

## Brasil

**TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO – UM ROTEIRO  
PARA PERPLEXIDADES***Edélcio Mostaço*<sup>1</sup>

O Brasil viveu, nas últimas décadas, transformações estruturais que alteraram profundamente seu perfil, em movimentos que dificilmente podem ser apreendidos através de sínteses. Nos últimos 50 anos passamos de país subdesenvolvido que ostentava enormes diferenças regionais e graves desigualdades nos indicadores sócio-econômicos, para a situação de país emergente, já nos alvares do novo século. Os processos que estão na base dessas mudanças são muito complexos, mas permitem verificar que estamos num novo país – ou, ao menos, experienciando facetas muito distintas e bem mais complexas do que aquelas supostas pelo ISEB na década de 1950, por exemplo.

A população praticamente dobrou nesse período e, ao lado da interiorização da capital da república em 1960, todo um novo processo de ocupação territorial seguiu-se, adensando problemas e constituindo novas e desafiadoras dimensões de realidade. Por outro lado, o período igualmente registra enormes convulsões na dimensão política: o encerramento da Terceira República em 1964, seguida e um longo período de 20 anos de ditadura militar, finalizado em 1984, que ensejou a implantação de uma nova Constituição em 1988, tornando nossa democracia frágil e aberta às confusões entre o público e o privado. Tais reveses institucionais, políticos e sociais não se deram sem traumas – em alguns casos muito agudos -, uma vez que seguiu os passos, dentro das relações internacionais, da ampla expansão dos capitais especulativos da globalização. Ou seja, vivenciamos um processo de sobressaltos, profundos demais para o curto período de duas gerações, fazendo com que as mentalidades tivessem de reciclar, no vertiginoso ritmo da informática, crenças arraigadas e arcaicos padrões patriarcais vigentes desde o começo do século XX.

<sup>1</sup>Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Para o teatro brasileiro, todos esses processos possuem especial relevância, uma vez que ele reflete, mais do que qualquer outra arte, sua matriz social, mas faltam ainda, provavelmente em função das perplexidades não inteiramente apaziguadas, interpretações menos ocasionais e/ou mais estruturais, dando conta dos volteios, suas conseqüências, abrangência dos processos criados e desenvolvidos, encerramento de práticas então vigentes e criação de novas, apreendendo e sinalizando os eventos que possam levar às sínteses e conclusões.

O presente texto não pretende suprir essas lacunas nem dar conta dessas injunções, não apenas pelas naturais limitações de tempo e espaço como, especialmente, de visada: ele efetua tão somente *uma leitura* desse passado, ciente de não poder esmiuçar detalhes, biografias ou singularidades.

### Entre o popular e a contracultura

A década de 1960 configurou um decisivo entroncamento de fatores para o entendimento do teatro ainda hoje vigente. Ainda não tivemos, em termos amplos e guardadas as proporções históricas, outro período equivalente quanto à expansão da criatividade e abrangência numérica do fazer teatral. O Rio de Janeiro foi a cidade que centralizou as atividades profissionais na primeira metade do século XX. A dramaturgia nacional tomou impulso após a decisiva iniciativa do Teatro de Arena de São Paulo em 1958 de desenvolver um seminário e levar à cena seus resultados, contaminando os demais centros de produção no país que já contavam com atividade amadora ou semi-profissional, tais como Porto Alegre, Recife, Salvador e Belo Horizonte, mas alcançando também outras cidades do país. Como um desdobramento dessa iniciativa, surge no Rio de Janeiro o CPC-Centro Popular de Cultura em 1960, agregando ao teatro também as práticas de cinema, música e literatura e difundindo-as através da UNE-Volante, uma caravana que percorria os centros universitários das mais importantes cidades brasileiras e ali inseminava o desenvolvimento de núcleos artísticos, fundando, expandindo ou redimensionando o teatro então praticado. Os estudantes formaram suas grandes platéias e constituíram, igualmente, a maior fonte para o recrutamento de jovens talentos.

Ao lado do MCP-Movimento de Cultura Popular nordestino, surgido na mesma época, o CPC instituiu o mais formidável esforço da esquerda pela implantação de padrões populares e renovação da produção cultural como um todo, voltado em flagrar os problemas de nossa sociedade e influir sobre os rumos políticos do país. O golpe militar de 1964 fechou as perspectivas de uma progressiva marcha rumo ao socialismo, desmantelou os movimentos sociais e recrudescer a Censura. O que, todavia, não chegou a abalar imediatamente

essa expansão cultural; de modo que a década registra algumas realizações de grande impacto, tais como *Pequenos Burgueses* (1964), *Os Inimigos* (1965), *Arena Conta Zumbi* (1965), *Morte e Vida Severina* (1965), *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come* (1966), *Arena Conta Tiradentes* (1967).

A partir de 1967 o país vai conhecer o Tropicalismo, inicialmente na música e logo após no cinema e no teatro, através de memoráveis montagens como *O Rei da Vela* (1967), *Roda Viva* (1968), *Galileu Galilei* (1969), *Na Selva das Cidades* (1969), *Os Fuzis de dna. Tereza Carrar* (1969) que, contrapondo-se à estética de popularização anterior, enveredou pelas alegorias, símbolos e desenfreado deboche para reinterpretar os símbolos da cultura brasileira. Duas montagens de Ruth Escobar merecem referência: *Cemitério de Automóveis* (1967) e *O Balcão* (1969), conduzidas pelo franco-argentino Victor Garcia, pela ousadia estética que significaram naquele contexto de luta ideológica e frente às restrições crescentes da liberdade de expressão.

O ano de 1969 marca, para nós, o fim da década – ano da promulgação do Ato Institucional n.5 -, através do qual o país foi posto em estado de sítio, as garantias civis suspensas e o crime de opinião passível de prisão, impondo a Lei de Segurança Nacional; derradeira iniciativa dos militares para calar definitivamente as vozes discordantes das lideranças políticas, artistas e intelectuais e dar combate à luta armada.

No campo cênico, três tendências vão se desenvolver nesse clima de fechamento institucional, ao longo dos anos de 1970. A primeira aglutinou o que restou da esquerda organizada nos anos anteriores, dando voz a um teatro de resistência: *Botequim* (1973), *Um Grito Parado no Ar* (1974), *Gota d'Água* (1975), *O Último Carro*, *Muro de Arrimo*, *Ponto de Partida*, *O Santo Inquérito* (1977), montagens que, mesmo sofrendo mutilações, alcançaram o público como exortações à liberdade ou apontando para a dura situação então vivida.

Noutra vertente, surgem as encenações identificadas com o pós-tropicalismo: *Luxo, Som, Lixo ou Transanossa* (1970), *Gracias, Señor* (1972), *As Três Irmãs* (1973), mas, sobretudo, a emergência de alguns grupos formados por integrantes muito jovens lançando-se à aventura da criação coletiva. Entre eles o Pod Minoga Studio (1972), o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Teatro Ventoforte, o Royal Bexiga's, o Jaz-o-Coração, o Teatro do Ornitorrinco, bem como o Grupo de Niterói, iniciativa do veterano Amir Haddad que, deixando de lado o teatro empresarial, lançou-se à criação coletiva de *Somma*, todos em 1974. Logo após ele vai investir no teatro de rua, iniciando a série de outros conjuntos em todo o país dedicados a essa modalidade de espetáculos. Com essas iniciativas, temos aqui as raízes não apenas de uma nova vertente criativa como

também de um novo modo de produção, contraposto aos padrões empresariais até então vigentes, de características cooperativas ou administradas através de cotas, viabilizando montagens experimentais na contramão dos programas do governo, que se locupletava e alardeava seu “milagre econômico”.

A terceira tendência em expansão na década estribou-se exatamente nesse aporte: através do apoio cada vez mais generoso fornecido pelo SNT-Serviço Nacional de Teatro – redimensionado em 1974 sob a gestão de Orlando Miranda – quando empresários neófitos surgem à frente de produções grandiosas, de musicais ou comédias, num repertório sem relações com a dura realidade que varria o país naqueles anos: os desaparecidos políticos, a repressão institucional e a pressão econômica sobre as classes populares. Estribado em padrões artísticos convencionais, que lhe valeram a pejorativa alcunha de “teatrão”, surgem, entre outros, *O Homem de la Mancha* (1972), *Orquestra de Senhoritas*, *Godspell* e *O Ateliê de Zazá* (1974), *Bonifácio Bilhões*, *Um Padre à Italiana* e *A Noite dos Campeões* (1975).

Com a prisão e posterior exílio de José Celso Martinez Corrêa o pós-tropicalismo entra em declínio, cedendo aos temas contraculturais. Desaparecidos os grandes grupos dos anos de 1960, serão os jovens quem dominarão o panorama da criação mais instigante ao longo da década, investindo sobre diversas facetas da criação coletiva. Esse período se encerra em 1978, com a estréia de *Macunaíma*, conduzido por Antunes Filho.

Sob vários enfoques e propósitos, a realização configura um marco histórico. Pode ser considerada uma primeira experiência de processo colaborativo *avant la lettre*, uma vez que a dramaturgia de Jacques Thieriot sofreu inúmeras alterações em função dos improvisos da equipe, ajustando-se ao longo do percurso; no qual os atores, passando por oficinas nas diferentes áreas de criação, redimensionaram o antigo sentido da criação coletiva. O despojado espaço cênico de Naum Alves de Souza – um palco nu determinado pela exigüidade dos recursos financeiros – constituiu-se num trunfo, desafiando Antunes e o elenco a criarem cenas do nada, o que propiciou novos enquadramentos dramáticos e novas soluções cênicas, cujos resultados apontavam para formatos adjacentes à alegoria, o emblema, as sínteses poéticas. Colocar em cena uma complexa rapsódia exigiu tais redimensionamentos narrativos, apelando para a seriedade e a zombaria, mesclando gêneros e hibridizando soluções, tornando o produto final algo nunca até então visto.

Albergado pelo Sesc, Antunes e sua equipe fundam o CPT-Centro de Pesquisas Teatrais, de onde emergirão criações soberbas: *Nelson Rodrigues*, *o Eterno Retorno* (1980), *Nelson2Rodrigues* (1982), *Romeu e Julieta* (1984), *Paraíso*

*Zona Norte* (1989), *O Trono de Sangue-Macbeth* (1992), *Vereda da Salvação* (1993), entre outras. Seus cursos de formação funcionaram, desde então, como a Meca das gerações jovens, ansiosas em experimentar sua metodologia de interpretação. E não serão poucos os que, egressos do CPT, vão reorientar os rumos da criação cênica brasileira, impondo novas referências, quer artísticas quer de produção.

As agruras econômicas levaram os mais expressivos grupos de São Paulo a criarem, em 1979, a Cooperativa Paulista de Teatro, uma iniciativa que, ao longo dos anos de 1980, mostrou-se titubeante em seus intentos, mas que, a partir da década seguinte, desempenhará papel central no desenvolvimento do teatro da cidade.

Nunca foi adequadamente avaliado o impacto dos festivais internacionais promovidos por Ruth Escobar, entre 1974 e 1981, em São Paulo e, em alguns casos, com extensões em outras cidades. Eles propiciaram contato com algumas marcantes realizações estrangeiras do período que, senão assimiladas pelo grande público, atingiram, sobretudo, a classe artística, ocasionando respiro criativo e confronto de experiências ao longo dos anos de chumbo. Criações de Bob Wilson, Mabu Mines, Els Joglars, La Cuadra, Experimental de Cali, El Galpón, Jacques Lebreton entre inúmeros outros de todas as latitudes do planeta foram acompanhadas das presenças de grandes nomes internacionais, como Fernando Arrabal, Jerzy Grotowski, Peter Brook ou Andrei Serban.

A distensão política do regime e o afrouxamento da Censura, ocorridos na primeira metade dos anos de 1980, vão propiciar novos horizontes à criatividade e menor controle sobre os conteúdos. A dramaturgia de resistência deu seus derradeiros frutos com as montagens de *A Resistência*, *O Grande Amor de Nossas Vidas*, *Revista do Henfil*, *Murro em Ponta de Faca*, *Rasga Coração* (1979), *Patética e Abajur Lilás* (1980), *Milagre na Cela* (1981), culminando um ciclo onde significativos aspectos da vida brasileira sob a ditadura foram esquadrihados; mas que, aos olhos do público, pareceu definitivamente encerrado enquanto temática. Tais fatores ensejam considerações.

A dramaturgia de resistência seguiu, em modo amplo, os variados contornos do realismo. Muitos críticos e estudiosos apostaram em sua florescência ao longo da ditadura, aguardando a abertura das abarrotadas gavetas da Censura; mas foram logrados, pois nelas nada havia de muito consistente. Ou seja, não apenas os temas ligados àquele passado recente foram preteridos como, especialmente, tal dramaturgia evidenciou seu esgotamento formal. Entre os autores revelados ao longo da década de 1960 – inclusos

os jovens talentos surgidos na florada de 1969 -, muitos pararam, migraram para a televisão ou outras mídias, abandonando o palco. De modo que as montagens acima citadas constituíram o que de melhor ela produziu, antes de desaparecer. Tanto o público como as novas gerações estavam sintonizados em outros horizontes, em novas propostas, fossem temáticas ou formais. O impacto das alterações econômicas mostrava-se, nesses anos, particularmente agudo, através das demissões em massa, alta inflação, achatamentos salariais, configurando um quadro social ansioso por outras soluções e perspectivas. E que o teatro trilhasse, nesse nebuloso horizonte, veredas ainda não percorridas.

Uma comédia bem realizada, mas sem maiores inovações, abordando um tema político – *Sua Excia., o Candidato*, de Jandira Martini e Marcos Caruso – tornou-se, em 1985, uma das maiores atrações da década, permanecendo mais de seis anos em cartaz, usando a galhofa para dimensionar aquilo que o teatro político não soube tratar.

Motivo, ao menos aparente, para que novos atores passem a ocupar a cena ao longo do período – intérpretes, grupos e diretores – portadores de novos olhares, recortes ou enfoques, percebidos como sintonizados num novo tempo, genericamente antenados na pós-modernidade. Integram esse novo contingente artístico o Pessoal do Despertar (1979), o Galpão (1981), o Oi Nós Aqui Traveiz (1980), o Ponkã e o XPTO (1984), entre as intérpretes Denise Stoklos e Marilena Ansaldi, e entre os novos encenadores Renato Cohen, Ulysses Cruz, Hamilton Vaz Pereira, Márcio Aurélio, Gabriel Vilella, Moacyr Góes, Márcio Vianna, Bia Lessa, Gerald Thomas, Márcio Meireles, Júlio Conte.

### Pesquisa e invenção

Com a crise da dramaturgia, novos procedimentos serão encetados. A performance começa a ser implementada através do trabalho de Denise Stoklos, Renato Cohen, Ponkã, XPTO, entre outros, deslocando para o intérprete o foco da cena. Singularidades biográficas ou filtragem do real através da gestualidade passam a constituir a nova gramática da cena, com destaque para o olhar e o dizer. *Um orgasmo adulto escapa do zoológico* (1983) abre caminho para o teatro essencial de Denise Stoklos, deslocando as atenções para a condição feminina, a nova sensibilidade no trato com a vida e nas relações interpessoais, os novos objetivos valorados, a crítica dos velhos conceitos, a nova consciência holística e ecológica. Com *A Infecção Sentimental Contra Ataca* (1984) o XPTO valeu-se das formas animadas, numa realização que enfatizava objetos encontrados no lixo e construía uma nova poética para o palco, inusitada e surpreendente,

onde o ator não mais era o centro do olhar espectral e as fronteiras com as artes visuais constantemente ultrapassadas. *Aponkânlipse* (1983) mesclava a Bíblia com o I-Ching, atores ocidentais com nipo-brasileiros, pensando o fim dos tempos a partir de vetores da física quântica, levando à vertigem das percepções: um mundo tornado híbrido, regido pelo caos, em meio ao multiculturalismo, apto ao uso da memória digital, onde cada um pode inventar seu próprio percurso, o que se materializou plenamente em *O Próximo Capítulo* (1984).

Percurso esse que, em *Espelho Vivo* (1986), levou o encenador Renato Cohen a experimentar a máxima tensão entre *olhar* e *ver*, inspirado pelo surrealismo de Magritte: *ceci n'est pas une pomme*, ainda que a maçã ali estivesse aguardando nomeação e o homem de chapéu-côco deambulasse através de cenas-signos diretamente forjadas no imaginário. As imagens, mais que as palavras, é que conduziam agora a dramaturgia, não mais estribada em ações mas em pulsões, organizadas sob lógicas outras que não a causal ou dialética. Essas montagens pareciam fazer contraponto à assertiva de Guy Debord: “o espetáculo é o capital elevado a tal grau que se torna imagem”, transubstanciando o real através dos fetiches que engendrou. À sombra das maiorias silenciosas, observávamos as trocas propostas pela economia simbólica, as novas paisagens descortinadas pós-tudo.

As adaptações ensejadas pela literatura ganham preferência entre os jovens encenadores dos anos de 1980: Ulysses Cruz põe em cena *Velhos Marinheiros* (1984), *Pantaleão e as Visitadoras* (1986), *Corpo de Baile* (1988); Bia Lessa exercita-se sobre Dostoiévski em *Exercício nº 1* (1987), *Orlando* (1989), *Cartas Portuguesas* (1990), *Cena da Origem* (1992); Gabriel Villela em *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* (1986), *Você Vai Ver o que Você Vai Ver* (1987); Beth Lopes busca Cortázar e Joyce (*Observatório*, 1989), Ruben Fonseca (*O Cobrador*, 1990), além de filmes como *Os Brutos Também Amam* (1992). Hamilton Vaz Pereira, em carreira solo, cria espetáculos a partir de histórias em quadrinhos, videoclipes, recursos tecnológicos e novos desenvolvimentos narrativos para as personagens: *Estúdio Nagasaki* (1987), *Ataliba, a Gata Safira* (1988), *Ela Odeia Mel* (1992).

A culminância desses procedimentos de desconstrução e mestiçagens, amálgamas e rupturas com as convenções anteriores, contudo, parece ter encontrado um ápice nas encenações de Gerald Thomas: *Eletra Com Creta* (1986), *Trilogia Kafka* (1987), *M.O.R.T.E* (1990), *The Flash and Crash Days* (1991), entre outras, onde também a paródia, a intertextualidade, a hibridização, ao lado do deboche e da ironia, ocupavam plano superlativo, assim como o narcisismo e a autoreferencialidade.

Num outro viés, desde o começo da década um movimento de teatro de rua impôs-se e alcançou patamares de expressão nacional, através de grupos como o Tá na Rua, Imbuça, Galpão, Fora do Sério, Oi Nois Aqui Traveiz, Falus e Sterkus, notadamente fora do eixo Rio-São Paulo, aportando temas voltados às conseqüências das transformações que o país experimentava e procurando mobilizar o público. Com recursos que iam do circo à *commedia dell'arte*, do carnaval às danças populares, esse movimento cresceu e impôs-se, abrindo novas perspectivas à prática teatral. Em anos subseqüentes tomará rumos mais organizados e fundará uma plataforma de atuação no nível nacional.

### A horda e o futuro

No final dos anos de 1980 chega à presidência da nação Fernando Collor, cuja primeira medida foi seqüestrar nos bancos a poupança da população e fechar ministérios, entre eles o de Cultura. Primeiro presidente eleito no processo de redemocratização, Collor iniciou uma seqüência de privatizações, no que foi seguido por Fernando Henrique Cardoso, depauperando o Brasil e impondo novas regras ao jogo institucional: o chamado “Estado mínimo”. Não sem razão, diversos analistas julgaram o quadro sócio-político descortinado como de triunfo do “capitalismo selvagem”.

Com a extinção do MinC também foi de roldão o INACEN-Instituto Nacional de Artes Cênicas, sucessor do antigo SNT, deixando o teatro brasileiro institucionalmente sem amparo. Uma antiga lei federal que permitia descontos junto ao imposto de renda quando aplicados em iniciativas culturais é redimensionada, conhecida agora como Lei Rouanet, único respiro para subsídios que as artes conhecerão ao longo da década. O teatro volta a deparar-se com situações paradoxais, complexas enquanto conformação, mas conhecendo expansão em todo o período.

Proliferam os cursos e oficinas em todas as cidades brasileiras, ensejando um amplo contingente de teatristas sob o formato de grupos ou coletivos. Os movimentos populares, quase sempre subsidiados por ONGs, descobrem o teatro como arma de luta, o que levará à formação de conjuntos voltados ao uso instrumental do teatro – em alguns casos, ressuscitando o espectro do antigo CPC. As rápidas transformações econômicas induziram, em conseqüência, a proliferação da miséria e suas implicações: o crescimento de favelados, sem teto, sem terra, sem comida, uma horda perigosa que precisava ser contida e administrada; assim como todas as mazelas que medram nessas situações, como o tráfico de drogas, os seqüestros, os assaltos. Num momento em que explodem as reivindicações sobre direitos – da mulher, dos negros,

das minorias, do consumidor, da terceira idade etc – diminuem os recursos orçamentários para investimentos sociais, tornando agudas as contradições. Serão esses os temas que esse novo teatro cultivado junto aos movimentos populares irá explorar.

Um significativo representante dessa conjuntura é o Bando de Teatro do Olodum, constituído em 1990 em Salvador, um coletivo negro nascido junto à militância com o conjunto musical e sob a direção de Márcio Meirelles e Chica Carelli, voltado a equacionar a negritude (*O Monstro e o Mar*: 1991; *Essa é Nossa Praia e A Volta Por Cima*: 1992; *Medeamaterial*: 1993; *BaiBai Pelô*: 1994; *Zumbi Está Vivo e Continua Lutando e Erê Pra Toda a Vida – Xirê*: 1995; *Ópera dos Três Mirreís*: 1996 e *Cabaré da RRRaça*: 1997, entre outras). O movimento criado na favela Monte Azul, em São Paulo, assim como o Nós do Morro, no Rio de Janeiro ilustra, igualmente, a expansão desse teatro de comunidades, voltado não apenas para questões artísticas como sociais.

Mas os anos de 1990 não efetivaram apenas confrontos com o país e suas vicissitudes, conhecendo também ampla expansão da cena mais tradicional, formada por comédias e musicais, ou revisões desses formatos destinados ao entretenimento, criando ao menos uma vertente tipicamente brasileira, o besteirol – síntese entre a *standup comedy*, a performance, o improviso, banhado pela irreverência carioca ou baiana em sua conformação.

O teatro ganha maior visibilidade nacional. No Recife projeta-se a Companhia Teatro de Seraphim, a partir de 1990, cujas encenações mais bem sucedidas são *Em Nome do Desejo*, *Senhora dos Afogados* (1993), *Auto do Frade e Morte e Vida Severina* (1996), *Lima Barreto ao Terceiro Dia* (1998), *Os Biombos* (1999), *Sobrados e Mucambos* (2000), *A Filha do Teatro* (2007). Inicialmente em Londrina e após no Rio de Janeiro, a Armazém Cia. de Teatro ofereceu, sob o comando de Paulo de Moraes, algumas criações de fôlego: *A Construção do Olhar* (1990), *A Tempestade* (1993), *A Ratoeira é o Gato* (1994), *Édipo* (1996), *Sob o Sol em Meu Leito após a Água* (1997), *Pessoas Invisíveis* (2001) e *Toda Nudez Será Castigada* (2005).

Em Curitiba um festival nacional passa a reunir, anualmente, a mais expressiva produção do país, além de oferecer o espaço *fringe* para centenas de produções de médio e pequeno porte. Dentre os grupos locais a Sutil Cia. de Teatro, sob o comando de Filipe Hirsh e Guilherme Weber, destaca-se através de incursões sobre a intimidade e a memória, em alguns espetáculos de muito apuro: *Baal Babilônia* (1994), *Cartas Para Não Mandar* (1997), *A Vida É Cheia de Som e Fúria* (2001), *Os Solitários* (2003), *Thom Pain-Lady Grey* (2007).

Outro centro que adquire destaque é a capital gaúcha, no extremo sul do país, conhecida nacionalmente após a criação do Porto Alegre em Cena, em 1994, um festival que traz anualmente grandes nomes do circuito internacional. Encenadores como Irene Brietzke, Maria Helena Lopes, Camilo de Lelis, Maurício Guzinski, Júlio Conte, Luciano Alabarse revezam-se na criação de montagens de prestígio, ao lado de grupos estáveis como o Armazém de Teatro, Teatro di Stravaganza, Cia. Etceteratral, Balaio de Gatos, Gabinete de Teatro e Anima Sonhos. O Oi Nós Aqui Traveiz, alternando-se entre produções de rua e de sala, envereda por um teatro existencial, explorando largamente as percepções e sensações da platéia, em realizações como *Antígona* (1990), *Missã para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do dr. Fausto, de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1994), *Cassandra in Progress* (2002).

Campinas, em função da UNICAMP, passou a ser um centro de produção no interior do estado de São Paulo, sede de grupos como o Lume, a Boa Companhia, o Barracão de Teatro, entre outros. O Lume cultiva e difunde em todo o Brasil as premissas da antropologia teatral, alcançando projeção nacional com as realizações de *Cravo, Lírio e Rosa* (1996), *La Scarpetta* (1997) e *Café Com Queijo* (1999).

Festivais de grande porte ocorrem em outras cidades, como Campina Grande, João Pessoa, Recife, Belo Horizonte, São José do Rio Preto, Londrina, promovendo não apenas o intercâmbio nacional como, em muitos casos, latino/norte americano e europeu, fornecendo ao público amplo cartel de escolhas e contato com produções nascidas em centros distantes.

O Rio de Janeiro perdeu, após os anos de 1970, sua antiga situação de principal pólo teatral brasileiro, em parte devido à transferência da capital do país, em parte pela avassaladora presença da televisão, em parte pela progressiva pauperização advinda da fraca atividade industrial no estado, escasseando a circulação de insumos. Analistas cariocas, contudo, tendem a enfatizar também os fatores de gosto e hábito da população, que se voltou mais para os espaços abertos.

Mas a cidade alberga, contudo, um ainda viçoso panorama cênico, à base de artistas de talento. Ao longo da década marcaram época *A Bau a Qu* (1990), *Cidades Invisíveis* (1994), *Melodrama* (1995), *O Rei da Vela* (2000), *Meu Destino É Pecar* (2001), *Ensaio Hamlet* (2006) e *Gaivota* (2007) pelas mãos de Henrique Diaz e sua Cia. dos Atores.

*Escola de Bufões* (1990) projetou o trabalho de Moacyr Góes, um encenador que aprecia a precisão gestual, confirmada em outros trabalhos bem sucedidos: *Os Gigantes da Montanha* (1991), *Epifanias* (1993), *Gregório* (1996), *A Via Sacra dos Contrários – Jesus Bispo do Rosário* (1999), *As Troianas* (2002). Ao lado de Moacir Chaves (*Esperando Godot*, 1991; *Roberto Zucco*, 1996; *Bugiaria*, 1999; a *Resistível Ascensão de Arturo Ui*, 2001); Márcio Vianna (*O Livro dos Cegos, Imaginária, O Futuro Dura Muito Tempo*) e Aderbal Freire-Filho (*A Mulher Carioca aos 22 Anos*, 1990; *O Tiro Que Mudou a História*, 1991; *Turandot*, 1993; *Lima Barreto ao Terceiro Dia*, 1994; *O Homem que Viu o Disco Voador*, 2003; *Quem Matou Molero*, 2005), forma o quarteto de encenadores mais inquietos que a cena carioca produziu nesse período. Grupos como o Teatro do Pequeno Gesto, Atores de Laura, Fodidos e Privilegiados, Núcleo Carioca de Atores, Companhia de Teatro e Oficina de Criação do Espetáculo, ofereceram realizações bem acima da média, entre muitos outros ali existentes. O Riocenacontemporânea, um festival internacional de grande porte, oferta anualmente aos cariocas o desfrute de instigantes produções, privilegiando o experimentalismo.

Uma politização crescente avolumou-se em São Paulo em meados dos anos de 1990, através de grupos auto-gestionados em torno da função social do teatro, como o Engenho Teatral, a Companhia do Latão, o Folias d'Arte, A Companhia do Feijão, Tablado de Arruar, Cia. São Jorge de Variedades, entre outros, a mobilizarem os demais grupos agregados à Cooperativa Paulista de Teatro, na criação do movimento Arte contra Barbárie, um programa de reivindicações cujo primeiro manifesto foi lançado em 1998. A pressão política deu frutos e engendrou, através de lei específica, um programa permanente de fomento à produção cênica, dirigida aos elencos com produção contínua, em 2002. Como resultado, cresceu muito a atividade teatral na cidade, tornando-a hoje o maior centro de produção do país, com cerca de 800 estréias anuais.

Dentre as tendências estéticas marcantes dessa década temos aquela guiada por um acento político, estribado numa deslocada apreensão do teatro épico, produzindo espetáculos que não ostentam, em muitos casos, um acabamento cênico adequado. Nesse viés se encontram a Cia. do Latão, com *A Morte de Danton* (1996), *Ensaio Sobre o Latão* (1997), *Comédia do Trabalho* (2000), *O Mercado do Gozo* (2003); o Folias d'Arte com *Babilônia* (2001), *Otelo* (2003), *El Dia en Que Me Quieras* (2004), *Orestéia* (2007), Cia. São Jorge de Variedades: *Pedro, o Cru* (1998), *Um Credor da Fazenda Nacional* (1999), *As Bastianas* (2003), a Cia. do Feijão: *Movido a Feijão* e *O Julgamento do Filhote de Elefante* (1998), *Antigo 1850* (2001), *Mire Veja* (2003).

O Teatro Oficina, reorganizado por José Celso Martinez Correa em 1991, investe em novas proposições para a cena, alimentado quer por propostas políticas quanto impulsos dionisíacos, disposto a instaurar a festa coletiva, recorrendo à intertextualidade, à carnavalização, à paródia, ao rompimento dos limites entre espaço cênico e platéia. Produziu algumas realizações de notável empatia com os espectadores, como *Ham-let* (1992), *Mistérios Gozozos* (1995), *As Bacantes* e *Para Dar Um Fim no Juízo de Deus* (1996), *Ela* (1997), *Cacilda!* (1998), dedicando-se, nos últimos cinco anos, a dramatizar os temas de Euclides da Cunha sobre o massacre de Canudos, em cinco diferentes partes de *Os Sertões* (2002 a 2006).

Renato Karmann, um arquiteto que voltou-se para a cena, produziu duas instigantes montagens. Em *Viagem ao Centro da Terra* (1992) aproveitou um grande túnel escavado para obras viárias na cidade e dentro dele alojou um espetáculo multimídia, de forte apelo mítico e surreal, num percurso de estações que o público percorria em meio à lama e tochas de fogo. Quatro anos depois cria *A Grande Viagem de Merlim*, empregando caminhões que transportavam o público rumo a um depósito de lixo, um teatro em ruínas e um lago, distante mais de 80 quilômetros do local de partida.

Afeito às convenções, mas nem por isso sem rendimento, o grupo TAPA vem confirmando, em quase 20 anos de história, uma fértil dedicação aos textos consagrados da dramaturgia universal e brasileira, promovendo releituras modernizadas e com grande apreço do público. Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões escolheram a linguagem da comédia, dos palhaços e do circo para criações muito interessantes e criativas, de larga comunicabilidade. O grupo Os Satyros é outro a obter destaque, em realizações como *Saló, Salomé* (1991), *Sapho de Lesbos* e *De Profundis* (1994), *Um Dia na Praça Roosevelt* (2005), interessado em disseminar temas tidos por malditos ou dirigidos a um público especializado.

Novos enquadramentos para a dramaturgia, prática milenar e alquebrada nesse início de século, surgem por intermédio de seminários e mostras em São Paulo, como o Projeto Rosa dos Ventos (1989), os seminários promovidos pelo Royal Court (2002) e o Ágora Teatro (2003) e as edições da Mostra de Dramaturgia Contemporânea (2002 e 2003), mobilizando as atenções para nomes e formatos antes desconhecidos, entre eles Pedro Vicente, Fernando Bonassi, Aimar Labaki, Bosco Brasil, Noemi Marinho, Ana Roxo, Maricy Salomão, Rubens Rewald, Rogério Toscano, Newton Moreno, atividades que favoreceram a criação da Cia. dos Dramaturgos, em 2004.

A cena emblemática dos anos de 1990, contudo, parece estar radicada nas produções do Teatro da Vertigem que, através de quatro realizações, introduziu os mais instigantes e fundos questionamentos quer sobre a cena quer sobre a situação do país. *Paraíso Perdido*, baseado em Milton (1992), utilizou a igreja de Sta. Ifigênia para repensar a situação do homem no fim do milênio. *O Livro de Jó* (1994), dentro de um hospital, atualizava o sofrimento diante da morte, da AIDS, do desamparo, através do recurso ao hiper-realismo. E com *Apocalipse 1,11*, culminando uma trilogia bíblica em 2000, chegou próximo da síntese absoluta quanto ao equacionamento do Brasil, no momento da comemoração dos 500 anos do descobrimento. Ambientado num presídio, organizava através de vigorosas imagens e personagens o estado de perplexidade de uma nação convulsionada pelas contradições. Após longa viagem pelo Brasil, recolhendo impressões para arquitetar um novo projeto, o grupo encena em 2006 *BR3*, desta vez valendo-se do rio Tietê como espaço cênico, alojando o público em barcas, tendo em mira não apenas opor o centro e a periferia, como decifrar o rosto e a identidade desse país múltiplo e continental.

## Referências

- ALVES DE LIMA, Mariângela. “Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970”, In *O Teatro Através da História*, org. Tânia Brandão. Rio de Janeiro. Entourage Produções Artísticas: 1994.
- ARRABAL, José; ALVES DE LIMA, Mariângela; PACHECO, Tânia. *Anos 70: teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.
- CARREIRA, André. *El teatro callejero*. Buenos Aires. Editorial Nueva Generación: 2003.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea* São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ENCICLOPÉDIA ITAUCULTURAL DO TEATRO BRASILEIRO. Obra digital coletiva produzida pelo Instituto Cultural Itaú. Disponível em [www.itaucultural.org](http://www.itaucultural.org)
- ESCENARIOS DE DOS MUNDOS. *Inventário teatral de iberoamérica*. Madrid. Tomo 1 (Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica). Centro de Documentación Teatral: 1988.
- LOPES, Elisabeth Silva. *A linguagem experimental do teatro brasileiro: anos 80*. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)-Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor: 1985.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro. Funarte:

## **U**rdimento

2004.

MOSTAÇO, Edécio. “O teatro pós-moderno”, in *O Pós-Modernismo*. Org. Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa. São Paulo. Perspectiva: 2005.

\_\_\_\_\_. “O teatro experimental”, capítulo inédito para a obra *História do Teatro Brasileiro*.

REVISTA SETE PALCOS: Revista da Cena Lusófona. Portugal: Associação portuguesa para o intercâmbio teatral, n. 3, 1998. Teatro brasileiro.

REVISTA USP. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social/USP, n. 14, jun/ago. 1992. Dossiê Teatro.

VV.AA. *Dicionário do teatro brasileiro*. (Org.) Jacó Guinsburg, Mariângela Alves de Lima e João Roberto Faria. São Paulo. Perspectiva: 2006.