3

Sobre grupos e companhias teatrais

Embora todo fazer teatral seja uma prática de equipe, dado que até mesmo um monólogo é construído a partir de um trabalho que envolve uma variedade de artistas e técnicos, há certas especificidades a respeito do que se convencionou chamar de grupo ou companhia. Segundo Béatrice Picon-Vallin,

o teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. (PICON-VALLIN, 2008, p. 88).

Além desses fatores assinalados pela teórica há, nesse tipo de conformação teatral, um desejo de continuidade, o que contribui para a realização de pesquisas estéticas e a criação de linguagens teatrais e de um repertório que compõem o ideário artístico dos grupos.

O procedimento adotado pelos grupos teatrais tem sido indiscriminadamente descrito como *devising* ou colaborativo e, às vezes, ambos os termos são utilizados para descrever uma mesma prática cênica⁷⁰. Nessa prática, a dramaturgia cênica é construída por meio de um ou mais textos, sejam eles

⁷⁰ Em artigo publicado no *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Teatro*, Sílvia Fernandes se refere ao processo criativo do Teatro da Vertigem e dos Satyros como “bastante comum no teatro brasileiro contemporâneo, especialmente aquele produzido em processo que se denomina colaborativo, próximo do *devising theatre* praticado por coletivos internacionais”. (FERNANDES, 2014, p. 123). Ademais, Rodolfo García Vásquez, diretor dos Satyros e coordenador na SP Escola de Teatro, ofereceu, em 2015, um curso intitulado “Devising performativo na prática do teatro expandido”. O curso objetivava o estudo e prática dos conceitos explicitados no título.

dramatúrgicos ou não-dramatúrgicos, jogos teatrais e improvisações, de modo análogo ao descrito pelos teóricos do pós-dramático, pós-moderno e performativo.

Entretanto, o termo *devising* não implica necessariamente em uma coletividade⁷¹, característica dos grupos teatrais. Conforme assinala Heddon e Milling, “... a terminologia, em si, oferece uma variação sutil na ênfase. Enquanto a palavra ‘*devising*’ não insiste em mais de um participante, a ‘criação colaborativa’ claramente o faz⁷²” (HEDDON & MILLING, 2016, p. 2). Embora as autoras entendam *devising* como uma prática que não necessariamente envolve colaboradores no processo de criação cênica, utilizam o termo ao longo do livro, mas ressaltam: “Limitamos deliberadamente nosso foco na criação colaborativa e, portanto, colocamos nossa ênfase em companhias, ao invés de indivíduos”⁷³.

De acordo com Heddon e Milling, as companhias teatrais que se estruturaram através do processo colaborativo surgiram nas décadas de 50, 60 e 70 e se pautavam em práticas teatrais anteriores, principalmente, *clowning*, *vaudeville*, *commedia dell’arte* e a mímica, além da influência das tradições japonesas, balinesas e indianas. O aspecto improvisacional da *commedia*, na qual os atores geravam materiais cênicos a partir dos *scenarios*, ou roteiros, e o desejo de reavivar a tradição francesa da mímica, teriam aberto caminho para diversas companhias e encenadores. As vanguardas europeias também forneceram, segundo Heddon e Milling, vasto material revisitado pelas companhias das décadas de 50 a 70.

As autoras assinalam que uma condição determinante para que essas companhias se estruturassem e optassem pelo trabalho colaborativo foi a questão econômica e ideológica:

Nas décadas de 50 e 60, muitas das companhias que começaram a trabalhar colaborativamente se opunham ideologicamente – ou se relutavam a acatar – os

⁷¹ Isso posto, será descartada, aqui, a utilização do termo *devising* para falar das companhias cariocas.

⁷² “... the terminology itself offers a slight variation in emphasis. While the word ‘*devising*’ does not insist on more than one participant, ‘collaborative creation’ does”. (tradução nossa).

⁷³ “We have deliberately limited our focus to collaborative creation and therefore place our emphasis on companies, rather than individuals”. (tradução nossa).

imperativos econômicos do mercado do teatro comercial, ou os subsídios governamentais pós-guerra para as artes⁷⁴. (HEDDON & MILLING, 2016, p. 19)

Entretanto, as autoras acreditam que as companhias contemporâneas europeias e americanas, embora continuem revisitando práticas, gêneros e estilos teatrais diversos, inclusive do passado, não necessariamente pertencem mais ao circuito alternativo. Assim, boa parte das companhias usa atualmente o processo colaborativo mais por uma questão metodológica do que ideológica⁷⁵, pois se inserem na lógica do mercado econômico americano e europeu ocidental.

Se as companhias teatrais brasileiras das décadas de 60 e 70 se assemelham em parte ao descrito acima, pelo menos no tocante ao aspecto ideológico – guardada as devidas diferenças contextuais políticas – as companhias que trabalham colaborativamente nos dias atuais diferem bastante desse caráter mercadológico.

Retomando as considerações feitas anteriormente por Béatrice Picon-Vallin, no Brasil, a pesquisa, a criação, o compartilhamento, a continuidade, o repertório e o trabalho coletivo constituem a vontade dos grupos de construir suas identidades. Entretanto, não se inserem na realidade da empresa teatral, que está mais voltada às expectativas imediatas do público, sendo o produto do espetáculo o principal objetivo. No teatro de grupo não só o processo é tão ou mais importante do que o resultado, como, conforme assinalado por Mariangela Alves

⁷⁴ In the 1950s and 1960s, many of the companies who began devising were ideologically opposed to – or temperamentally disinclined to comply with – the economic imperatives of the commercial theatrical marketplace, or the post-war development of government subsidy for the arts. (tradução nossa).

⁷⁵ O pesquisador de performance Alex Mermikides (MERMIKIDES IN: SYSSOYEVA & PROUDFIT, 2013, p. 58-65) adota o pensamento de Heddon e Milling de *devising* como um conceito que não diz respeito apenas a um fazer teatral coletivo e do colaborativo como um processo hoje metodológico para demonstrar como que algumas produções atuais do circuito nova-iorquino da *Broadway* e do *West End* londrino contam com o colaborativo, desfazendo a ideia desse como ideologicamente contra a lógica do mercado. Segundo Mermikides, em artigo intitulado “Collective Creation and the Creative Industries” muito do processo colaborativo presente no circuito comercial inglês está comprometido com certos parâmetros, principalmente com uma visão pré-concebida e totalmente estruturada antes do início dos trabalhos, o que contraria os princípios conhecidos da criação colaborativa. O autor também aponta que nessa prática, há explicitamente uma orientação voltada ao mercado. Nesse sentido ele mostra, por exemplo, como o espetáculo *War Horse* foi elaborado por meio desse tipo de colaborativo e o caracteriza como “uma fórmula para atraís multidões” (“a crowd-pulling formula”) (tradução nossa).

de Lima, “além do lucro, pretendem imprimir na memória do espectador uma imagem residual, que sobrevive à duração do espetáculo” (LIMA, 2004, p. 238).

3.1.

Apreciação da formação de grupos e companhias no Brasil

Em 1968, no livro *Em busca de um teatro pobre*, o encenador Jerzy Grotowski argumentava que o advento do cinema e da televisão trouxe a necessidade de se repensar o teatro, acenando com novas possibilidades cênicas centradas na figura do ator. O que Grotowski entendia como pobreza no teatro era o despojamento de tudo o que não fosse essencial para que o ator, através de uma profunda preparação, fosse capaz de criar variadas relações de representação. Essa valorização do ator como principal elemento do teatro foi também preconizada por Eugenio Barba e seu Odin Theatre, Antonin Artaud e Peter Brook.

As ideias e propostas desses encenadores, assim como as experiências estéticas de Robert Wilson, foram de grande importância para a inspiração e formação do teatro de grupo no Brasil nas décadas de 60 e 70. Conforme assinala Edélcio Mostaço, sobre os grupos teatrais dessas décadas,

... pode-se observar, de um lado, a defesa de uma criação livre, explorando ao máximo a área propedêutica ao teatro, estribada numa mentalidade artística que o associava à *caretice* de um meio esgotado e condenado ao desaparecimento. De outro, um voltar-se às fontes da vanguarda histórica, nela perquirindo estímulos criativos vislumbrados como perdidos pelo teatro formal. Nos dois casos, contudo, os espetáculos desafiaram os cânones, revelaram talentos e operaram, por intermédio de uma terceira via, o solapamento das convenções estéticas e sociais em curso no restante do teatro brasileiro dos anos 70 – por eles sintomaticamente alijado como *teatrão*. Afinal, para muitos artistas, aquela velha teatralidade propiciada pelo verismo não apenas sustentava formatos e valores ultrapassados como, ideologicamente, dava apoio a um sistema de poder. (MOSTAÇO, 2013, p. 238)

Embora a prática de teatro de grupo tenha se iniciado no país em fins da década de 20, a proposta colaborativa que se tornou marcante nas companhias

teatrais contemporâneas é, de certo modo, tributária do teatro de criação coletiva característico das décadas de 60 e 70. Nesse sentido, Mostaço afirma que

O teatro das décadas seguintes guardará uma inestimável dívida para com esses pioneiros que, em meio às adversidades e aproveitando brechas no autoritário regime militar, mobilizaram sua ousadia e coragem para dobrar dogmas e empreender demolições, inaugurando procedimentos hoje discerníveis como pós-dramáticos e pós-modernos. (MOSTAÇO, 2013, p. 238).

Dos diversos grupos atuantes nas referidas décadas, o Oficina, Arena e Opinião eram mais ligados ao teatro de protesto e resistência e desenvolveram procedimentos experimentais e linguagens artísticas que visavam tanto à mobilização popular contra a ditadura militar quanto uma reflexão sobre a arte e cultura do momento. Mais voltada à irreverência e à busca por uma linguagem cênica centrada e criada pelo ator, assim como entendemos o processo de criação coletiva, era a proposta do Pod Minoga, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Ornitórrinco e de certa fase do Oficina⁷⁶.

Os integrantes do Pod Minoga, reunidos com Naum Alves de Souza a partir de um curso de Artes realizado na FAAP, se envolviam em todas as fases da construção do espetáculo. Assim, participavam desde a criação da dramaturgia que abarcava experimentações com circo, teatro de revista, mímica, artes plásticas e programas de TV, até a confecção de figurinos, adereços e cenários.

O Asdrúbal Trouxe o Trombone, grupo de jovens da zona sul do Rio de Janeiro, em um primeiro momento, partiu de textos dramáticos em suas duas primeiras montagens: *O Inspetor geral* e *Ubu rei*. Entretanto, tais textos passaram por um processo de desconstrução, uma vez que ao grupo interessava mais trabalhar sobre suas realidades e experiências coletivas do que se ater àqueles textos escritos. Assim, os textos de Gógol e Alfred Jarry serviram mais como um roteiro, um estímulo para as explorações estéticas do grupo. A partir de *Trate-me leão*, contudo, o Asdrúbal se direcionaria para um trabalho de criação coletiva realizado de modo análogo ao do Pod Minoga, com uma linguagem teatral

⁷⁶ Embora o Oficina tenha, até o final da década de 60, associado suas peças à literatura dramática, tendo em Zé Celso a figura proeminente do diretor/encenador, a partir do contato do grupo com o Living Theatre, o Oficina se reestruturou através do modelo de criação coletiva que resultou na montagem de *Gracias Señor*, em 1972.

desenvolvida por meio de jogos teatrais e improvisações, descompromissada com técnicas tradicionais de interpretação e cujo ator é também o criador do espetáculo.

Embora o Pod Minoga e o Asdrúbal Trouxe o Trombone tenham contribuído para o surgimento de uma nova linguagem cênica e se estruturado em forma de cooperativa, acenando com novas possibilidades para um teatro dito “independente”, sofreram, por outro lado, com críticas daqueles que ansiavam por um posicionamento político mais engajado, como foi o caso do teatro feito pelo Arena e pelo Opinião. Crítica semelhante também recebeu o grupo Ornitórrinco, apesar de seu intenso trabalho com temas e textos brechtianos.

O Ornitórrinco, criado em São Paulo por Cacá Rosset, Maria Alice Vergueiro e Luiz Roberto Galízia, assim como o Asdrúbal na primeira fase, construía suas peças a partir de uma livre interpretação de textos dramaturgicos clássicos e de vanguarda. Também desenvolveram uma linguagem cênica através de experimentações com o circo, teatro de revista e cabaré.

Ainda nesse caminho de rompimento com as práticas tradicionais de teatro, Amir Haddad fundara, com Paulo Afonso Grisolli, Tite de Lemos e Marcos Flakman, A Comunidade. Reunindo amadores e profissionais, o grupo se recusava a se apresentar em teatros convencionais, optando pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua proposta era, portanto, a de experimentar diferentes espaços, principalmente no que diz respeito ao palco italiano, e buscar novas possibilidades de relação dos atores com a plateia. Dessa forma, colocava-se em questão a espacialidade, linearidade e frontalidade através de encenações onde o espaço de representação, camarim e plateia eram apagados e público e atores se misturavam.

Já em fins da década de 70, mais precisamente em 1977, surge um outro grupo que também contribuiria fortemente com o experimentalismo desse modo de fazer teatral. O Pau Brasil, posteriormente chamado de Grupo de Teatro Macunaíma, dada a notoriedade que a sua primeira peça, construída a partir da pesquisa do grupo sobre o texto de Mário de Andrade, alcançou, sempre procurou se pautar na investigação de novos códigos interpretativos. Seja partindo de textos

dramatúrgicos tais como aqueles escritos por Nelson Rodrigues, Shakespeare e pelos tragediógrafos antigos, de textos literários, como de Mário de Andrade e Guimarães Rosa, ou de fábulas e histórias em quadrinhos, o grupo sempre se baseou em intensa pesquisa de teóricos do teatro, filósofos, artes plásticas e cinema.

Diversos grupos atuantes nos anos 70 não resistiram à década seguinte, como foi o caso do Asdrúbal Trouxe o Trombone e do Pod Minoga. Rosyane Trotta credita isso a diversos fatores, tais como “os efeitos da censura e do exílio combinados à abertura do mercado de televisão, nos anos de 1970; a censura econômica combinada à supervalorização da individualidade, nos anos de 1980” (TROTТА, 2013, p. 477).

Enquanto a década de 70 privilegiou o teatro onde a coletividade pautava seu processo criativo, na década de 80 houve um retorno à ideia do teatro de grupo do encenador, como foi o caso de Antunes Filho e o Macunaíma, de Gerald Thomas e sua Companhia de Ópera Seca e de Gabriel Villela e o Grupo Galpão. Nesses casos, permanecem as experimentações estéticas e buscas de novas linguagens teatrais, além do predomínio da encenação sobre o texto dramatúrgico tradicional, uma vez que mesmo utilizando um texto dramatúrgico clássico, as marcas autorais dos diretores são claramente percebidas. Assim, a figura do encenador como catalizador das ideias criativas do grupo se sobressai.

Apesar da falta de políticas públicas culturais consistentes houve, nas décadas seguintes, um aumento considerável no número de grupos teatrais no Brasil, estimulados pela ideia de desenvolverem uma linguagem estética, embora tivessem que buscar formas alternativas de produção e inserção no mercado. Eventos teatrais como o Festival de Teatro de Curitiba, realizado anualmente desde 1992, e o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, atualmente em sua décima sexta edição, têm contribuído para a circulação de espetáculos experimentais, principalmente no que diz respeito ao trabalho de companhias.

Também tem havido, desde a década de 90, um aumento no número de cursos livres, técnicos e universitários de teatro, além de cursos de pós-graduação,

o que também colabora com a formação e pesquisa dos artistas. Ademais, muitos grupos se formam a partir das escolas e cursos de teatro nas universidades, seja por um desejo de trabalharem coletivamente, ou pela afinidade de ideias artísticas⁷⁷.

3.2.

Modos de trabalho das companhias cariocas contemporâneas

As muitas companhias que surgiram no final da década de 80 e durante a década de 90, no Rio de Janeiro inclusive, passaram por processos diversos e, atualmente, a maioria se pauta no trabalho colaborativo, concebendo o ator como elemento fundamental da criação cênica. Nesse sentido, o processo colaborativo dos grupos da década de 60 que tinham um caráter mais político-ideológico encontram eco em grupos como a Companhia do Latão, de São Paulo, e a Companhia Ensaio Aberto, do Rio de Janeiro. Já os trabalhos realizados pela Cia. dos Atores e Os Dezequilibrados se aproximam, até certo ponto, daqueles da década de 70, e acenam com a possibilidade de uma escritura cênica que tangencia o pós-dramático ou o performativo. Como assinala Renato Cohen,

pode-se falar no estatuto de um teatro contemporâneo brasileiro que se consolida nos anos 80 e 90, formalizando uma cena demarcada por novas escrituras que incorporam a dramaturgia de processo, as hibridizações entre textualidades, imagens e acontecimentos, pela atuação performática e pela veiculação de multimídia e de novas tecnologias. (COHEN, 2001, p. 105).

A forma pela qual essas companhias brasileiras foram criadas e as mudanças por que passaram desde a década de 90 delinearam o tipo de processo

⁷⁷ Deirdre Heddon e Jane Milling conferem grande importância aos departamentos de Artes Cênicas pela propagação das companhias. Segundo as autoras, além de pesquisas na área, a academia também promove palestras, oficinas e residências com companhias, além de alguns de seus membros do corpo docente também fazerem parte dessas companhias. Outro motivo seria, para Heddon e Milling, o corte dos financiamentos para as artes que tem ocorrido, nos Estados Unidos e na Inglaterra, desde fins dos anos de 1980 e 1990.

criativo adotado e sua relação e modo de trabalhar o texto, uma vez que nessas companhias, o ator tem, cada vez mais, papel fundamental na criação cênica, seja através do trabalho colaborativo, seja pela criação coletiva. Isso faz com que a questão da autoria do texto teatral dê lugar a uma autoria coletiva construída em processo, nas salas de ensaio e em discussões.

Em sua maior parte, essa base de trabalho se assenta na análise da linguagem teatral contemporânea proposta por Renato Cohen, que nela vê a orquestração de

uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na rede, e em narrativas hipertextuais que se organizam pela performance, por imagens deslocadas, por desdobramentos e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação e por construções psicológicas de personagens. Hipertexto que é aqui definido enquanto superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese. (COHEN, 2001, p. 108).

Enquanto a presença de núcleos de pesquisa nas universidades pode ser vista como um estímulo à criação de companhias teatrais e muitas delas tenham surgido em outros estados a partir dessas pesquisas voltadas às experimentações e aos estudos de novas linguagens cênicas⁷⁸, as companhias cariocas contemporâneas nasceram de modo diverso. Algumas foram criadas a partir de escolas de teatro, como é o caso de Os Dezequilibrados cujos membros se reuniram na CAL, e dos Atores de Laura, inicialmente fundada e dirigida por Daniel Herz e Susanna Kruger⁷⁹. Outras surgiram em torno da figura proeminente de um diretor, como os Fodidos e Privilegiados, inicialmente conduzidos por Antônio Abujamra⁸⁰, a Companhia Ensaio Aberto, dirigida por Luiz Fernando

⁷⁸ O grupo Lume é provavelmente o mais específico, uma vez que foi criado na UNICAMP e lá mantém sua sede. Outros exemplos também mostram a parceria entre universidade e companhia teatral como Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem e Sergio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, que já passaram pelo campus da USP e da UNICAMP. No entanto, outras universidades mantêm um núcleo de pesquisa voltada ao teatro contemporâneo e a novas linguagens cênicas de companhias, como é o caso da UDESC, com o projeto ÂQIS (Núcleo de Pesquisa de criação artística de teatro de grupo).

⁷⁹ A partir de 2009, a companhia se tornou uma cooperativa junto ao diretor Daniel Herz.

⁸⁰ Em 2000, após alguns anos de parceria com Abujamra, João Fonseca assumiu a direção artística da companhia.

Lobo, o Tá na Rua, com Amir Haddad, o Armazém Companhia de Teatro⁸¹, liderada pelo diretor Paulo Moraes, e a Cia. Vértice de Teatro, com Christiane Jatahy. Há também aquelas que, além da figura catalizadora de um encenador, atores se uniram com um objetivo e proposta estética em comum, como a Cia. dos Atores⁸².

A organização e proposta estética dessas companhias cariocas aqui estudadas variam bastante, mas a regularidade de seus trabalhos, a manutenção de uma equipe permanente e a participação em oficinas de estudo, pesquisa e experimentações, possibilitaram uma busca por uma linguagem e estética próprias. Embora em níveis diferentes, os espetáculos dessas companhias não se referem a uma montagem literal de um texto previamente escrito por um único autor e encenado como tal, mas são realizadas através da autoria múltipla de seus membros, seja com o trabalho colaborativo ou com a criação coletiva. Desse modo, como assinala Rosyane Trotta,

a configuração da autoria que se ergue sobre esses dois pilares – coletivo e encenação – varia de acordo com cada encenador e cada grupo. Em um extremo, pode-se colocar o ator que fornece material bruto, partituras (físicas, verbais, narrativas) a serem selecionadas e editadas pelo encenador; em outro extremo, o ator participa do projeto em toda sua extensão, da concepção à composição da obra. (TROTТА, 2006, p. 157)

Assim, a primeira configuração observada pela pesquisadora aponta para o trabalho de processo colaborativo, enquanto a segunda diz respeito à criação coletiva. Rosyane Trotta procura, ainda, distinguir mais especificamente esses dois processos criativos:

Os processos colaborativos, embora estejam associados à prática de um teatro contínuo, geralmente ligada ao trabalho de um grupo ou companhia, não se constituem como expressão de uma identidade comum, mas como contraposição e justaposição de diversidades individuais em que o elo comum e o fio condutor é o espetáculo. Na criação coletiva, o grupo em geral é anterior ao projeto, já está reunido quando trata de se colocar a pergunta “o que faremos”, ao passo que os espetáculos produzidos em processo colaborativo nascem de um projeto pessoal

⁸¹ O Armazém foi fundado em 1987, em Londrina, mas transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1998.

⁸² Em 2012, o diretor Enrique Diaz se afastou da Cia. dos Atores, embora já não fosse seu diretor artístico em diversas peças há algum tempo.

do diretor, que reúne a partir de então a equipe de que necessita para empreender a criação. (TROTТА, 2006, p. 158)

Considerando-se, portanto, esta distinção entre processo colaborativo e criação coletiva e a organização das companhias cariocas aqui estudadas, é possível afirmar que Os Dezequilibrados e a Cia. dos Atores realizam um trabalho colaborativo, onde os atores contribuem com diversos aspectos da encenação, mas o diretor é a figura catalizadora do processo.

É importante ressaltar, contudo, que as nomenclaturas “criação coletiva” e “trabalho colaborativo” são controversas, inclusive dentre os próprios membros das companhias. Em entrevistas publicadas no livro comemorativo dos dezoito anos de existência da Cia. dos Atores, a mesma pergunta foi feita a seus diversos membros: se os processos de montagens das peças se baseavam na criação coletiva. Susana Ribeiro considera que alguns espetáculos foram feitos dessa forma, como *A Bao A Qu*. A resposta de Susana se assemelha à de Drica Moraes. Bel Garcia, por outro lado, acredita que não, assim como Cesar Augusto e Marcelo Valle. Já Marcelo Olinto assegura que o processo da companhia é o colaborativo. Os Dezequilibrados, por seu turno, se identificam como realizadores de um trabalho colaborativo.

Além do caráter colaborativo de Os Dezequilibrados e da Cia. dos Atores, em que os atores participam ativamente da composição dos espetáculos, essas companhias também têm em comum um núcleo estável, mas contam com a presença de outros artistas convidados. Outro elemento em comum entre as duas companhias é a participação dos atores em outras peças que não do seu grupo⁸³, além de participarem de espetáculos que não se pautam em pesquisa de linguagem ou em processo colaborativo e fazerem trabalhos na televisão e no cinema.

Os Dezequilibrados, apesar de algumas mudanças quanto aos membros durante sua trajetória consta, desde sua criação em 1996, com a direção artística

⁸³ A esse respeito, mesmo antes das duas companhias iniciarem a parceria com a *Sede das Cias*, membros de uma fizeram trabalho em peça de outra, como Saulo Rodrigues, dos Dezequilibrados, que participou de peças da Cia dos Atores, Ivan Sugahara, que dirigiu essa companhia junto com Enrique Diaz em *Notícias cariocas*, e Cesar Augusto, da Cia. dos Atores, que participou em *Combinado* como ator convidado.

de Ivan Sugahara em praticamente todos os espetáculos. Os atores que pertencem ao núcleo da companhia se revezam nos trabalhos, isto é, nem sempre todos participam do mesmo projeto. No entanto, na maior parte dos espetáculos, todos os artistas envolvidos, atores do núcleo, convidados, diretores assistentes e os responsáveis pela dramaturgia, junto com o diretor, participam no processo de criação.

Esse mesmo procedimento pode ser percebido em relação à Cia. dos Atores desde sua primeira montagem. Apesar de Enrique Diaz, que se desligou da companhia em 2012, ter sido normalmente identificado como seu diretor, outros membros já dirigiram espetáculos, como Cesar Augusto, em 1994, à frente de *A babá*, e em 1997, de *O enfermeiro/Coração denunciador*, Marcelo Valle, em 1996, com *João e o pé de feijão*, e em 1997, com *Branca como a neve*, além de diretores convidados, como Gilberto Gawronski, em 2002, com *Meu destino é pecar* e Nehle Franke, em 2010, com *Devassa*. Com a saída de Diaz, a companhia manteve a alternância de direções de seus membros com artistas convidados no projeto Ethos Carioca. João Saldanha foi convidado por Marcelo Olinto para dirigi-lo em *Como estou hoje*, Cesar Augusto dirigiu *LaborAtorial* em parceria com o diretor da companhia *Gob Squad*, Simon Will, e Susana Ribeiro e Bel Garcia assinaram a direção de *Conselho de classe*.

Embora todos os grupos teatrais tenham uma organização e estética diversas, como assinala Rosyane Trotta “boa parte destes grupos aponta para um projeto artístico composto de três pilares: a criação que conjuga texto e cena na sala de ensaio, a presença do diretor como eixo artístico e organizativo, a continuidade da equipe” (TROTТА, 2006, p. 155). A esse respeito, portanto, nos deparamos com a questão da autorialidade. Enquanto no trabalho colaborativo a montagem pode ser ou não assinada por um único autor, na criação coletiva não há “um autor dramático com função específica e especializada. (...) O texto emerge da cena. (...) Há uma unidade no campo autoral coletivo. (TROTТА, 2006, p. 161).

As duas companhias aqui estudadas assinam sempre pela realização do espetáculo e especificam os artistas que participaram da criação dramaturgicamente. Dependendo da natureza do projeto, há uma autoria de um texto ou da

dramaturgia. No caso da Cia. dos Atores, em *Como estou hoje*, o texto é assinado por João Santana, também diretor da peça, apesar da colaboração do ator Marcelo Olinto. O mesmo ocorre com *Conselho de classe*, com texto de Jô Bilac. Já em *LaborAtorial* a dramaturgia coube a Diogo Liberano.

Quanto aos Dezequilibrados, Ivan Sugahara é responsável pela dramaturgia, com sua diretora assistente, de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, baseado em texto de Tennessee Williams. Em *Beija-me como nos livros*, criado a partir da pesquisa do grupo, a dramaturgia é conferida a Sugahara.