitas vezes, é que a gente tá falando num momento agora e

está depois se remetendo ao passado. E você tem que dar esse salto imediato. É preciso ter essa clareza para passar para o público.

LUTTI – O ator brasileiro trabalha muito em cima do texto só. Se você pega um texto onde você não representa, mas fala, é estranho. Prá mim tá ligado um pouco ao Coro dos textos clássicos...

EDGAR– Não é...

LUTTI - tô falando onde eu tô querendo chegar. Depois tu fala na tua vez, tá? (risos)
Claro que você vai criar uma linha, um jeitão de falar, mas é estranho. Agora eu tô mais familiarizado com isso.

P – Quando vocês narram, é o ator narrando, como no Brecht, ou é o personagem narrando?

AIMAN – A dificuldade maior é essa coisa. Como particularmente não tenho essa capacidade de mudar de voz, essa extensão vocal, procuro buscar na “fiscalidade” essa diferença de composição. Às vezes, você está aqui e é o personagem narrando, e aqui o personagem representando. Às vezes, você narra esse personagem na terceira pessoa, comenta ele mesmo na primeira... Às vezes, você deixa de ser o personagem e é um saltimbanco narrando. Não é que seja o ator narrando...

EDNALDO – Nunca é o ator narrando.

ABREU - Toda vez que o ator sai do personagem e vira o próprio ator, ele vira aquele cara do “Globo Repórter”. É um distanciamento, que quebra geral. E aqui não. Aqui não se trata de quebrar o fluxo da cena. Quando ele não é personagem da cena, ele é personagem-contador: a Benecasta, o Amóz, etc.

MIRTES - Quando a Benecasta fala: “Público não tem nada que bedelhar. Tem que entrar calado e sair mudo”, tem gente na platéia que eu ouço: “Isso é modo de tratar o público ?”.

ABREU - O próprio público vai dialogando com os personagens.

EDGAR – Um dia disseram: “Dá uma maracujina prá ela acalmar”. (risos)

P – E o tradicional moralismo das comédias ?

ABREU – O conselho da narrativa popular não é necessariamente absoluto como nós temos nas moralidades, por exemplo. A Cultura Popular pode ser muito preconceituosa, muito violenta ou muito moralista. Estou fazendo uma seleção dos elementos da Cultura Popular com os quais vou trabalhar. Nós não somos a Cultura Popular, estamos trabalhando em cima dela.

EDNALDO – A Cultura Popular também brinca muito com os preconceitos e, às vezes, não deixa de ser preconceituosa. O Auto tem uma cena: “Os cegos prá lá, os aleijados prá cá”. Outro dia, chego aqui e tava cheio de cadeiras de roda na primeira fila.

P – E aí ?

EDNALDO – Eles mijaram de rir. (risos)

EDGAR – O Lutti, quando viu que tinha deficiente na platéia, me disse na coxia: “Edgar, naquela parte dos aleijados, vai devagar, não valoriza a piada”. (risos)

LUTTI (rindo) – Vá, vá mentir prá lá... Seja sincero aqui com o rapaz da tese... Você tava era cagando de medo também, Edgar! (risos)

AIMAN – Outro dia, veio um ceguinho ver o espetáculo, a gente entra lá pela frente, e ele disse: “Me põe lá na frente que eu quero ver direitinho, hein ?” (risos)

LUTTI – Um dia, na terceira fileira, tinha um velhinho assim (*Põe a mão em forma de concha na orelha*). Falei: “Caralho, o cara é surdo!”. E eu lá, em cena: “Sou Jeremias. O surdo.” Entrei na coxia: “Oh, Edgar, cê viu na terceira fila ?” E ele: “O quê ?”. “Um velhinho assim, assado...”. E o Edgar: “É meu sogro.” (risos) Depois eu pensei: “O preconceito é da gente. Eles tão além disso.”

EDNALDO - A nossa forma de fazer teatro vem da maneira de se manifestar do vendedor de raíz, aí, da praça pública.... Essa cultura dele tá mais próxima da gente do que a cultura acadêmica. Tenho muito mais a aprender com ele do que com o Teatro de Arte de Moscou. A gente sofre dessa nostalgia de voltar prá praça pública, que o próprio teatro tem. Existe uma forma de manifestação teatral que está no Carnaval, nos ritos dramáticos folclóricos, no cara que canta o cordel. Fico “puto da vida” quando tô fazendo uma peça, aí, e o ator fala assim: “Agora aqui é dramático, temos que estudar a memória ativa...”.

Não tem que fazer porra nenhuma! O próprio trabalho do ator tá aqui no texto. É aqui que tem que buscar o personagem.

ALI – O que não quer dizer que não façamos oficina de corpo, que não nos preparemos tecnicamente...

EDNALDO - A gente está em busca não apenas do cômico, mas da gestualidade brasileira também. Eu preciso de um ator que tenha a gestualidade do frevo, da macumba, do mergulhão... (*levanta-se*) O meu Arlecchino não é aquele que se desdobra assim (*mima mesuras clássicas da commedia dell'arte*)... mas pode ser um Arlecchino que joga capoeira (*mima capoeira*), que se desdobra no frevo (*passos de frevo*).

P - Abreu, como você recolhe ou cria frases e ditos populares ?

ABREU – Aprendi que teatro se escreve de ouvido. Então, a primeira coisa é a memória. Escrevo coisas que ouvi. Tem gente que abre a boca e é poesia para mim. Mas eu também pesquiso bastante, tenho dicionário de provérbios. Porque a Cultura Popular conserva os provérbios. O provérbio é um apuramento de um conceito filosófico, tem uma métrica, a sonoridade, a imagem... E, de repente, ele é uma obra-prima construída durante séculos. Um *hai kai*.

P – Vocês esperavam que o Projeto desse certo como deu?

ABREU – A gente torcia para isso. Pelo menos a gente trabalhou para isso.

EDNALDO - Hoje a gente já virou referência para alguns grupos de periferia, um de Mauá, outro de Diadema, que estão se baseando na nossa pesquisa.

ABREU - Grupos que vêm fazer cursos aqui...

EDNALDO - Quanta gente teve de público nas peças, agora em junho ?

AIMAN – 12 mil pessoas.

EDNALDO – Quando se tem 12 mil pessoas vendo e reagindo ao espetáculo, a gente alimenta o ego da nossa utopia, achando que a gente tá a caminho do teatro que a gente quer. Quando você forma uma platéia, você tá garantindo para outros grupos uma platéia também.

ALI – A gente não tá num centro cultural, um lugar onde naturalmente as pessoas vão. A gente tá num teatro fantástico, mas periférico.

ABREU - A gente só consegue manter o Projeto até hoje porque mudamos constantemente, como forma de não se exaurir. Porque, eu tenho certeza, a partir do momento em que a gente começar só a reproduzir, o Projeto morre em dois anos. O Projeto só tem dez anos porque nunca é o mesmo projeto. É isso que mantém o interesse do público e o nosso entusiasmo.

P – E qual o próximo passo?

ABREU – Tenho o *canovaccio* de uma paródia do Hamlet, e temos o projeto de fechar o ciclo de autos com um Auto Junino. Tem muita coisa pela frente. De cada lado que a gente olha, tem uma coisa por fazer.

EDNALDO - Além do Auto Junino, temos também muita vontade de trabalhar as paródias, a linguagem da Revista... A gente sabe que tem muito trabalho pela frente. Isso é o que nos move.⁹⁰

⁹⁰ O depoimento da Fraternal Cia foi tomado no dia 5 /7/2003, e o de Luís Alberto de Abreu no dia 7/12/2003.

4.2. Análise da mesa redonda

Como podemos constatar no depoimento tomado dos integrantes da Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes e de Luís Alberto de Abreu, nesse grupo o diálogo permanente é responsável pela consonância entre autor e companhia. Na relação estabelecida entre os dois, os objetivos e a visão teatral são convergentes. Para a Fraternal Cia, Abreu não está apenas escrevendo mais um texto isolado, sob encomenda, como faz para outras companhias, mas cumprindo sua tarefa como parte integrante do Projeto .

Conforme esclarece no debate, em seu método produtivo Abreu escreve cena a cena, sem preocupar-se com o todo, procurando alcançar, a cada nova unidade, a intensidade do título (muitas vezes metafórico). Só depois de estabelecidas todas as unidades da peça é que irá ordená-las, configurando o texto final.

Diante das adversidades de ordem financeira pelas quais passou a Fraternal, como o momento em que perdeu o patrocínio de uma empresa multinacional, o autor repensa sua dramaturgia; alia seu desejo de permanente reformulação dramática às circunstâncias de cada projeto. Sua cena portanto é aberta: está em permanente estado de adaptação ao devir. Somente o domínio técnico apurado pode levar um dramaturgo a alcançar esse grau de “maleabilidade criativa”.

Seu processo de escritura para a Malas-Artes começa com um tema proposto por ele ou pelo grupo. É sobre esse tema que irá desenvolver um *canovaccio*⁹¹, cujas cenas servirão à improvisação dos atores. Nesse momento, cada ator da Fraternal irá dar a sua contribuição ao trabalho coletivo, experimentando marcas, desviando destinos, sugerindo palavras, concretizando o roteiro em imagens através de seus corpos e suas vozes na cena. É depois desse momento que Abreu dará novo tratamento ao texto, até que ele chegue às mãos do encenador. Ainda aí ele estará sujeito a cortes ou a novas discussões. Conhecendo

⁹¹ Na *commedia dell'arte* roteiro básico sobre o qual o elenco improvisa.

de ante-mão o elenco para o qual escreve, Abreu pode prever as possibilidades cênicas, contando com as qualidades de cada ator.

É esse método, já estabelecido entre dramaturgo e companhia, que facilita a produção das peças do **CPB** e encurta o tempo de produção nas mais recentes montagens da Fraternal Cia. Ao contrário de outros grupos que trabalham com o que pode se denominar “criação coletiva” ou “processo colaborativo”, a Fraternal Cia estabelece como ponto de partida, e eixo condutor de suas criações, a dramaturgia. Ednaldo Freire deixa claro em seu depoimento que a construção dos personagens em suas encenações parte sempre do texto.

Na opinião do elenco da Fraternal, a dramaturgia de Abreu, constelada de imagens e alicerçada em complexa estrutura narrativa, é auto-suficiente. Em algumas cenas é quase como se coubesse ao ator apenas a função de dizer o texto, rejeitando nesse momento as habituais técnicas interpretativas psico-realistas. Desta maneira, diante do texto de Abreu, o ator teria mais a função de “apresentar” o texto épico do que de representá-lo. Noutros momentos, é preciso que o ator descubra a chave certa para alcançar através da palavra a comicidade sugerida pelo autor.

Apesar disso, os métodos dos atores da Fraternal são diferentes. Se há entre o elenco os intérpretes que buscam a concretização física das imagens e sentimentos apresentados pelo autor, outros pautam sua representação pela sutileza gestual e vocal.

Concorre para o produto final desses textos a visão sobre o popular do encenador, concretizada no espetáculo. Ednaldo Freire, ator, cenógrafo e diretor contribui com sua vasta experiência em espetáculos populares para a realização cênica dos textos de Abreu. Dispensando os métodos de interpretação teatral europeus, Freire vai atrás da gestualidade presente nas manifestações populares do Brasil, como o frevo, o candomblé, a capoeira. Isso faz com que a pesquisa da Fraternal parta em busca não apenas da comicidade, mas da gestualidade brasileira.

Quanto à Cultura Popular, o grupo tem um conceito claro a esse respeito. A Fraternal Cia trabalha *sobre* a Cultura Popular, mas sua manifestação dramática não é a

Cultura Popular⁹². Seja na escolha de temas e formas, seja na estruturação desse material, fica clara a consciência do grupo de lidar com uma seleção de elementos acerca dessa cultura.

O número cada vez maior de pessoas frequentando os espetáculos da Malas-Artes comprova a eficácia do projeto **CPB** no que diz respeito a seu propósito formador de público. É a permanente reciclagem de gênero, temas e formas do grupo (ainda que não perca de vista o *popular*) que mantém o interesse desse público. E é o prestígio perante ele que anima o Projeto.

⁹² Para Zumthor, o conceito de popular não é absoluto: “A idéia de ‘cultura popular’ é só uma comodidade que permite o enquadramento dos fatos; refere-se a usos, não a uma essência; a “popularidade” de um traço de costumes ou de um discurso é tão-somente sua relação histórica *hic et nunc* com este ou aquele outro traço, este ou aquele discurso.” (Zumthor,2001) Para o ensaísta, *popular* designa “a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com designos coletivos e em linguagem relativamente cristalizada.”(Zumthor, 2001)

APOTEOSE - Conclusão

É fácil compreender porque, ao contrário do que acontece com tantos autores teatrais, a obra de Abreu não está na gaveta e sim sendo levada aos palcos a quase todo o momento. Trata-se de um dramaturgo a serviço da cena, que se envolve na pesquisa dos grupos ou produtores para os quais trabalha, tanto de forma quanto de conteúdo.

Para tanto, Abreu abre sua obra em gênero, tema e linguagem. Isso impede que lhe construam uma “estampa”. E o fato de não estar associado a um estilo definitivo nem “rotulado” (seja pelos veículos de divulgação teatral, pelos críticos ou pelo público) lhe dá ampla liberdade de arriscar sempre o novo, o que torna seu exercício profissional, além de uma surpresa para as platéias, um desafio entusiasmante para si mesmo.

Para a estabilidade do projeto **Comédia Popular Brasileira**, rara como experiência teatral no Brasil, o patrocínio de uma grande empresa nos primeiros seis anos foi fundamental. Nos quatro anos subsequentes, o apoio financeiro dos programas públicos de incentivo ao teatro contribuiu sobremaneira. Mas é a atenção que a Fraternal Cia de Arte e Malas-Artes dispensa ao público, integrando-o como parte decisiva nos rumos traçados pelo Projeto, que define o sucesso de uma iniciativa como o **CPB**.

Da poética cômica de Abreu

De Henri Bergson, Abreu aproveita os preceitos acerca dos elementos mecânicos e psicológicos da comédia. Constrói, digamos, a “cabeça” de seus personagens. De Mikhail Bakhtin, assimila e desenvolve as indicações sobre o “baixo” material e corporal dos tipos, formatando o corpo de suas criações. A proximidade da Cultura Popular, também ressaltada pela teoria do ensaísta russo, explica a importância que a PALAVRA tem dentro dos textos do **CPB**. Daí a PALAVRA, além das imagens, ter de constituir um dos

componentes da matriz de criação de qualquer autor que pretenda trabalhar com a Cultura Popular.

Como vemos, na prática dramaturgica que, ao longo do tempo, Abreu vai forjando para si, o autor se utiliza, ao mesmo tempo, de duas atribuições díspares do riso. Uma delas positiva, o caráter regenerador que Bakhtin (1987) atribui ao riso. A outra, apresentada por Bergson (2001), é negativa: o riso como correção da rigidez e dos desvios sociais.

A teoria bakhtiniana, por tratar das características do risível na Cultura Popular, é mais influente e ocupa mais espaço nos textos escritos pelo autor paulista para o Projeto **CPB** do que as idéias de Bergson. A carestia do povo na “fome universal”, quando saciada pela abundância do banquete; a imagem grotesca do corpo aberto, inacabado e multidilacerado; o sentido topográfico e hiperbólico das descrições feitas pelos personagens; o inventário de frases coloquiais, familiares e licenciosas a revelar a proximidade da fala das ruas; a reinterpretação dos cânones oficiais e sagrados; o caráter ambivalente do riso que nega para afirmar, mata para fazer renascer; são utilizados por Abreu freqüentemente na construção de seus textos cômicos, como recurso dramaturgico. Abreu almeja, com essa utilização, obter desses elementos não apenas o efeito risível, mas fazer ressoar neles o caráter regenerador que, segundo Bakhtin, o riso popular incorpora.

A teoria do riso, proposta por Henri Bergson (2001), ocupa espaço menor dentro da dramaturgia cômica de Abreu. Ainda assim, algumas de suas proposições são encontradas nas peças do autor do **Comédia Popular Brasileira**. A mecanização das ações humanas; o personagem visto como um fantoche que é manipulado pelo enredo/destino ; a ambigüidade de interpretação das situações e do discurso são recursos bergsonianos presentes na estruturação das fábulas cômicas de Luís Alberto de Abreu. Por isso o “humor negro”, que se expressa a propósito de situação grave, desesperada ou grotesca, pode estar presente em algumas passagens de sua dramaturgia cômica.

Quando, entretanto, a degradação e o exagero aparecem nos textos de Abreu, eles não carregam a conotação negativa, de correção moral e humilhação no nível que lhes

atribui Bergson. Antes, nas peças montadas pela Fraternal Cia, esses elementos propõem-se veículos do riso “libertador”, de dominação do medo, e do caráter regenerador apresentado por Bakhtin. Os anti-heróis risíveis das comédias do dramaturgo paulista não são apresentados à platéia para serem vistos “do alto de um camarote”, como entende Bergson, ou para serem corrigidos socialmente. Eles são, ao contrário, manifestações da ligação entre o social e o corporal que, com o dinamismo de seu movimento contínuo de auto-regeneração, formam uma “totalidade única e viva” com o mundo. Ao futuro promissor identificado por Bakhtin nas imagens populares universais, Abreu liga as aspirações sociais do povo brasileiro.

Bakhtin (1987) apresenta a um só tempo uma ligação indissolúvel entre sofrimento e satisfação. Essa ligação entre o esforço físico demandado pelas necessidades naturais e o prazer advindo da realização dessas necessidades é explorada em todos os textos do **Comédia Popular Brasileira**. As imagens hiperbolizadas destacadas pela teoria do crítico russo na sua topografia dos gêneros também estão presentes na poética cômica de Abreu. Muitas dessas imagens vêm das representações dramáticas da Cultura Popular brasileira. O autor de “Tepe” adapta às tradições do homem brasileiro o manancial de recursos do cômico universal elencado por Mikhail Bakhtin.

Dentre esses recursos, destaque-se ainda a exploração cômica do vocabulário da praça pública. E quando a morte aparece para os personagens cômicos de Abreu, vem carregada do sentido regenerador e ambivalente que lhe atribui o crítico soviético, como aquela que amortalha e ressuscita, e como metáfora do ciclo biocósmico da humanidade.

A baixa auto-estima como um dos componentes históricos na formação da identidade do povo brasileiro (Ribeiro, 1997), bem como o tratamento dispensado entre as classes sociais do país, surgem à guisa de denúncia, em cada uma das peças do **CPB**. A partir de certo momento, no projeto da Fraternal Cia, o autor de “Auto da Paixão e da Alegria” sai em busca do contador de histórias brasileiro. E a qualidade na narrativa popular que mais interessa a Abreu é a facilidade com que o povo reconta a História de uma forma particular, destacando conteúdos que lhe convêm e excluindo detalhes que

talvez não caibam na sua visão de mundo. Ou, por outra, inventando aquilo que não sabe. Essa característica pode ter correspondência com o *giullare* e os *fabulatori* que compõem as referências na poética do homem-de-teatro italiano Dario Fo.

Abreu não se cansa de permear seus textos por referências e citações da dramaturgia universal. Vale-se ainda, em certos momentos, do elemento dramático para comover a platéia, sem que com isso sua poética fique menos cômica. Ao contrário, a melancolia estabelece o padrão de sua comicidade, como neste exemplo:

“IEPE (luz vai fechando nele) – E Iepe, cheio até o tampo, saiu para a noite em direção à sua casa. Forçou a cabeça e tentou imaginar um pedaço do dia seguinte: era o mesmo dia de ontem e de anteontem e nada era seu. Então voltou à venda de Jaró e bebeu mais, até entupir. (deita-se) Depois, deitou à beira da estrada e, de dentro da insônia de muitas perguntas, chamou o sono. Para sonhar. Só isso era seu. (dorme)”

Essa espécie de resignação talvez aponte, no trabalho de Abreu, para além do cômico, aquilo que Luigi Pirandello (1867-1936) chama de “humorismo”. Em seu ensaio “O Humorismo”, escrito em 1908, o dramaturgo italiano diferencia o humor da comicidade, da ironia e da sátira.⁹³ Para ele,

“na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não remanesce invisível; isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho em que o sentimento vai remirar-se, mas que se coloca diante dele como um juiz, analisa-o desapaixonadamente e decompõe sua imagem; esta é uma análise, porém, uma decomposição, da qual surge ou emana um outro sentimento: aquele que se poderia chamar, e eu de fato assim o chamo, o *sentimento do contrário*.”⁹⁴

O autor de “Seis personagens a procura de um autor” trata aqui da reflexão que não se oculta, que não se torna uma forma de sentimento, mas o seu contrário, seguindo

⁹³ “E precisamente é isto que distingue com nitidez o humorista do cômico, do irônico, do satírico. Nestes outros não nasce o sentimento do contrário; se nascesse, seria riso amargo, isto é, não mais cômico, mas o riso provocado no primeiro pelo percebimento de qualquer anormalidade; a contradição que no segundo é somente verbal, entre aquilo que se diz e aquilo que se pretende que seja entendido se tornaria efetiva, substancial, e portanto não mais irônica; e cessaria o desdém ou, como quer que seja, a aversão à realidade, que é a razão de toda sátira.” (Pirandello, 1999)

⁹⁴ PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*, in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 405 p.

passo a passo o sentimento, como “a sombra segue o corpo”. E entende que o humorista deve cuidar mais dessa sombra que desse corpo, exibindo e expondo todos os seus trejeitos e movimentos. Para ele, o humorista deve ver o lado sério de suas descobertas, não apenas para delas rir, senão para delas se compadecer. E conclui que toda a observação humorística deve vir colorida pelo ceticismo.

É por isso que, em certos momentos, algumas das peças do **Comédia Popular Brasileira** sugerem uma visão pessimista da existência, como nesse trecho:

“DEUS (fechando o livro) – Quero ver se aprendo a ter menos certezas! Vocês deviam fazer o mesmo. Cada vez mais vocês acreditam mais piamente nas próprias tolices. Acreditam com fé absoluta nos próprios absurdos que inventam! (...) **Nem toda filosofia vai abalar minha certeza de que o ser humano não tem jeito.**”

Ora, a reflexão diante das desventuras dos personagens é uma constante em todas as peças do **CPB**. E nelas somos levados a nos compadecer da sina de João Teité, de Matias Cão, de Iepe, de Till. Em que pese a presença desse ceticismo a que se refere Pirandello (1999), resta sempre a todos os personagens de Abreu uma esperança no final. Assim é que Lima Barreto, depois de todas as lutas e desgraças que acumula pela vida, em sua fala derradeira demonstra aguardar o momento de paz a que tem direito; Jó é forte o suficiente para, cumprindo seu ciclo heróico, trazer a divindade para o mundo; a Iepe, no fim das contas, resta um talento que ninguém tira: a capacidade de sonhar; Till, mesmo que a todo momento tentem dar-lhe um fim, renasce; no “Auto da Paixão e da Alegria”, Cristo não abandona a terra, mas desce ao mundo para conviver entre os homens...

Podemos concluir, portanto, que o humor nas comédias do Projeto **Comédia Popular Brasileira** é o mesmo humor definido por Pirandello (1999). Este humor não está apenas para fazer rir; tem função de reflexão, e uma reflexão que se revela para a platéia a todo o momento. E muitas vezes ele vem colorido pelas tintas da melancolia, “na acepção original da palavra, isto é, cheio de fel”.⁹⁵

⁹⁵ Idem, ib.

Independente do fato de ser um dramaturgo que trabalha sempre sob encomenda, Abreu constrói uma obra dramática coerente e consistente. Afinal, um dramaturgo não é apenas aquele que cria argumentos, mas também aquele que imprime sobre as fábulas sua marca pessoal.

Em seus interstícios, a obra de Abreu, além de percorrer todos os objetivos aqui apresentados, tem muito a dizer sobre o ser humano. Em suas criações, o autor salienta o poder de transformação dos personagens. As peças para o **CPB** formam, no conjunto de seu trabalho, uma obra coerente que reflete a visão de mundo de um artista preocupado com o destino do homem.

Ao contrário da primeira tetralogia do Projeto, as falas dos personagens nas últimas peças escritas por Abreu (e sobretudo no último auto sacramental) são mais longas. O que elas perdem no diálogo em dinamismo, ganham em eloquência. Suas peças foram do **jogo**, no primeiro ciclo de quatro textos, para o **pensamento** das cinco obras do segundo ciclo. A dimensão da narração, do “contador de histórias”, é o que mais tem interessado à presente produção do autor. E uma vez que os personagens além de agir estão também narrando, fica clara a opção pela construção de imagens, pela articulação de idéias por meio da *palavra*, pela descrição mais detida dos episódios, talvez em detrimento da agilidade dialógica apresentada nos primeiros textos do Projeto.

A comicidade em Abreu não parte em busca apenas do cômico, mas atinge também o universo popular brasileiro. O *modo de falar e ser* do vendedor de raiz da Praça da Sé, do contador de histórias cearense, da velha cega benzedeira da fazenda paranaense, da jongueira de Minas Gerais estão vivos nos objetivos, nas ações e no discurso de cada um dos personagens das peças do **CPB**.

Do espaço de Abreu na história da Comédia Popular brasileira

Ao que podemos constatar, além da procura por uma dramaturgia que dialogue com o público popular, há na obra de Luís Alberto de Abreu uma busca intelectual. O autor do **CPB** transfere personagens europeus-renascentistas para o universo brasileiro; constrói seus enredos sobre o fabulário medieval; aponta em seus textos mazelas da vida contemporânea brasileira e do ser humano, de maneira universal; acomoda suas criações às mais sofisticadas propostas do teatro atual; e adapta as mais arrojadas estruturas do teatro épico à narrativa cômica popular.

Ao produzir para o projeto **CPB**, Abreu não está fazendo parte apenas de um círculo de autores da comédia-de-costumes no *mainstream* do teatro brasileiro (Juca de Oliveira, Marcos Caruso, Miguel Fallabela, Mauro Rasi, Ronaldo Ciamboni, Mário Viana). Além do objetivo de conquistar o público, é vitorioso ao empreender um ambicioso projeto de experiência dramaturgica. Lança mão, para tanto, de um artifício formal: a reabilitação do contato com a platéia por meio de vastos recursos da narrativa.

Depois de Martins Pena, Artur Azevedo e França Júnior, a dramaturgia brasileira está repleta de períodos em que atingiu de forma inteligente o público popular. Além da vasta produção de espetáculos do primeiro período do Teatro de Revista e de Burletas (entre as décadas de 1910 e 1930), ressaltamos a importância que tiveram para nossa história textos de Oduvaldo Viana, Armando Gonzaga, Ariano Suassuna, Renata Pallotini, Chico de Assis, Oduvaldo Viana Filho, Aldomar Conrado, João Bithencourt, Lauro César Muniz e Carlos Alberto Soffredini. A diferença de Abreu talvez esteja no fato de ser o único entre todos esses autores que conjuga as multiplicidades temática e de linguagem. A pluralidade de temas e estruturas em sua obra é ponto de partida para a confecção de todos os seus textos. Além disso, Abreu também é o único dentre esses dramaturgos cômicos citados a ter se articulado à estabilidade de um projeto que tenha nos legado tantas peças quanto o **CPB**.

Por conta do Abreu

De “O Parturião” ao “Auto da Paixão e da Alegria”, Abreu evoluiu. Sua busca incansável pela narrativa, pouco a pouco destilada, define um estilo próprio, que cada vez mais o diferencia de outros dramaturgos. Quanto à estrutura das peças, sua capacidade de síntese vai sendo forjada sem prejuízo da complexidade de suas estruturas, de sua precisão verbal ou da riqueza de suas fábulas. Arriscamos afirmar que Abreu pode, portanto, emparelhar-se aos grandes autores da comédia nacional, de Martins Pena a Ariano Suassuna.

Em sua obra cômica, o autor de “Burundanga” enfatiza seus próprios artifícios, nega o realismo psicológico e mistura a “alta” e a “baixa” cultura, numa fusão de estrutura complexa e elaborada, não muito distante das pesquisas que conduzem a cena contemporânea. Assim sendo, a poética cômica que Luís Alberto de Abreu compõe para a Fraternal Companhia de Arte e Malas Artes, além de perpetuar e conjugar meios e elementos da comédia popular brasileira e da comicidade universal, desenvolve recursos narrativos para o teatro épico, como a máscara tripla, estabelecendo um diálogo entre o teatro tradicional e as correntes contemporâneas da linguagem teatral.

Nota-se que, mesmo enfocando o público popular em seu projeto, Abreu jamais subestima a inteligência e a sensibilidade dos espectadores. Ao contrário, a inventividade e os recursos narrativos de que lança mão ao estruturar suas comédias demonstram sua confiança na capacidade de assimilação de forma e conteúdo da platéia. Nem Luís Alberto de Abreu, nem a Fraternal Cia rendem-se a clichês ou recursos “gratuitos” para extrair o riso. A comicidade no Projeto **Comédia Popular Brasileira** é sempre fruto de uma linguagem pesquisada, estruturada e desenvolvida a cada novo trabalho.

A forma como se compõe seu processo criativo talvez defina o estilo de Luís Alberto de Abreu: o autor cômico-dramático, épico e lírico, cuja atitude artística ou *habitus*, no dizer de Bourdieu (1989), tem confundido parte da crítica especializada; cuja obra inquieta e insatisfeita tem pautado os palcos brasileiros de profunda significação.

Assim, e muito por conta do Abreu, o Projeto **Comédia Popular Brasileira** tem se revelado das mais profícuas tentativas de afirmar a potencialidade do riso como caráter inerente ao teatro popular brasileiro.

ANEXOS

Fichas Técnicas

“O Parturião”

DIREÇÃO: Ednaldo Freire

CENÁRIO: Luís Augusto dos Santos

FIGURINOS: Luís Rossi e Rita Bentiz

ADEREÇOS: Luís Rossi e Fábio Brando

ILUMINAÇÃO : Newton Saiki

DIREÇÃO MUSICAL E PREPARAÇÃO VOCAL: Tato Fischer

TRILHA-SONORA: Vadinho

COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo

ELENCO: Ali Saleh

Fábio Visconde

Gilmar Guido

Izildinha Rodrigues

José Bezerra

Mirtes Nogueira

Nelson Belintani

Nilton Rosa

Sérgio Rosa

Silvia Belintani

ESTRÉIA: São Paulo, 23 de março de 1994 – Teatro das Nações

São Paulo, 01 de março de 1997 – Teatro de Arena Eugênio Kusnet

“O Anel de Magalão”

DIREÇÃO: Ednaldo Freire

CENÁRIO: Luís Rossi e Fábio Brando

FIGURINOS: Luís Rossi e Rita Benitz

ADEREÇOS: Charles Roodi, Antônio Ribeiro, Márcio Ribeiro

ILUMINAÇÃO: Nelson Ferreira

DIREÇÃO MUSICAL: Wandereley Martins

TRILHA-SONORA: Vadinho

COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo

ELENCO: Ali Saleh

Gilmar Guido

Irland Araújo

Izildinha Rodrigues

José Bezerra

Mirtes Nogueira

Nelson Belintani

Nilton Rosa

Sérgio Rosa

Silvia Belintani

ESTRÉIA: São Paulo, 15 de julho de 1995 – Teatro das Nações

“Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre”

DIREÇÃO: Ednaldo Freire

CENÁRIO E FIGURINOS: Augusto dos Santos

ADEREÇOS: Mirtes Nogueira, Augusto dos Santos e Claudinha

ILUMINAÇÃO: Newton Saiki

TRILHA-SONORA: Vadinho

COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo

ELENCO : Fábio Visconde

Gilmar Guido

Izildinha Rodrigues

José Bezerra

Keila Redondo

Mirtes Nogueira

Nelson Belintani

Nilton Rosa

Sérgio Rosa

Silvia Belintani

ESTRÉIA: São Paulo, 6 de julho de 1996 – Teatro de Arena Eugênio Kusnet

“Sacra Folia”

DIREÇÃO: Ednaldo Freire

CENÁRIO: Luis Augusto dos Santos

FIGURINOS: Luís Rossi e Augusto dos Santos

ADEREÇOS: Augusto dos Santos

ILUMINAÇÃO: Newton Saiki

DIREÇÃO MUSICAL E PREPARAÇÃO VOCAL: Tato Fischer

TRILHA-SONORA: Vadinho

COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo

ELENCO: Ali Saleh

Fábio Visconde

Gilmar Guido

Izildinha Rodrigues

José Bezerra

Keila Redondo

Mirtes Nogueira

Nelson Belintani

Nilton Rosa

Sérgio Rosa

Silvia Belintani

ESTRÉIA: São Paulo, 7 de dezembro de 1996 – Teatro de Arena Eugênio

Kusnet

“Iepe”

DIREÇÃO: Ednaldo Freire

CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luis Augusto dos Santos e Fábio

Lusvarghi

ILUMINAÇÃO: Newton Saiki

TRILHA-SONORA: Kalau

COREOGRAFIA: Augusto Pompeo

ELENCO: Ali Saleh

Edgar Campos

Fábio Visconde

Gilmar Guido

Izildinha Rodrigues

José Bezerra

Keila Redondo

Mirtes Nogueira

Nelson Belintani

Nilton Rosa

ESTRÉIA: São Paulo, 25 de abril de 1998 – Teatro Ruth Escobar

“Till”

DIREÇÃO: Ednaldo Freire

CENÁRIO, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luís Augusto dos Santos e Fábio

Lusvarghi

TRILHA SONORA: Kalau

ARRANJO VOCAL: Filó Machado

ILUMINAÇÃO: Newton Saiki

COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo

EXPRESSÃO CORPORAL: Julião

TRADUÇÃO DOS CONTOS ORIGINAIS: Vanessa Abreu

MAQUIAGEM E CARACTERIZAÇÃO: Keila Redondo e Petrônio

Nascimento

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Bia Gonçalves

ELENCO: Ali Saleh

Aiman Hammoud

Clóvis Gonçalves

Edgar Campos

Gilmar Guido

Izilda Rodrigues

José Bezerra

Keila Redondo

Mirtes Nogueira

Nelson Belintani

Newton Rosa

Renata Sad

Saete Fracaroli

ESTRÉIA: São Paulo, 7 de setembro de 1999 – Teatro Ruth Escobar

“Masteclé ou Tratado Geral da Comédia”

DIREÇÃO: Ednaldo Freire

CENÁRIO, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luís Augusto dos Santos

TRILHA-SONORA: Kalau

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Bia Gonçalves

PROJETO DE ILUMINAÇÃO: Cláudia Rodrigues

OPERADOR DE SOM: Marco Vasconcellos

OPERADOR DE LUZ: Del Martins

COSTUREIRA: Maria de Castro

ARTE: Luís Augusto dos Santos e Fábio Lusvarghi

ELENCO: Aiman Hammoud

Ali Saleh

Edgar Campos

Mirtes Nogueira

ESTRÉIA: Santos, 20 de abril de 2001 – Teatro do Sesc

“Nau dos Loucos ou Stultífera Navis”

DIREÇÃO: Ednaldo Freire

CENÁRIO, FIGURINO E ADEREÇOS: Luís Augusto dos Santos

TRILHA SONORA: Fernando Sardo

PREPARAÇÃO CORPORAL: Julião

PROJETO DE ILUMINAÇÃO: Newton Saiki

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Bia Gonçalves

CENOTÉCNICO: Edson Freire

ASSISTENTE DE CENOGRAFIA: Fábio Lusvarghi

OPERADOR DE LUZ: Ricardo Gomes

OPERADOR DE SOM: Paulo Henrique

COSTUREIRA: Maria de Castro

ELENCO: Aiman Hammoud

Ali Saleh

Edgar Campos

Julião

Mirtes Nogueira

ESTRÉIA: São Paulo, 10 de janeiro de 2002, Teatro Paulo Eiró

“Auto da Paixão e da Alegria”

DIREÇÃO: Ednaldo Freire

CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS: Augusto dos Santos

MUSICAS E DIREÇÃO MUSICAL: Luis Carlos Bahia

PESQUISA E COMPOSIÇÃO CORPORAL: Deise Alves

TRILHA-SONORA COMPOSTA: Marcos Vaz

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Bia Gonçalves

CENOTÉCNICO: Edson Freire

ASSISTENTE DE CENOGRAFIA: Cássia Carvalho

OPERADOR DE LUZ: Ricardo Gomes

MONTAGEM DE LUZ: Crispim, Daniel Ribeiro e Ricardo Gomes

COSTUREIRA: Alice Corrêa

ELENCO: Aiman Hammoud

Edgar Campos

Luti Angelelli

Mirtes Nogueira

ESTRÉIA: São Paulo, 11 de julho de 2002 - Teatro Paulo Eiró

EPÍLOGO - BIBLIOGRAFIA

1. FONTES PRIMÁRIAS

ABREU, Luis Alberto de. *Burundanga ou A Revolução do Baixo Ventre*, in *Comédia Popular Brasileira*, São Paulo: Siemens, 1997, p. 23-90.

_____. *Comédia Popular Brasileira*, São Paulo: Siemens, 1997, 317 p.

_____. *O Parturião* in *Comédia Popular Brasileira*, São Paulo: Siemens, 1997, p.233-317.

_____. *O Anel de Magalão* in *Comédia Popular Brasileira*, São Paulo: Siemens, 1997, p. 91-186.

_____. *Sacra Folia* in *Comédia Popular Brasileira*, São Paulo: Siemens, 1997, p. 187-231.

_____. *Auto da Paixão e da Alegria*, Cópia mecanográfica.

_____. *Iepe*, Cópia mecanográfica.

_____. *Nau dos Loucos ou Stultífera Navis*, Cópia mecanográfica.

_____. *Masteclé ou Tratado Geral da Comédia*, Cópia mecanográfica.

_____. *O homem imortal*, in *Concurso Nacional de Dramaturgia SESC/APART*. Prêmio Timochenco Whebi. Textos premiados 1990. São Paulo, p. 9-61.

_____. *Till*, Cópia mecanográfica.

_____. *O livro de Jó*, Cópia mecanográfica.

_____. *Maria Peregrina*, Cópia mecanográfica.

_____. *Um trem chamado desejo*, Cópia mecanográfica.

_____. *Ópera bufa para dois fulanos, um amante, arçom e circunstantes*, Cópia mecanográfica.

_____. *Bella Ciao* in Revista de Teatro SBAT, n. 450, abr./maio/jun. 1984, p. 27-64.

_____. *A troco de nada*, Cópia mecanográfica.

_____. *A Guerra Santa*, Cópia mecanográfica.

_____. *Grande Sertão*, Cópia mecanográfica.

_____. *Rosa de Cabriúna*, Cópia mecanográfica.

_____. *Nonoberto nonemorto*, Cópia mecanográfica.

_____. *Quem não se comunica...*, Cópia mecanográfica.

_____. *Cólera, não!*, Cópia mecanográfica.

_____. *A questão é qualidade*, Cópia mecanográfica.

_____. *Em fábrica que não tem prevenção, todos brigam e ninguém tem razão!*, Cópia mecanográfica.

_____. *Gente que não se cuida não leva vida segura*, Cópia mecanográfica.

_____. *O pum de Micura*, Cópia mecanográfica.

_____. *Bar, doce bar*, Cópia mecanográfica.

_____. *Foi bom, meu bem ?*, Cópia mecanográfica.

_____. *Lima Barreto, ao terceiro dia*, Coleção Teatro Brasileiro de Bolso, São Paulo: Caliban editorial, 1996, 142 p.

_____. *O rei do Brasil*, Cópia mecanográfica.

_____. *Nosso cinema*, Cópia mecanográfica.

_____. *Francesca*, Cópia mecanográfica.

_____. *O Brando*, Cópia mecanográfica.

_____. *... E morrem as florestas*, Cópia mecanográfica.

_____. *A morte de Lorca*, Cópia mecanográfica.

_____. *Círculo de Cristal*, Cópia mecanográfica.

- _____. *A quarta estação*, Cópia mecanográfica.
- _____. *Ladrão de mulher*, Cópia mecanográfica.
- _____. *O rei do riso*, Cópia mecanográfica.
- _____. *A Grande Viagem de Merlin*, Cópia mecanográfica.
- _____. *Xica da Silva*, São Paulo: Martins Fontes, 1988, 90 p.

2. TEATRO – LIVROS, TESES E GERAL

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. RJ: Zahar ed., FGV, 1999, 213 p.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. SP: Hucitec, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, São Paulo: Martins, 1973, 222 p.
- ANTONELLI, Giuseppe. *Storia del Teatro Antico*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1996, 95 p.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. RJ: ed. Zahar, 1990, 210 p.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1998, 290 p.
- BAKTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo: ed. Hucitec, 1987, 419 p.
- BANDEIRA, Pedro. *Malasaventuras, safadezas do Malasarte*. SP : ed. Moderna, 1997, 48 p.
- BASTOS, Lília da Rocha. Paixão, Lyra. Fernandes, Lúcia. Deluiz, Neise (orgs.). *Manual para elaboração de projetos e relatórios de pesquisa, teses, dissertações e monografias*. Rio de Janeiro: ed. Afiliada – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, 94 p.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov*, in *Textos escolhidos*. SP: Ed. Abril Cultural, 1975, 19 p.

- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, 323 p.
- _____. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1991, 446 p.
- BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, 152 p.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1977, 223 p.
- _____. *Teatro Legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1996, 150 p.
- BOLOGNESI, Mário F., *Palhaços*. No prelo, 2002, 168 p.
- BOURDIEU, Pierre. *A gênese dos conceitos de habitus e de campo*, in *O poder simbólico*. São Paulo: ed. DIFEL, 1989, p. 59-73.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 1987.
- BREMMER, Jan, ROODENBURG, Herman (org.), *Uma história cultural do humor*. RJ: Ed. Record, 2000, 301 p.
- BRITO, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 1999, 226 folhas, Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.
- _____. *A linguagem teatral de Artur Azevedo*. 1989, 434 folhas, Dissertação de mestrado, apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. RJ: ed. Civilização Brasileira, 1995, 321 p.
- DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. RJ: ed. Guanabara, 1991, 287 p.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxo sobre o comediante*, in *Textos Escolhidos/Diderot*. SP: Abril Cultural, 1979, 32 p.
- DIETERICH, Genoveva. *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza Editorial, 1995,

307 p.

DORT, Bernard. *Lectura de Brecht*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1973, 279 p.

DUVIGNAUD, Jean. *Rire, et après – essai sur le comique*. Paris: Desclée de Brouwer, 1999, 210 p.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Editora Record. 1995. 562 p.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1976, 132 p.

FABRIS, Annateresa & FABRIS, Mariarosaria, *Presença de Pirandello no Brasil* in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 405 p.

FARA, G & LAMBRUSCHI, F., *Lo spirito del riso*. Milano: ed. Cortina, 1987, 144 p.

FAVROD, Charles-Henri. *O Teatro – Coleção Enciclopédia do Mundo Actual*.

Lisboa: Publicações Dom Quixote 1977, 258 p.

FREUD, Sigmund. “Os chistes e as espécies do cômico” in *Os chistes e sua relação com o inconsciente, Sigmund Freud VOL. III*. RJ: ed. Imago, 1977, p 207 - 265.

FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. Org. Franca Rame, 2ª ed., São Paulo:Ed. Senac, 1999, 384 p.

GUINSBURG, Jacó, COELHO Netto, José Teixeira, CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1988, 380 p.

_____. *Uma Operação Tragicômica do Dramático: O Humorismo* in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 405 p.

HEGEL, G. F. *Estética*. Lisboa: ed. Guimarães, 1964, 302 p.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JONES, Peter V, SIDNWELL, Keith C. *Reading Latin, Plautus and the Roman comic tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 39 p.

JUNG, Carl G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. São Paulo: ed. Nova Fronteira, 1964, 316 p.

- LE MASCHERE ITALIANE. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1998, 44 p.
- LEVI, Clóvis. *Teatro Brasileiro, um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte/Ministério da Cultura. São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997, 349 p.
- LOPES, Sara Pereira. “*Diz isso cantando*”: *A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. 1997, 141 folhas. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.
- MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: ed. Universidade/UFRGS/Unesp, 2000, 277 p.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: ed. Global, 1997, 312 p.
- _____. *Princípios Estéticos Desentrenados das Peças de Pirandello sobre o Teatro* in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 405 p.
- MOLIÈRE. *Les fourberies de Scapin*. Paris: ed. Libro, 1997, 91 p.
- _____. *Don Juan*. Paris: Librairie Generale Française, 1999, 170 p.
- PADOVANI, Umberto, CASTAGNOLA, Luis. *História da Filosofia*. São Paulo: ed. Melhoramentos, 1977.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia - Construção do Personagem*. S.Paulo: ed. Ática, 1990, 156 p.
- _____. *Introdução à Dramaturgia*. S.Paulo: ed. Ática, 1988, 72 p.
- PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*, in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 405 p.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. S.Paulo: ed. Cortina, 1992, 215 p.
- RABELAIS, François. *Pantagruel/ Gargantua*. Nouveaux classiques illustrés Hachette, Paris: Librairie Hachette 1977, 154 p.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 476 p.

- RODRIGUES, Nelson. *O Beijo no Asfalto* in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, VOL. 4. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981, 420 p.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1965, 177 p.
- SÁ, Nelson de. *Diversidade, um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo: ed. Hucitec, 1997, 479 p.
- SHAKESPEARE, Willian. *A Comédia dos Erros*. trad. de Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999, 110 p.
- _____. *Macbeth*. trad. de Carlos Alberto Nunes, São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1975, 280 p.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. *Pirandello: "Sou aquele por quem me tomam"* in GUINSBURG, J. (org.), *Pirandello: Do Teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 405 p.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Coleção Teatro Moderno, RJ: Agir Editora, 1979, 203 p.
- VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Códex, 2002, 232 p.
- _____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade de Campinas, 1991. 194 p.
- VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular: as experiências do Teatro União e Olho Vivo*. SP: Ed. da UNESCO, 1980, 169 p.
- VIGOUROUX-FREY, Nicole (Org.), *Le clown, rire ou dérision?*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999, 221 p.
- WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação*. São Paulo: Hucitec, 1997, 187 p.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura medieval"*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 324 p.

3 – ARTIGOS EM JORNAIS E REVISTAS

ABREU ilumina riso popular. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 de outubro de 1997.

ABREU, Luís Alberto de. *A restauração da narrativa*, O Sarrafo, São Paulo, maio de 2003.

_____. *A restauração da narrativa, parte 2*. O Sarrafo, São Paulo, junho de 2003.

_____. *A restauração da narrativa, parte 3*. O Sarrafo, São Paulo, julho de 2003.

CARVALHO, José Jorge de. *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*, O Percevejo (Revista de Teatro, Crítica e Estética da UNIRIO), nº 8, 2000.

COMÉDIA popular em novo palco. Jornal da Tarde, São Paulo, 12 de setembro de 1997.

CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. *Bêbado faz rir e pensar*. Diário Popular, 8 de julho de 1998.

DUARTE, Sara. *Abreu volta com 'Burundanga'*. Jornal da Tarde, Roteiro, São Paulo, 6 de julho de 1996

DURAN, Sérgio. *Abreu faz da política teatro de bonecos*, Diário do Grande ABC, Santo André, 12 de julho de 1996.

_____. *'Sacra Folia' mostra força demolidora do riso popular*, Diário do Grande ABC, Santo André, 14 de dezembro de 1996.

_____. *"O Parturião" estréia em São Paulo*, Diário do Grande ABC, Santo André, 1 março de 1997.

_____. *"Burundanga" volta a São Paulo no palco e em livro*. Diário do Grande ABC, Santo André, 13 de setembro de 1997.

_____. *A Sagrada Família nordestina reestréia*. Diário do Grande ABC, Santo André, 15 de novembro de 1997.

_____. *'Burundanga' veste o riso de tradição*. Diário do Grande ABC, Santo André, 6 de julho de 1996.

FRATERNAL Companhia reestréia auto de Natal brasileiríssimo. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14 de novembro de 1997.

FREIRE, Ednaldo. *Formação de um grupo de teatro.* Teatro da Juventude, Governo do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura, Ano 1, nº 2, fevereiro de 1996.

GONÇALVES FILHO, Antônio. *Luís Alberto de Abreu busca o teatro popular,* O Estado de S. Paulo, São Paulo, 6 de julho de 1996.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Pouco resultado para muito esforço,* Shopping News, São Paulo, 17 de agosto de 1986..

GUZIK, Alberto. *Um espetáculo ecológico: boas idéias que se perdem no palco.* Jornal da Tarde, São Paulo, 16 de agosto de 1986.

_____. *Xica da Silva, em criação séria. Mas de ambições amortecidas.* Jornal da Tarde, São Paulo, 31 de março de 1988.

_____. *Um bom texto, perdido na forma de musical.* Jornal da Tarde, São Paulo, 14 de novembro de 1996.

_____. *Sacra Folia celebra o natal e o teatro* , Jornal da Tarde, 17 de dezembro de 1996.

_____. *Seguindo a boa tradição do humor.* Jornal de Tarde, 14 de agosto de 1996.

_____. *Ação além do necessário* , Jornal da Tarde, 13 de julho de 1998.

_____. *'Sacra Folia' celebra o Natal e o teatro.* Jornal da Tarde, São Paulo, 17 de dezembro de 1996.

_____.

KULCZYNSKI, Viviane. *Bem-humorado épico tropicalista* .Revista Veja, 18-24 maio de 1998, p.68..

LIMA, Mariangela Alves de. *Burundanga mistura requinte e simplicidade.* O Estado de S. Paulo, 2 de agosto de 1996

_____. *Montagem revigora a éticca cristã com o sopro da imaginação.* O Estado de S. Paulo, 31 de agosto de 2002

_____. *Nau dos Loucos vence todos os desafios do texto*, O Estado de S. Paulo, 18 de janeiro de 2002

_____. *Inversão de papéis imprime movimento à história de 'Iepe'*, O Estado de S. Paulo, 30 de maio de 1998.

_____. *Elegância e graça unem-se em 'Till'*, O Estado de S. Paulo, 10 de setembro de 1999.

_____. *'Burundanga' mistura requinte e simplicidade*, O Estado de S. Paulo, 2 de agosto de 1996

_____. *Peça revive arquétipos do teatro popular*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 28 de março de 1997.

_____. *Produção teatral não dá mostras de desânimo*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1 de novembro de 1996.

_____. *O singelo presépio da Fraternal*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 13 de dezembro de 2002.

_____. *Uma celebração à tradição cômica*, O Estado de São Paulo, 13 de julho de 2001.

MAGALDI, Sábato. *Uma boa diversão, por um grupo que já fez melhor*. Jornal da Tarde, São Paulo, 2 de dezembro de 1980.

_____. *O reencontro de duas mulheres. E o dramaturgo perdido no meio delas*. Jornal da Tarde, São Paulo, 14 de setembro de 1983.

MARCELINO, Francisco. *Luís Alberto de Abreu leva a Sagrada Família para o interior*. Diário do Grande ABC, Santo André, 12 de agosto de 1995.

_____. *Peça de Abreu reestréia hoje em S. Paulo*, Diário do Grande ABC, Santo André, 6 de outubro de 1995.

MATE, Alexandre. *O povo que ri*. Revista Bravo!, agosto de 2003, p. 102.

MICHELACCI, Alexandre. *Texto inédito de Luís Alberto de Abreu estréia em São Paulo*, Diário do Grande ABC, Santo André, 15 de julho de 1995.

NASCIMENTO, Bráulio. *Conto popular e teatro*, O Percevejo (Revista de Teatro, Crítica e Estética da UNIRIO), nº 8, 2000.

NÉSPOLI, Beth. *Humor do 'Auto' conquista público em Curitiba*, O Estado de S. Paulo, 22 de março de 2003

_____. *'Burundanga' faz nova temporada*, O Estado de S. Paulo, S. Paulo, 12 de setembro de 1997.

_____. *'Auto da Paixão e da Alegria' mescla sagrado e profano*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 11 de julho de 2002.

_____. *Panamco reconhece valor de trupes*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, maio de 2003.

RABETTI, Beth. *Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas*, O Percevejo (Revista de Teatro, Crítica e Estética da UNIRIO), nº 8, 2000.

SÁ, Nelson de. *Abreu enriquece comédia popular*. Folha de S. Paulo, Guia da Folha, São Paulo, 26 de setembro de 1997, pg. 63.

SALEH, Ali. *Por todas estas razões, viva a comédia!*, O Sarrafo, São Paulo, março de 2003.

_____. *Intercâmbio sem câmbio*. O Sarrafo, São Paulo, abril de 2003.

SALIBA, Elias Thomé. *Bakhtin, o filósofo do riso e das inquietações*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 de julho de 2003.

SALLUM, Erika. *"Sacra Folia" dá boas-vindas ao Natal*, Folha de S. Paulo, São Paulo, 7 de dezembro de 1996.

SKINNER, Quentin. *A arma do riso*, Folha de São Paulo, São Paulo, 4 de agosto de 2002.

TIPOS brasileiros fazem rir. Diário Popular, São Paulo, 10 de julho de 1996. Revista, p. 2.

