

# ★ AUTORIA COLETIVA

Rosyane Trotta

Doutora em teatro, diretora, autora, ensaísta e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Resumo: Este texto apresenta uma análise reflexiva sobre a observação, entre o anos de 2005 e 2007, da estrutura organizacional de grupos de teatro. Análise do processo colaborativo a partir de três recortes texto/cena, o funcionamento do grupo e a função do encenador.

Palavras-chave:  
*processo colaborativo,*  
*teatro de grupo,*  
*autoria coletiva.*

Na última década, o teatro de grupo se tornou não apenas uma modalidade expressiva no panorama artístico brasileiro como passou a merecer festivais e eventos próprios, editais específicos, estudos acadêmicos. O chamado processo colaborativo se disseminou entre os mais diversos segmentos teatrais e, de certa forma, ultrapassou os limites de seu meio de origem: nem sempre é em um grupo que ele se realiza. Qual a relação entre este modo de criação e a organização de grupo? Se o que define tais processos é a criação conjunta do texto e da cena ao longo dos ensaios, é possível falar em coletivização da autoria, independentemente da existência de uma estrutura de grupo?

Entre 2005 e 2007, observei diferentes estágios de ensaio a partir de três recortes: a relação texto/cena; o funcionamento do grupo; a função do encenador. Da observação e da análise, o que emergiu foi a diferença entre o grupo e um outro tipo de organização a que chamei de “coletivo ausente”. O presente texto foi extraído dos capítulos de conclusão da tese *A autoria coletiva no processo de criação teatral*.<sup>1</sup>

Idealmente o processo colaborativo, tal qual a criação coletiva, investe no risco, na cooperação e no embate do processo. Ao mesmo tempo, não consegue fechar as portas à subjetividade agregada à função do ator na sociedade de consumo daí a dificuldade de formar e manter grupos capazes de constituir o campo de forças necessário para estabelecer a alteridade. Se, no primeiro momento, o grupo é um interessante espaço de atuação, e no

segundo, pelo eventual êxito do espetáculo, um interessante espaço de projeção, no terceiro, ele já parece restrito. A perspectiva da carreira individual, a ansiedade por novas e diversificadas experiências e o projeto de ascensão social são alguns dos fatores que trazem para dentro dos grupos a rotatividade como elemento constitutivo, em uma concepção paradoxal que define o grupo pela relação solitária que o diretor cultiva com o seu projeto, mais do que pela consolidação de uma parceria artística com o elemento humano que funda a cena. A descontinuidade caracteriza tanto a estrutura do grupo quanto seu sistema, que reduz a prática coletiva a ensaios e apresentações, não se concebendo teatro fora do trajeto de construção e distribuição do espetáculo. Para o diretor de um grupo descontínuo e de um teatro constricto, o processo colaborativo oferece a possibilidade de tomar o método como a matéria-prima. Segundo a atriz Miriam Rinaldi, do Teatro da Vertigem, neste processo...

[...] é necessário um corpo coletivo com potencialidades além daquelas específicas em sua área de atuação, além de desejo propositivo. [...] é igualmente indispensável a disponibilidade para falar e ouvir e, mais do que tudo, para refazer. Isso demanda maturidade nas relações grupais e a confiança de que as melhores escolhas serão feitas em prol do trabalho, acima de qualquer vaidade ou visão pessoal. Nesse sentido, podemos dizer que o processo colaborativo demanda uma qualidade poética, na maneira de fazer, e ética, na inter-relação dos artistas e destes frente à obra (RINALDI, 2005, p. 21).

O ator precisa se interessar por todos os componentes da linguagem teatral, colocar-se diante deles como autor e trabalhar em benefício da obra e não de si mesmo. É interessante notar que Miriam Rinaldi não trata de conflitos em sua dissertação, ela procura descrever as etapas do processo em perspectiva linear, ou seja, suprime a desconstrução, o dia-a-dia, e escolhe um ponto de vista por sobre o processo. Como as necessidades apontadas pelo texto só podem ser verificadas no decorrer do trabalho, e não *a priori*, pode-se supor que elas emergiram do conflito e das dificuldades que a equipe teve que superar para prosseguir. Tais necessidades aparecem justamente porque o ator não dispõe a princípio de determinadas qualidades: interesse além da função específica, desejo propositivo, maturidade nas relações grupais, visão da obra acima da vaidade e do papel individual. Necessárias à criação em coletivo e ao mesmo tempo ausentes na formação do ator, estas qualidades terão que ser elaboradas no processo. Em outras palavras, o maior desafio do processo colaborativo é eliminar, no ator, os vícios arraigados pela descontinuidade do coletivo e pela falta de contato com o teatro fora do âmbito do intérprete: alienação, individualismo e competição. A poética do teatro e a ética das relações de criação se apresentam ao ator no percurso de preparação do espetáculo.

O modo de criação pela via da autoralidade apresenta diversos aspectos que, numa tentativa de síntese, podem ser agrupados na polaridade entre dois movimentos antagônicos. Tanto as questões estéticas e metodológicas quanto aquelas relacionadas ao funcionamento do coletivo parecem transitar na tensão entre o grupo e a sociedade, entre a construção de um paradigma ético-estético e a resultante circunstancial das contribuições individuais. Isso porque – e a pesquisa de campo tornou claro este aspecto – o fazer teatral em grupo é eminentemente ideológico: quem se propõe a criar na relação com o outro, propõe uma forma de organização destas relações. O coletivo ausente, a invasão do público pelo privado, o individualismo, a competição, coerentes com o sistema da produ-

vidade que caracteriza o evento teatral, se plantam em coletivos cujo processo promove a dilatação do tempo dedicado à criação, a redução de elementos previamente definidos, a rarefação das fronteiras funcionais. E, segundo as entrevistas, isso acontece à revelia do desejo e da consciência dos participantes, que frequentemente não conseguem explicar determinadas atitudes.

Ao analisar o processo teatral do ponto de vista da autoria, consideramos que, se por um lado, o tea-

Gabriel Miziara em  
*Loucura*, Cia.  
Elevador de Teatro  
Panorâmico.  
Direção: Marcelo  
Lazaratto.  
Foto: João Caldas



tro reflete o mundo em que está inserido, por outro lado pode – e deveria – ser um dispositivo renovador das subjetividades, na medida em que coloca a autoelaboração individual em uma dimensão coletiva, superando a dicotomia entre indivíduo e sociedade. “A verdadeira liberação significa conhecer a si mesmo e, frequentemente, só pode ser realizada por intermédio de um grupo, seja ele qual for” (FOUCAULT, 1994, p. 678). Mas por que esta função se mostra tão difícil de ser exercida? Depois de me fazer esta pergunta um sem número de vezes, arrisquei constatar que a maioria dos artistas se recusa a admitir que vive numa sociedade de controle da subjetividade e, mais, insiste em acreditar que seu

Gabriel Mizziara  
em *Loucura*, Cia.  
Elevador  
de Teatro  
Panorâmico.  
Direção: Marcelo  
Lazaratto.  
Foto: João Caldas



trabalho resulta de uma total liberdade de escolha. No entanto, ao ser progressivamente questionado, ele acaba dizendo “eu preciso sobreviver” ou “o mercado é assim” – o que no fundo significa que abriu mão da liberdade possível. E nem é preciso perguntar sobre a responsabilidade de sua função social.

O direito à autoria faz parte da história das lutas pela liberdade. Não importa a cor política de um líder: se o projeto não visa o processo de formação do indivíduo o que inclui a instrumentalização e a autonomia do grupo não existe acesso à liberdade. No contexto de processos de autoria coletiva, soa estranho, por exemplo, que um dramaturgo ou um diretor justifique o pouco aproveitamento do material que surge em sala de ensaio pela baixa qualidade. A perspectiva do processo visa a construção de um sentido estético próprio, a partir do estudo, da prática, da discussão, da reflexão, enfim, do aprofundamento. A prevalência de uma opção cênica ou dramaturgicamente justificada com “porque eu gosto”, “porque é bom”, “porque é minha a função”, substitui o processo pelo resultado imediato, que só pode ser obtido pela recorrência ao senso comum ou ao gosto pessoal. Negar a subjetividade alheia ou ocultar a própria endossa a ausência do coletivo e a consequente retenção da autoria. Neste caso, a presença do dramaturgo garante que o diretor possa delegar a outra função aquilo que não consegue operar no processo e, involuntariamente, desenha o retorno à anterioridade do texto em relação à cena: os atores recebem no papel cenas inteiramente desconhecidas. Delegar ou tomar para si são duas tentações irmãs. Parece necessário, ao dramaturgo em processo colaborativo, o prazer de impregnar-se das motivações do outro, tanto quanto compartilhar as suas próprias motivações. O coletivo se forma pela relação e não exatamente pela soma das ações. Um entrevistado diz que o coletivo necessita de indivíduos fortes – que, conluo, são aqueles que não se perdem, mas se encontram na diferença do outro. E quando isso acontece, a autoria individual não se estranha, pelo contrário. Por isso é necessário o tempo

do vazio, que não significa inação, mas ação perceptiva, ação receptiva e ação reflexiva. Por mais antagônico que pareça, a resistência do artista em abrir as fronteiras de sua função para o coletivo se origina menos da confiança em si e mais do medo de se perder no outro. Se a defesa da pluralidade não é apenas um discurso, deve-se estar disposto ao diálogo e à mudança. Enrique Dias, da Cia dos Atores (RJ), afirma que o grupo cria a liberdade, e a liberdade, por sua vez, gera a fricção. E não há como empreender um processo colaborativo sem estas prerrogativas.

Se considerarmos a criação coletiva e o processo colaborativo não como atributos de tempos históricos distintos, mas como concepções distintas para o processo criativo, constatamos que a pesquisa de campo aponta uma tendência à criação coletiva, com algum hibridismo que resulta da ênfase na função da direção. Por outro lado, a improvisação parece ter sido generalizadamente substituída pelo *workshop*, em que um único autor concebe a dramaturgia e a concepção de uma cena e, com a participação dos colegas, a executa, ainda que sem ensaio. Isso parece significar que os grupos procuram dar ao processo alguma sistematização, orientando-o para uma criação consequente. Embora os grupos analisados tenham se revelado tão diferentes e específicos em suas prerrogativas, algumas características se mostraram comuns aos processos:

A primeira é que não há separação entre texto e cena: não apenas porque a função do dramaturgo é assimilada pelos integrantes, mas também e principalmente porque o texto vem da cena ou passa pela cena antes de se tornar visível à equipe, o que permite dizer que não há anterioridade de um elemento em relação ao outro. Quando um ator propõe uma composição ou *workshop*, ele parte de uma ideia cujo desenvolvimento agrega elementos da dramaturgia e da encenação.

A segunda consiste em que a criação se dá por fragmentos. Quando o trabalho começa, não há uma narrativa definida e, em alguns casos, sequer uma história, sequer os personagens. Mas o proces-

so não parte desta questão: na fase inicial, o objetivo é levantar e revelar aspectos sobre o tema, ideias de conflitos, personagens, formas etc. Quando o foco da história começa a ficar claro, as dinâmicas de criação são conduzidas, saem do campo temático e estético para se concentrar nos personagens e nas possibilidades de trajetória. A construção da narrativa faz parte do trabalho final e, por isso, a estrutura final não é linear, conduz a uma leitura cumulativa e associativa.

Estes procedimentos identificam a perspectiva cenocêntrica da autoralidade, que envolve longos períodos de uma dedicação intensiva e lida com o “espaço vazio” (conceito de Peter Brook) como gerador de dúvidas e conflitos, antítese de valores e conceitos como segurança, estabilidade, êxito, produto. Ele desapropria territórios, especialidades e autonomias. (A noção de cenocentrismo surge, ao longo da tese, a partir da observação dos processos criativos que, embora muitas vezes tomem uma ou diversas fontes literárias como ponto de partida, elegem como matéria-prima o espaço, o corpo e o universo temático, deixando as questões relativas à composição do texto como etapa posterior.)

Fala-se com frequência em “crise da dramaturgia”. Até mesmo diretores que se dedicam ao processo colaborativo acreditam que a medida de qualidade do seu teatro estaria nas peças que produzem e sentem-se insatisfeitos se não podem apresentar ao público uma grande obra literária. Craig nos chamou atenção para a evidência de que aquilo que podemos apreciar no livro não é o texto de um espetáculo; cinquenta anos depois, a expressão “escrita cênica” procurou dar conta deste campo que não cabe no papel. E Brecht acrescentou a isso que o texto de hoje precisa ser modificado amanhã. Parece que não há como produzir “bons textos” senão pelo trabalho solitário e espontâneo de um dramaturgo, enquanto que a dramaturgia colaborativa produzida por um grupo nasce da relação com o espaço, com sua própria história, com o público, com a sociedade. Possivelmente, quando apontamos uma insuficiência em tais espetáculos,

nos referimos, mesmo sem saber, a um mecanismo instaurado na “cultura de grupo”.

Contrariamente ao que constatamos sobre os encenadores modernos – cujos fundamentos técnicos visavam primordialmente a construção de uma ética coletiva – a pesquisa de campo nos trouxe um fenômeno particular, em que o diretor, ao mesmo tempo em que acumula funções de produção, já não se apropria dos meios de produção da subjetividade, não pretende ser um formador de sua equipe e sequer desempenha de fato uma liderança artística. Na observação do trabalho em sala de ensaio, combinada às entrevistas, identificamos, contudo, que nem sempre a ausência do coletivo se explica por uma disposição consciente do diretor em não constituir-lo. Sua fala afirma uma convicção, enquanto algumas de suas ações dizem o contrário. Podemos considerar que, em alguns casos, o diretor almeja idealmente o coletivo, mas não sabe como construí-lo e não percebe que certas atitudes apontam uma centralização, retêm o poder decisório e delimitam o espaço do outro. Neste contexto, não é de estranhar que o ator se recuse a ocupar funções e desempenhar tarefas fora do campo da cena. Observamos dicotomia semelhante no ator: ele se diz um colaborador autoral, mas resiste à participação extracênica; ele critica o modo como o processo é conduzido, mas se acomoda; afirma o prazer da criação em grupo ao mesmo tempo em que analisa seu papel em termos de visibilidade e protagonismo. (À pergunta sobre sua ausência na produção e na elaboração de projetos para o grupo, um dos atores que entrevistei afirmou que tinha muitos projetos, mas que não havia espaço no grupo para eles. Pedi um exemplo e ele me apresentou o projeto de um monólogo.)

Na ausência de um campo definido de identidade artística que funcione como critério primeiro na elaboração e no desenvolvimento de projetos, é natural que a motivação da autoria resida no espaço pessoal. Por outro lado, a ausência deste fator unificante corresponde à noção de liberdade que alimenta o imaginário dos artistas. Pode-se reconhecer que a minimização da instância pública

entre grupos e companhias parece enraizada nos valores e no modo de vida dos indivíduos, sendo a origem da ausência de uma cultura de grupo. O coletivo permanece subjetivamente desejado, embora com uma prática estrangulada por um conjunto de fatores que vão desde a dificuldade de decidir em conjunto e de negociar os próprios objetivos até o estreitamento do fazer teatral em direção ao espetáculo.

Nos grupos que investem na formação da subjetividade e da ética coletivas, esta cultura própria funciona como uma força centrípeta que aglutina os integrantes pela identificação e faz frente à força centrífuga que emerge toda a vez que a relação entre o indivíduo e o coletivo desencadeia um conflito explícito ou não. Em outras palavras, a identidade que o integrante reconhece entre si e o projeto do grupo possibilitam que ele trabalhe para os objetivos comuns, que ele toma para si. Na falta desta identidade, quando os valores centrífugos invadem a sala de ensaio, o diretor não tem mais o que fazer senão reagir ou escapar a eles, mirando o espetáculo.

Identificamos, entre os grupos estudados, três modos distintos da autoralidade, que designamos por pronomes pessoais para traduzir a espacialização e a dinâmica do processo: eu (o indivíduo), nós (o conjunto dos indivíduos), ele (o grupo). Os nomes dos grupos e dos integrantes são omitidos para que o foco sejam os procedimentos e não os autores.

O “nós-autores” aparece no artista que cria o grupo, participa de todo percurso que envolve o espetáculo, discute e decide em diálogo com os demais; ele tem a perspectiva de criador da cena, da dramaturgia e do grupo, sendo este um resultado da interação entre as individualidades; tal concepção parece relacionada com a experimentação que corresponde aos anseios autorais dos participantes. O grupo, como entidade artística, se flexibiliza às motivações de seus componentes, transformando-se ao longo do tempo e da experiência. Os projetos são pensados para as pessoas que integram o grupo, e não para o grupo como

sujeito. O espetáculo nasce de uma busca pessoal. A autoria parte de um centro e, pela frequência do diálogo, coletiviza-se desde a concepção. Mas é, sobretudo, da cumplicidade que a experiência em conjunto cultivou junto aos integrantes que surge a noção de coletivo. Com frequência eles podem ver a si mesmos como uma família, unida por laços de história. Como exemplo, um trecho do discurso de um ator entrevistado:

Eu gosto de estar com eles. Apesar de todas as questões, discussões e eventuais brigas e tudo mais. [...] Já houve momentos em que tive vontade de sair mesmo, como um casamento, você briga e “não aguento mais vocês”. [...] Eu gosto muito, pelas pessoas, porque a gente briga, mas se ama.

O “ele-autor” ou “grupo-autor” funda um espaço público em que a função de integrante define o artista e até mesmo o indivíduo, antes mesmo de sua especialidade e função no espetáculo; esta concepção funde a motivação artística e o caráter laboratorial da construção do grupo. Discute-se cada passo da encenação com base na identidade artística e ideológica, solidificada através de uma longa trajetória, que, em alguns casos, pode ultrapassar a contribuição dos indivíduos. Os projetos são pensados para o grupo e não para as pessoas; o processo de fato atravessa os autores, que não assumem individualmente a função protagonista de sujeito. O grupo não se constitui como interação de desejos individuais, e a relação com o outro se vincula a um território: o coletivo emerge de um projeto em comum que ultrapassa o tempo e o espaço e se estabelece como uma utopia a ser diariamente conquistada. O grupo-autor vê a si mesmo como instância pública e coletiva a que cada artista envolvido dedica seu trabalho e sua criação. Como exemplo, um trecho do discurso de um ator entrevistado:

[...] [o grupo] é muito maior do que eu, começou muito antes de mim, e eu sou antes de tudo uma admiradora deste trabalho que hoje eu ajudo a construir. E eu fico muito preocupada com que a minha

contribuição seja à altura do que eu acho que é esse trabalho.

O “eu-autor” coincide com o artista que integra o grupo em caráter circunstancial e está no espetáculo em uma perspectiva de criador da cena e da dramaturgia; sua autoria se restringe ao espaço dos ensaios e ele não se envolve com as demais questões do espetáculo e do grupo; esta concepção parece atender a uma perspectiva do teatro como campo profissional. Existe uma pluralidade autoral que resulta da afirmação de cada indivíduo em sua função específica. Para o exercício desta função, o ator parte de si mesmo, de seu contato autônomo com o material ou a proposta que lhe encaminha a direção. Se uma cena do espetáculo resultante tem criadores distintos, isto se dá pela seleção dos fragmentos apresentados ao longo do processo, de que se colhem as células de maior empatia, força dramática, graça, teatralidade. Os critérios de seleção não obedecem a um projeto, concepção ou ideia coletivamente discutida. A noção de grupo se concentra no núcleo de produção, na razão social que constrói um currículo, acumula prêmios, forma uma imagem. Os atores reunidos para o espetáculo não atuam pela mobilização de uma identidade artística ou pela delimitação de fronteiras e relações de pertencimento e, no espaço da sala de ensaio, as contribuições individuais são selecionadas e somadas em direção ao espetáculo. A autoria individual demarca territórios e, se a criação avança além do personagem, é em consequência deste ou em busca de seu espaço. Ainda assim, é possível, pela prática colaborativa, obter uma dinâmica coletiva pela atuação do diretor, na medida em que sua função seja a de fomentar e balizar as autorias, encaminhar aos atores todas as questões relativas à construção da obra e discutir na sala de ensaio os objetivos, os desejos, os gostos, as opções. Emanam justamente deste ponto os conflitos pela posse: sem identidade entre si ou com o grupo, as divergências ideológicas convertem em embate pessoal. Como exemplo, dois trechos de depoimentos colhidos juntos aos atores:



Cia. Elevador de  
Teatro Panorâmico  
Foto: João Caldas

Tinha reuniões em que a gente participava e a gente tinha que decidir, e tinha reuniões de que a gente não participava e ficava sendo comunicado. [...] a gente não sabe se é da companhia. Eu agora estou brigando pelo meu personagem. Mas é que... eu achava que na outra peça ele ainda tinha uma trajetória [...] Mas... tudo bem, você tem que pensar no espetáculo. Eu acho que cada ator tem que tentar defender o seu personagem até o final.

O ator defende seu personagem quando não o vê como parte de uma história que se deseja contar, de uma questão que se deseja discutir, de um projeto norteador das escolhas. E também o grupo, na ausência de um projeto estético, fica à mercê de um gosto ideal e alheio, como sugere o seguinte trecho:

[...] tem também uma questão do teatro que é de querer agradar, de querer ser diferente, você sempre tem que ter um diferencial. [...] Estou cansado disso de sempre você ter que ser *cult*, sempre você tem que ser o acontecimento.

Da ausência do coletivo e de um projeto artís-

tico identitário emerge a dissipação do espaço comum, a que chamar de “o grupo”, e da formação de público. Quando os entrevistados desta categoria falam em “reconhecimento” não se referem à resposta que se origina de uma escolha sobre a qualidade da recepção, mas à projeção junto à mídia, aos especialistas da área e a um público ao mesmo tempo restrito e quantitativo. Em última instância, o teatro perde a possibilidade de se configurar como espaço antitético, pela própria impossibilidade de formar e transformar o artista que o elabora.

Em 1981, o crítico Yan Michalski, no *Jornal do Brasil*, denuncia este quadro no artigo “Está fácil demais fazer teatro”, em que constata que o teatro amador deixou de ser valorizado e de representar uma fonte de renovação estética, uma vez que todo o conjunto de jovens artistas que se organiza já nasce como grupo profissional. E o objetivo da profissionalização significa em grande medida o engajamento no modo de produção comercial. Se a preocupação primordial de um ator em processo criativo continua a ser o tamanho do seu personagem, parece que voltamos às vésperas do teatro moderno e às companhias de vedete. É infinitamente

mais rápido o caminho de criar uma encenação do que aquele de mudar as mentalidades, nem que sejam apenas aquelas envolvidas no processo.

Em julho de 2007, fui convidada a assumir a dramaturgia de um espetáculo em processo colaborativo, com data prevista para maio de 2008, o que supostamente fornecia o tempo necessário à elaboração de uma autoria coletiva. No entanto, em função da agenda de apresentações do grupo e de compromissos profissionais dos integrantes, o processo de criação, naquele ano, ficou restrito a três encontros semanais durante cinco semanas. Por necessidade de trabalho remunerado, o período não remunerado de criação foi reduzido. Por outro lado, o fato revela que o grupo se define por seus autores e por isso os espera, colocando-os à frente dos objetivos metodológicos e produtivos. O teatro de grupo vive sob pressão externa, abriga dicotomias internas e se constitui ele mesmo como o paradoxo de um corpo estranho que necessita se integrar e se adaptar, sempre no limite da autodestruição.

Os fatores conjunturais influenciam o artista, o grupo, as instituições de teatro. Na formação do ator, valoriza-se a técnica do desempenho individual em detrimento da construção coletiva, como reflexo sem filtros de uma sociedade midiática que explora rostos e nomes. A formação de um diretor, nas escolas, se baseia na encenação de textos e na construção do espetáculo. Os conhecimentos de um diretor de companhia – sobre organização, planejamento, condução de processo, pesquisa técnica e estética etc – são adquiridos com a prática, e frequentemente a lacuna de formação nesta área se reflete no grupo, no teatro que desenvolve e nos

espetáculos que produz. Por outro lado, por mais precária que seja a prática da autorialidade coletiva, não se pode negar o investimento dos artistas na apropriação dos meios e dos modos de criação. O cenocentrismo e o processo decisório coletivo reforçam, segundo as entrevistas, a certeza de que “todo mundo é dono”. E parece que, no contexto atual, esta apropriação autoral pode ser interpretada como uma tentativa de escapar à alienação e às fórmulas teatrais.

No dia 12 de maio de 2006, o jornal *O Globo* publica a crítica “Atores de Laura não atingem objetivo”, em que Bárbara Heliodora, comentando o espetáculo *N.I.S.E.*, afirma que “após uma série de espetáculos cuidados e interessantes” os diretores “desviaram-se de seu caminho de montagem de bons textos para cair no engano da criação coletiva, de pouco saudosa memória”. Impressa no jornal de maior circulação no país, a crítica mostra uma visão do teatro como lugar aonde se vai para ouvir bons textos. Na contramão desta concepção, os grupos procuram inventar seu próprio teatro e, engajados em uma vertente artística de questionamento, tradição inaugurada pelo teatro moderno, continuam afirmando a possibilidade, a necessidade ou o desejo de liberdade. Este objetivo não impede, contudo, que habitem em seu fazer dicotomias, e é justamente a presença destas dicotomias o sintoma de sua tentativa de independência, uma vez que aceitemos que nenhuma autonomia no campo da inserção social é realmente possível. A criação coletiva, neste caminho, seria então uma pedagogia da máxima autoria possível. ☆

## Nota

- 1 TROTTA, R. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. Rio de Janeiro, 2008. Programa de Pós-graduação em Teatro – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio).

## Referências bibliográficas

- BROOK, P. *O diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro*. Trad. Carlos Porto. Porto: Asa, 1993.  
FOUCAULT, M. *Dits et écrits*. v.4, Paris: Gallimard, 1994.  
RINALDI, M. *O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11*. São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado na

- Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA.  
TROTTA, R. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. Rio de Janeiro, 2008. Programa de Pós-graduação em Teatro – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Uni-Rio.