

1

Introdução

“Só há duas opções nesta vida: se resignar ou se indignar. E eu não vou me resignar nunca”. Com essa citação de Darcy Ribeiro, a atriz Drica Moraes encerra sua narração em *off*, dando-se o início de *Conselho de classe*, uma das peças que a Cia. dos Atores estreou em 2013, no Espaço SESC de Copacabana, em torno da comemoração dos seus 25 anos de existência.

A frase de Darcy Ribeiro dá a tônica do espetáculo. Escrita por Jô Bilac, *Conselho de classe* trata, em linhas gerais, da crise da educação pública brasileira, mas também de alguns docentes que ainda lutam bravamente por ela, caso da professora de artes Mabel, interpretada por Thierry Trémoroux. O não se resignar, entretanto, pode ser estendido ao próprio fazer teatral da Cia. dos Atores que, a despeito de muitas mudanças internas e da carência de incentivos públicos e privados para o teatro, vem, em toda a sua trajetória, experimentado linguagens artísticas e processos criativos, contribuindo, portanto, com a cena contemporânea carioca.

Se o contexto em que *Conselho de classe* foi elaborada era aquele das greves dos professores e das manifestações que iniciaram com os protestos pela redução das tarifas de transporte público, o momento atual não é muito diferente, inclusive no que se refere às recentes mudanças dos ministérios da Educação e da Cultura. Nesse sentido, a Sede das cias, que abarca a Cia. dos Atores, Os Dezequilibrados e a Pangeia cia.deteatro, tem sido um centro importante de resistência, seja através dos movimentos “Teatro pela democracia” e “Ocupa Minc RJ”, ou por estar há três anos investindo em pesquisas e experimentações de linguagens artísticas. A Sede das cias, com curadoria de Ivan Sugahara, também diretor de Os Dezequilibrados, é palco de oficinas, residências e espetáculos de diversos artistas e companhias. E, até esse momento, não teve o patrocínio com a

Petrobrás renovado¹, o que coloca em risco a continuidade de seus trabalhos, embora a parceria das três companhias tenha sido já renovada.

Enquanto essas companhias cariocas têm procurado driblar a dificuldade de sobrevivência no campo teatral, vêm apresentando um trabalho consistente há mais de 20 anos². É curioso, portanto, que justamente um grupo teatral carioca, *Os comediantes*, tenha sido vinculado ao conceito de teatro moderno no Brasil, através da montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943³, e nos dias atuais haja uma carência de incentivos, assim como de estudos relativos a companhias teatrais cariocas.

Foi ao longo de estudos sobre o fazer teatral contemporâneo, e através de participações em congressos, principalmente nas ABRALICs⁴, que pude constatar a existência de uma investigação consistente sobre companhias teatrais brasileiras contemporâneas no meio acadêmico. Ao passo que há uma forte tendência a se pesquisar os processos coletivos de criação cênica e os trabalhos colaborativos, assim como a análise dos textos impostados em cena, as companhias cariocas não são objetos de muitos estudos, se compararmos àqueles realizados na USP, UNICAMP e UDESC, por exemplo⁵.

¹ O contrato da Sede das cias encerrou dia 30 de junho de 2016.

² Os Fodidos e Privilegiados, Os Dezequilibrados, Atores de Laura e Cia. dos Atores, surgiram na década de 90, assim como a Cia. Teatral do Movimento, o Teatro do Pequeno Gesto, a Cia. Ensaio Aberto, o Armazém Companhia de Teatro (formado em 1987 em Londrina, mas sediado no Rio de Janeiro desde 1998), a Amok e o Núcleo Teatral Carioca (última montagem em 2002). A Cia. Vértice de Teatro, por sua vez, surgiu mais recentemente, em 2004.

³ A esse respeito, Sábado Magaldi assinala que “O impacto provocado por *Vestido de noiva* e pelos Comediantes teve reflexo por toda parte” (MAGALDI, 2006: 59), estimulando o surgimento de diversos grupos de teatro no país.

⁴ Realizadas em julho de 2011 na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, em julho de 2013, em Campina Grande. Participei, principalmente, das mesas-redondas e simpósios que abordavam os estudos de dramaturgia contemporânea.

⁵ Algumas exceções seriam a dissertação de Mestrado de Fabio Cordeiro dos Santos, defendida na UNIRIO, em 2004, onde são estudados os processos criativos de três peças da Cia. dos Atores e o livro que ele organizou naquele mesmo ano com Enrique Diaz e Marcelo Olinto para comemorar os dezoito anos da companhia. Contudo, até 2004, a Cia. dos Atores ainda contava com a presença de Enrique Diaz, e o aspecto de encenador de Diaz era uma marca forte até então, embora os processos acontecessem colaborativamente e outros artistas tivessem dirigido peças da companhia. O pesquisador e professor de Teoria do Teatro na UNIRIO, José da Costa Filho, escreveu sua tese de Doutorado, defendida em 2003 na UERJ, que resultou em um livro, sobre a escrita cênica dramática contemporânea. Embora a Cia dos Atores figure nessa pesquisa, ela se centra mais nos encenadores Gerald Thomas, José Celso Martínez Correa, Antônio Araújo e Enrique Diaz.

Conquanto os estudos acadêmicos estejam mais voltados para o processo de criação cênica das companhias de outros estados, as companhias teatrais cariocas, a despeito das escassas políticas culturais de fomento ao teatro⁶, insistem bravamente na prática cênica, essa pesquisa vem acrescentar àquelas existentes sobre outras companhias teatrais contemporâneas no Brasil.

Dessa forma, o objetivo aqui é refletir acerca do que pode ser entendido como teatro contemporâneo e como ele se revela na cena carioca atual. Assim, propõe-se investigar o lugar que as companhias teatrais cariocas ocupam nesse contexto. A partir de uma discussão teórica do que é o contemporâneo e do exame do que seria esse novo fazer teatral, onde as heranças teatrais das vanguardas modernas são revisitadas, sob o conceito de teatro “pós-moderno”, pós-dramático” e “performativo”, serão estudadas peças encenadas, através do trabalho colaborativo de Os Dezequilibrados e da Cia. dos Atores.

Vale ressaltar que essa pesquisa não pretende realizar uma análise minuciosa de peças, algo que seria muito amplo e extenso. No entanto, a opção pelo estudo das peças mais recentes dessas companhias se deve ao objetivo de examinar como a variedade de propostas estéticas inserem o Rio de Janeiro no contexto do teatro contemporâneo que privilegia estruturas fragmentadas, uso de

Recentemente alguns pesquisadores de teatro vêm se debruçando sobre as peças de Christiane Jatahy e seu diálogo com o cinema, vide a coletânea de artigos dedicados à essa encenadora na revista *Sala Preta*, da USP, em 2015. A *Amok* tem sido objeto de estudo da professora e pesquisadora Andréa Stelzer, que já se dedicou à análise do trabalho atoral para a recente montagem *Salinas*, em artigo publicado pela revista *Ouvir e ver*, e ao processo de criação dos atores e a forma de trabalhar a poética do real, tendo como foco a Trilogia de guerra - *O Dragão, Kabul e Histórias de família* em sua tese de Doutorado na UNIRIO. Companhias teatrais cariocas que realizam um trabalho que conjuga movimento social com produção cultural, tais como Tá na Rua, Nós do Morro e Cia. Étnica de Dança e Teatro, também tem sido investigadas em diversos artigos escritos por Victor Hugo Adler Pereira, fruto de pesquisa intitulada *Teatro e movimentos sociais*, e no livro *Teatro e dança como experiência comunitária*, que Adler organizou com Zeca Ligiéro e Narciso Telles em 2009.

⁶ Essa realidade é diferente daquela de companhias de outros estados, principalmente São Paulo. Lá, não só as políticas culturais são mais diversas e amplas, vide o SESC de São Paulo, que vem desde 1982 mantendo a sede e a pesquisa do CPT (Centro de Pesquisa Teatral) e do grupo Macunaíma, dirigidos por Antunes Filho, outras unidades do SESC que têm um projeto contínuo de fomento ao teatro, além do Itaú Cultural, que promove frequentemente pesquisas e encontros de companhias teatrais, com destaque para as paulistas. Ademais, impulsionados pelo movimento “Arte contra a barbárie”, os grupos teatrais paulistas se organizaram em prol da criação da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Instituída em 2002, tal lei visa à estimulação da pesquisa de linguagens, beneficiando a manutenção dos grupos, em detrimento de incentivos que só recaem sobre a realização de um determinado espetáculo.

tecnologias, formas híbridas, inspiração nas artes visuais, temas retirados do cotidiano e que volta a tematizar o conceito de realidade e ficção cenicamente, transpondo textos dramatúrgicos e não-dramatúrgicos para o palco.

Nesse sentido, vemos na cena contemporânea⁷ nacional e internacional um grande número de encenadores e companhias teatrais voltados à experimentação estética e para quem o texto dramático serve como estímulo para a livre interpretação e interseções de linguagens artísticas que resultam em espetáculos mais expandidos. Dessa forma, o texto teatral deve ser entendido pelo critério elocutório, o texto que se fala e se mostra em cena, e não aquele tradicionalmente escrito.

Essa dramaturgia cênica, portanto, se vale tanto do tradicional texto dramático, embora reinterpretado e reescrito, rompendo com as noções aristotélicas de unidades de tempo, ação e lugar e de linearidade narrativa, como pode incluir outros tipos de textos escritos como o romance e o poema. Alargando ainda mais as fronteiras do texto escrito, tal dramaturgia pode abarcar outras linguagens como a arquitetura, as artes plásticas, o cinema e a dança, fazendo com que elas não sejam apenas ilustrativas, a serviço do texto cênico, mas ganhem autonomia.

Nesse contexto do teatro contemporâneo descrito por Ryngaert, o teórico alemão Hans-Thies Lehmann cunhou o conceito de “pós-dramático”, em detrimento do outrora denominado por teóricos como Patrice Pavis e Steven Connor como “teatro pós-moderno”. Embora os elementos e argumentos levantados por Lehmann acerca desse novo fazer teatral sejam semelhantes àqueles considerados por Erika Fishcher-Lichte e Josette Féral, elas preferem trabalhar com a noção de “performatividade”, por considerarem o “pós-dramático” muito abrangente.

Esses conceitos de teatro “pós-moderno”, “pós-dramático” ou “performativo”, assim como os de “intermidialidade”, “transmidialidade” e

⁷ Não podemos, contudo, inserir todo o teatro encenado atualmente no rol do que poderíamos chamar de teatro contemporâneo. Há nos palcos nacionais e internacionais uma diversidade de gêneros teatrais tais como musicais, *stand-up comedies* e peças de repertório que não necessariamente apresentam uma nova linguagem teatral.

“teatro expandido”, são amplamente utilizados em pesquisas acadêmicas em países da Europa, América Latina e nos Estados Unidos. Tive a oportunidade de ter contato com esse universo por conta do meu período de Doutorado Sanduíche na Brown University. Lá pude não apenas realizar uma pesquisa bibliográfica acerca de conceitos do contemporâneo, que era meu objeto de investigação, como assisti a inúmeras peças do circuito teatral experimental nova-iorquino e participei de eventos acadêmicos relacionados às práticas teatrais contemporâneas que cotejam os conceitos de “pós-dramático” e de “performativo”.

Embora acredite que tais conceitos não devam ser “importados” para o estudo da cena contemporânea brasileira acriticamente, conforme já visto em alguns artigos sobre o teatro contemporâneo no Brasil, procuro, através dessa pesquisa, ver de que forma o “pós-dramático” e o “performativo”, assim como outros conceitos acerca do “contemporâneo”, elaborados principalmente por teóricos e críticos das artes visuais, possam ser operativos para a cena carioca.

Em tempos de globalização, a mobilidade faz com que artistas nacionais estejam sempre em contato com a cena internacional – qual artista da cena contemporânea nunca assistiu a um espetáculo do Wooster Group e de Bob Wilson, referências desse novo fazer teatral? – além de realizarem trocas de experiências, como Marcelo Valle, da Cia. dos Atores, dirigido em *LaborAtorial*⁸ por Cesar Augusto e Simon Will, do grupo anglo-germânico Gob Squad, outra grande referência de Lehmann como teatro “pós-dramático. Isso posto, não devemos rejeitar a utilização desses conceitos como mera questão de “influência” ou procurar entendê-los apesar de um certo desconforto⁹, mas pensarmos como eles podem ser apropriados e retrabalhados aqui.

⁸ Esse espetáculo fez parte, junto com *Conselho de classe* e *Como estou hoje*, das comemorações em torno dos 25 anos da dita companhia e será, também, objeto de estudo nesse trabalho.

⁹ Nesse sentido, alguns pesquisadores abordam o “pós-dramático” no contexto teatral brasileiro pautando-se no conceito das “ideias fora do lugar” de Roberto Schwarz. Em artigo para *Sala Preta*, revista de estudos teatrais da USP, o pesquisador e diretor teatral Fernando Kinas se vale da argumentação de Schwarz para afirmar que “Parte da vitalidade do teatro brasileiro contemporâneo pode ser o resultado dessa peculiaridade nacional. Macaqueamos, sim, mas também exercitamos a crítica.” (KINAS, 2013, p. 152). Ademais, em 30 de abril de 2010, a Companhia do Latão promoveu, em seu Estúdio do Latão, na cidade de São Paulo, o evento “As ideias fora do lugar do teatro contemporâneo”. Uma das palestrantes, a pesquisadora e professora da Faculdade de Letras da USP, Maria Sílvia Betti, falou sobre “As confusões do pós-dramático”, centrando suas críticas na abordagem de Lehmann sobre Brecht e sobre os grupos brasileiros que

Desse modo, procuro entender o binômio “local” e “internacional”, no que se refere aos fazeres teatrais, pela ideia de como interiorizamos o exterior, conforme a releitura do conceito de antropofagia oswaldiana proposta por Silviano Santiago com o conceito de “entre-lugar”.

No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” Silviano Santiago cita um capítulo dos “Ensaaios” de Montaigne que, segundo o autor, mostra o conflito entre o colonizador e o colonizado, entre a Europa e o Novo Mundo. Este capítulo registra a surpresa do rei Pirro ao constatar que o exército romano, a princípio bárbaro e inferior e subestimado pelos gregos, é tão organizado quanto o seu exército. Isto sugere que, apesar das diferenças econômicas e sociais, os dois exércitos apresentavam um equilíbrio militar. Desta forma, o ensaísta acredita que, ao abandonar-se o domínio do colonialismo econômico, podemos realizar uma inversão de valores e questionar o conceito de superioridade, privilegiando os valores culturais.

Ao examinar a chegada dos portugueses no Brasil, Silviano Santiago baseia-se na Etnologia para afirmar que a vitória do branco no Novo Mundo deu-se através do uso arbitrário da força e da violência e da imposição de uma ideologia. A metrópole exercia seu poder colonialista através do apagamento dos traços originais, rejeitando-se os valores sociais e culturais aqui encontrados e impondo sua religião e língua, bem exemplificado pelas representações teatrais. A partir daí surgiria uma nova sociedade, a dos mestiços e que, devido à mistura do elemento europeu com o autóctone, a noção de unidade sofre uma reviravolta. Desta forma, o ensaísta acredita que a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental venha da destruição dos conceitos de unidade e pureza. Ele afirma que as nações latino-americanas não mais poderiam se fechar à invasão estrangeira, mas também não poderia reencontrar sua condição de paraíso, de

incorporaram as referências do “pós-dramático”, principalmente no que se refere à fragmentação e descontinuidade: “Uma coisa é Heiner Müller fazer um processo de fragmentação na Alemanha, em cima de um contexto histórico muito diferente do nosso. Outra coisa é a gente fazer a fragmentação e levantar a bandeira das descontinuidades num país em que nem mesmo a obra do Oduvaldo Vianna Filho é conhecida, lida ou dada a público” (BETTI, 2010, p. 17). A palestrante ressalta que Lehmann “tem sido um interlocutor oficial de vários grupos de teatro” no Brasil e acredita que “tem havido um deslocamento de forma de pensar” (BETTI, 2010, p. 17) em relação a seus escritos e como eles são entendidos aqui. Ainda sobre a recepção do “pós-dramático” e sobre o livro de Lehmann *Escritura política no texto teatral*, ela conclui: “As idéias postas em circulação no livro em pauta tornam-se quase que idéias fora do lugar, relacionadas com uma situação mercadológica de um lado, e acadêmico-institucional do outro” (BETTI, 2010, p. 17).

isolamento e inocência. O papel que caberia então à América Latina seria o de assimilação, aprendizagem e reação através de uma falsa obediência, fazendo-se necessário assinalar sua diferença.

Ao rebater a tese da dependência cultural, mostrando como os etnólogos desmistificaram o discurso da História, Silviano Santiago refuta também o método utilizado por alguns intelectuais modernos que se pautam no estudo e pesquisa das fontes e influências. Tal método reduziria a obra latino-americana ao parasitismo ao se examinar as dívidas contraídas pelo artista do modelo importado da metrópole. Apoiado na leitura de Barthes, Foucault e Derrida, o ensaísta acredita ser mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença.

Ao examinar S/Z de Barthes, Silviano nos mostra que há textos legíveis e textos escrevíveis. Os textos legíveis são aqueles que podem ser lidos, mas não escritos ou reescritos, mantendo o leitor no interior de seu fechamento. Já os textos escrevíveis tiram o leitor de uma posição passiva e o convida à práxis, à produção do seu próprio texto. Desta forma, o leitor transforma-se em autor, tirando partido do texto primário e impondo seu ponto de vista, sua ideologia e a realidade que o cerca. Esta assimilação, antropófaga em suas palavras, que o texto escrevível proporciona, é o que fazem os escritores latino-americanos, impondo sua própria marca no texto reescrito, o que lhe torna original. A metáfora ideal disso seria, portanto, o conto de Borges “Pierre Menard, autor de Quixote”, pois mostra o respeito do autor pelo já-escrito e a sua necessidade de produzir um novo texto que o afronte, fazendo com que o primeiro texto desapareça e dê lugar a outro que mostre a situação social, cultural e política em que se encontra este novo autor. Haveria em Pierre Menard, assim como nos escritores latino-americanos, uma escolha consciente e não uma aceitação tranquila do modelo original. Essa assimilação e transgressão ao modelo, marca de agressão, é vista por Silviano Santiago como o ritual antropofágico da literatura latino-americana que a coloca no chamado “entre-lugar”¹⁰.

¹⁰ Silviano dialoga com a noção de antropofagia cultural lançada por Oswald de Andrade não apenas em seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” como também em um outro posterior, “Apesar de dependente, universais”, onde propõe que a ativa devoração do que é estrangeiro, a noção da antropofagia cultural, seja um dos *antídotos* propostos pelo modernismo para combater a ideia equivocada e colonizada que defendia como inaceitável a incorporação do que não era próprio, do que era exterior. A antropofagia, lida por Santiago em Oswald de Andrade, é uma legítima apropriação do que é produzido fora da vivência dos países e das culturas colonizadas.

Pego de empréstimo, portanto, as ideias propostas por Silviano, para examinar os conceitos de contemporâneo e de novas formas de fazeres teatrais e como eles são assimilados nos trabalhos realizados por companhias teatrais cariocas.

Com vistas a uma discussão acerca do contemporâneo¹¹, cotejada com os conceitos de teatro “pós-moderno”, “pós-dramático” e “performativo”, serão contemplados, no segundo capítulo, o ensaio de Giorgio Agamben *O que é o contemporâneo?*, o diálogo que Didi-Huberman estabelece com o autor em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, e as considerações acerca da estética contemporânea realizadas por Boris Groys nos ensaios *Universalismo fraco*, e *Comrades of time*.

Nessa perspectiva de discussão sobre o contemporâneo, também serão consideradas algumas respostas ao questionário sobre o que seria a “arte contemporânea”, proposto por Hal Foster, e publicados na revista *October* de 2009, principalmente aquelas elaboradas por Miwon Kwon e Terry Smith, pois dialogam com o livro *What was contemporary art?*, escrito por Richard Meyer em 2013, também fonte dessa pesquisa. Meyer se afasta da ideia da presentificação no debate do contemporâneo e propõe um diálogo do contemporâneo com o passado histórico, em um exercício semelhante àquele realizado por Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* e *Diante do tempo*.

Ao “abordar o contemporâneo como um fenômeno histórico”¹², conforme suas próprias palavras, Meyer segue a metodologia utilizada por seu companheiro David Román, em *Performance in America: Contemporary U.S. culture and the Performing Arts*. Román atribui às ideias sobre o materialismo histórico de Walter

¹¹ Essa pesquisa sobre conceitos de contemporâneo foi possível, primeiramente, durante uma disciplina oferecida no curso de Pós-graduação em Letras na UFRJ pela professora Beatriz Resende, em 2014. Ali entrei em contato com alguns textos de Boris Groys e com a coletânea de respostas, em forma de pequenos ensaios, ao questionário proposto por Hal Foster e publicada na revista *October*. Essas leituras vinham a complementar aquelas de Giorgio Agamben e Didi-Huberman já realizadas em aulas na PUC-Rio com o meu orientador. Em um segundo momento, durante a minha pesquisa na Brown University, encerrada esse ano, tive acesso a um grande número de livros e artigos sobre o contemporâneo, muitos dos quais publicados bem recentemente, em 2015, e nesse ano.

¹² “In approaching the contemporary as a historical phenomenon”. (MEYER, 2013, p. 260).

Benjamin sua concepção sobre o contemporâneo e sobre certa cena teatral estadunidense que compreende os anos de 1994 a 2004. Desse modo, o estudo de David Román também será considerado a fim de se pensar aqui o contemporâneo no teatro.

Essa investigação acerca do conceito de contemporâneo se mostra necessária uma vez que são essas considerações examinadas inicialmente que nortearão os capítulos seguintes. Embora os conceitos elaborados por Lehmann, Erika Fischer-Lichte e Josette Féral possam ser operativos para determinadas práticas teatrais da atualidade, as reflexões sobre o contemporâneo e a contemporaneidade analisadas no primeiro capítulo abrem novas perspectivas para se pensar o teatro hoje, posto que se trata de uma manifestação que dialoga diretamente com as artes visuais.

O terceiro capítulo abordará os modos de criação artística dos teatros de grupo, ou seja, como os fazeres teatrais contemporâneos tomaram de empréstimo determinados elementos do teatro colaborativo, de criação coletiva e de *devising* das vanguardas teatrais, mas se revelam de uma outra forma nos tempos atuais. Para este fim, o livro *Devising performance: a critical history*, das pesquisadoras Deirdre Heddon e Jane Milling, publicado no início desse ano, será de grande valia, assim como considerações da teórica do teatro Béatrice Picon-Valin acerca do fazer teatral coletivo.

No caso brasileiro, a proposta colaborativa que se tornou marcante nas companhias teatrais contemporâneas é, de certo modo, tributária do teatro de criação coletiva característico da década de 70. Enquanto os grupos da década de 60, tais como o Oficina, Opinião e Arena, se voltavam para um teatro de resistência e protesto, dado o contexto da ditadura militar implantada em 1964, aqueles criados na década de 70, como o Pod Minoga, Asdrúbal Trouxe o Trombone e Ornitorrinco, buscavam, através do trabalho de criação coletiva, uma nova linguagem cênica, pautada em pesquisas, jogos teatrais e improvisações e valendo-se de linguagens e referências do circo, mímica, televisão, cinema e teatro de revista. Dessa forma, será realizada uma apreciação da formação de grupo e companhias no Brasil, assim como dos conceitos de teatro colaborativo e de criação coletiva. Esse é, portanto, o objetivo do segundo capítulo, que procura

também examinar como esse fazer teatral é levado a cabo pelas companhias teatrais cariocas ensejadas nessa pesquisa.

No quarto capítulo, será realizado, inicialmente um mapeamento da cena teatral carioca, desde a variedade de estilos e gêneros até os novos dramaturgos e companhias que vêm apresentando um trabalho consistente desde a década de 90. Em seguida, após uma breve apresentação do histórico das companhias, serão examinados os trabalhos de duas companhias cariocas que se aproximam dos conceitos do teatro contemporâneo conforme propostos neste estudo. A partir de algumas peças, especialmente *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, encenada em 2014, e *Beija-me como nos livros*, de 2015, será estudada a linguagem teatral desenvolvida pelos Dezequilibrados, principalmente a exploração de espaços não convencionais, além do empréstimo de técnicas do cinema na construção da dramaturgia.

Em seguida, será analisado o trabalho realizado pela Cia. dos Atores, que acena para uma simbiose de diversos elementos teatrais contemporâneos. Dada a sua vasta produção teatral, foram escolhidas as peças que integraram o *Ethos Carioca* em 2013, projeto comemorativo dos vinte e cinco anos de existência da companhia. *Conselho de classe*, *Como estou hoje* e *LaborAtorial* são exemplos da heterogeneidade artística da Cia. dos Atores.

Uma vez analisados os trabalhos das duas companhias procuro, na última parte deste capítulo, sublinhar o que eles têm em comum, não necessariamente como resultado, mas principalmente como processo. Assim, será avaliado como elementos do passado, tais como os processos criativos dos grupos e dos encenadores das décadas de 60 a 80, podem ser percebidos nas companhias cariocas contemporâneas. Nesse sentido, também será considerado como tem havido um retorno ao texto, uma nova atribuição de importância ao autor teatral e uma volta do desejo de se explorar o real, embora de modo diferente a como esses elementos se deram no passado. Isso posto, procuro ampliar o panorama teatral carioca, cotejando os trabalhos das companhias investigadas com alguns outros, para, então, elaborar uma noção do que seria o contemporâneo no contexto carioca.

As entrevistas a mim concedidas pelos membros das companhias colaboraram em muito para uma análise mais acurada das peças e dos trabalhos de criação artística por elas desenvolvidos. Foram consultados, portanto, Ivan Sugahara, diretor de todas as peças de *Os Dezequilibrados*¹³, Susana Ribeiro, uma das diretoras de *Conselho de classe*, Marcelo Olinto, ator do monólogo *Como estou hoje*, e Cesar Augusto, um dos diretores de *LaborAtorial*.¹⁴ Além de conversar com esses artistas, havia consultado membros de outras companhias cariocas durante minhas pesquisas ao longo do Doutorado. Assim, ao estudar alguns trabalhos realizados pelos Fodidos Privilegiados - companhia que, embora não seja objeto de uma análise mais acurada aqui, é referida em diversos momentos – consultei o ator Thelmo Fernandes. Todas as entrevistas foram transcritas por mim e, portanto, se encontram em anexo no final dessa tese.

Na heterogeneidade percebida nas linguagens e práticas das companhias objetos de pesquisa desse estudo, conclui-se que, através do trabalho colaborativo, elas se apropriam de diversos elementos das artes visuais, da dança, de outros textos, do real e das práticas que compõem os conceitos de “pós-dramático” e “performativo”. Daí, portanto, o título *Apropriações* do quarto capítulo.

¹³ Excetuando-se somente (*How to Play*) *The Love Games*, dirigida por Tomás Ribas em 2003.

¹⁴ Marcelo Olinto e Cesar Augusto também atuaram em *Conselho de classe*. No entanto, procurei focar as entrevistas realizadas com eles nas peças cujos projetos eram diretamente deles.