

A Gestualidade de Il Primo Miracolo de Dario Fo e da Obra de Portinari no Trabalho de Roberto Birindelli

**Melize Deblandina Zanoni*

Resumo

Este artigo resultou de uma pesquisa realizada para a confecção de uma dissertação de mestrado em 2008, que investiga em que dimensão a formalização de procedimentos provenientes do teatro-solo de linha física, no qual a cena é determinante do texto falado, oferece caminhos concretos para um problema específico da arte teatral: a relação gestualidade - palavra. Este texto tem como foco a análise de um trabalho apresentado por um grupo brasileiro que possui como base para sua dramaturgia o monólogo escrito pelo dramaturgo italiano Dario Fo e a obra do pintor brasileiro Cândido Portinari: Il Primo Miracolo, apresentado por Roberto Birindelli, da Cia do Bebê de Porto Alegre.

Palavras-chave: gestualidade - dramaturgia - ações

Abstract

This article resulted of a research for the production of a dissertation of master's degree in 2008, which it investigates in which dimension the formalization of proceedings originating from the theater-ground of physical line, in which the scene is a determinant of the spoken text, offers concrete ways for a specific problem of the theatrical art: the relation gesture-speech. This text takes as a focus the analysis of a work presented by a Brazilian group that have as base for his dramaturgy the monologue written by the Italian playwright Dario Fo and the work of the Brazilian painter Portinari: Il Primo Miracolo, presented by Roberto Birindelli, of the Cia of the Baby of Porto Alegre.

keywords: gesture - dramaturgy - actions

As matrizes populares das fábulas grotescas e irônicas perpassam toda a obra e os estudos do dramaturgo italiano Dario Fo (1926) em relação ao gesto e a palavra. Os estímulos do racconto somaram-se com o gosto pelos puppi (bonecos) e seus movimentos amplos, e aos meios expressivos vocais que passou a utilizar quando iniciou os trabalhos contando histórias nas rádios italianas. Com o Teatro de Revista, Dario Fo aprendeu o processo coletivo de criação do espetáculo, as alegorias, os personagens que exprimem a lógica do povo, e ao trabalhar com a música, combinou mímica, pantomima, expressão vocal e ritmo.

Falar de espetáculos que possuem como base a dramaturgia de Dario Fo, é falar de uma gestualidade intrínseca em sua obra escrita e que transparece no texto do espetáculo em qualquer frase de palavras. A dramaturgia de Fo se configura como uma escritura de ações pelo modo distinto como é codificada, pois suas palavras são absolutamente dependentes da cena, sendo criada a partir desta e do contato com o público. Fo escreve e reescreve sua obra através da própria experimentação.

[...] acreditamos que o gesto e a gestualidade são sempre a salada, o acompanhamento, enquanto o prato principal, a carne, é sempre a palavra. Inculcam-nos esta idéia desde o jardim de infância. Desde então corrigiram-nos a pronúncia de cada palavra, e nunca o gesto que poderia substituí-la ou apoiá-la. O gesto é relegado até mesmo no trabalho do ator. (FO, 2004, p.62)

A obra literária ou dramática e a obra teatral assumem dois caminhos diferentes, tanto em sua materialidade (palavra escrita diante da voz e do corpo em ação) como em seus modos de recepção (a abstração, a ilusão e a imaginação que supõe a leitura, diante da presença física do ator e do espectador); mas mesmo um texto dramático considerado “aberto”, fragmentário ou circular, capaz de problematizar e modificar os limites do sistema da representação verbal, como as dramaturgias de vanguarda do século xx ou mesmo a obra de Dario Fo, podem ser objeto de uma representação de maneira tradicional. É claro que isto entra em contradição com os princípios estéticos dessas obras, pois estas possuem de modo implícito uma crítica da representação tradicional, convertendo a cena em um espaço de desestabilização das bases da representação e da dramaturgia convencional.

Este teatro de linha física alicerçado nas bases do teatro corporal dos farsantes de feira e dos cômicos da commedia dell'arte, com seu despojamento cênico, volta a ser inspiração na cena teatral dos anos sessenta, nos quais a reformulação de um teatro gestual se afina perfeitamente com a proposta de Dario Fo, a qual se constitui imersa na situação dramática, com sua ação vocal e corporal também herdada de uma geração artística europeia de pedagogos da mímica moderna e da pantomima.

Deste modo, a escritura composta por Fo, inevitavelmente, interfere fisicamente na concepção de espetáculos que se propõe a seguir, mesmo que em parte, a dramaturgia proposta por ele. Esta escritura está estruturada em uma linha física baseada na ação, sendo, portanto, difícil desenvolver a partir dela, um espetáculo que não siga esta mesma linha física de partituras traçadas e recortadas para servir a uma determinada ação não naturalista, baseada na mímica e na ação vocal.

[...] o conceito de 'escritura', que implica uma condição performativa como prática real, substitui o de 'texto' como estrutura já realizada. Nesta qualidade processual e performativa do texto como ato de escritura, estrutura em construção e exercício de estruturação antes que estrutura, a obra se emancipa de sentidos únicos, discursos ideológicos e leituras impostas desde pressupostos não artísticos ao mesmo tempo que conquista para si uma realidade específica não isenta de uma qualidade política em tanto que ação. (CORNAGO, 2005, p.13, tradução da autora) ¹

Como a escritura de Fo nasce da ação pensada e repensada, fazendo um caminho contrário que nasce da cena para desembocar nela própria, a ação pensada na ação, e não a partir da palavra, reflete na cena novos elementos que não estão presentes em textos que se configuram como textos literários escritos para a cena e não na cena. Portanto, para se propor uma análise de espetáculos que nascem deste tipo de dramaturgia contada e recontada, e somente depois transcrita, como é o caso do espetáculo Il Primo Miracolo², é necessário empreen-

¹ [...] el concepto de 'escritura', que implica una condición performativa como práctica real, sustituye al de 'texto', como estructura ya realizada. En esta cualidad procesual y performativa del texto como acto de escritura, estructura en construcción y ejercicio de estructuración antes que estructura, la obra se emancipa de sentidos únicos, discursos ideológicos y lecturas impuestas desde presupuestos no artísticos, al mismo tiempo que conquista para sí una realidad específica no exenta de una cualidad política en tanto que acción.

² O espetáculo que é dirigido e representado por Roberto Birindelli da Cia do Bebê (Porto Alegre), também foi traduzido pelo próprio ator. O texto original de Dario Fo é o monólogo Il Primo Miracolo di Gesù Bambino.

der uma análise baseada nos elementos da cena e que também constituem a pesquisa e o imaginário do autor.

Como projeção desta concepção ativa da escritura, se levanta uma idéia correspondente da leitura, entendida, antes que como produto, como atividade em processo de realização na cena comum da comunicação artística, uma leitura como práxis capaz de sentir a vibração interna que articula um texto, de voltar a experimentar o estremecimento que guiou sua criação material, reencontrando-se com o autor no prazer compartilhado da criação [...]. (CORNAGO, 2005, p.14, tradução da autora) ³

Como se nutre do improvisado e de alguns códigos do antigo teatro para compor suas obras, os elementos da narrativa e do teatro medieval e seus personagens histriônicos inspiram a escritura de Fo, principalmente os seus monólogos.

O texto literário medieval, tanto do gênero épico ou lírico deixava uma grande margem de liberdade a adaptadores e atores, de maneira que podia ser lido, declamado, dialogado ou representado cenicamente segundo a ocasião e as condições pontuais (festivas, litúrgicas, comemorativas, etc.) e até mesmo conforme as disponibilidades técnicas, materiais e humanas do momento e do lugar. Portanto, em se tratando do teatro medieval, e até certo ponto do teatro renascentista, falar do texto literário para analisar seus procedimentos, assim como dos textos de Fo, é acometer-se de um mal entendido.

Os procedimentos do teatro medieval e renascentista, cerne dos estudos de Fo, não residem no estudo do texto literário, mas requerem mais que nenhum outro, uma investigação de seus componentes espetaculares, plásticos e representativos, pois “essa tradição popular dos guitti [cômicos ambulantes] ofereceu a Fo uma técnica codificada que ultrapassa o conceito de texto-espetáculo.” (VENEZIANO, 2002, p.124)

Combinando a dialética e a expressão das obras de Fo a dinâmica dos quadros do pintor brasileiro Cândido Portinari (1903 - 1962), Roberto Birindelli, intérprete de *Il Primo Miracolo*, constrói a gestualidade e as imagens corporais de seus vinte e um personagens inspirado na configuração corporal das figuras de Portinari e relaciona a crítica social de Fo com a força expressionista do “pintor social”.

Birindelli utiliza a gestualidade dos quadros do pintor, principalmente da série *Retirantes* (sobre os retirantes nordestinos que migram para São Paulo, produzidas na década de 1940), e do “Ciclo do café” (que mostra os trabalhadores das lavouras de café, produzidas na década de 1930), para construir partituras de ações, posturas e expressões faciais de alguns de seus personagens.

Il Primo Miracolo conta a estória do nascimento de Jesus, da fuga de sua família para o Egito e de sua infância como estrangeiro em outras terras, nas quais provavelmente aconteceram os seus primeiros milagres. Dario Fo escreve essa estória de forma profana, sem cunho religioso, tratando de elementos como a opressão, a fome, o exílio, os preconceitos raciais e de nacionalidade.

Humanizando o lado divino destas personalidades, Fo satiriza os valores da sociedade contemporânea, mostrando a Família Santa como uma família comum, e coloca em evidência, através da ironia, seus inúmeros defeitos, mas também suas virtudes. Assim como Fo, Portinari também denuncia através de seus personagens as falhas de toda uma sociedade.

Através dela, de sua força expressiva, de suas violências, de suas deformações não raro sarcásticas, ele [Portinari] critica a sociedade, aponta as falhas da organização política, instiga o público à revolta contra a ordem que considera errada das coisas. Ele exprime e comunica a sua própria inquietação. (MILLIET apud FABRIS, 1990, p. 20)

Assim como a escritura de Fo, Portinari em suas obras, pinta através de suas deformações, por vezes sarcásticas, a realidade de suas histórias através da ótica do povo, construindo personagens que como o pöer nano de Fo, representam a gente humilde e trabalhadora, o povo sofredor, faminto e cansado, com toda a sua carga de humanidade e materialidade. O herói de Portinari, assim como na série de desenhos *Dom Quixote*, é um herói humilde, faminto, mas por vezes, fabulador e sonhador. “Invertendo a postura do teatro de Strindberg, que concebe a ação dramática como um Calvário, Portinari faz de Cristo um homem, um irmão dos retirantes, dos trabalhadores.” (FABRIS, 1990, p.71). Portinari fala para as massas assim como Fo, e seu expressionismo lembra a arte “verdadeiramente humana”, assim como o grau expressivo do teatro de Fo.

³ Como proyeción de esta concepción activa de la escritura, se levanta una idea correspondiente de la lectura, entendida, antes que como producto, como actividad en proceso de realización en la escena común de la comunicación artística, una lectura como praxis capaz de sentir la vibración interna que articula un texto, de volver a experimentar el temblor que guió su creación material, reencontrándose con el autor en el goce compartido de la creación [...].

Entre o Jeca Tatu e os cangaceiros de Portinari não vai diferença alguma, na missão confiada a esses símbolos de trazerem até nós o grito daqueles infelizes que seus traços ridículos e angustiados representam, mergulhados que estão naquela miséria e naquele infortúnio e naquela mesma ignorância que em Juazeiro os tornaram heróis e bandidos, quando, em verdade, foram apenas mártires. [...] É certamente obra de pintura, de uma grande pintura iconográfica, rapsódica, vibrante, documentária, violenta. (G.I apud FABRIS, 1990, p.20)⁴*

A obra de Portinari é épica e rapsódica em sua narrativa, assim como os monólogos de Fo, mas transmitem para a montagem de *Il Primo Miracolo*, uma contradição evidente em um fecundo jogo de oposições.

Autora - Os quadros do Portinari transpiram melancolia [apesar de um fundo irônico e sarcástico de algumas obras] e os textos do Fo, comicidade.

Roberto Birindelli - É isso! Eu te proponho uma charada. Uma que te faz rir e uma que te deixa apreensiva. Então o que é proposto é um trabalho interno, de escolher o tempo todo de que lado tu vais ficar. Inseto ou inseticida. O que é interessante, é que muitas vezes tu te deixas ser inseticida e aí tu te cobras, por exemplo: a história do rei negro, o camelo, o rei velho que escorraça o camelo, e aí tu te pegas rindo de uma coisa que tu não gostarias.

Autora - Através da oposição.

Roberto Birindelli - Sim. O espetáculo ficou assim, mas isto não está presente no texto original do Fo. É uma sucessão de armadilhas, que conforme mais ou menos consciente, tu te deixas levar.⁵

Apesar de Roberto Birindelli fazer algumas paradas durante o riso do público, não raro, esse jogo de oposições traz o público de volta do riso com um nó na garganta, pois este se dá conta, em alguns momentos, de que ri de algo reprovável, como das tiradas preconceituosas que os amigos do Menino Jesus proferem contra ele, com apelidos do tipo “gringo” ou “Palestina”, do tratamento preconceituoso dos dois Reis Magos contra o Mago negro, e diversas outras passagens que ao mesmo tempo engraçadas, recebem uma tragicidade das ações, promovendo uma quebra de expectativa, surpreendendo em flagrante o riso do público.

Birindelli traz da obra de Portinari uma gestualidade grave, intensa, em alguns momentos sofrida e deformada, em contraponto à comicidade do texto.

Roberto Birindelli, em uma linguagem gestual distinta, se utiliza de uma configuração gestual mais abstrata, mas não menos clara e limpa. A gestualidade do espetáculo, que se encontra em um plano completamente oposto ao do cotidiano, necessita mais do que outras do texto de palavras, mas trabalha com o texto de maneira diferente do teatro tradicional, pois joga com ele, confrontando-o, e não reiterando o jogo de palavras. “Primeiro eu levei uns três meses só trabalhando as situações. Isto tem a ver com os pastores, isto tem a ver com Maria. Primeiro a corporeidade no relacionamento com as figuras, depois é que eu fui para o texto” (Roberto Birindelli em entrevista à autora em 2007).

Como talvez ninguém melhor do que Portinari tenha sabido dar vida através das imagens a uma visão épica do homem do povo brasileiro, não uma visão épica perdida na oca teatralidade dos grandes gestos, mas a uma visão épica conseguida através do enaltecimento do trabalhador e do homem comum, Roberto Birindelli buscou em Portinari a ponte de comunicação direta com a gestualidade brasileira. Com suas obras “Portinari está descobrindo a paisagem e a gente brasileiras e se encanta com seu colorido, sua gestualidade, sua expressividade.” (FABRIS, 1990, p. 95)

Em 1936, Portinari pinta a obra *Fuga para o Egito*, com seus temas religiosos e alegóricos, que pode ser diretamente relacionada à peça *Il Primo Miracolo*, mas é nos *Retirantes* que Roberto Birindelli encontra a tradução mais expressiva da gestualidade que deseja.

O retirante torna-se em Portinari um símbolo universal do homem, vítima da fome, da miséria. “Sua arte pode resumir-se a uma única preocupação: o homem. Não o homem entidade abstrata, mas o homem histórico, o homem que vive o devir, a contingência da condição humana: o trabalhador, o retirante, a mãe que chora o filho morto...” (FABRIS, 1990, p.70)

E aí caiu a ficha. ‘Il Miracolo...’ fala de uma sagrada família que sai de Belém. [...] O que isto tem a ver com a gente? É claro! Nós temos um monte de sagradas famílias, que são nordestinos que saem do nordeste para buscar

4 * Folha de São Paulo, 1970, autor não identificado, apud Fabris, 1990, p. 20.

5 Roberto Birindelli em entrevista concedida à autora em 2007.

emprego em São Paulo! Isso é um ponto de partida. E aí, é claro, me veio direto as imagens do Portinari. Eu peguei toda a série dos retirantes nordestinos: 'O ciclo do café', 'O menino morto', 'As lavadeiras' e os 'Retirantes'. Olhei muitas vezes toda a série, a linguagem, os homens, as figuras deformadas e comecei a trabalhar sobre isso. Pena que você não está gravando em vídeo [levanta e começa a fazer as partituras]. Mas no site [www.ilprimomiracolo.com.br] você pode ver as figuras. Do quadro 'O menino morto', vieram várias seqüências. ⁶

A série dos Retirantes personifica a saga, a “diáspora”, a Via crucis desses homens e mulheres castigados pela seca, ponte direta com a história de Cristo. O princípio é a “seca”, o êxodo o meio, e a sobrevivência, a vida ou o “ressuscitar em outras terras”, como o fim. Os heróis trágicos de esqueletos vacilantes e rostos sofridos, que lutam na batalha injusta contra os próprios destinos, são heróis que como Dom Quixote lograram na vida ser grandes e humildes ao mesmo tempo.

Ao tratar novamente da morte, Portinari impregna a composição de uma atmosfera de religiosidade. A rede [da obra Enterro na rede, 1944] evoca o lençol no qual o corpo de Cristo foi levado à sepultura, o pathos da gestualidade feminina e a muda resignação dos homens lembram as mulheres e os apóstolos em sua triste caminhada para o sepulcro. O Cristo é anônimo como são anônimos todos os retirantes que sulcam o sertão de cruzeiros. (FABRIS, 1990, p. 116)

Portinari não mostrou a sua inquietude apenas nos seus quadros, mas também em seus poemas feitos geralmente para cada série ou quadro. Sobre a série Retirantes, escreveu o poema Deus de Violência:

*[...] Corpos disformes, uns panos sujos,
Rasgados e sem cor, dependurados
Homens de enorme ventre bojudo
Mulheres com trouxas caídas para o lado
Pançudas, carregando ao colo um garoto
Choramíngando, remelento
Mocinhas de peito duro e vestido roto
Velhas trôpegas marcadas pelo tempo
Olhos de catarata e pés informes
Aos velhos agarradas
Pés inchados enormes
Levantando o pó da cor de suas vestes rasgadas [...]* (PORTINARI apud LUZ, 1986, p.134)

Sobre a figura do menino morto, escreve:

*[...] O filho menor está morrendo
As filhas maiores soluçam forte
Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo
Levar menino morto: feio de sofrer, cara de morte
[...] Que santo nos poderia livrar?
Reza de velho louco
Deus pode a todos castigar.
Que é que esse menino tem? Está morto.* (PORTINARI apud LUZ, 1986, p.134)

O drama humano já subjacente na Via Sacra de Pampulha, toma corpo nos Retirantes (1944), que também fazem a sua Via Sacra, secos como a paisagem árida em que nasceram, denotando a nova visão de Portinari.

*Autora - É claro que os quadros do Portinari estão presentes na estética do espetáculo, nas imagens, mas elas são muito dinâmicas e codificadas. Codificações de um gesto presente no quadro, em diversos outros, formando o movimento, a partitura.
Roberto Birindelli- [Demonstra] Uma mulher que está com o menino morto, outra mulher que ampara e outra mul-*

her que chora. Juntei uma música da resistência chilena [canta no espetáculo, pois não utiliza música mecânica]. E aí tem toda a dinâmica da Fuga para o Egito e a dinâmica “horível” dos quadros do Portinari. Isso ajudou assim: o texto [a peça] já de início te propõe uma luta interna, porque a dinâmica do Portinari é ‘horível’ e o texto é hilário.⁷

As matrizes populares das fábulas grotescas e irônicas perpassam toda a obra e os estudos do dramaturgo italiano Dario Fo (1926) em relação ao gesto e a palavra. Os estímulos do racconto somaram-se com o gosto pelos puppi (bonecos) e seus movimentos amplos, e aos meios expressivos vocais que passou a utilizar quando iniciou os trabalhos contando histórias nas rádios italianas. Com o Teatro de Revista, Dario Fo aprendeu o processo coletivo de criação do espetáculo, as alegorias, os personagens que exprimem a lógica do povo, e ao trabalhar com a música, combinou mímica, pantomima, expressão vocal e ritmo.

Falar de espetáculos que possuem como base a dramaturgia de Dario Fo, é falar de uma gestualidade intrínseca em sua obra escrita e que transparece no texto do espetáculo em qualquer frase de palavras. A dramaturgia de Fo se configura como uma escritura de ações pelo modo distinto como é codificada, pois suas palavras são absolutamente dependentes da cena, sendo criada a partir desta e do contato com o público. Fo escreve e reescreve sua obra através da própria experimentação.

[...] acreditamos que o gesto e a gestualidade são sempre a salada, o acompanhamento, enquanto o prato principal, a carne, é sempre a palavra. Inculcam-nos esta idéia desde o jardim de infância. Desde então corrigiram-nos a pronúncia de cada palavra, e nunca o gesto que poderia substituí-la ou apoiá-la. O gesto é relegado até mesmo no trabalho do ator. (FO, 2004, p.62)

A obra literária ou dramática e a obra teatral assumem dois caminhos diferentes, tanto em sua materialidade (palavra escrita diante da voz e do corpo em ação) como em seus modos de recepção (a abstração, a ilustração e a imaginação que supõe a leitura, diante da presença física do ator e do espectador); mas mesmo um texto dramático considerado “aberto”, fragmentário ou circular, capaz de problematizar e modificar os limites do sistema da representação verbal, como as dramaturgias de vanguarda do século xx ou mesmo a obra de Dario Fo, podem ser objeto de uma representação de maneira tradicional. É claro que isto entra em contradição com os princípios estéticos dessas obras, pois estas possuem de modo implícito uma crítica da representação tradicional, convertendo a cena em um espaço de desestabilização das bases da representação e da dramaturgia convencional.

Este teatro de linha física alicerçado nas bases do teatro corporal dos farsantes de feira e dos cômicos da commedia dell’arte, com seu despojamento cênico, volta a ser inspiração na cena teatral dos anos sessenta, nos quais a reformulação de um teatro gestual se afina perfeitamente com a proposta de Dario Fo, a qual se constitui imersa na situação dramática, com sua ação vocal e corporal também herdada de uma geração artística européia de pedagogos da mímica moderna e da pantomima.

Deste modo, a escritura composta por Fo, inevitavelmente, interfere fisicamente na concepção de espetáculos que se propõe a seguir, mesmo que em parte, a dramaturgia proposta por ele. Esta escritura está estruturada em uma linha física baseada na ação, sendo, portanto, difícil desenvolver a partir dela, um espetáculo que não siga esta mesma linha física de partituras traçadas e recortadas para servir a uma determinada ação não naturalista, baseada na mímica e na ação vocal.

[...] o conceito de ‘escritura’, que implica uma condição performativa como prática real, substitui o de ‘texto’ como estrutura já realizada. Nesta qualidade processual e performativa do texto como ato de escritura, estrutura em construção e exercício de estruturação antes que estrutura, a obra se emancipa de sentidos únicos, discursos ideológicos e leituras impostas desde pressupostos não artísticos ao mesmo tempo que conquista para si uma realidade específica não isenta de uma qualidade política em tanto que ação. (CORNAGO, 2005, p.13, tradução da autora)

Como a escritura de Fo nasce da ação pensada e repensada, fazendo um caminho contrário que nasce da cena para desembocar nela própria, a ação pensada na ação, e não a partir da palavra, reflete na cena novos elementos que não estão presentes em textos que se configuram como textos literários escritos para a cena e não na cena.

Portanto, para se propor uma análise de espetáculos que nascem deste tipo de

dramaturgia contada e recontada, e somente depois transcrita, como é o caso do espetáculo *Il Primo Miracolo*, é necessário empreender uma análise baseada nos elementos da cena e que também constituem a pesquisa e o imaginário do autor.

Como projeção desta concepção ativa da escritura, se levanta uma idéia correspondente da leitura, entendida, antes que como produto, como atividade em processo de realização na cena comum da comunicação artística, uma leitura como práxis capaz de sentir a vibração interna que articula um texto, de voltar a experimentar o estremecimento que guiou sua criação material, reencontrando-se com o autor no prazer compartilhado da criação [...]. (CORNAGO, 2005, p.14, tradução da autora)

Como se nutre do improviso e de alguns códigos do antigo teatro para compor suas obras, os elementos da narrativa e do teatro medieval e seus personagens histriônicos inspiram a escritura de Fo, principalmente os seus monólogos.

O texto literário medieval, tanto do gênero épico ou lírico deixava uma grande margem de liberdade a adaptadores e atores, de maneira que podia ser lido, declamado, dialogado ou representado cenicamente segundo a ocasião e as condições pontuais (festivas, litúrgicas, comemorativas, etc.) e até mesmo conforme as disponibilidades técnicas, materiais e humanas do momento e do lugar. Portanto, em se tratando do teatro medieval, e até certo ponto do teatro renascentista, falar do texto literário para analisar seus procedimentos, assim como dos textos de Fo, é acometer-se de um mal entendido.

Os procedimentos do teatro medieval e renascentista, cerne dos estudos de Fo, não residem no estudo do texto literário, mas requerem mais que nenhum outro, uma investigação de seus componentes espetaculares, plásticos e representativos, pois “essa tradição popular dos *guitti* [cômicos ambulantes] ofereceu a Fo uma técnica codificada que ultrapassa o conceito de texto-espetáculo.” (VENEZIANO, 2002, p.124)

Combinando a dialética e a expressão das obras de Fo a dinâmica dos quadros do pintor brasileiro Cândido Portinari (1903 - 1962), Roberto Birindelli, intérprete de *Il Primo Miracolo*, constrói a gestualidade e as imagens corporais de seus vinte e um personagens inspirado na configuração corporal das figuras de Portinari e relaciona a crítica social de Fo com a força expressionista do “pintor social”.

Birindelli utiliza a gestualidade dos quadros do pintor, principalmente da série *Retirantes* (sobre os retirantes nordestinos que migram para São Paulo, produzidas na década de 1940), e do “Ciclo do café” (que mostra os trabalhadores das lavouras de café, produzidas na década de 1930), para construir partituras de ações, posturas e expressões faciais de alguns de seus personagens.

Il Primo Miracolo conta a estória do nascimento de Jesus, da fuga de sua família para o Egito e de sua infância como estrangeiro em outras terras, nas quais provavelmente aconteceram os seus primeiros milagres. Dario Fo escreve essa estória de forma profana, sem cunho religioso, tratando de elementos como a opressão, a fome, o exílio, os preconceitos raciais e de nacionalidade.

Humanizando o lado divino destas personalidades, Fo satiriza os valores da sociedade contemporânea, mostrando a Família Santa como uma família comum, e coloca em evidência, através da ironia, seus inúmeros defeitos, mas também suas virtudes. Assim como Fo, Portinari também denuncia através de seus personagens as falhas de toda uma sociedade.

Através dela, de sua força expressiva, de suas violências, de suas deformações não raro sarcásticas, ele [Portinari] critica a sociedade, aponta as falhas da organização política, instiga o público à revolta contra a ordem que considera errada das coisas. Ele exprime e comunica a sua própria inquietação. (MILLIET apud FABRIS, 1990, p. 20)

Assim como a escritura de Fo, Portinari em suas obras, pinta através de suas deformações, por vezes sarcásticas, a realidade de suas estórias através da ótica do povo, construindo personagens que como o *pöer nano* de Fo, representam a gente humilde e trabalhadora, o povo sofredor, faminto e cansado, com toda a sua carga de humanidade e materialidade. O herói de Portinari, assim como na série de desenhos *Dom Quixote*, é um herói humilde, faminto, mas por vezes, fabulador e sonhador. “Invertendo a postura do teatro de Strindberg, que concebe a ação dramática como um Calvário, Portinari faz de Cristo um homem, um irmão dos retirantes, dos trabalhadores.” (FABRIS, 1990, p.71). Portinari fala para as massas assim como Fo, e seu expressionismo lembra a arte “verdadeiramente humana”, assim como o grau expressivo do teatro de Fo.

Entre o Jeca Tatu e os cangaceiros de Portinari não vai diferença alguma, na missão confiada a esses símbolos de trazerem até nós o grito daqueles infelizes que seus traços ridículos e angustiados representam, mergulhados que estão naquela miséria e naquele infortúnio e naquela mesma ignorância que em Juazeiro os tornaram heróis e bandidos, quando, em verdade, foram apenas mártires. [...] É certamente obra de pintura, de uma grande pintura iconográfica, rapsódica, vibrante, documentária, violenta. (G.I apud FABRIS, 1990, p.20)*

A obra de Portinari é épica e rapsódica em sua narrativa, assim como os monólogos de Fo, mas transmitem para a montagem de *Il Primo Miracolo*, uma contradição evidente em um fecundo jogo de oposições.

Autora - Os quadros do Portinari transpiram melancolia [apesar de um fundo irônico e sarcástico de algumas obras] e os textos do Fo, comicidade.

Roberto Birindelli - É isso! Eu te proponho uma charada. Uma que te faz rir e uma que te deixa apreensiva. Então o que é proposto é um trabalho interno, de escolher o tempo todo de que lado tu vais ficar. Inseto ou inseticida. O que é interessante, é que muitas vezes tu te deixas ser inseticida e aí tu te cobras, por exemplo: a história do rei negro, o camelo, o rei velho que escorraça o camelo, e aí tu te pegas rindo de uma coisa que tu não gostarias.

Autora - Através da oposição.

Roberto Birindelli - Sim. O espetáculo ficou assim, mas isto não está presente no texto original do Fo. É uma sucessão de armadilhas, que conforme mais ou menos consciente, tu te deixas levar.

Apesar de Roberto Birindelli fazer algumas paradas durante o riso do público, não raro, esse jogo de oposições traz o público de volta do riso com um nó na garganta, pois este se dá conta, em alguns momentos, de que ri de algo reprovável, como das tiradas preconceituosas que os amigos do Menino Jesus proferem contra ele, com apelidos do tipo “gringo” ou “Palestina”, do tratamento preconceituoso dos dois Reis Magos contra o Mago negro, e diversas outras passagens que ao mesmo tempo engraçadas, recebem uma tragicidade das ações, promovendo uma quebra de expectativa, surpreendendo em flagrante o riso do público.

Birindelli traz da obra de Portinari uma gestualidade grave, intensa, em alguns momentos sofrida e deformada, em contraponto à comicidade do texto.

Roberto Birindelli, em uma linguagem gestual distinta, se utiliza de uma configuração gestual mais abstrata, mas não menos clara e limpa. A gestualidade do espetáculo, que se encontra em um plano completamente oposto ao do cotidiano, necessita mais do que outras do texto de palavras, mas trabalha com o texto de maneira diferente do teatro tradicional, pois joga com ele, confrontando-o, e não reiterando o jogo de palavras.

“Primeiro eu levei uns três meses só trabalhando as situações. Isto tem a ver com os pastores, isto tem a ver com Maria. Primeiro a corporeidade no relacionamento com as figuras, depois é que eu fui para o texto” (Roberto Birindelli em entrevista à autora em 2007).

Como talvez ninguém melhor do que Portinari tenha sabido dar vida através das imagens a uma visão épica do homem do povo brasileiro, não uma visão épica perdida na oca teatralidade dos grandes gestos, mas a uma visão épica conseguida através do enaltecimento do trabalhador e do homem comum, Roberto Birindelli buscou em Portinari a ponte de comunicação direta com a gestualidade brasileira. Com suas obras “Portinari está descobrindo a paisagem e a gente brasileiras e se encanta com seu colorido, sua gestualidade, sua expressividade.” (FABRIS, 1990, p. 95)

Em 1936, Portinari pinta a obra *Fuga para o Egito*, com seus temas religiosos e alegóricos, que pode ser diretamente relacionada à peça *Il Primo Miracolo*, mas é nos Retirantes que Roberto Birindelli encontra a tradução mais expressiva da gestualidade que deseja.

O retirante torna-se em Portinari um símbolo universal do homem, vítima da fome, da miséria. “Sua arte pode resumir-se a uma única preocupação: o homem. Não o homem entidade abstrata, mas o homem histórico, o homem que vive o devir, a contingência da condição humana: o trabalhador, o retirante, a mãe que chora o filho morto...” (FABRIS, 1990, p.70)

E aí caiu a ficha. ‘Il Miracolo...’ fala de uma sagrada família que sai de Belém. [...] O que isto tem a ver com a gente? É claro! Nós temos um monte de sagradas famílias, que são nordestinos que saem do nordeste para buscar emprego em São Paulo! Isso é um ponto de partida. E aí, é claro, me veio direto as imagens do Portinari. Eu peguei toda a série dos retirantes nordestinos: ‘O ciclo do café’, ‘O menino morto’, ‘As lavadeiras’ e os ‘Retirantes’. Olhei

muitas vezes toda a série, a linguagem, os homens, as figuras deformadas e comecei a trabalhar sobre isso. Pena que você não está gravando em vídeo [levanta e começa a fazer as partituras]. Mas no site [www.ilprimomiracolo.com.br] você pode ver as figuras. Do quadro 'O menino morto', vieram várias seqüências.

A série dos Retirantes personifica a saga, a “diáspora”, a Via crucis desses homens e mulheres castigados pela seca, ponte direta com a história de Cristo. O princípio é a “seca”, o êxodo o meio, e a sobrevivência, a vida ou o “ressuscitar em outras terras”, como o fim. Os heróis trágicos de esqueletos vacilantes e rostos sofridos, que lutam na batalha injusta contra os próprios destinos, são heróis que como Dom Quixote lograram na vida ser grandes e humildes ao mesmo tempo.

Ao tratar novamente da morte, Portinari impregna a composição de uma atmosfera de religiosidade. A rede [da obra Enterro na rede, 1944] evoca o lençol no qual o corpo de Cristo foi levado à sepultura, o pathos da gestualidade feminina e a muda resignação dos homens lembram as mulheres e os apóstolos em sua triste caminhada para o sepulcro. O Cristo é anônimo como são anônimos todos os retirantes que sulcam o sertão de cruces. (FABRIS, 1990, p. 116)

Portinari não mostrou a sua inquietude apenas nos seus quadros, mas também em seus poemas feitos geralmente para cada série ou quadro. Sobre a série Retirantes, escreveu o poema Deus de Violência:

*[...] Corpos disformes, uns panos sujos,
Rasgados e sem cor, dependurados
Homens de enorme ventre bojudo
Mulheres com trouxas caídas para o lado
Pançudas, carregando ao colo um garoto
Choramindo, remelento
Mocinhas de peito duro e vestido roto
Velhas trôpegas marcadas pelo tempo
Olhos de catarata e pés informes
Aos velhos agarradas
Pés inchados enormes
Levantando o pó da cor de suas vestes rasgadas [...] (PORTINARI apud LUZ, 1986, p.134)*

Sobre a figura do menino morto, escreve:

*[...] O filho menor está morrendo
As filhas maiores soluçam forte
Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo
Levar menino morto: feio de sofrer, cara de morte
[...] Que santo nos poderia livrar?
Reza de velho louco
Deus pode a todos castigar.
Que é que esse menino tem? Está morto. (PORTINARI apud LUZ, 1986, p.134)*

O drama humano já subjacente na Via Sacra de Pampulha, toma corpo nos Retirantes (1944), que também fazem a sua Via Sacra, secos como a paisagem árida em que nasceram, denotando a nova visão de Portinari.

Autora - É claro que os quadros do Portinari estão presentes na estética do espetáculo, nas imagens, mas elas são muito dinâmicas e codificadas. Codificações de um gesto presente no quadro, em diversos outros, formando o movimento, a partitura.

Roberto Birindelli- [Demonstra] Uma mulher que está com o menino morto, outra mulher que ampara e outra mulher que chora. Juntei uma música da resistência chilena [canta no espetáculo, pois não utiliza música mecânica]. E aí tem toda a dinâmica da Fuga para o Egito e a dinâmica “horível” dos quadros do Portinari. Isso ajudou assim: o texto [a peça] já de início te propõe uma luta interna, porque a dinâmica do Portinari é ‘horível’ e o texto é hilário.

Os pés de Roberto Birindelli parecem personagens à parte, em sua expressividade agigantada, assim como as suas mãos, que para cada personagem assumem gestos correspondentes. As mãos que amparam as lágrimas do Menino Jesus desprezado, são outras muito diferentes das delicadas mãos de Maria, das mãos dos Magos, firmes que cortam o ar com movimentos bruscos.

Birindelli, principalmente, faz de suas mãos, símbolo inequívoco, como as grandes mãos e pés de Portinari, com sua carga de força e de criatividade.

Na série, pintada em 1944, Portinari parece ter experimentado a gama mais variada de sentimentos: das lágrimas de pedra aos rostos atônitos e resignados, da dor gritada à dor surda, expressa pelo olhar e pelo gesto vigoroso da mão. (FABRIS, 1990, p.112)

As alegorias presentes em toda a obra de Portinari, assim como em Fo, trazem a busca de uma gestualidade representativa, que assim como a subjetividade da mímica moderna, traz elementos diversos capazes de serem vistos por diferentes olhos, suscitando sensações distintas.

[...] os corpos encurvados, tudo isto nos indica o êxodo, a retirada, a evasão daquela gente. Já os pés amplamente apoiados, os cajados fincados na terra, os braços que se elevam aos céus em apelo e súplica são, sem dúvida alguma, indicativos que aparecem em alguns trabalhos desta fase, demonstrando a vontade de ficar. (LUZ, 1986, p.18)

As ações podem se passar em qualquer lugar do mundo e seus agentes podem ter qualquer nacionalidade, “[...] pois além de fugir de qualquer notação realista, o pintor confere à obra um caráter não arbitrário, quer pelo agenciamento espacial, quer pela luminosidade que em nada lembra um cenário tropical”. (FABRIS, 1990, p. 61)

Nas obras de Portinari, como em A Primeira Missa no Brasil (1948), defrontamo-nos com uma realidade simbólica, o ato religioso, que resume em si toda a composição. Se não fosse pelo título da obra, nenhum dos elementos que a compõe permitiria datar o acontecimento. Portinari então busca para seus personagens os gestos representativos de toda uma classe, de todo um povo; gestos essenciais e universais ao mesmo tempo.

A gestualidade essencial, com o trabalhador captado nos momentos culminantes: esse tratamento da figura por parte de Portinari lembra o momento fecundo de que fala Lessing no Laocoonte. Não que o artista de Brodóski reduza a pintura a uma única dimensão, mas é patente a busca do gesto essencial, do gesto que resume em si toda a ação. É nisso que Portinari se aproxima da proposta de Lessing - colher e magnificar a gestualidade mais significativa ou uma sequência de gestos produtivos, que criam uma dinâmica espacial e psicológica. Na captação de gestos sequenciais, na tradução de movimentos refletidos, Portinari se aproxima da espacialidade dos primitivos italianos, mas também nesse caso a ‘condensação’ temporal e psicológica responde a razões expressivas: o artista cria registros temporais simultâneos, que sugerem movimento numa composição classicamente estática. (FABRIS, 1990, p.105)

Portinari, que pintou o universo do circo com seus palhaços e bufões que lhe encantavam na infância com sua comicidade grotesca, também utilizou cenas alegóricas e gestos simbólicos em suas telas como em Via Sacra e São Francisco, painel feito para a Igreja da Pampulha em Belo Horizonte.

A obra São Francisco (1944), mais contida em sua gestualidade e expressividade, marca um encontro entre o classicismo renascentista e o Portinari expressionista: “a dramaticidade de Cristo na Cruz, em sua expressividade ‘tosca’ e contida, lembra algumas Paixões medievais.[...] Através de Cristo, Portinari retrata o drama da humanidade, dando a sua obra um caráter mais amplo que o do drama religioso.” (FABRIS, 1990, p. 61) Estas palavras resumem exatamente a ponte entre o Cristo de Portinari e o Cristo de Fo que, através de sua proximidade com o homem comum, trazem reflexões profundas sobre a humanidade.

A fabulação de Portinari, sua capacidade de fazer das suas memórias de infância, imagens repletas de realidade, traz um certo realismo teatral que se evidencia através de da representação dos fatos.

O herói trágico de Portinari, assim como o herói grego, tem consciência de seu fatalismo, característica principal do herói trágico, pois sem ela, sua condição não seria a mesma: a de herói que não pode fugir ao seu próprio destino, seja ele bom ou ruim. Os narradores (heróis/anti-heróis) de Fo possuem uma grande maleabilidade nas ações e, geralmente, nas escolhas, pois conduzem sua trajetória com muita perspicácia e malandragem, mas interiormente sabem qual será o seu fim.

A simpatia pelo comunismo, vinda pelas artérias de Prestes, era para Portinari a suspensão do conflito e a resolução das tragédias e destinos.

Para Cândido Portinari, “apenas a pintura poderia tornar real o segredo de nossa existência. O homem apareceria enfim como ele é, representado através das contorções e distorções da forma” (LUZ, 1986, p. 98).

As contorções e distorções são o cerne da gestualidade composta por Birindelli, que ora beira a delicadeza, nos personagens femininos, ora a acidez, como nos movimentos cortantes dos Reis Magos.

Portinari posiciona os atores principais de suas obras no centro, e assim como Fo, recorta as “câmeras objetivas” dos olhos do público para o acontecimento principal, como no quadro “A criança morta”, ou “O menino morto” (1944) que inspirou Roberto Birindelli:

A Pietá central, que segura o pequeno cadáver já transformado em esqueleto, é ladeada por dois grupos, cuja dor é expressa pelas lágrimas de pedra das figuras femininas e pelo olhar perdido do menino. [...] Os elementos expressivos do rosto, aliás, fazem pensar muito mais numa representação simbólica do que numa fisionomia o individualizada, pois lembram a iconografia medieval da máscara da morte. [...] Há uma correspondência psicológica entre os dois grupos de figuras: a mulher de marrom pode ser vista como um primeiro momento da mãe desolada; a menina, que segura ternamente a cabeça do menino morto, parece projetar seu futuro na mulher da direita, que traz pela mão uma informe esperança de vida. (FABRIS, 1990, p. 113)

Através das simbologias e de uma quebra da lógica da expectativa, Portinari choca e promove um tipo de catarse que não é a mesma catarse liberatória tão criticada por Fo, mas um tipo de sensação que permanece e vai embora com o público. Para Fo, a ironia é a única coisa que pode causar uma catarse duradoura, definitiva. Algumas obras de Portinari são trágicas; mas mais do que chocar, demonstram através da teatralidade de suas figuras, certa ironia da vida, ironia do destino.

Birindelli trouxe para sua gestualidade um pouco da essência das obras de Portinari, que através da hipertrofia de seus personagens, revelou através de suas pinturas e narrativas, assim como Fo, não exatamente o que aconteceu, mas o que poderia acontecer.

Referências

- CORNAGO, Óscar. Políticas de la palabra. Esteve Grasset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddel. Madrid: Fundamentos, 2005.
- FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FO, Dario. Manual Mínimo do ator. Org. Franca Rame, Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak –3a ed. – São Paulo: SENAC, 2004, (p. 62).
- LUZ, Ângela Âncora da. A fabulação trágica de Portinari na fase dos Retirantes. Dissertação (mestrado em Filosofia), Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 1986.
- VENEZIANO, Neyde. A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação. São Paulo: Codex, 2002.

Recebido em 10/10/2015
Aprovado em 10/01/2016