

**A ONDA, OS TUBARÕES E OS MERGULHADORES: DIÁLOGOS
DRAMÁTICOS E LITERÁRIOS DA CIA. TEATRO DE GARAGEM, DE
LONDRINA-PR.**

Rafael da Silva Avansini (UEL)
r_avansini@hotmail.com

RESUMO: O presente trabalho pretende traçar um breve panorama do teatro moderno ocidental a fim de explicitar a pesquisa das potencialidades da linguagem teatral empreendida pela Cia. Teatro de Garagem, de Londrina – Pr., que procura assimilar modelos estéticos (teatrais e literários) de forma a incorporá-los na construção de um projeto estético próprio. Para tanto, exemplifica-se o processo dramatúrgico do grupo através da análise das peças *Bendita Geni* (2008) e *De volta à platéia* (2009), duas de suas mais relevantes produções em termos de pesquisa estética.

PALAVRAS-CHAVE: Cia. Teatro de Garagem; teatro de rua; teatro épico.

*“O DIRETOR – Não importa! Não importa.
Por enquanto, é como o primeiro esboço.
Tudo serve, para que eu colha, mesmo assim,
confusamente, os vários elementos.”*

Luigi Pirandello

1. AS ORIGENS DOS MODELOS

No final do século XIX começa a percorrer o mar de referências da dramaturgia ocidental uma onda de transformações constantes, resultante do empenho na pesquisa das potencialidades da linguagem dramática que, poder-se-ia argumentar, começa no naturalismo de Ibsen (1828 – 1906). A adoção pelo dramaturgo da prosa em vez do verso e a idéia de explorar as potencialidades da linguagem dramática em busca da exatidão realista, iam então delineando uma nova forma dramática, evidentemente oposta a toda uma tradição clássica ainda em vigor. Era um primeiro sopro de modernismo teatral que transformaria as águas calmas de nossa dramaturgia permanentemente.

Ibsen dividiu seus esforços em duas direções: a forma e o conteúdo. A forma deveria ser aprimorada, a fim de que cada peculiaridade da ação dramática fosse exposta ao público com as diversas intensidades e variações que a própria vida apresenta. Para o autor, um diálogo que se pretendesse acontecer pela manhã, deveria ter um timbre de voz diferente de um que se passasse em outro período do dia, por exemplo. Era a necessidade mimética realista que exigia certo nível de readequação da linguagem no teatro. Mas as direções exploradas pareciam manter-se em consonância. Se por um lado explorava-se a linguagem teatral em busca de uma reprodução fiel da realidade, por

outro, o conteúdo político se afirmava como uma tentativa da arte dramática em adentrar as discussões conturbadas do período histórico real, agitado política e socialmente. Mas este foi um início, longínquo, de inovações modernistas na história da dramaturgia, e o que se seguiu na Europa foi uma espécie de aprofundamento da proposta inicial, invariavelmente vinculada ao autor Norueguês. De Ibsen, surgiria o “estímulo para despertar entre muitos autores europeus uma nova e intensa consciência do que a linguagem dramática (e não pura e simplesmente a prosa) poderia ser levada a ‘dizer’” (FLETCHER; MCFARLANE, 1989, p. 412)

A “onda”, que começa com Ibsen, mudaria sua forma de acordo com as direções, constantemente alteradas, invertidas e redirecionadas dos “ventos marítimos” de Strindberg (1849 – 1912), Maeterlinck (1862 – 1949), Jarry (1873 – 1907), Beckett (1906 – 1989) – para citar apenas alguns nomes – e tantos outros autores que, de um modo ou de outro, e na maioria das vezes paradoxalmente, contribuíram para o desenvolvimento do teatro moderno. De tantas tentativas – do naturalismo ao simbolismo, do realismo teatral a um teatro intimista – que vão da exploração do que o teatro poderia dizer com sua linguagem própria ao engajamento político, o naturalismo simbolizava um impulso inicial contraditório

[...] não se espelha a burguesia da virada do século, tampouco a classe que lhe proporciona as personagens. Ao contrário, uma classe observa a outra: o poeta burguês e o público constituído pela burguesia observam o campesinato e o proletariado. Essa distância tem consequências negativas no plano dramático. (SZONDI, 2001, p.103)

Aprendendo com as experiências anteriores e, nas palavras de Peter Szondi (2001, p.133), “um herdeiro do naturalismo”, surge Bertolt Brecht (1898 – 1956), que introduz um teatro totalmente oposto à dramaturgia de tradição clássica, e que desde o nome remeteria à abolição da distinção entre os gêneros lírico, épico e dramático. Era o surgimento de um teatro revolucionário: o teatro épico. Não se tratava apenas da exploração das potencialidades da linguagem dramática, mas de uma revolução que, longe de restringir-se à dramaturgia em si, colocaria em questão todo o aparelho teatral, que ia da obra escrita à sua realização espetacular, questionando tudo o que neste meio era ainda imbuído de alguma tradição. “As relações entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram, o teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações.” (BENJAMIN, 1985, p.79)

No Brasil, o que se configurou verdadeiramente uma tentativa de modernização do teatro veio mais tarde, seja com a radicalização irônica de Oswald de Andrade – *O rei da vela* (1937) – ou com Nelson Rodrigues, que em 1943 fez vir à luz (uma para cada plano) *Vestido de noiva*. Era o sopro inicial de nosso teatro moderno, carregado de experiências européias, mas revestido de uma roupagem naturalmente tupiniquim, fruto de algo como uma antropofágica absorção de modelos exteriores, regurgitada na construção de um teatro de identidade nacional.

O Brasil parecia então ser o espaço ideal para o desenvolvimento de um teatro que, herdeiro de tais descobertas (estéticas e temáticas) desde Oswald de Andrade procuraria incorporar e “nacionalizar” o que se fez na Europa. O autor anteciparia várias características do teatro contemporâneo (de profunda crítica social) a ponto de sua obra teatral apenas ter-se tornado significativa a partir da década de 60. (SIGNER, 2000) Tamanho engajamento, estético e político, Oswald herdou do teatro épico de Brecht, tanto quanto a partir da década de 60 o faria Augusto Boal (1931 – 2009) em peças como *Revolução na América do Sul*, ou com a idéia de um Teatro do Oprimido. É exemplar o comentário de Boal sobre sua peça, demonstrando como o vínculo com a realidade, agora longe do projeto estético de um naturalismo teatral, fortificava-se cada vez mais na dramaturgia.

[...] a peça não contém nenhum personagem positivo. Mas será necessário? O negativo já não contém em si o seu oposto? Se o Serviço de Trânsito exhibe fotografia de desastre, precisará também exibir trevos elegantemente retorcidos sobre os quais deslizam maciamente veículos recém-importados sem velocidade moderada? O desastre basta como advertência. **Eu quis apenas fotografar o desastre.** (BOAL, 1986, p. 25, grifo nosso)

A estética do oprimido, por sua vez, aproveitaria a idéia brechtiana de revolucionar as relações entre o público e o artista, a obra e a sociedade. Segundo Augusto Boal (1980, p.126), o principal objetivo do teatro do oprimido era “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática.” Durante o período da ditadura militar (1964 - 1985) o país passara por uma intensa repressão das formas de denúncia social e política presentes nas manifestações artísticas, e o teatro sofre naturalmente os influxos de tal censura. Se o apuro estético e político a que o teatro ocidental havia chegado – desde a pequena “onda” inicial de Ibsen até o “maremoto” brechtiano – nos haviam dado condições de questionar o sistema teatral e a própria sociedade em que se insere, a

questão que neste momento se propunha era a de como fazer uso de tais ferramentas numa sociedade repressora, em plena ditadura militar.

Uma das respostas foi adentrar no universo de nossa cultura popular, o universo de um Teatro de Rua. Assim, após o massacrante período ditatorial, onde espetáculos de rua eram praticamente impossíveis, começa o resgate de uma identidade nacional e popular do teatro, cada vez mais politizado.

O teatro de rua surgido depois da ditadura militar foi fruto do esforço e tenacidade de uns poucos teatristas que se lançaram às ruas no calor do sentimento de liberdade que dominou a sociedade a partir das campanhas políticas que contribuíram para o fim da ditadura militar (Comitês pela Anistia, Diretas Já, etc.) (CARREIRA, 1999)

Mas se Brecht propunha a abolição da hierarquia que mantinha distanciados os atores de seu público, o teatro de rua parte do pressuposto de que tal hierarquia já não existe, visto estar o ator cara a cara com o público, fora da proteção do edifício teatral de cadeiras regularmente posicionadas e onde o palco se encontra inacessível ao espectador. A onda de inovações toma então proporções gigantescas ao subverter-se toda uma tradição teatral, é um fenômeno

[...] que leva até as extremas consequências a crise arquitetônica do teatro, que reinventa a cada vez seus espaços, para voltar aos primórdios, à parada, à pantomima equestre, à pompa; que se espalha para além do horizonte da palavra literária, renovando o gesto e dilatando a potencialidade do corpo e da voz. (CRUCIANI; FALLETTI, 1999, p. 9)

1. OS “MERGULHOS” DO GARAGEM ENTRE OS TUBARÕES DA METÁFORA BRECHTIANA

Impulsionado por esse maremoto de referências e modelos muitas vezes contraditórios entre si, a dramaturgia contemporânea e politicamente interessada da Cia. Teatro de Garagem busca resgatar de cada modelo, de cada sopro de renovação da história da dramaturgia, pontuais contribuições para um projeto estético próprio. Assim, chegamos finalmente – depois de um longo percurso histórico – à pesquisa das potencialidades dessa linguagem presente aqui, na cidade de Londrina, num grupo que há quatro anos se formou pela união de pessoas interessadas em fazer teatro, em estudá-lo e aprofundar-se em suas mais diversas formas.

A busca de espaços alternativos para o fazer teatral e a idéia de levar o teatro para o público, intensificadas pela experiência dos espetáculos de rua, dão a dimensão estética e cênica do Garagem, circulando entre diversificados modelos teatrais e da cultura popular recuperados, frequentemente ressignificados e reestruturados. No campo literário, a paródia, a estilização, ou mesmo montagens com recortes e releituras de obras literárias (dramáticas ou não), resultam num jogo de relações entre textos dos mais diversos, com a intervenção da criação individual (por Everton Bonfim) ou coletiva, com a participação de todo o elenco. Nos quatro anos de sua produção, iniciada em 2006 com *Bilhete premiado*, a companhia atravessou um processo não necessariamente linear de pesquisa do que a linguagem do teatro poderia “dizer”, o que parece assegurar uma busca atemporal, independente de modelos fixos ou necessariamente atuais, pois o novo contexto já ressignifica e torna possível a atualidade dos textos usados e transformados pelo grupo.

Se Ibsen, na Noruega de fins do século XIX, procurava o equilíbrio entre a forma e o conteúdo da obra dramática, vinculado por sua vez a um engajamento político, o mesmo pode-se dizer do objetivo atual do Garagem. Mas o contexto naturalista revelava um distanciamento inoportuno e mantinha-se ainda, apesar das inovações, “sob o domínio formal do drama” (SZONDI, 2001, p.133), o que explica a escolha pelo teatro épico como um estímulo para apimentar a proposta do grupo, com um modelo que justamente questiona tal domínio. A idéia é aprender com a história da dramaturgia ocidental, visto que cada fragmento ou modelo, recuperado ou transformado, passa a ter um apelo universal independente de seu contexto (geográfico e histórico) de origem.

Mergulhada nesse complexo emaranhado de referências, a Cia. Teatro de Garagem dará a luz, em 2008, à *Bendita Geni*, peça que recupera a personagem homônima de Chico Buarque em *A ópera do malandro* (1978), que por sua vez é uma releitura paródica de Jenny, a prostituta de *A ópera dos três vinténs* (1928), de Brecht. A narrativa do solo de Geni, no musical de Chico Buarque, é então aproveitada na construção do espetáculo que dá vida aos arquétipos (o jornaleiro, a viúva, o aposentado, a lavadeira) de uma cidade qualquer (Zepelinha).

Tais personagens, darão o tom de generalidade necessário para que a identificação seja livre de individualizações, valendo-se dos recursos de um teatro ao ar livre que, vinculado às bases da cultura popular e outras inquietações, incorpora

[...] técnicas de representação como o *clown* do circo ou a *commedia dell'arte* italiana, às vezes mesmo partindo de experiências mais contemporâneas, como os processos de encenação e representação de Brecht ou as investigações do significado do ator desenvolvidas pelo teatro antropológico de Eugenio Barba. (PEIXOTO, 1999, p.143)

O famoso refrão da música de Chico Buarque, incitando todos a “jogarem pedras” em Geni, inverte-se com a chegada do comandante de um Zepelim – cuja sede de destruição apenas a travesti prostituta poderia apaziguar – revelando em cada personagem arquetípico a natural compulsão do homem pela dominação alheia, já revelada por Brecht e sua metáfora dos homens como tubarões. No *Jornal de Zepelinha*, impresso integrante da peça, o texto de Danilo do Amaral (2008, mimeo) demonstra a possível utopia de um teatro representado nas ruas. “Ruas de todos, e um teatro que pode ser para todos, mas sofre com os impedimentos dos Tubarões, donos dos mares, das terras e dos salões de teatro.”¹ Como afirma Roubine (1998, p.28) “uma vez materializado, o espaço fala da peça, diz alguma coisa a respeito dos personagens, das suas relações recíprocas, das suas relações com o mundo.” A rua, então, torna-se o local perfeito para o espetáculo de Geni, interpretada pela atriz (também travesti) Scarlett O’Hara Costa.



Foto 01 – Geni, interpretada pela atriz Scarlett O’Hara Costa. Foto: Isabela Figueiredo, Praça Marechal Floriano Peixoto, Londrina, Junho de 2008.

¹ AMARAL, Danilo. *Nas ruas com Geni, os tubarões e a utopia*. Retirado de publicação independente, jornal fictício criado para a peça.

Resultado de uma proposta de parentesco latente com o teatro épico, e principalmente vinculado à estética do teatro de rua, *Bendita Geni* serve-se do recurso de um narrador – elemento épico inserido na forma dramática – e um coro, prerrogativa brechtiana de que, desde a antiguidade clássica, já havia resquícios de narratividade na obra teatral. Brecht ressignifica o coro da tragédia clássica em sua implementação no teatro épico. A exemplo do dramaturgo alemão, é este também o processo ambicionado pelo grupo.

O coro da tragédia grega, que desapareceu pouco a pouco, revela que, mesmo na origem, o teatro recitava e dizia a ação, em vez de encarná-la e figurá-la a partir do momento em que houve diálogos entre pelo menos dois protagonistas. (PAVIS, 2003, p.130)

Mas o coro de *Bendita Geni* não tem apenas uma função narrativa, ele é o responsável pela incorporação, na peça, de elementos da cultura popular resgatados no teatro de rua contemporâneo e que, na produção do Garagem, revelam uma pesquisa de gêneros musicais tipicamente brasileiros: samba, baião, coco, maracatu. A música tem um papel fundamental enquanto recurso narrativo no teatro épico, o que no teatro de rua toma proporções ainda maiores. Tanto *Bendita Geni* quanto *De volta à platéia* (a quinta e mais recente produção do grupo) fazem uso deste recurso, através de interpretações de músicas já existentes: *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque, cujos fragmentos cantados ou apenas recitados intensificam ou alteram o ritmo da peça em momentos específicos; e *Asa branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, tocada num violino quase literalmente “parido” por uma das atrizes de *De volta*, simbolizando o nascimento da arte e, paradoxalmente, um instrumento erudito que executa uma canção popular. Ou composições do próprio grupo, que explicitam a idéia de um teatro socialmente interessado, através de letras que evidenciam o preconceito sexual (*Bendita Geni*) e o desabafo do artista que “crescia com a arte de interpretar”, em *De volta à platéia*. (BONFIM, 2009, mimeo)

Entretanto, se os diálogos se travam entre modelos teatrais e partindo da incorporação de uma cultura popular, o mesmo pode-se dizer dos recursos literários empregados. Assim, desde a inclusão – em *Bilhete premiado* – de uma cena da *Megera domada* (1593-1594) de Shakespeare passando pela apropriação paródica da narrativa musical de Chico Buarque (*Bendita Geni*), até a criação intertextual e explicitamente metateatral de Everton Bonfim em *De volta à platéia* (2009), demonstra-se um gradativo processo de apuro da dramaturgia do grupo. Esta última peça, ainda inédita e

com previsão de estréia para Novembro de 2009, demonstra através da ruptura com a ilusão teatral um desvendamento oportuno da vida real do artista de teatro, sob o qual pesa um ideário equivocado e preconceituoso. A tentativa parece ser a de humanizar o artista, então posto em julgamento. Para tanto, um diretor e atores universalizados e descaracterizados por números (ator 1583, atriz 3897, ator 5679) são julgados por um inquisidor, que dará sua sentença a partir da narração das aflições de cada indivíduo, atormentado pela impossibilidade de exercer sua arte e ainda manter-se inserido na sociedade, que exige um *status* muitas vezes incompatível com a realidade do teatro nacional e de seus profissionais.

Às voltas com um grupo de atores amadores, o Diretor de *De volta à platéia* presencia testes onde a atuação carregada de estereótipos denuncia parodicamente a visão do teatro (pelos próprios atores) ainda presa às bases de uma tradição há tempos superada. Assim, desfilam frases de efeito de obras canônicas da dramaturgia ocidental, diretamente recortadas ou parodicamente modificadas: “Há algo de podre no reino da Dinamarca.” Ou, “após o cavalo de pau, conquistaremos tróia.” (BONFIM, 2009, *mimeo*)² Nos termos de Hutcheon (1985, p.17) a paródia mostra-se enquanto “repetição com distância crítica”, e é através de tal distância que se questionam cânones literários e teatrais, assim como a própria visão que se tem acerca deles. A insistência vem do próprio Diretor para com seus atores, é preciso que entendam o que estão falando. (BONFIM, 2009)

O metateatro, ao revelar didaticamente a artificialidade do espetáculo, potencializa-se na peça mais do que nas produções anteriores, mas não é uma característica isolada. Mesmo a proposta de um teatro de rua – tanto quanto o teatro épico – já insinua a artificialidade do espetáculo (com a ruptura da quarta parede, a interação entre ator e público) e, conseqüentemente, reveste-o com certo nível de metalinguagem. É o que Schmeling (1982) chama de formas “periféricas” de metateatro, e que se reverte na última peça em uma experiência completa, nos moldes de Pirandello (1867-1936), uma peça dentro da peça.

A escolha do teatro de rua evidencia uma necessidade tipicamente contemporânea. Seja para – nas palavras do Diretor – “entender a poesia dos fracos” ou para questionar o próprio edifício teatral. (BONFIM, 2009, *mimeo*)

² Trechos retirados da peça *De volta à platéia*, ainda não publicada. (Texto disponibilizado pelo autor).

O espaço cênico é uma das buscas mais inquietas do teatro contemporâneo. Sua escolha ou aceitação determina não apenas aspectos de ordem física, com evidentes consequências estéticas, mas igualmente de nível social: numa sociedade dividida em classes, os que se propõem a um teatro de participação sociopolítica mais direta, recusam, frequentemente, os espaços tradicionais permitidos ou ‘oficializados’ e buscam as salas ou auditórios de sindicatos, as portas de fábricas ou as praças e as ruas, e muitas vezes as da periferia ou dos bairros – o povo não vem ao teatro, é o teatro que vai ao povo. (PEIXOTO, 1999, p.144)

Num mar agitado, povoado por perigosos tubarões, a Cia. Teatro de Garagem mergulha com fôlego, escrevendo e atuando na configuração de uma estética própria, resultado das experiências individuais de cada membro, então reunidas em prol de um desvendamento não só do fazer teatral, mas da própria realidade. Como já afirmava Sartre (1989, p.20), “o autor, ao falar, desvenda a situação por seu próprio projeto de mudá-la; desvenda-a a si mesmo e aos outros.” É uma virada constante, para si mesmos e para o público que os assiste, uma tentativa de compreensão e, principalmente, de atuação sobre o meio. A onda de inovações é infinita e continua angariando adeptos, mesmo em meio aos perigos de um mar povoado pelos tubarões dominadores. Com certeza uma forma de resistência à dominação e, certamente, uma tentativa contemporânea de se fazer um teatro de profunda relação com a sociedade a que representa, mimeticamente ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? In. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.

CARREIRA, André L. A. N. *Teatro de Rua: Mito e criação no Brasil*. In. *Arte On Line*, Florianópolis SC, v. 2, 1999. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm Acesso em: 05 Out. 2009, 18:00.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. Trad. Roberta Baarni. São Paulo: Hucitec, 1999.

FLETCHER, John; MCFARLANE, James. O teatro Modernista - Origens e modelos. In. BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (org.) *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições Setenta, 1985.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. Teatro de rua no Brasil. In. CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Abril, 1977.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SCHMELING, Manfred. *Métathéâtre et intertexte*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SIGNER, Rina. *Ingredientes para uma nouvelle cuisine: O Rei da Vela ao molho de Ubu Rei*. 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.