

5

Considerações finais

O teatro contemporâneo nacional e internacional ainda é referido como teatro de vanguarda, teatro experimental e teatro alternativo. Pesquisadores vêm contestando esses termos por considerarem que muitos encenadores e grupos – notadamente aqueles da América do Norte e Europa – já não fazem parte daquele grupo que nas décadas de 60 e 70 fazia um teatro à margem do sistema cultural capitalista.

Durante o meu estágio doutoral no departamento de Theatre Arts and Performance Studies da Brown University e por meu interesse particular em assistir espetáculos contemporâneos, pude constatar que nomes como Bob Wilson e Robert Lepage e grupos como Wooster Group, Elevator Repair Service, New York City Players, Punchdrunk, Forced Entertainment e Gob Squad fazem parte daquilo que Richard Schechman chamou de *niche-garde*. De fato, esse conjunto já imprimiu uma marca de tal modo que suas encenações deixaram de ser um *work in progress*, se tornando um produto final bem-acabado e disputadíssimo nas bilheterias.

Não obstante, essas companhias e encenadores inspiraram um número de jovens atores e pesquisadores de teatro a formarem seus próprios grupos, que nem de longe fazem parte de um circuito cultural comercial, ou *mainstream*. No caso brasileiro, nem os encenadores e companhias mais antigas, digo, aquelas que foram criadas antes do aumento do número de grupos teatrais desde a década de 90, como o Oficina e o Tá na rua fazem parte de um circuito teatral comercial. Algumas companhias já se apresentaram internacionalmente, outras só fazem turnês nacionais, umas têm sedes, outras não; algumas têm mais ou menos financiamento e patrocínio, outras sobrevivem sem um e outro. Afora essas

diferenças, não se pode falar, no caso de companhias brasileiras, de um *niche-garde*.

De todo modo, há internacionalmente uma crescente produção bibliográfica e linhas de pesquisa sobre os fazeres teatrais contemporâneos. Façam ou não parte de um circuito teatral mais reconhecido, as companhias teatrais continuam realizando pesquisas de linguagens, participam de projetos de residência artística em universidades e são igualmente objeto de pesquisas acadêmicas. Por conseguinte, proliferam conceitos acerca dos seus processos criativos e estéticas teatrais.

O crescimento do número de grupos teatrais no Brasil, especialmente desde a década de 90, é um fenômeno que deve ser intensamente investigado, pois se trata de um elemento essencial na compreensão da cena brasileira contemporânea. Embora desde o início dos meus estudos sobre companhias e práticas teatrais contemporâneas já tivesse a intenção de pesquisar mais a fundo as companhias teatrais cariocas, foi necessário fazer um recorte, dada a amplitude e heterogeneidade de estilos e linguagens.

Meu interesse pelo teatro contemporâneo foi fomentado, desde fins da década de 80 e durante os anos 90, principalmente, pelo teatro de Gerald Thomas, mas também pelo trabalho da Cia. dos Atores, daí essa última ter sido um dos objetos de estudo aqui. Ademais, tive a oportunidade de ver os primeiros trabalhos de Os Dezequilibrados e acompanhar sua trajetória mais de perto, pois estudava com alguns de seus membros durante a graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

Uma vez feito esse recorte, em um primeiro momento dessa pesquisa foi realizado o exame de alguns conceitos mais utilizados sobre práticas e linguagens teatrais contemporâneas, tais como performance, teatro pós-moderno, teatro pós-dramático, performativo e a cena ampliada ou expandida. Esses conceitos foram, portanto, delineados na primeira parte do segundo capítulo. Embora eles sejam operativos para uma análise das companhias cariocas, são mais direcionados à questão da cena. Desse modo, procurei investigar as análises do contemporâneo e da contemporaneidade levadas a cabo por filósofos, historiadores da arte, curadores, além de pesquisadores do teatro e da dança.

A opção pelo exame de teóricos para além do teatro pode ser justificada pelo fato de o teatro contemporâneo dialogar com as outras artes de modo a levar à cena um híbrido artístico e não apenas um conjunto em que cada arte se mostra independente. Enquanto na ópera, por exemplo, vemos um número de dança separado da ária cantada, no teatro contemporâneo os elementos são amalgamados. Só não diria aqui se tratar da *Gesamtkunstwerk* wagneriana porque esse conceito remete a uma ideia de grandiosidade e magnitude, enquanto o fazer teatral contemporâneo contempla aqueles sinais fracos, como diria Boris Groys, ou é a sobrevida das pequenas luzes dos vagalumes, conforme sugerido por Didi-Huberman. Nesse sentido, o teatro contemporâneo, é aquela comunidade de desejos, de lampejos; é aquele que capta a luz no escuro, que vê elementos do passado no presente. Assim, embora tenha se apropriado muito de Brecht, a cena contemporânea não tem a amplitude do teatro épico, assim como se apropriou de elementos do naturalismo, do teatro do absurdo, do cinema, mas não se pretende grande ou definitiva, mas experimental.

Como tive acesso a uma diversidade de ensaios, artigos e livros sobre o contemporâneo e a contemporaneidade nas artes e no teatro, fiz uma seleção daqueles que considerava mais relevantes para a minha pesquisa. Entretanto, muitos dos textos que foram descartados dialogavam diretamente com teóricos utilizados aqui. A noção do contemporâneo apresentada na segunda parte do segundo capítulo dessa tese, aquela que rejeita o puro presentismo, que reconhece não uma dívida, mas um intertexto com o passado e, portanto, não fala de uma ruptura, mas de um diálogo ou empréstimo, foi importante para nortear os demais capítulos. Assim, se justifica e fundamenta a busca no passado recente do teatro brasileiro, aspectos que foram assimilados, descartados e revistos.

O terceiro capítulo teve por objetivo esclarecer e diferenciar os conceitos de *devising*, criação coletiva e trabalho colaborativo, além de apresentar um breve histórico do trabalho de grupo no Brasil a partir de sua consolidação, nos anos 60. A partir dessas considerações, foram contemplados, na segunda parte desse capítulo, os modos de trabalho de algumas das principais companhias cariocas fundadas desde finais da década de 80, com especial atenção dada à Cia. dos Atores e a Os Dezequilibrados. Foram examinados, ainda, como essas

companhias foram criadas e identificados alguns elementos tomados de empréstimo das companhias das décadas de 60 a 80.

No quarto capítulo procurei, inicialmente, ampliar a questão do contemporâneo, mostrando como os diversos pesquisadores brasileiros têm percebido, na literatura, cinema e artes plásticas, uma multiplicidade e heterogeneidade de gêneros, estilos e temas, além de um retorno da abordagem do real e o desejo de se falar do presente. Essas observações serviram de gancho para o mapeamento da cena teatral carioca, considerando muito brevemente um panorama maior que inclui *standup comedies* e musicais, mas privilegiando algumas das diversas companhias com uma produção consistente desde fins da década de 80, como a Companhia Ensaio Aberto, Tá na Rua, Teatro do Anônimo, Armazém Companhia de Teatro, Amok Teatro, Fodidos e Privilegiados, Atores de Laura, Companhia do Pequeno Gesto e Cia. Vértice.

No âmbito do aumento no número de companhias desde os anos 90 foi contemplado, ainda na introdução do capítulo 4, o surgimento de um grupo de dramaturgos a partir do projeto *Nova Dramaturgia Carioca*, iniciado também a partir da década de 90. Alguns desses dramaturgos fazem parte de companhias, outros trabalham de forma mais independente, mas eles geralmente circulam entre companhias diversas. Jô Bilac, embora pertença e escreva para a sua Companhia Independente, assinou o texto de *Conselho de classe*, da Cia. dos Atores. Pedro Brício, outro nome revelado pela *Nova Dramaturgia*, escreveu *Comédia Russa*, montada pelo Fodidos Privilegiados, trabalhou como ator em *Devassa*, da Cia. dos Atores, e escreveu e dirigiu *A incrível confeitaria do Sr. Pelica*, com o qual ganhou vários prêmios.

Essa circulação por companhias e trabalhos diversos também pode ser percebida por diretores e atores. Ivan Sugarahara e Saulo Rodrigues de Os Dezequilibrados, já foram encarregados da direção e atuação, respectivamente, de peças da Cia dos Atores. Ambas as companhias contam com outros atores convidados que também circulam por outros trabalhos. Marina Vianna fez a personagem Lulu, em *Devassa*, atuou na peça de Pedro Brício, mencionada acima, e em *A falta que nos move*, de Christiane Jatahy, na qual Pedro Brício também participou.

Os dois primeiros subcapítulos que fazem parte do capítulo 4 abordaram, após um histórico dos trabalhos de Os dezequilibrados e da Cia. dos Atores, as três peças que compunham os projetos *Trilogia do amor* e *Ethos Carioca*. Assim, fundamentadas pelos conceitos de pós-dramático e de performativo examinados no segundo capítulo, além de outros derivativos, de certo modo, desses, como o pós-cinemático, intermedialidade e *site-specific*, foram analisadas as peças e o hibridismo que realizam com a linguagem cinematográficas, as artes plásticas e a dança.

A partir do estudo dessas peças, foram identificadas algumas tendências do teatro contemporâneo de um desejo de se falar do presente, de subjetividades e experiências pessoais e artísticas, acenando, assim, com um retorno do real na cena. Observou-se, também, um retorno da figura do autor dramaturgo e do texto como ponto de partida, mesmo que cotejado com outros textos dramaturgicos e não-dramaturgicos. O modo pelo qual essa cena contemporânea faz empréstimos de elementos do passado e de outros aspectos do presente, inclusive do presente imediato externo e pessoal do artista, levou à consideração do conceito de apropriação nos processos criativos.

Com o propósito de apontar para a heterogeneidade teatral e sugerir uma contextualização mais específica do contemporâneo na cena carioca, procurei ampliar esse panorama de companhias, sublinhando práticas teatrais de determinadas peças encenadas por alguns dos grupos mencionados no início do capítulo. Assim, foram contemplados trabalhos encenados pela Companhia Ensaio Aberto, Fodidos e Privilegiados, Atores de Laura e aqueles liderados por Christiane Jatahy.

Desse modo, o capítulo 4 é concluído com a sugestão de que, no que diz respeito ao trabalho das companhias, o teatro contemporâneo carioca teve início na década de 90, inaugurando um trabalho colaborativo cujo processo tem aspectos tomados de empréstimo pelas criações coletivas das décadas de 60 e 70 e pelo trabalho dos encenadores da década de 80. Trata-se de um fazer teatral que também absorve outras linguagens artísticas, elementos teatrais de outros momentos históricos e as experiências pessoais dos artistas. Nesse sentido, é

como Marcelo Olinto fala em uma cena de *Como estou hoje*: “Tudo que é externo é matéria-prima para a arte”.