

Cena, produção e moqueca: o teatro baiano contemporâneo do Dimenti (1998-2012)

Lia Lordelo

Para citar este artigo:

LORDELO, Lia. Cena, produção e moqueca: o teatro baiano contemporâneo do Dimenti (1998-2012). **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0207>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Cena, produção e moqueca: o teatro baiano contemporâneo do Dimenti¹ (1998-2012)

Lia Lordelo²

Resumo

Este artigo buscou visibilizar parte da história recente das artes cênicas feitas na Bahia, em Salvador; abordando o caso particular do Dimenti (1998-2012), seus propósitos estéticos, práticas de ensaio e encenação – sua história. Por meio da descrição de seu itinerário de montagens, foi caracterizado um grupo de produção intensa, interessado num teatro em franco diálogo com outras linguagens. A partir da caracterização deste recorte no teatro baiano, entende-se que, no teatro feito no Nordeste, há muitos Nordeste – modos de encenação dos mais tradicionais aos mais experimentais, objetivos, modos de funcionamento e temáticas diversas – os quais injetam complexidade e dissenso nos modos pelos quais o teatro brasileiro se modernizou.

Palavras-chave: Teatro. Dança. Dimenti. Bahia. Nordeste.

Scene, production and moqueca: Dimenti's (1998-2012) bahian contemporary theater

Abstract

This article aimed to make visible a part of the recent history of Bahia's (mainly Salvador) performing arts, by approaching Dimenti (1998-2012), a group in which I participated – this participation makes me a privileged witness of its aesthetic purposes, rehearsal practices and staging – of its history. By chronologically describing its plays, it is possible to notice a group with an intense production, interested in a profound dialogue with other languages. From the description of this small part of Bahia's theater, we conclude that, within Nordeste's theater, there are many theaters – from more traditional to more experimental ways of staging; artistic purposes and diverse topics – which inject complexity and dissent in the ways Brazilian theater became modern.

Keywords: Theater. Dance. Dimenti. Bahia. Nordeste.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Alex Simões. Bacharel em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

² Doutora em Psicologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências (UFBA). Graduação em Psicologia (UFBA). Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia do CECULT - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas. Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal da Bahia. [✉ li lordelo@hotmail.com](mailto:li lordelo@hotmail.com)
<http://lattes.cnpq.br/2037940249623609> [id https://orcid.org/0000-0002-9854-4879](https://orcid.org/0000-0002-9854-4879)



Escena, producción y moqueca: el teatro baiano contemporáneo del Dimenti

Resumen

Este artículo busca visibilizar parte de la historia reciente de las artes escénicas hechas en Bahía, en Salvador; que aborda el caso particular de Dimenti (1998-2012, sus propósitos estéticos, prácticas de ensayo y escenificación, su historia. Por medio de la descripción de su itinerario de montajes, es posible encontrar un grupo de producción intensa, interesado en un teatro en franco diálogo con otros lenguajes. A partir de la caracterización de este recorte en el teatro bahiano, entendemos que, en el teatro hecho en el Nordeste, hay muchos Nordeste – modos de escenificación de los más tradicionales a los más experimentales, objetivos, modos de funcionamiento y temáticas diversas – los cuales inyectan complejidad y disenso en los modos por los cuales el teatro brasileño se modernizó.

Palabras clave: Teatro. Danza. Dimenti. Bahía. Nordeste.



Introdução

Para historiadores do teatro brasileiro, a década de 40 do século XX foi crucial para a implantação da modernidade estrutural no país (Leão, 2011; Mostaço, 2015). Em particular, destaca-se a importância da atuação de grupos amadores, os quais contribuíram, em grande medida, ao que podemos chamar de um modernismo estético cênico. Nesta década, por exemplo, assistíamos às fundações do Teatro do Estudante do Brasil – TEB e do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, respectivamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. A criação do Teatro dos Amadores de Pernambuco é outra histórica iniciativa fora do eixo Sudeste.

Nessa época, na Bahia, assistíamos à fundamental e pioneira fundação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, hoje Universidade Federal da Bahia - UFBA, por Martim Gonçalves, em 1956. No curto e agitado período da direção da casa por Martim, a Escola de Teatro, primeira a se ligar a uma universidade no Brasil, firma-se como “um centro profissionalizante de excelência, único no país, articulado com outros centros de formação de artistas sediados nos Estados Unidos, Europa e Oriente” (Santana, 2011, p.23). A experiência de pioneirismo e profissionalização da Escola de Teatro, ligada ao trabalho com repertório teatral e diverso e de poucas concessões ao público, de acordo com Leão (2009; 2011), foi uma novidade tão grande que teria precipitado o desligamento prematuro de Martim Gonçalves da instituição.

Seguida de um cenário de amplo experimentalismo, característico dos anos 70 (Leão, 2011), a seara aberta pela modernização do teatro brasileiro deu vazão, na segunda metade do século passado, ao surgimento de novas iniciativas e práticas em teatro. Os anos 80 são genericamente identificados como um período de dominância da encenação sobre o texto e os anos 90, com “o aparecimento de muitos novos coletivos, bem como de procedimentos afinados com os princípios do coletivismo, revisto sob a ótica de uma tradição já constituída (Garcia, 2013, p.302).

No recém-citado capítulo de Garcia do segundo volume de História do Teatro Brasileiro (Faria, 2013), que explora os grupos dos anos 80 e 90, a menção à Bahia aparece em duas ocasiões: no quesito temática social, com o Bando de Teatro



Olodum, e na seção específica de humor, com a Companhia Baiana de Patifaria. De todo modo, o fenômeno identificado pelo autor a partir, predominantemente, da cena teatral no Sudeste do país parece acompanhar a cena baiana (Vargens; Rosário, 2022; Franco, 1994; Miranda, 2001). Para Vargens e Rosário (2022, *online*), a partir dos anos 90, testemunha-se a criação de muitos grupos de teatro na Bahia. Em especial na primeira década de 2000, há um “aumento na quantidade desses coletivos em todo estado, gerando o fenômeno denominado posteriormente de ‘organização do movimento de teatro de grupo da Bahia’”. De acordo com os autores,

Fazem parte desta nova cena vibrante, coletivos baianos mais antigos, como a renovada Sociedade Teatro dos Novos, a Companhia Baiana de Patifaria, o Los Catedrásticos, outros fundados nos anos de 1990 em Salvador, a exemplo do Bando de Teatro Olodum, A Roda Teatro de Bonecos, Dimenti Produções Culturais, Cia. de Teatro Os Bobos da Corte, Teatro Griô, além do Teatro Popular de Ilhéus e Núcleo Afro Brasileiro de Teatro de Alagoinhas NATA (Vargens & Rosário, 2022, *online*).

As artes cênicas produzidas na Bahia nas décadas de 90 e 2000 podem ainda ser melhor documentadas e conhecidas em sua incrível diversidade e qualidade; tais características foram impulsionadas, de certa forma, pelo entendimento e estabelecimento da cultura como uma política de Estado, por uma política setorial conscienciosa, que priorizava e impulsionava a manutenção e a continuidade de ações e projetos cênicos de amplo espectro, viabilizando aos grupos de teatro produzirem de modo continuado (Vargens & Rosário, 2022).

Assim, este artigo busca visibilizar parte da história recente das artes cênicas feitas na Bahia, em Salvador; abordando o caso particular do Dimenti (1998-2012), grupo do qual fiz parte, o que me torna testemunha privilegiada de seus propósitos estéticos, práticas de ensaio e encenação – de sua história.

Fundação e primeiros espetáculos

O Dimenti se constituiu, a princípio informalmente, para atender a uma demanda escolar – a encenação de *O Alienista*, a partir do conto de Machado de Assis (1882), num colégio particular em Salvador. Com a experiência desse trabalho, o grupo de estudantes artistas, dirigido por Jorge Alencar, aproveitou a



atraente oportunidade de um teatro-escola (a obra de Machado constava, à época, na lista de livros cuja leitura era exigida para o vestibular da Universidade Federal da Bahia) e reformulou o espetáculo, preparando-o para uma circulação no circuito das escolas particulares da cidade.

A montagem de *O Alienista*, em 1998,³ transformou-se numa espécie de fenômeno em termos de teatro-escola, percorrendo dezenas de escolas particulares da cidade naquele ano. O espetáculo era bem humorado e, num ritmo frenético, apresentava os personagens do conto por meio de um divertido revezamento entre os atores, recorrendo, como estratégia dramatúrgica, a analogias entre as situações dramáticas vividas pelo doutor Simão Bacamarte e fenômenos da cultura pop, como programas de auditório, desenhos animados, comerciais de televisão etc. Ao contrário do que se poderia esperar de um espetáculo baseado num livro na lista de um vestibular, a peça não dispensava aos estudantes a leitura do conto, tamanhas eram as ressignificações construídas a partir do conto para o palco.

Em poucos meses, os trabalhos no Dimenti começaram a crescer em escala exponencial. Em 1999, o grupo estreou sua segunda montagem: *Chá de Cogumelos – um conto de fadas*, uma releitura adulta e contemporânea das histórias infantis como *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, *João e Maria* etc. Com este espetáculo, o Dimenti fez sua primeira circulação – inicialmente, em dois festivais no interior de São Paulo (São José dos Campos e São José do Rio Preto), além de permanecer em cartaz durante duas temporadas, sem patrocínio. *Chá de Cogumelos* investia, novamente, numa encenação extremamente musical, bem humorada e coreografada e, ao selecionar alguns contos de fada clássicos, introduzia, nestes, pequenas mudanças que questionavam a atmosfera romântica, ingênua e um tanto machista de tais histórias. Todas as personagens femininas tomavam, a certa altura, um pouco de chá de cogumelos, e assim a reviravolta na história estava garantida. Um “chá viajandão”, como garantia um jornalista em matéria crítica publicada no jornal *A Tarde* (Lago Júnior, 1999).

³ Em sua primeira formação, o Dimenti era constituído por Jorge Alencar (diretor), Ellen Mello (produtora), os intérpretes Adelená Rios, Fábio Osório Monteiro, Jemima Cardozo, Lia Lordelo, Lula Suassuna, Márcio Nonato, Martina Pimenta e os músicos, também atores, Osvaldo Ferraz e Tiago Rocha.



No ano de 2001, o Dimenti estreou uma releitura de Dom Casmurro, também de Machado de Assis, chamada *A Novela do Murro*, ainda sem patrocínio de empresas ou editais. A encenação trazia o romance para o universo das telenovelas brasileiras, por meio de referências a novelas célebres, interpretações melodramáticas e o revezamento da personagem de Capitu – aquela de quem tanto se duvidou – entre as atrizes do grupo. Por contraste extremo, a ambientação cênica e o figurino se inspiravam no universo da construção civil – capacetes, cintos, macacões rústicos e óculos de segurança. Um grande cubo vazado, feito de tubos de PVC, evocando uma televisão de tubo de imagem, demarcava o espaço da contracena. Ao fundo, longas faixas reproduzindo a barra de cores da televisão, penduradas de cima abaixo.

A força criativa do Dimenti, que desde o início tinha na direção artística Jorge Alencar e na direção de produção Ellen Mello, era a marca registrada do grupo. É curiosa a avaliação do crítico Eduardo Mattedi (2001), quando da estreia de *A Novela do Murro*:

Parece que esqueceram de avisar à rapaziada que há uma crise por aí e que produção cultural anda muito difícil. Desvairados, na noite de estreia, no teatro SESC-SENAC Pelourinho, com casa cheia, fizeram espetáculo, exposição de fotos, coquetel e apresentação musical, e ainda, lançamento de CD, videoclipe e portfólio do grupo. Tudo numa produção bem acabada e cuidadosa sob coordenação de Ellen Mello. Com mais de duas dezenas de apoiadores e nenhum grande patrocinador, o grupo, dirigido por Jorge Alencar, demonstra que não é fogo de palha (Mattedi, 2001, p.20).

Em 2002,⁴ ganhando nosso primeiro prêmio de edital pelo Estado, e num grande esforço de produção, o Dimenti estreou *Poolball*, um musical *pop* inspirado em *Hamlet*, de William Shakespeare. Levando às últimas consequências o que seria uma “livre inspiração”, Hamlet se tornava o primeiro bailarino de uma companhia de dança e desafiava seu ganancioso tio, o coreógrafo-mor, com suas inclinações estéticas contemporâneas, no contexto de uma tradicional companhia de ballet clássico. Com uma direção musical complexa e sofisticada (do músico

⁴ O estabelecimento dos editais como importante ferramenta fruto das políticas culturais construídas, a partir do governo de Jacques Wagner (2006-2013), foi determinante para o desenvolvimento do Dimenti e muitos outros grupos e coletivos de artes cênicas baianos da época, a exemplo da Companhia Finos Trapos, do Grupo Vila Vox, entre outros.



Tiago Rocha), Jorge Alencar aproveitou o repertório autoral da banda soteropolitana Setembro,⁵ e adaptou à história as canções do grupo, que executava os temas ao vivo, no palco.

A cronologia de peças é aqui construída no intuito de mostrar que, desde muito cedo, vislumbramos, comandados por nosso diretor, um grupo ativo, profissional, preocupado com o desenvolvimento de uma linguagem em artes cênicas inspirada por temas que recorriam em nossas montagens e que se tornaram pilares de suas primeiras montagens – a musicalidade, o humor, os clichês culturais, a estética dos cartoons. Até esse momento, com quatro espetáculos no currículo, esses pilares organizavam o ritmo, a dinâmica e a visualidade das encenações do Dimenti; os textos, todos produzidos por Alencar, eram construídos em etapas, à medida que os ensaios progrediam e, mais importante, a *partir destes pilares* – o texto não sugeria os elementos rítmicos e visuais da encenação; muito pelo contrário. Além disso, por conta do interesse nos clichês estéticos e culturais, nós, atores e atrizes do grupo, praticávamos interpretações nada naturalistas, dispensando subtítulos e demais recursos psicológicos de construção de personagens, ora enfatizando traços estereotipados nessa construção, ora praticando um distanciamento brechtiano. No início dos anos 2000, tais entendimentos e práticas de encenação encontravam poucos correlatos na cena baiana, a despeito de sua riqueza e diversidade. A recepção dos espetáculos do Dimenti era, de modo geral, confusa, no que se refere em especial à linguagem pop, musical, irônica, e ao deslocamento do texto como elemento fundante dos espetáculos teatrais – esse descentramento do texto é, notadamente, uma das características das encenações na contemporaneidade (Caetano, 2006; Fernandes, 2011; Garcia, 2013).

Inflexão estética na trajetória do Dimenti

Em 2004, o Dimenti já trabalhava para garantir a sua sustentabilidade como grupo artístico e produtora de artes cênicas, desdobrando suas atividades em

⁵ A Banda Setembro foi fundada em 1995 com a proposta de produzir fusões entre a *black music* e a MPB e, em sua formação mais duradoura, contou com os músicos Alexandre Processo, CH, Kezo Nogueira e Zé Travassos.



circulações de repertório, organização de encontros, festivais e produção de espetáculos de outros artistas, além das montagens, que foram se tornando mais esparsas ao longo dos anos. O intervalo cada vez maior entre as montagens se devia justamente ao desdobramento e à multiplicação das atividades propostas e executadas pelo grupo, o que também contribuía para prolongar o tempo de pesquisa relativo a cada montagem. Ainda no ano de 2004, estreou *Chuá*, uma releitura contemporânea para crianças do balé *O lago dos cisnes*. No centro do palco, no chão, um enorme alvo vermelho e branco sobre o qual a peça acontecia; uma grande piscina de bolas, na sequência, era posicionada no centro desse alvo e era habitada não por cisnes, mas por aves das mais diversas: cegonha, papagaio, beija-flor, avestruz, pavão. Se novamente se propunha a uma releitura de uma obra clássica, em muitos outros aspectos a montagem representava um ponto de virada em termos de encenação, e mesmo de linguagem; em primeiro lugar, por estabelecer um forte diálogo com a dança contemporânea; por seu afastamento total de formatos de espetáculos dramaturgicamente lineares; por questionar, num espetáculo dito infantil, enquadramentos conceituais, produzindo uma relação quase tumultuada com a recepção tanto por crianças quanto por adultos; mas, em especial, por seu modo de criação – a preocupação com um processo criativo colaborativo, dinâmico, retroalimentado por elementos em tempo real e de resultados imprevisíveis. Nesse sentido, a autoria da peça passava a estar sintonizada com o que autores como Trotta (2006) chamam de processo colaborativo, um fenômeno que se tornou comum no trabalho de grupos teatrais contemporâneos.

Figura 1 - Cena de *Chuá*. Foto: Júlio Acevedo

O ano de 2008 comemorou os dez anos do Dimenti com um grande projeto estudando a obra de Nelson Rodrigues. Três produções foram concebidas e apresentadas, expressando o trânsito do grupo no campo da dança, bem como do audiovisual. *O Poste, a Mulher e o Bambu* foi um espetáculo de dança a partir de elementos do universo rodrigueano, em especial da ideia de confissão, e explorava estados e movimentos conectados ao universo imaginário baiano – musicalidade, sol, carnaval. Em paralelo, o grupo produziu sua primeira incursão no audiovisual com o videodança *Sensações Contrárias*, que desafiava fronteiras entre jogos de corpo e relações de poder num cenário rural do Recôncavo Baiano, região de passado escravocrata. Na culminância das comemorações de dez anos, o grupo estreou *Batata!*, uma bricolagem de textos de vários dramaturgos baianos explorando a ideia de confissão no universo de Nelson Rodrigues. Com a peça, O Dimenti participou de festivais importantes, como o Porto Alegre em Cena e o Festival de São José do Rio Preto, além de ter circulado, nos anos seguintes, extensivamente através de outros projetos, e ainda com outros espetáculos do

repertório na bagagem.⁶ A expressão *Cena, produção e moqueca* estampou, durante alguns anos, um dos cartões de contato do grupo, numa alusão bem humorada à diversidade de atuações de seus integrantes, e à própria ideia de como um grupo de artes cênicas pode sobreviver em Salvador, Bahia.

Figura 2 - Cena de *Batata!* Foto: João Meirelles



Tensionado entre as crescentes demandas do grupo e da produtora e as aspirações e inclinações pessoais de seus intérpretes-criadores, o grupo passou os anos de 2011 e 2012 num longo projeto que culminou com o encerramento de seu funcionamento.⁷ No ano de 2011, cada integrante se lançou num projeto individual, contemplando os desejos de criação e produção em artes cênicas a partir de outros referenciais e com outros colaboradores e, de certo modo, antecipando o futuro pós-grupo. Em 2012, a atuação do Dimenti como grupo se encerrou com a montagem do espetáculo *Tome isto ao coração*, cuja direção, pela

⁶ No ano de 2011, o Dimenti ainda estreou o trabalho *Um dente chamado bico*, em colaboração com a artista transmídia paulista Sheila Ribeiro aka Dona Orpheline. Retiro-o da cronologia de espetáculos por se tratar fundamentalmente de uma experiência de residência, a qual resultou numa instalação de duas semanas.

⁷ O encerramento do grupo não coincidiu com o encerramento da produtora Dimenti, que continua atuante em diversas áreas da produção e criação artísticas.



primeira vez, ficou a cargo de um artista convidado – o carioca Alex Cassal. Em *Tome isto ao Coração*, radicalizando a noção de um processo colaborativo referenciado no próprio tema do fim do grupo, os intérpretes mergulhavam num amálgama de memórias de cenas e momentos de sua trajetória no Dimenti, bem como projetavam no palco desejos que haviam sido guardados. Um espetáculo de despedida.

Poética e Política na linguagem dimentiana

Ao longo de sua história, o Dimenti construiu, compreendeu e transformou sua linguagem, práticas de ensaio e de encenação, o que é comum e, de certo modo, esperado em grupos com trabalho sistemático e longo. O que considero próprio de sua trajetória é que, à medida que tentava entender suas proposições e seus limites, refletindo sobre sua própria existência, produzindo conhecimento em paralelo às suas produções artísticas (Cruz, 2005; Sampaio, 2007), gradualmente o grupo estabeleceu alguns parâmetros poéticos de produção:

- 1) *O trabalho de interpretação*: se inicialmente, por meio do revezamento de atrizes e atores em personagens, nós nos valíamos de estereótipos ou de um distanciamento brechtiano no trabalho com interpretação, ao longo do tempo, aos poucos fomos compreendendo a nós mesmos como intérpretes-criadores, sintonizados, em grande medida, aos novos modos de configuração do fenômeno teatral na contemporaneidade, o qual muda o foco da representação para a apresentação (Romagnolli, 2014); para um teatro mais performativo, centrado na partilha de uma experiência em tempo real (Lehmann, 2007).
- 2) *O confronto com a obra original*: a obra original que dava motivo e temática às montagens do Dimenti sempre foi altamente explorada, valorizada e esmiuçada em seus processos de montagem, mas nunca reverenciada. Desde a primeira montagem de *O Alienista*, as situações dramáticas do romance chegam à cena tão ressignificadas que, como já foi dito, não dispensavam à plateia de estudantes espectadores a leitura do conto. É anedótica uma passagem da peça em que Machado de Assis telefona aos atores pedindo que respeitem seu original. Os intérpretes já lhe respondiam

devidamente embasados, mencionado que a obra era aberta (Eco, 1962). O confronto com a noção de fidelidade à obra original foi se transformando numa motivação em criar cada vez menos a partir de obras acabadas e mais a partir de universos simbólicos (a exemplo do espetáculo *Batata!*, inspirado na obra de Nelson Rodrigues).

- 3) *A obsessão pelo clichê*: a montagem de *O Alienista* foi uma espécie de balizador inicial para o interesse pelos clichês culturais, visto que a obra de Machado de Assis nos questiona, do início ao fim, se é possível definir a loucura, a partir de uma sequência de tentativas de categorizações pelo personagem Simão Bacamarte – ele mesmo, o louco maior, ao fim da história. A partir da identificação de clichês – sejam eles de identidades sexuais e de gênero, no espetáculo *Chá de Cogumelo*, melodramáticos, em *A Novela do Murro*, de uma suposta baianidade, em *O poste, a mulher e o bambu* –, o Dimenti fez da identificação e exposição de clichês um dispositivo crítico que se transformou em tônica em muitas de suas encenações.
- 4) *O foco no procedimento em detrimento do conteúdo temático*: este parâmetro em especial se conecta bastante ao anterior, pois se tanto nos dedicávamos à obra ou tema escolhido para a peça, mais ainda nos debruçávamos sobre o formato no qual ela devia ser encenada. Destaco *A novela do murro*, que retirou da telenovela brasileira uma série de regras e elementos que informavam criteriosamente a encenação; ou ainda *Poolball*, que encenou *A tragédia de Hamlet* como um musical com quase todas as suas convenções. Como Roubine (1998, p.20) destaca, ao delinear o conceito de encenação, o espetáculo torna-se outra coisa, muito além da disposição de pessoas e objetos em cena; a peça ganha um sentido global, próprio, produzido pelo diretor ou encenador.
- 5) *O processo colaborativo*: tal expressão (Trotta, 2006), já mencionada anteriormente, revelava, no grupo, a preocupação crescente – que culmina como o processo criativo do espetáculo *Chuá* – com um processo criativo em grupo, dinâmico, retroalimentado por elementos em tempo real e de resultados menos previsíveis, o que afastou a dramaturgia de uma lógica linear e transformou a sua escrita também num processo de construção coletiva. Tal preocupação com a dimensão coletiva, de natureza estética, refletia-se também numa discussão ética acerca da colaboração e descentralização de papéis e tarefas extrapalco, de modo a dar



conta das crescentes demandas e responsabilidades produtivas do grupo.

Na medida em que tais parâmetros extrapolavam questões puramente cênicas, o Dimenti abraçava questões mais amplas, ligadas principalmente às relações de trabalho dentro de grupos artísticos, à horizontalidade das diferentes funções artísticas dentro do grupo e à difícil questão da sustentabilidade nas artes cênicas. Seu projeto estético, assim, era profundamente amparado por questões éticas – pois a convivência e o diálogo são elementos-chave num grupo teatral – e políticas – porque questionava estereótipos construídos por nossa sociedade e também por subverter, em cena, as linguagens teatrais que ganharam notoriedade, nos anos 90, sendo consideradas “tipicamente” baianas, a exemplo da supracitada Companhia Baiana de Patifaria.

Considerações Finais: outros baianos

A história do Dimenti é uma das muitas histórias de grupos de artes cênicas na Bahia, mesmo no Nordeste. Embora seja impossível traçar apanhados históricos razoavelmente abrangentes sem incorrer em faltas ou esquecimentos, o trabalho de catalogar, ver e acima de tudo compreender a diversidade do teatro brasileiro é uma tarefa atual e urgente. Dentro do teatro feito no Nordeste, há muitos Nordestes; e dentro da Bahia, há Bahias outras – modos de encenação dos mais tradicionais aos mais experimentais, objetivos, modos de funcionamento e temáticas diversas – que injetam complexidade e dissenso nos modos pelos quais o teatro brasileiro se modernizou. Os espetáculos do Dimenti aqui descritos, em seus princípios poéticos e em seus métodos de trabalho (Sampaio, 2007; Sebiani, 2018), apontam para esses modos complexos e diversos, falando não só sobre o teatro baiano, mas também sobre o teatro brasileiro. Do famigerado marco histórico que é a montagem paulistana de *Vestido de Noiva* por Ziembinski, em 1943, à baianíssima Capitu que se torna tema internacional de novela em *A Novela do Murro* em 2001, pelas mãos de Jorge Alencar, há um caleidoscópio de iniciativas e modos de existir e resistir no teatro brasileiro.



Referências

- CAETANO, Nina. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. *Sala Preta*, São Paulo, 6, p.145-154, 2006.
DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p145-154>
- CRUZ, Ellen Mello dos Santos. *Cena, Afetos e Prótese*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1962.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. v. 2. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2013.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. *Repertório*, Salvador, nº16, p. 11-23, 2011.
- FERNANDES, Sílvia. A encenação. In: FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro*. v. 2. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2013.
- FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa – Século XX*. Salvador: FCJA. COFIC. FCEBA. 1994.
- FREITAS, R. M.; ARAÚJO, R. C. A História da Árvore Cognitiva do Bando de Teatro Olodum. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 24, p.147-156, 2015.
- GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos de 1980/1990. In: FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro*. v. 2. São Paulo: Perspectiva; SESC, p. 301-331, 2013.
- LAGO JÚNIOR, José. Chá viajandão. *Jornal A TARDE*, Salvador, 6 dez. 1999. Caderno 2, p. 3,
- LEÃO, Raimundo M. de. A casa de Eros e Dionísio - um projeto de ensino e encenação, *Revista Cena*, Porto Alegre, vol. 7, p. 42-55.
- LEÃO, Raimundo M. de. Escola de Teatro (1956-1964): Repertório eclético sem concessões. *Repertório*, Salvador, nº 17, p. 71-81, 2011.
- LEÃO, Raimundo M. Teatro experimental na Bahia: dramático ou pós-dramático. In: MENDES, Cleise (org.) *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras* [online]. Salvador: EDUFBA, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MATTEDI, Eduardo. O desvairio da rapaziada. *Jornal Soterópolis*, Salvador, p. 20, maio 2001.



MIRANDA, Nadja M. *Jornalistas em cena, artistas em pauta: análise da cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizada pelos jornais A Tarde e Correio da Bahia na década de 90*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MOSTAÇO, Edécio. Considerações sobre História do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p.249-264, 2015.

ROMAGNOLLI, Luciana E. Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, p.85-94, 2014.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

SAMPAIO, Jorge Luiz A. de. *Do cisne-barbie ao cisne asmático: comicidade e subversão performativa de identidade em chulé-releitura cênica do balé do lago dos cisnes feita pelo grupo Dimenti*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SEBIANI, L. A subpartitura corporal no processo de criação do espetáculo Batata!. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 11, p.123-132, 2018.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, São Paulo, 6, p.155-164, 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p155-164>

VARGENS, Meran; ROSÁRIO, Elson. Teatro Contemporâneo na Bahia. Portal da Bahia Contemporânea. Disponível em:
[_https://portaldabahiacontemporanea.com.br/artigos/teatro](https://portaldabahiacontemporanea.com.br/artigos/teatro).
Acesso em: 08 fev. 2022.

Recebido em: 10/09/2021
Aprovado em: 11/02/2022