

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES – IARTE

CURSO DE TEATRO

GIOVANA DE ARAUJO VIEIRA

**CONSTRUÇÃO E EXISTÊNCIA DE UM COLETIVO DE TEATRO:
o maquinário exposto dos processos de criação do Grupo Teatral
Ditirambo**

UBERLÂNDIA – MG

2022

GIOVANA DE ARAUJO VIEIRA

**CONSTRUÇÃO E EXISTÊNCIA DE UM COLETIVO DE TEATRO:
o maquinário exposto dos processos de criação do Grupo Teatral
Ditirambo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do título de Licenciatura/e/Bacharel em Teatro – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU).

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo de Paula

UBERLÂNDIA – MG

2022

GIOVANA DE ARAUJO VIEIRA

**CONSTRUÇÃO E EXISTÊNCIA DE UM COLETIVO DE TEATRO:
o maquinário exposto dos processos de criação do Grupo Teatral
Ditirambo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do título de Licenciatura/e/Bacharel em Teatro – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU).

Uberlândia, 04 de agosto de 2022

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Eduardo de Paula

Profa. Dra. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques

Profa. Dra. Dirce Helena Benevides de Carvalho

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer sobretudo a meus pais, Alexandra e Getulio por me proporcionarem todas as possibilidades e oportunidades para que eu estivesse aqui hoje. Poderia falar somente em suporte e esforço, mas muito mais do que isso, agradeço pela influência de pensamento de vida e liberdade do grande sonho da minha existência, que é fazer teatro e poder ser artista nesse mundo. Agradeço pelo encorajamento e, principalmente minha mãe que acreditou que era possível e me fez compreender a importância do conhecimento e do estudo. Obrigada pelo amor.

Agradeço aos meus mestres e professores por reconhecerem a chama em mim, por também permanecerem na vida teatral e por se doarem a estimular o teatro na vida das pessoas. Obrigada por persistirem.

Aos meus amigos do coração que estiveram comigo nessa jornada que foi a Universidade, me seguraram nos momentos mais difíceis e tornaram todos esses anos mais leves e memoráveis. Felipe, Whander, Adriel e Laís, por podermos ter sido suporte uns para os outros e acompanharmos nossas trajetórias de perto, cada um com seu brilho único e que me marcam todos os dias e para sempre. Entre todos que passaram verdadeiramente por mim e guardo com carinho. Muito obrigada.

Ao Grupo Teatral Ditirambo, poderia fazer uma carta com todos os motivos por resistirmos, mas sei que tudo culmina na paixão de sermos livres e podermos estar juntos fazendo o que viemos para fazer. Nada do que diz nesse trabalho eu pensei sozinha, devo toda essa vivência a vocês. Agradeço, a todos que passaram por nós, desde as risadas até as brigas e caminhos tortos. Pela doação de cada um que esteve no coletivo, com cada um que imprimiu suas características por onde passamos e ainda passaremos, carregamos um pouquinho de cada um. Por crescerem junto comigo, me ensinarem que tudo não passa de uma grande brincadeira séria e que eu posso ser quem eu sou.

Precy, Naiane, Noah, Eduardo e Joe. Ainda estamos aqui e cada dia com mais força e criatividade de viver, de andar, correr, dançar, cantar, brincar, rir, chorar, gritar, enlouquecer e teatrar por aí. Hoje eu posso dizer que encontrei meus companheiros.

Eles existem sem permissão. São odiados, caçados e perseguidos. Vivem no lixo em um desespero silencioso. E, mesmo assim, são capazes de fazer com que civilizações inteiras caiam de joelhos.

Se você é sujo, insignificante e indesejável, então os ratos são o seu melhor modelo de comportamento. (BANKSY, Guerra e Spray. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 95)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso se trata de uma análise da formação do Grupo Teatral Ditirambo, um coletivo independente de teatro formado em 2015 na cidade de Ribeirão Preto, SP. A partir de uma pesquisa iniciada e produzida para o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) em 2021, o trabalho propõe uma continuação mais profunda do tema, passando pela trajetória e processos que construíram o pensar/fazer teatral do grupo Ditirambo e a busca de sua identidade, até a análise dos procedimentos de criação do seu último espetáculo, ZONA 16, ocupação cênica que faz uso do espaço como estímulo de criação e diálogo, trazendo o ponto de vista e vivência de uma de suas integrantes e cofundadora, aproveitando do conhecimento apreendido nas experiências desenvolvidas a partir do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

Palavras-chave: Processo de criação. Espaços teatrais. Ocupação cênica. Teatro de Grupo.

ABSTRACT

This paper is an analysis of the formation of the theater's group Ditirambo, an independent theater collective formed in 2015 in the city of Ribeirão Preto, SP. From a research initiated and produced for the Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) in 2021, the work proposes a deeper continuation of the theme, going through the trajectory and processes that built the theatrical thinking/making of the Ditirambo group and the search for its identity, until the analysis of the procedures for creating its last show, ZONA 16, scenic occupation that makes use of space as a stimulus of creation and dialogue, bringing the point of view and experience of one of its members and co-founder, making connections with the scenic research seized in the experiences developed from the theater graduation course of the Federal University of Uberlândia.

Keywords: Creation process. Theatrical spaces. Scenic occupation. Group Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PRIMEIRA PARTE: Os primeiros passos	13
SEGUNDA PARTE: O reconhecimento	19
Cidade Arapuça.....	20
Simão Poeta	25
Pão com Mortadela	27
TERCEIRA PARTE: O divisor de águas	30
Espaço.....	30
Vivência Coletiva.....	32
QUARTA PARTE: Enfim, a ZONA!	35
O processo.....	36
1. atuação	36
2. dramaturgia	39
O espetáculo.....	42
1. espectador: um desejo.....	42
CONCLUSÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

INTRODUÇÃO

Este texto é sobre uma vivência, um estudo continuado dos processos de criação e existência de um coletivo de teatro do interior de São Paulo, na cidade de Ribeirão Preto, na qual nasci e cresci. O Grupo Teatral Ditirambo, que fez e faz parte da minha trajetória enquanto atriz e pesquisadora da cena, mais especificamente o teatro, em suas formas de existir. Não somente à essa trajetória, mas ao contexto e as necessidades de pensar e fazer teatro e suas possibilidades, a partir do recorte dessa experiência vivida por mim nesses 7 anos, juntamente com a oportunidade de explorar os horizontes dessa arte por meio da Universidade. Eu gostaria que essa escrita fosse uma forma de abrir o que está por dentro, expor o maquinário da construção para além do que é visto, analisar e registrar, conforme ela ocorre, a construção de um corpo coletivo a partir das interferências que o fizeram pensar o teatro. Assim como, através desse estudo, compreender as esferas que atravessam as metodologias nos processos de criação cênica e pensamento artístico do coletivo, permear, através do tempo/ação/memória, as interferências que fizeram a existência e resistência de mais um grupo de pessoas com o desejo de fazer teatro. Para isso, dividirei essa pesquisa em partes: A primeira consiste no reconhecimento das pessoas e o início dos processos enquanto grupo, o que e como éramos, o primeiro contato com as características artísticas em conjunto, o início da convivência coletiva e o que nos deparamos; a segunda aborda os desafios da convivência e administração coletiva, as dificuldades de não ter um espaço, por onde percorremos e nossas ideias da linguagem artística que estava sendo construída, incluindo os primeiros trabalhos que deram início de fato ao grupo; a terceira se concentra na ocupação da sede que norteou o pensamento da pesquisa do uso do espaço como estímulo de criação cênica e, por fim, a última parte é a análise da construção do espetáculo ZONA 16, trabalho que materializa e norteia a construção da identidade buscada na trajetória do grupo. Tais partes abarcarão as camadas de formação do grupo, sejam elas artísticas, históricas, sociais, políticas, pessoais, metodológicas, econômicas, ideológicas, entre outras.

Após algumas experiências vividas com o Grupo Teatral Ditirambo, em 2016, ainda em seus primeiros passos, ingressei na graduação em teatro na Universidade Federal de Uberlândia. Naquele período, entre minha experiência em um coletivo teatral e a entrada na graduação, tive a oportunidade de investigar as ideias que vinham sendo construídas de uma forma mais prática, como entender traços do teatro que estávamos construindo no coletivo, traços de um teatro contemporâneo e político que se estabeleciam para além do

partidário, como visualizar os possíveis atravessamentos da encenação e da recepção do público, assim como referências que poderiam ser usadas com mais propriedade, na relação da vivência com o Grupo Ditirambo e outras possibilidades de estudos práticos e teóricos consolidados durante a minha experiência acadêmica. Por fazer parte de dois universos teatrais distintos ao mesmo tempo, pude perceber como cada um poderia de alguma forma, se integrar nas suas potencialidades de criação e pesquisa, mesmo que com metodologias muito diferentes, mas que proporcionavam uma bagagem mais ampla na construção de uma identidade teatral, tanto para mim como artista, como para o fazer sócio-político-cultural, que vinham sendo desenvolvidos em minha formação e na do Grupo Teatral Ditirambo.

A partir dessa relação entre coletivo teatral e área acadêmica, venho me perguntando como esses dois universos podem ser potencializados dentro da minha prática tanto pedagógica teatral, quanto como artista da cena e, principalmente, através do conhecimento adquirido e desenvolvido na Universidade, como é possível estruturar uma linha de identidade de criação a partir dos trabalhos já feitos pelo Ditirambo, e os pensamentos elaborados quanto ao significado do fazer teatral num coletivo de artistas independentes. Para quê fazer teatro e para quem o fazemos?

A partir dessa perspectiva, para abarcar as reflexões que proponho nessa escrita e para desenvolver uma linha de pensamento das práticas do Ditirambo, trago como base o estudo de alguns autores, como: André Carreira, sobre teatro de grupo no Brasil e a cena contemporânea; e para conseguir analisar possíveis metodologias de criação do Ditirambo, me debruço também algumas proposições de Bertolt Brecht como, o distanciamento, a atuação e a composição cênica, princípios e procedimentos de criação teatral que dialogam diretamente com as práticas de criação do grupo em relação ao pensamento de um teatro que traz para a cena a consciência ativa de uma estrutura de realidade que queremos comunicar de forma aberta e transparente. Coloco em jogo, ainda, orientações de Augusto Boal, como a formação de um teatro que convida o público e sua percepção para a construção da cena que se desenrola a sua frente, e a quebra de convenções teatrais, não me apegando necessariamente aos métodos pré-definidos por Boal, como o Teatro Invisível e/ou o Teatro Fórum (entre outros), mas escolhendo o que deles pode contribuir para as análises desta pesquisa.

O Grupo Teatral Ditirambo, hoje, 2022, é composto por 6 integrantes: Giovana Araujo, Precy, Eduardo Fernandes, Noah Almeida, Joe Bacheschi e Naiane Graciotto,

tem origem no interior do Estado de São Paulo, na cidade de Ribeirão Preto em junho de 2015, quando estudantes de teatro se encontraram no curso Técnico de Arte Dramática pelo SENAC com mais de 20 pessoas. Logo nos primeiros exercícios, o grupo, com a provocação e auxílio dos professores Renata Torraca, Marcelo Evangelisti, João Paulo Honorato e Ulisses Lopes, se identificou com o uso de espaços não convencionais do teatro para seus processos de criação. Essa identificação foi logo se tornando uma característica dos trabalhos que fazíamos enquanto grupo e, durante a construção da nossa identidade, começamos a nos indagar sobre como o teatro era representado na nossa cidade e na classe artística como um todo, e como nós alcançávamos um público que não era aquele já consumidor assíduo de teatro ou a própria classe artística que consumia o que ela mesma produzia. E assim, fomos criando também algumas percepções sobre a nossa maneira de criar e interagir com o teatro e seus elementos. Como espaços, referências e contextos diferentes modificam a estrutura do fazer teatral, em suas diversas maneiras de existência? Éramos um grupo diverso, de muitas personalidades que dialogavam entre si para criar teatro, conversar com as pessoas através da cena e a reprodução e re-criação/transformação da nossa realidade. Assim, vi a necessidade de retomar e explorar aquele acordo coletivo, que foi aos poucos se constituindo a partir do desejo de experienciar processos criativos, do desejo de um teatro aberto, visível, transparente e democrático e apresentar algumas formas de criação, associando-as com referências necessárias, como as do teatro épico e dialético, ainda estendendo um pouco o horizonte de uma questão que sempre permeia os processos de criação, para quê e para quem fazemos teatro?

Por meio da descrição da trajetória do grupo, com o auxílio de fotos, vídeos, materiais produzidos no decorrer de 4 anos e entrevistas com os antigos e atuais integrantes, refleti e registrei os métodos apreendidos pelo coletivo até a criação do espetáculo ZONA 16, último trabalho feito antes da pandemia de Covid-19, fazendo paralelo com referências que elucidam as reflexões sobre a criação cênica, a vivência e metodologia no contexto do teatro de grupo e processos colaborativos. Apoiada nas referências já citadas e outras como Luis Alberto de Abreu e Antônio Araújo, que respaldam o pensamento sobre o teatro contemporâneo como experiência de diálogo com o todo e o fazer/pensar teatral coletivo, nas suas diversas formas de existir em quaisquer espaços para quaisquer pessoas, tecendo assim a comunicação tida como verdadeira e transparente entre obra, realidade e público, segundo Jorge Dubatti, através da convivência e da experiência vivida entre as partes do fenômeno teatral, referências essas que falem, a princípio, de filosofias teatrais

e estruturais, com pensamentos sobre o discurso do acontecimento teatral, e aquelas voltadas para questões mais específicas da construção do espetáculo e o trabalho criativo em coletivo, a partir de procedimentos de criação que dão conta de alcançar, na prática, o pensamento teórico. A partir disso, a análise segue em **SEIS** aspectos, são eles: **1.** Convívio e coletivo - Contexto; **2.** Construção cênica – Pensamentos e dinâmica de construção do grupo; **3.** Atuação/representação; **4.** Espaço cênico/ocupação; **5.** Dramaturgia; **6.** Recepção/Público; Necessários como metodologia para a apresentação das ações do grupo Ditirambo, que tem a interferência dos acontecimentos dentro da trajetória do grupo, portanto, destaca-se a relação com o contexto social e histórico, com o espaço e com o público em momentos distintos. Como entendemos o espaço cênico, os espaços que nos cercam como material criativo e possibilidades cênicas, como parte fundamental do espetáculo. Assim como o público - levando em consideração as reflexões de Brecht – destacamos mecanismos internos do espetáculo que intencionaram levar o espectador como indivíduo ativo dentro do espetáculo, transformando-o em protagonista da ação cênica e no diálogo com suas partes fundamentais, através da inserção do público no espaço e na interação com a dramaturgia, buscando transformar o espetáculo numa experiência transgressora muito mais do que somente uma obra contemplativa. O ator, que se mistura com a história, com o espaço e com o público, promovendo possibilidades aos acontecimentos necessários e assumindo o papel de ponte entre todas essas partes. E a vivência coletiva que transpassa por todos esses momentos de criação.

PRIMEIRA PARTE

Os primeiros passos

Nesse primeiro momento, a escrita se inicia com um desejo, o desejo de compreender qual(is) ponto(s) em particular coloca um grupo de pessoas no mesmo caminho, no mesmo momento, em determinada circunstância para pensar o fazer teatral, visto que cada uma dessas pessoas detém a sua própria perspectiva da realidade, seus corpos, suas artes, seus achismos e achados, e se encontraram, se entenderam, se desentenderam para se expor e dialogar com o mundo através da cena teatral. Não entrarei nessa conversa com o intuito de falar de destino aleatório, mas de uma poética que foi construída, de uma perspectiva e um acordo coletivo que foi internalizado com o passar do tempo nas vivências proporcionadas pela criação em conjunto.

Assim como os processos que ainda serão descritos aqui, gostaria de seguir com um pensamento principal de diálogo com o leitor, partindo do princípio de não esconder o processo de escrita do próprio texto e o processo de análise dos pontos que serão trazidos. O intuito é abrir, mostrar e escancarar o maquinário por de trás das partes fundamentais de ambas as construções – do Ditirambo e, conseqüentemente, da análise dele mesmo. E para compreender melhor essa dinâmica, trago como fio condutor dessa pesquisa o pensamento de Bertolt Brecht sobre a criação teatral e a comunicação aberta com o público. É preciso que este visualize as partes, entenda o que está por trás, reflita sobre os pontos e articule consigo mesmo as suas próprias percepções. Dentro da concepção de Brecht sobre mostrar ao público que o que ele está vendo é teatro, quero através dessa escrita processual justamente escancarar a criação teatral, mostrar que isso é teatro muito antes de ser palpável como um produto, ele é construído, e nesse caso, em conjunto.

Em março de 2015, um grupo de pessoas desconhecidas se encontram no subsolo do Senac de Ribeirão Preto, na sala do Curso Técnico de Arte Dramática, mais especificamente, a VII turma. Eu entrei e vi muitas pessoas, sentadas em roda. Era uma sala bem iluminada, com bancadas na direita, alguns armários, uma lousa branca, 4 janelas, o chão de piso frio, e no teto uma vara com 3 ou 4 refletores e um projetor. Os professores se encontravam sentados junto conosco, eram em 4: Marcelo, Renata, João Paulo e Ulisses. Começamos como qualquer aula comum de teatro, todos se

apresentaram, discutimos um pouco sobre o que era arte e o que aquela prática significava para a gente, sendo que alguns de nós já fazíamos teatro há mais tempo, alguns há pouco tempo e outros nunca tinham tido contato com ele.

As aulas aconteciam de segunda a quinta das 13:30 às 17:30. Eu não fazia ideia de que a experiência que estava por vir iniciaria de fato minha trajetória profissional no teatro e a ideia que eu tinha dele, eu tinha 17 anos, havia acabado de me formar no Ensino Médio e comecei ali a entender algumas das possibilidades de estudar o que ainda estava muito distante, por mais que eu já tivesse alguma experiência em estar em cena. Eu sempre soube que queria ser atriz de teatro, desde muito pequena, então passei muitos anos fazendo cursos livres e teatro dentro da escola desde que me conheço por gente, mas até então não conhecia nada muito além de estar em cena, brincar de estar em cena, gostar de estar em cena. Eu tinha uma mera ideia de que aquilo me acompanharia por um grande período da minha vida, prepotentemente falando até para o fim dela, como um grande desejo e uma paixão ainda nem tão explorada, mas a percepção do fazer teatral autônomo enquanto estudo, carreira, produção, criação, pesquisa e conhecimento de técnicas, metodologias e linguagens ainda era algo bastante obscuro. O que é normal para uma adolescente que começou a pensar no futuro próximo.

Logo nos primeiros encontros, o reconhecimento da turma foi intenso, nos víamos todos os dias, passávamos a tarde toda juntos, nas aulas, nos intervalos e no pós aula, nos víamos e nos aproximávamos cada vez mais, jogando, discutindo, criando em praticamente todos os momentos. A convivência se tornou parte das propostas de cena, inclusive com os professores, a relação se estreitou de uma forma que não conseguíamos mais nos ver fora daquele espaço. Falo por mim principalmente, mas era uma conversa recorrente entre a grande maioria da turma. Éramos em 20 a 25 pessoas nesse momento.

Começamos por nos inteirar na ideia do Teatro Primitivo, onde ele começa, como começa. A sociedade primitiva já representava, em seus rituais em contato com elementos da natureza, em suas danças dramáticas coletivas, celebrações, pedidos e/ou perdas. Representações feitas a partir de mitos que faziam parte da cultura de cada povo. Eram práticas que faziam parte da expressão humana logo em seus primeiros registros culturais e artísticos, o teatro já estava presente como forma de comunicação.

Os módulos práticos de corpo/voz e criação cênica, acompanhavam os estudos teóricos conforme avançavam, e os jogos de cena criavam conexão entre as personalidades dispostas em sala de trabalho. Éramos em muitos, cada um com suas realidades de vida, família, educação, condições psicológicas e principalmente,

financeiras. Essas diferenças nos colocavam em diálogo um com o outro a todo momento e nos proporcionava o desejo coletivo de discutir sobre elas, tomar consciência delas e criticá-las se fosse necessário. E essas percepções, conseqüentemente, apareciam no jogo de cena. Gosto de pensar que nossas diferenças de idade, cor, sexualidade, vivências, percepções sobre o mundo e condições psicológicas e físicas, nos uniu, nos fez estar disponíveis a perceber os corpos, o que fazem, o que falam, como pensam e o que vivem. A criação coletiva conseguia transpor a existência de cada um de forma a sintetizar e sincronizar as várias vozes do grupo, e nos ensinou a perceber que também no público, existem singularidades, e o discurso precisava se tornar nítido para quem o recebe, tornando o diálogo em cena o elemento essencial do fazer teatral, dentro do que estávamos criando naquele momento.

Claro que essas percepções ainda não eram assim palpáveis como descrevo aqui, elas aconteciam como um impulso, como um grande acordo coletivo, que era construído com o passar dos dias dentro da sala de trabalho. E nesse primeiro momento no curso, estudando o teatro primitivo até chegar no teatro grego (nos teatros de arena, as máscaras, a vestimenta que fazia com que os atores parecessem maiores e extravagantes naquele espaço imenso onde as peças eram encenadas), começamos a enxergar o que seria nosso primeiro exercício cênico.

A criação coletiva foi muito incentivada pelos professores do SENAC, por mais que fosse algo que nos identificávamos como grupo, era uma metodologia pedagógica que acompanhava os processos de ensino aprendizagem do curso, e também pela experiência que eles já tinham com grupos independentes de teatro e/ou outros coletivos culturais da cidade. Nós éramos o tempo todo estimulados a criar autônoma e coletivamente, com direcionamentos e referências a partir do que nós apresentávamos. A construção dessa autonomia de criação foi a base para que caminhássemos mais livres na nossa criação, e principalmente para enxergarmos nossas potências enquanto artistas criadores e descobrirmos através da prática de criação a identidade de discurso e diálogo do grupo, a partir das imagens e de toda a dramaturgia construída a várias mãos e particularidades que se juntaram. Apesar de existir esse estímulo, o curso seguia na sua estrutura de módulos, e as propostas eram bem definidas. Algumas vezes aconteciam alguns desacordos entre as propostas e a ideia do grupo, justamente porque nós enquanto coletivo (umas pessoas mais do que outras) discordávamos e queríamos agir com autonomia nas nossas ideias.

Diante disso, lembro que o grupo era muito expansivo, cheio de ideias e questões representadas e discutidas sobre a existência e a realidade. Nós criávamos cenas no cotidiano, na convivência um com o outro, não era preciso estar em sala de trabalho para que nós inventássemos uma situação, um olhar, um detalhe diferente para imagens e espaços comuns. Assim, surgiu a proposta para nosso primeiro exercício cênico, e hoje, eu vejo que a escolha foi pela possibilidade de podermos colocar as questões que já vinham pulsando entre nós e a cena através da ideia que o texto trazia, e não necessariamente da sua estrutura fechada de dramaturgia. Dessa forma, com um texto mais metafórico e de certa forma livre de estruturas muito rígidas, não era preciso seguir fielmente a dramaturgia, nos dando possibilidade de criar em cima dela e transpor nossas próprias vozes, com letras de músicas, textos que nós mesmos escrevemos, polifonias, melodias criadas pelo grupo (que desde o começo teve uma forte dinâmica musical e vocal em coro, que inclusive a prática de cantar juntos era nossa parte preferida)

Nos foi apresentado o Mito da Caverna de Platão¹. Esse como primeiro exercício cênico foi o pontapé inicial para nos entender enquanto grupo em relação ao espaço e ao público e o que gostaríamos de expor em cena. Estávamos trabalhando apenas há dois meses juntos, mas as características principais desse primeiro encontro nos acompanham até hoje como pesquisa e identidade de criação. A experimentação do trabalho coletivo e do uso do espaço como parte fundamental da cena, características essas que foram ficando mais fortes e evidentes, propositalmente, a cada trabalho.



Figura 1 - Registro de "O Mito da Caverna" (2015) no Teatro de Arena de Ribeirão Preto - acervo do Grupo Teatral Ditirambo

Apresentado no Teatro de Arena de Ribeirão Preto, no Morro do São Bento, em maio de 2015, o Mito da Caverna tinha 23 atores em cena, trabalhando com o objetivo de ocupar a maior parte do espaço para atingir possibilidades de

¹ O Mito da Caverna ou a Alegoria da Caverna, encontrado no livro "A República (Livro VII) de Platão, o qual trata-se de uma situação metafórica sobre a libertação da escuridão do ser humano, como é possível nos libertar da escuridão e das sombras projetadas de uma ilusão, sem medo de sair da caverna e encarar a luz e a verdade.

experimentações com o corpo e a voz a partir dos estudos sobre teatro primitivo e teatro grego.

Inicialmente, nós não tínhamos ideia da dimensão que era ocupar aquele espaço de infinitas possibilidades, além de ser um espaço público, que naquele momento estava em reforma há tempos, fazia anos que não recebíamos ali qualquer atividade cultural. O Teatro de Arena² é um patrimônio histórico da cidade de Ribeirão Preto, construído numa

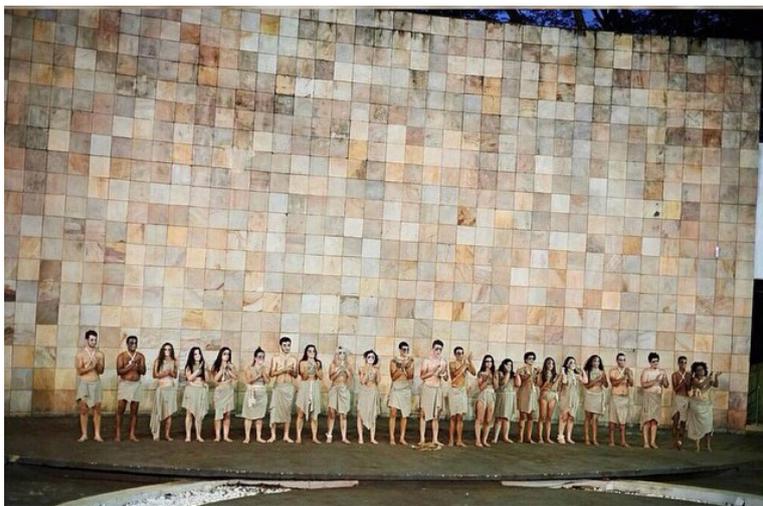


Figura 2 - Registro de "O Mito da Caverna" (2015) no Teatro de Arena de Ribeirão Preto - acervo do Grupo Teatral Ditirambo

meia-encosta, uma área de 6 mil metros quadrados no Morro do São Bento, inaugurado em 1969 e idealizado por Jaime Zeiger. E coincidentemente se encontrava bem na nossa frente, atravessando a rua do Senac.

Estar naquele espaço, interagindo com o público, criando imagens que, naquele momento, faziam sentido para a nossa realidade de estudantes de teatro: a vontade de se profissionalizar e, para tanto, queríamos possibilitar canais de diálogos com os locais da nossa cidade que pudessem recepcionar o imaginário da *caverna*. Essa ideia, futuramente estaria dentro da perspectiva do nosso fazer teatral e artístico, ideário que foi construindo nossa identidade enquanto coletivo independente de teatro. Isso é pouco dito entre nós, mas foi ali onde a chama foi acesa, como está registrado na entrevista de uma integrante do grupo, Noah Almeida:

[...] eu lembro que a gente escolheu o Teatro de Arena porque era um lugar histórico da cidade, o teatro de arena em Ribeirão Preto que estava desativado na época, não tinha nada e estava em reforma sem movimentação, então a gente escolheu por ser um espaço com uma acústica boa e por remeter essa ideia mais primitiva, cabia com o que estávamos propondo com o texto. [...] O espaço interferiu em toda a minha perspectiva de cena. Porque na caixa você só concentra a energia e a presença de palco, lá era aberto, era um outro tipo de

² Disponível em: <https://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/portal/teatro-arena/o-teatro-de-arena>
Data de acesso: 10 de junho de 2022

estímulo, uma outra linguagem, outro corpo, acho que fez a gente expandir todas as nossas movimentações, porque era um espaço que fazia nós atores ficarmos muito pequenos em cena, então o que a gente precisava era expandir, não só as movimentações como os textos tinham que ser mais necessários, mais objetivos. Porque nesse espaço nós não precisávamos ter muito texto, mas textos mais necessários.” (Trecho de entrevista com Noah Almeida, co-fundadora e integrante do grupo, 2021)

Começamos a criar as cenas para o Mito da Caverna dentro da sala de trabalho, até que surgiu a possibilidade de ocupar o Teatro de Arena e, então, tudo mudou. A compreensão e a exploração do espaço por alguns dias foram fundamentais para que toda aquela estrutura fosse utilizada e também fizesse parte da cena como uma voz principal, o espaço fala por ele mesmo só de ser evidenciado no corpo de cena, e essa percepção nos deixou presentes, inteiramente dentro daquele espaço como se tudo que acontecesse nos momentos em que estivéssemos em cena fosse teatro. Como o exercício básico de andar pelo espaço sem deixar pontos vazios, só que em grande escala, enorme escala.

Fizemos barulho naquele fim de tarde. A voz do grupo ecoou pela encosta do Teatro de Arena, entrou pelos ouvidos de quem assistia e participava daquele momento e respingou no reconhecimento da nossa existência. Chegamos e nos encontramos, e não paramos por aí. Essa foi a fase de reconhecimento e compreensão das potências de diálogo da criação teatral daquele grupo de pessoas desconhecidas, jovens barulhentos que andavam descalços pelos corredores e arredores do Senac, expansivos, esfomeados, exagerados e desobedientes.

SEGUNDA PARTE

O reconhecimento

Nada foi por acaso, nada surgiu somente do que nós acreditávamos. Tudo o que vimos e vivemos contribuiu para a maneira de enxergar e fazer teatro que existe hoje no grupo e isso aconteceu graças a inúmeras referências e vivências que tivemos durante esse período, assistir teatro, acompanhar uns aos outros e outros coletivos, vivendo teatro todos os dias praticamente. Logo após a experiência com o Mito da Caverna de Platão, dando início aos estudos do teatro narrativo, ouvimos pela primeira vez o nome Bertolt Brecht, alemão, dramaturgo, poeta e encenador do século XX, principal nome que, em sua práxis, dá síntese ao teatro épico e dialético. Teatro este que ficou marcado por sua forte discussão política sobre as relações humanas e o capitalismo, quebrando a famosa quarta parede do teatro e gerando reflexões e diálogo entre palco e plateia. Nos foi apresentado o texto “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”, de Brecht. Marcelo nos apresentou o contexto brechtiano com tanta veemência que ficamos encantados, particularmente falando.

Antes de dar prosseguimento à criação do segundo exercícios cênico, gostaria de abrir um parêntese sobre uma experiência que foi fundamental para tal. Por meio do suporte do professor Ulisses Lopes, viajamos até São Paulo para assistirmos ao espetáculo “O Banquete”³ no Teatro Oficina Uzyna Uzona, dirigido por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso). Pudemos ir em uma grande parte do grupo, e alguns elementos do espetáculo nos chamou muita atenção e despertou um modo de criar teatro mais amplo em relação ao que tínhamos no imaginário do que era teatro. A proximidade para/com o público, não só dos atores, mas do espetáculo como um todo, fazia com que aquele espaço se transformasse numa experiência, o contexto ficcional da obra fazia parte dos corpos dispostos no presente momento e criava intimidade entre os elementos. Foi a primeira vez que eu compreendi que teatro poderia ser materializado em qualquer dimensão espacial e consegui visualizar elementos de criação compartilhados com quem estava fruindo da obra, além da expectativa, a participação dela. O aspecto ritualístico que o espetáculo trazia, realmente como uma grande festa brindada por Dionísio, com vinho, interação, contato, trazendo à tona questões da relação e poéticas humanas que nos abriu para viver

³ Disponível em: <https://teatroficina.com/2015/04/13/estreia-2015-de-o-banquete/>
Data de acesso: 17 de junho de 2022

e experienciar o acontecimento teatral. Além do uso do espaço, o que mais nos chamou atenção foi o trabalho com a música, mais do que a trilha sonora do espetáculo, a música era necessária, e para nós, a música era intrinsecamente fundamental.

A partir dessa experiência, sem dúvida, o processo de criação do segundo exercício cênico foi outro. Voltamos para a sala de trabalho na semana seguinte e nos foi apresentado um exercício que ficou como base de processo de criação cênica do grupo até hoje, o *Viewpoints*⁴, um procedimento de composição improvisacional e de percepção de tempo e espaço, que amplia as possibilidades da prática de se colocar em cena e de composição dramaturgica na criação conjunta.

Em nossas práticas iniciais de viewpoints, a percepção do outro era o principal ponto, nos colocávamos em 5 raias frontais e elegíamos alguns movimentos, como andar, pular, sentar e cair, eram os mais comuns, e a partir deles alterávamos velocidade, repetições, frequência e intensidade. Como treinamento, sempre começávamos caminhando pelo espaço, trabalhando dinâmicas rítmicas diferentes e níveis (alto, médio e baixo) e relações de corpo/imagem construídas uns com os outros no campo improvisacional. A partir das experiências com o Viewpoints, justamente por ser uma ferramenta eficaz na visualização de imagens e percepção criativa ao espaço que se faz elemento teatral, inúmeras possibilidades de ideias passaram a nortear os processos de construção cênica.

- **CIDADE ARAPUCA (2015-2016)**

Como estávamos no módulo de Teatro narrativo e fomos inseridos no universo brechtiano, a proposta era que trabalhássemos com o texto “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”, como já citado, ópera idealizada e escrita por Bertolt Brecht e Kurt Weill, que narra o nascimento, o auge e a queda de uma cidade imaginária fundada por três fugitivos que se veem perdidos e encurralados. Mahagonny quer dizer “arapuca”, ou seja, é uma armadilha para que estes 3 personagens possam pegar o ouro dos trabalhadores cansados da região que desejam gastar seu dinheiro com os prazeres da vida. Se torna uma cidade onde tudo é permitido desde que se tenha como pagar, através

⁴ Conceito e prática de composição cênica abordado por Anne Bogart e Tina Landau em sua obra **O livro dos Viewpoints – um guia prático para viewpoints e composição**. São Paulo, Perspectiva, 2017.

de protestos vindos de um dos lenhadores, Paul. Não ter dinheiro é o maior crime que se pode cometer dentro de Mahagonny. Seus personagens principais, os lenhadores vindos do Alaska, vão morrendo um a um. A cidade então nos seus momentos finais cai no caos. A peça mostra estruturas construídas a partir do sistema capitalista, trazendo discussões entre estrutura e pensamento social, e as mazelas da necessidade do dinheiro como meta absoluta.

Nossa ideia era realmente construir essa cidade diante dos olhos dos espectadores/participantes, como se todos os corpos presentes fizessem parte da construção da estrutura e do seguimento da ação cênica. Fizemos também experimentações com ambientalização e instalações pelo espaço, que nos abriu os olhares ao que poderia ser utilizado para materializar a cidade de Mahagonny por toda parte, não somente no que entende-se por palco, mas em todos os lugares que os olhos pudessem alcançar a cidade estaria acontecendo. João Paulo e Marcelo, dois dos



Figura 3 - Registro de "Cidade Arapuca" (2015) na antiga sede da cia. Boccaccione. Na imagem, a atriz Gabriela Pina. Foto por Vinícius Hepp.



Figura 4 - Registro de "Cidade Arapuca" (2015) na antiga sede da cia. Boccaccione. Na imagem, os atores Miguel Alexandre e Vitória Melo. Foto por Vinícius Hepp.

nosso

sos professores, faziam parte de um grupo chamado cia. Boccaccione (hoje está com seus 15 anos de existência na cidade de Ribeirão Preto), e cederam sua antiga sede para que pudéssemos estreiar o trabalho em junho de 2015.

Era um galpão pequeno com mezanino que, ambientalizado cenicamente, com 15 atores em cena, transformou-se em um bar/tribunal e a ação cênica acontecia por todo o espaço, com o público sentado em bancos, no chão e por todos os espaços possíveis, numa disposição circular, onde as cenas principais aconteciam, em sua

maior parte, no centro do espaço cênico - entre outras ações pelos cantos e entre o público, que era convidado a interagir diretamente com o espaço físico e dramaturgicamente do trabalho. O espetáculo foi o início de uma ideia mais específica sobre o uso do espaço físico na concepção da cena, pois, se tratava de um trabalho inteiramente adaptável e flexível a qualquer espaço alternativo, permitindo analisar e criar nuances diferentes em cada uma das apresentações.

A Cidade Arapuca, teve suas primeiras apresentações todas lotadas, com uma grande disponibilidade do público a interagir com a narrativa. A partir dessa experiência, o professor Ulisses nos provocou com a seguinte pergunta: Por que vocês não fazem uma temporada? Então, ele acabou despertando em nós a vontade de continuar com o trabalho para além da ideia de um exercício cênico, era o que nós tínhamos de concreto e mais pulsante naquele momento. Mas para que o trabalho tivesse prosseguimento, teria que ganhar uma identificação, de quem era o trabalho, para onde iríamos com ele. Óbvio que a resposta foi criar um grupo de teatro e imediatamente fomos em busca de um nome e um símbolo que nos identificasse.

Mostre-nos o caminho do próximo bar e não pergunte o porquê. Se nós não acharmos o próximo bar, eu digo que poderemos morrer! Já dizia a canção *Alabama Song* na obra de Mahagonny. Queríamos algo divertido, que identificasse nossa natureza sátira, criativa, jovem, apaixonada, desobediente, um tanto quanto arrogante e ávidos pela desconstrução de qualquer convenção que nos fosse imposta. Em uma das incessantes buscas por um nome, DITIRAMBO surgiu por uma das integrantes, Ana Luz Mira.

Ditirambo⁵ consistia numa ode entusiástica dirigida ao deus Dionísio na Grécia antiga, ritual representado por um coro que se vestia de sátiro (criatura meio homem, meio bode – figura sempre associada a Dionísio). O Ditirambo, esse grupo de sátiros, cantava e dançava em homenagem ao deus do vinho e, com o passar do tempo, a representação começou a ganhar estrutura ficcional, teatral, precedente ao que hoje conhecemos como

⁵ O mais antigo local de espetáculos de Atenas, o teatro de Dionysos Eleuthereus, situado na Acrópole, foi durante muito tempo o local onde se dançava e cantava os ditirambos. Inicialmente, atribui-se a Árion o termo ditirambo para o canto dionisiaco, versificado e entoado por sátiros. O tirano Pisístrato (560-527 a.C.) elevou a devoção a Diôniso a culto oficial de Atenas, adoptando as inovações de Árion e convidando Téspis, originário da ilha de Lesbos, para organizar as festas das Dionisiacas Urbanas. Por volta de 530, celebra-se pela primeira vez esse festival, sendo Téspis o seu principal animador, fazendo representar um poema que consistia num diálogo entre um actor (hypocrites, "aquele que responde") e um coro, evocando uma lenda, como é habitual no texto do ditirambo. Téspis introduz ainda o costume de mascarar os actores e é este o aspecto que ainda aproxima o teatro antigo com os rituais dionisiacos. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ditirambo>

tragédia grega, a partir das histórias contadas pela realidade daquele povo, seus heróis, deuses e crenças. Nos identificamos, e assim ficou, Grupo Teatral Ditirambo.



Figura 5 - Mandala feita por Renata Torraca para o Grupo Teatral Ditirambo em 2015. Foi a primeira marca do grupo e permaneceu por 7 anos.

Nesse processo, nos encontrávamos todos os dias, ensaiávamos às sextas-feiras para apresentarmos 2 sessões (dependendo da quantidade de público) todos os sábados durante um mês. Tivemos que aprender a nos organizar, separar tarefas, adaptar cenas e textos conforme necessário. Tínhamos que saber os textos uns dos outros, porque ainda estávamos aprendendo a ter o compromisso e disciplina com o grupo e o trabalho fora das paredes da instituição do Senac; portanto, era comum algumas pessoas faltarem aos ensaios e às apresentações e/ou não poderiam estar por qualquer outro motivo pessoal, então nós substituíamos. Os papéis eram coringados, no estilo do teatro de Augusto Boal, e identificados através de objetos, acessórios e símbolos, fazendo com que qualquer ator estivesse disponível para interpretá-los.



Figura 6 - Registro de "Cidade Arapuça" (2015) na antiga sede da cia. Boccaccione. Foto por Vinícius Hepp.



Figura 7 - idem

criação autônoma. A sede era, e ainda é, uma conquista importante de reivindicação da existência da maioria dos coletivos culturais e artísticos, principalmente nesse caso de grupos independentes de teatro, o potencial de criação do teatro de grupo passou a ser vinculado diretamente com a sede na qual esse grupo pudesse desenvolver suas pesquisas. Assim como diz André Carreira sobre o teatro de grupo a partir dos anos 90:

[...] a sede passou a representar, nos anos 90, o lugar de treinamento e reunião a partir do qual o grupo articula seus projetos espetaculares e pedagógicos. Lugar onde o grupo se funda cotidianamente como unidade criativa. A sede como lugar de referência e como espaço político. (CARREIRA, 2019, p. 2)⁶

Sendo assim, a existência do grupo está diretamente ligada ao lugar onde se faz encontros, onde se cria, pois entende-se que há um lugar onde refugiar-se, onde possa se recolher e experimentar a criação. É como se fosse a casa daquele corpo coletivo que

⁶ Disponível em:

http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/045_Andre_Carreira.pdf

Data de acesso: 19 de agosto de 2021.

ganha grande importância quando se compreende que a estadia é a base sólida para a permanência da produção teatral no grupo.



Figura 8 - Primeiro flyer de "Cidade Arapuça". Na imagem, Isabela Moreira. Foto por Vinícius Hepp



Figura 9 - Registro de Cidade Arapuça no espaço Beco Cultural em 2016. Na imagem, os atores Giovana Araujo, Aline Arango e Miguel Alexandre. Acervo do Grupo Teatral Ditirambo

- **SIMÃO POETA (2015-2017)**

Criamos uma rotina de encontros, após esse processo de apresentações e reuniões de administração e produção, nós continuávamos estudando e vivenciando outras práticas do fazer teatral. Ainda em 2015, o grupo também passou pelo processo de criação de *Simão Poeta*, livre adaptação do texto *A Farsa da Boa Preguiça*, escrita por Ariano Suassuna em 1960, que conta a história do poeta Joaquim Simão que preza pelo sossego e pela arte, com sua esposa Nevinha, em oposto ao rico avarento Aderaldo e Clarabela, assim como também conta com as figuras celestiais e os diabos, estes que misturam os acontecimentos de forma cômica e crítica, e interferem nas peripécias dos personagens.

A releitura para criar o espetáculo foi a partir de elementos cênicos que pudessem ser usados na rua, e este trabalho permaneceu no repertório do grupo por 2 anos com cerca de 10 a 15 atores em cena. O espaço da rua foi de extrema importância no entendimento da pesquisa de ocupação, pois o teatro acaba por invadir o espaço que já é ocupado por muitos outros corpos e interferências que surgem durante nossa passagem. Além de treinar o olhar atento e rápido das milhões de possibilidades que a rua nos proporciona, ele pode ser experimentado em diversos locais, praças e patrimônios, os quais nos colocam em contato direto com a cidade e o público que passa por ali, sem a intenção de se deparar com um espetáculo teatral, estamos a todo momento sujeitos às suas transformações constantes. A rua é um espaço democrático.

O que a rua definiu para mim pessoalmente foi a disponibilidade de perder, quando a gente consegue segurar um público de rua, por exemplo, durante 40 minutos, uma hora, bem na rua que tem tanta distração, é um ganho muito grande, e a gente só ganha o público se a gente tiver disposto a perder para ele, inclusive a perder para o barulho do ônibus, para o sino da igreja, para a criancinha que entra no meio da cena, para o cachorro, para o bêbado, qualquer tipo de intervenção que exista na rua. Então na rua eu acredito que a gente só ganha quando a gente perde. (Trecho de entrevista com Precy, co-fundadora e integrante do grupo, 2021).

Então, podemos dizer que a rua foi um espaço de jogo, de jogo em coletivo, percepção em coletivo. Percebemos que tínhamos que estar em harmonia e dispostos a perder em conjunto, estarmos disponíveis a qualquer intervenção que viesse da rua para possivelmente compor com a cena. Simão Poeta foi o trabalho de maior extensão e circulação do grupo, pois a rua era sempre uma nova experiência, cada apresentação era uma nova apresentação, um novo desafio de entender um público diferente, um espaço diferente, o estado dos atores que mudava a cada movimentação da rua.



Figura 10 - Registro de "Simão Poeta" em 2017 no Festival Ajuntaê em Franca SP. Acervo do Grupo Teatral Ditirambo.

Simão Poeta foi um presente, a rua foi uma escola. É comum conversarmos que a rua exercitou nosso olhar para o espaço e o público, e os nossos corpos a cada apresentação aprendia a estar mais disponível às

interferências que poderiam acontecer, ou melhor: aconteciam, inevitavelmente. Chegou um momento que nós não precisávamos mais conversar sobre o que deu certo ou o que deu errado, nessas temporadas que fizemos de Simão Poeta por dois anos, tantos acontecimentos perpassaram o grupo, que permitiram o exercício de um coletivo uníssono, um corpo



Figura 11 - Registro de "Simão Poeta" em 2017 no parque Raya em Ribeirão Preto. Na imagem, a atriz Precy Gabriel. Acervo do Grupo Teatral Ditirambo

coletivo que brincava e se entendia. Nós afirmamos a confiança um no outro em cena e essa foi a grande conquista do Ditirambo com a prática da rua e o processo se teve muito mais no próprio acontecimento das apresentações e das temporadas do que no tempo que tivemos de ensaio pré-estreia. Realmente aprendemos a fazer teatro de rua, fazendo, estando na rua, nos arriscando a estar naquele espaço, e o processo de entender o ritmo da rua acontece fazendo parte dela.

As temporadas aconteceram quando precisávamos arrecadar dinheiro para o caixa do grupo, não me lembro ao certo os motivos, mas sei que a rua era o que tínhamos de mais acessível naqueles momentos. Então, além das temporadas, apresentamos em cidades próximas a Ribeirão Preto, como Jardinópolis, Sertãozinho, Serrana, Pitangueiras, Pradópolis, Ituverava e Franca. Sempre ao final de todas as apresentações, passávamos o chapéu e cantávamos para o público contribuir com qualquer quantia e, assim, fomos mantendo o caixa do grupo para as atividades que poderíamos precisar. Ainda nessa época, como éramos muitos, nos dividíamos em grupos de trabalho: financeiro, mídias e comunicação e produção, os quais ainda eram falhos, mas com o passar do tempo, fomos entendendo as necessidades de sobrevivência do Ditirambo como coletivo, enquanto de fato não acessávamos outras formas de recursos.



Figura 12 - Registro de Simão Poeta no Festival Ajuntaê em Franca SP em 2017. Acervo do Grupo Teatral Ditirambo



Figura 13 - Registro de Simão Poeta em 2017 na praça XV de Novembro em Ribeirão Preto. Na imagem, a atriz Giovana Araujo. Acervo do Grupo Teatral Ditirambo

- **PÃO COM MORTADELA (2016)**

Trabalho que teve pouco tempo de vida, mas considerado por mim um dos grandes marcos de entendimento da prática de criação coletiva do grupo, porque aqui teve como alicerce, os elementos base analisados nesse texto. Foram condensados em uma intervenção de 20 minutos, a criação coletiva, a relação direta com espaço/público e o

mais importante, que ficou característico para a análise do final dessa pesquisa: o contexto dos próprios atores para a criação da cena.

Fomos convidados em agosto de 2016 para compormos uma série de intervenções urbanas no evento “No mês do cachorro louco: Quando viver é perigoso”, promovido como ação para os 10 anos da Cia. Boccaccione, contando com vários outros coletivos artísticos da cidade num trajeto de intervenções pelo centro de Ribeirão Preto. Lembro que estávamos passando por alguns atritos dentro e fora do grupo, como que não sobreviveríamos, que tínhamos o “rei na barriga”, que aquilo era só uma fase, ou que éramos muito novos para fazer teatro. Aquela era a oportunidade perfeita para reivindicar nossa existência em cena, em forma de teatro. É óbvio que tínhamos o rei na barriga, até porque era a única coisa que tínhamos, além das moedas que nós juntávamos para comprar um pão e uma fatia de mortadela para cada nos encontros que já não eram fáceis de acontecer. O deslocamento até o espaço sempre foi difícil, muitos de nós andávamos a cidade inteira a pé, uns vinham de outras cidades, outros saíam escondidos de casa. É óbvio que tínhamos o “rei na barriga”, e não, não era coisa de momento! Fazer Teatro foi (e é!) a nossa escolha!

Esse contexto rondava nossa criação e, por algum motivo, nos deu força para continuar criando. Recebemos o convite e marcamos uma reunião, pegamos uma panela, uma colher e nos sentamos em roda. Cada um pegou essa panela, andando em volta da roda, colocava para fora quando “viver era perigoso”, porque estava alí a insatisfação de termos opiniões contrárias à nossa insistência no fazer teatral.

Era um grupo com muitos porquês, quando fomos para a cena a gente se perguntava por que nós não nos identificávamos com a cena artística, e aos poucos a gente foi entendendo de onde vínhamos: da margem. E é óbvio que não nos encaixaríamos, porque éramos da margem. (Trecho de entrevista com Precy, co-fundadora e integrante do grupo, 2022).

Nos vestimos de bebês, correndo uma maratona atrás de uma rainha que carregava uma vara de pescar e um pão com mortadela na ponta, cantávamos uma marcha. Estávamos cansados de fazer tanta força, de ter que brigar para existir, para fazer parte de uma classe que não queria que estivéssemos naquele ofício. “Pão, pão, pão com mortadela não”, caminhamos de um ponto até o outro correndo atrás da mortadela e da nossa rainha, como um exército de bebês. Colocamos nessa intervenção tudo o que nos impedia de

viver, desde o que falavam para nós, até instâncias maiores como a situação política de golpe⁷ do Brasil.



Figuras 14, 15, 16 e 17 - Registros de "Pão com Mortadela" em 2017 no calçadão de Ribeirão Preto para a ação de 10 anos da Cia. Boccaccione. Acervo do Grupo Teatral Ditirambo.

Onde quero chegar com este trabalho em específico, foi a primeira vez que criamos de forma inteiramente coletiva, só nós, ditirambo, com as nossas intenções, nossas visões, nosso contexto, nosso jeito de escrever, pensar, cantar e atuar, se é que essa palavra cabe aqui - performar talvez seja melhor - intervindo na rua e comunicando com o público, sem fingimento, com honestidade e poesia. Entendemos que de uma inquietação se faz teatro, mesmo sem estrutura, sem recursos (claro que o ideal seria que tivéssemos), a vontade de fazer o que estávamos alí para fazer, se tornava além de cena, pesquisa de criação. Estávamos na rua mais uma vez, lidando com a multidão num sábado em pleno centro de compras de Ribeirão Preto, cantando pelo nosso desejo de poder fazer teatro e sobreviver através dele.

⁷ 2015/2016 – Período do processo de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff claramente considerado como um golpe de Estado no Brasil.

TERCEIRA PARTE

O divisor de águas

- Espaço

Partindo do entendimento que a cena tem o poder de direcionar os olhares as questões necessárias de qualquer proposta, percebemos que **o espaço** no qual ela acontecia poderia também ganhar **protagonismo**, gerar questões e discussões acerca da sua estrutura e existência, fazendo total relação com o que é tratado durante o espetáculo. O espaço onde acontece a ação cênica, nesse sentido, não deve ser escondido ou camuflado e sim exposto como parte fundamental da dramaturgia construída. Ele é real, carrega marcas e histórias que possibilitam camadas de reflexão e poética, que não necessariamente precisam ser ditas, através da criação de símbolos dos nossos corpos se relacionando diretamente com o espaço no qual eles ocupam. E eu digo “nós”, pois, o espectador também faz parte da experiência de ocupar aquele espaço com seu corpo. O espaço nesse caso, faz parte da dramaturgia do espetáculo, é como se ele dissesse grande parte do texto enquanto junto com o resto dos corpos presentes, ele mostra o que precisa ser mostrado, enquanto nós compomos com ele e ganhamos camadas outras de fruição e compreensão da obra.

A Cerâmica São Luiz é um prédio histórico tombado da cidade de Ribeirão Preto (inaugurada em 1958, um dos principais prédios da era industrial da cidade) que teve sua maior parte demolida para a construção de um estacionamento, ficando somente duas casas e três de suas seis torres. Através de um comodato, em 2015, a ONG Vivacidade consegue o direito de ocupar o espaço para a realização de atividades culturais, fazendo com que o prédio fosse considerado como um Centro Cultural para a cidade, responsável pelo acolhimento de diversos grupos artísticos e culturais, incluindo o Ditirambo como primeiro grupo de teatro a ocupar o espaço.

Até chegar na Cerâmica São Luiz, passamos por duas sedes, a primeira o antigo espaço da Cia. Boccaccione e a segunda o Espaço Levina Girolinetta, sede do Grupo Teatral Porão, depois que o espaço da companhia fechou, numa fase que as sedes de alguns coletivos culturais da cidade também fecharam por falta de recursos. Ficamos aproximadamente 1 ano ocupando este lugar, até que houve um desentendimento com o dono do espaço e preferimos nos retirar com o ‘pé direito’, sem ter destino para nossa

estadia. A decisão foi revezarmos nossos objetos de cena e cenários, até então de dois espetáculos ainda em temporada, na casa dos integrantes que tinham de condições de abrigar os materiais – isso foi em um sábado. Na segunda-feira seguinte (em junho de 2016), recebemos uma ligação de Renato Vital, primeiro diretor da ONG Vivacidade, nos convidando para ocupar a Cerâmica São Luiz para a construção de um Centro Cultural, não pensamos duas vezes, logo fomos visitar o local. A partir desse momento, começamos de fato nossa interação com o espaço e com a ocupação, pois nossa existência – tanto financeira como artística - dependia dali, então resistimos por lá, praticamente todos os dias, quase como nossa segunda casa.



Figura 18 - 1º Sarau da Cerâmica (2016). Acervo do Grupo Teatral Ditirambo.



Figura 19 - 2º Sarau da Cerâmica (2017). Acervo do Grupo Teatral Ditirambo

Ficamos um tempo nos dedicando àquele espaço, deixamos um pouco as criações do grupo de lado para movimentar a Cerâmica e criar um público que frequentasse o centro cultural. Criamos o Sarau da Cerâmica, evento que promovia as artes integradas e divulgava o que acontecia no espaço com apresentações de teatro, música, dança, poesia e exposições com artes plásticas. Até então ninguém sabia o que era aquele espaço, as pessoas estavam acostumadas a passar por ali sem realmente percebê-lo, eram só duas casinhas e uma arquitetura dentro do estacionamento de um hipermercado, não tinha nada além

disso. Então nossa intenção era levar o público até o espaço e também fomentar nossa ação enquanto coletivo que ocupava o lugar juntamente o grupo CECA – Núcleo de Capoeira Angola de Ribeirão Preto, que já estava no espaço quando chegamos.

A ocupação da Cerâmica nos colocou num movimento diferente de criação, nos fez entender a relação do teatro com o espaço em que ele era construído, da cena com as possibilidades de se materializar dentro da realidade que os corpos ocupam, e passamos a trabalhar constantemente para levar público para lá, essa era a proposta de contrapartida oferecida pelo grupo para o Centro Cultural.

- **Vivência Coletiva**

Após o processo com a rua e as experiências que tivemos das temporadas na cidade de Ribeirão Preto e região e mais alguns trabalhos, despertamos a vontade de tentar novamente o incentivo do Edital ProAC Primeiras Obras de Teatro, para a montagem inédita de um espetáculo e um novo trabalho, dessa vez com recursos, ainda guardando na memória o texto de Brecht que nos inspirou a dar início ao grupo. Começamos, então, a esboçar as primeiras ideias do espetáculo *ZONA 16*, antes mesmo de sermos contemplados pelo edital, assim como todos os outros, ele aconteceria de qualquer forma. Felizmente, fomos contemplados.

Para chegar na estética do espetáculo, como a atuação e a dramaturgia especificamente, é necessário que eu faça uma breve análise de como era/é a convivência dentro do grupo naquele/nesse momento, as discussões e questões que perpassam todo o pré-processo e a pré-ideia, pois dessa convivência surgem as características da cena no espetáculo *ZONA 16*.

Como forma de nos auto gerir fora do contexto estudantil, para que não tivéssemos que depender sempre da instituição, o grupo - acredito que instintivamente e com uma certa orientação dos professores em alguns momentos -, adotou a criação coletiva. Com o passar do tempo, fomos aprendendo a nos dividir conforme as necessidades, disposição, habilidades e disponibilidades em diversas áreas da concepção, produção e gestão do próprio grupo, para conseguirmos minimamente sustentar nosso trabalho sem muito gasto financeiro, já que não o tínhamos. Não nos encontrávamos mais todos os dias, pois começou a ficar difícil achar horários em comum, cada um buscou outras prioridades e outros trabalhos. Mas sempre que possível mantínhamos as discussões ativas e compartilhando percepções sobre a vida. E com isso, acredito que a construção contínua de uma intimidade proporcionada pela convivência e pelos processos coletivos, também com a colaboração de outros artistas, principalmente no processo da ZONA, refletiu na

nossa comunicação e conexão em cena, e essa visão fez com que o espetáculo ultrapassasse os níveis de funções rígidas e estrutura fixa de uma simples relação “palco-plateia”, pois nesta experiência teatral todos são responsáveis pela construção. Como nas palavras de Luis Alberto de Abreu:

O processo colaborativo [...] se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. [...] todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência. (ABREU, 2003, p. 2)

Claro que, por conta dessa liberdade e informalidade, surgiram vários problemas também com o tempo na relação profissional, e possíveis meios de solução e organização, como todo amadurecimento de processo coletivo, tivemos que nos adaptar aos empecilhos que apareciam dentro da própria estrutura. Nosso foco era fazer com que todos se apropriassem dos processos criativos, para assim, imprimir nossa digital em cada um deles e estabelecer uma linha mais clara de pesquisa, porém, é claro que nem todos os integrantes desde o início tinham essa percepção, então foram saindo conforme o trabalho exigia dos seus compromissos, principalmente nas temporadas da rua, foi quando aconteceram as maiores evasões. O processo da ZONA 16 começou com 10 integrantes e terminou com 6, foi um processo trabalhoso, complicado, que exigiu dos atores, pela primeira vez, uma certa autonomia de criação, mesmo que estivéssemos em grupo, o trabalho seguiu para que cada um estivesse disposto a expor sua própria voz e ocupasse o espaço que lhe cabia, e nesse caso, o espaço era enorme.

O processo colaborativo tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, ideias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um. (ABREU, Luis Alberto de, 2003, p. 6)

Seguindo a fala de Abreu, destaco o depoimento de mais uma atriz do grupo Ditirambo sobre essa metodologia de trabalho:

Foi uma convivência um pouco tensa, porque depois que essas pessoas começaram a sair no meio do processo, o grupo começou a ficar meio desanimado e meio perdido, e foi a primeira vez que a gente estava trabalhando individualmente, cada um com a sua cena, sem muitas imagens coletivas ainda - fazia tempo que a gente não trabalhava assim. A gente saiu da nossa zona de conforto e botou a cabeça para funcionar, e aí eu lembro que foi um processo dolorido, até porque eu não sabia de onde tirar, o que ia surgir, por onde começar, e é sempre

assim, todo o processo a gente nunca sabe o que fazer, então eu estava ali procurando o que me vinha na cabeça. Como atriz, entender o meu corpo naquele espaço gigantesco e as limitações que ele tem foi muito importante, e definiu para mim a ideia de que o público precisa ser o protagonista. E a gente é só aquela provocação que vai fazer o público escolher. A decisão tem que ser coletiva, porque deixar a decisão nas mãos do público é fazer com que cada pessoa ali decida a resolução de uma determinada situação, não foi a gente decidiu. Eu acho que isso foi um dos maiores ganhos que a gente teve como grupo.” (Trecho de entrevista com a co-fundadora e integrante Precy, 2021)

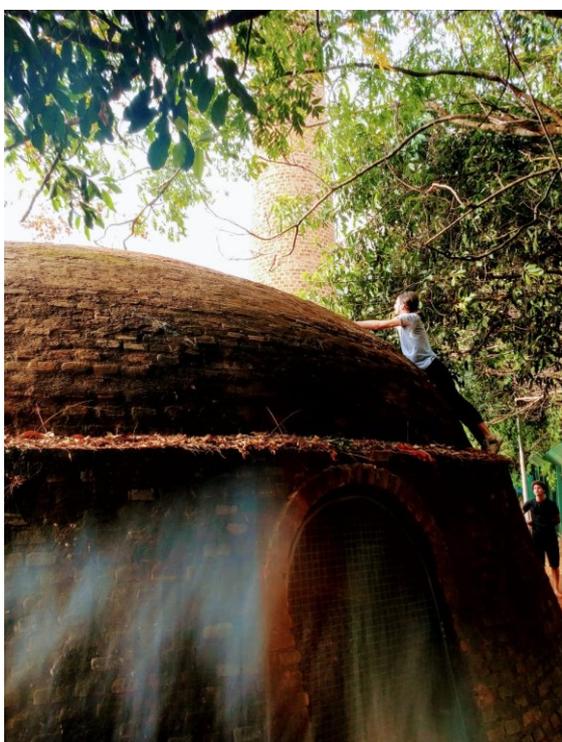
Todos esses processos até aqui, deram para nós, uma dimensão mais funcional das funções exercidas para manter o grupo em movimento, porque ainda que todos nós aprendemos um pouco de cada área de produção e criação, nós também ficamos desgastados na própria convivência. Acredito que tenha chegado um momento, principalmente no processo da ZONA, que ninguém queria fazer mais nada, justamente pelo trauma, vamos dizer assim, de um grande acúmulo de funções por muitos períodos. No começo, pensamos que daríamos conta de todas as partes da manutenção do coletivo em relação ao nosso objetivo de estarmos juntos, que era fazer teatro, além disso, nós tínhamos que dar conta, a criação coletiva não foi uma escolha logo, ela foi uma consequência das condições do grupo e da vontade de continuar caminhando.

QUARTA PARTE

Enfim, a ZONA!

ZONA 16

Inspirada no texto *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* de Bertolt Brecht e no trabalho que deu origem ao Grupo Ditirambo, a *Cidade Arapuca*, o espetáculo a ser analisado nessa parte, conta com 6 atores em cena e 7 artistas colaboradores, acontece no Centro Cultural Cerâmica São Luiz, um divisor de águas na pesquisa de ocupação do Ditirambo, pois até então ainda buscávamos uma identidade na nossa linha de pesquisa cênica, então, a partir da ocupação e da convivência diária no espaço, entendemos que era possível aproveitar de toda a história que ele carregava consigo e todas as imagens que poderíamos criar. Dar real sentido, também, ao ato político que fazíamos ao ocupar aquele espaço como sede do grupo, em luta, por meio do teatro, contra o apagamento da história de Ribeirão Preto. As cenas foram construídas dentro e para aquele espaço, inicialmente, pois a disposição do espetáculo se mistura com a estrutura da Cerâmica e direciona os olhares ao espaço circundante, tornando-o também um protagonista da cena.



Figuras 20 e 21 - Registros de processo da ZONA 16 (2019). Nas imagens, Joe Bacheschi, Naiane Graciotto e Giovana Araujo. Acervo do Grupo Teatral Ditirambo.

- **O processo**

1. atuação

Assim como foi mencionado no tópico acima, o grupo, em sua convivência, sempre prezou pela conexão, tanto fora quanto dentro de cena, então nós costumávamos nos encontrar com muita frequência, para conversar, estudar, trabalhar, e muitas vezes, para jogar e improvisar. Era comum que marcássemos alguns dias para praticar o jogo de cena, como o Viewpoints na maioria das vezes. Sendo assim, nossa postura em cena foi construída nesse lugar de jogo e improviso, principalmente após o contato com o teatro



Figura 22 - Registro de processo da ZONA 16 (2019). Acervo do Grupo Teatral Ditirambo.

de rua. Juntamente com a ideia de atuação de Brecht, onde o ator se mostra como ator e o teatro se mostra como teatro, tentamos sempre mostrar todas as faces da figura que se faz presente, o personagem, o ator e a pessoa que abriga os dois. Assim como diz Bornheim:

No fundo o ator se separa de si, como espectador de si próprio e do personagem; estabelece-se, por aí, uma espécie de conaturalidade entre o ator e o espectador, e ambos assistem, cada um a seu modo, a esse elemento “estranho” que é o personagem”. (BORNHEIM, 1992 p. 262)

A forma de nos distanciarmos desse personagem, ou além disso, dentro do processo da ZONA, **distanciar a ideia de personagem**, os atores se colocaram num lugar de **não-personagem**, o que importava ali era a construção da figura, do discurso. O importante era conseguirmos criar uma **situação**, em diferentes perspectivas, somente como condutores de uma reflexão dialética. Assim, as figuras criadas, não necessariamente tem um nome e uma história construída, mas uma função e um discurso a serem colocados e seguidos, através dessa contradição criada nos comportamentos

mostrados no espetáculo. Ainda, seguindo as reflexões de Bornheim (1992, p.291), “são as contradições que mostram o nervo vivo dos problemas. Ou melhor: o importante está em aprofundar as contradições, pois toda a pedagogia brechtiana decorre desse aprofundamento: a contradição é a grande educadora.”

Esse processo de distanciamento do personagem foi um dos argumentos mais frisados dentro do processo, mas naturalmente foram aparecendo como uma linha de atuação a ser seguida. Diante disso, é possível dizer que tenhamos adotado os métodos do efeito de distanciamento que diz Brecht.

O efeito de distanciamento não é de uso exclusivo do teatro ou, até mesmo de Brecht, mas, através dessa ferramenta utilizada por ele em sua dramaturgia, o teatro ganha a possibilidade de tornar o que parece ser normal e batido no comportamento humano em pontos a se pensar, imagens aparentemente comuns que são construídas de forma a causar um estranhamento, o distanciamento ao invés da empatia do espectador, fazendo com que ele se reconheça, mas não se abstenha.

Das leituras dos textos de Brecht (*apud* Bornheim, 1992) destaco três definições importantes para esse movimento de leitura:

1 - “Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (III,101)

2 - “A finalidade dessa técnica do *efeito de distanciamento* consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso, os meios eram artísticos.” (III,155)

3 - “A empatia consiste em tornar cotidiano o acontecimento especial; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano.” (V,155)

Portanto, pode-se dizer que o distanciamento é a ação de se fazer retirar e olhar a situação do lado de fora, se distanciar da ordem normal de percepção, *perceber percebendo e enxergar enxergando* o cotidiano que já está dado.

O ator é a ponte para que o texto se conecte com o espectador, mesmo que os mecanismos das cenas que levem a um possível *efeito de distanciamento* transcorram durante todas as cenas dramáticas, é o ator em cena que deve *fazer* a intenção e dar o

tom da crítica para causar distanciamento: “O ator é peça central para que o distanciamento atinja os seus objetivos; ele é o grande intermediário, o elemento vivo de ligação entre o texto e o espectador.” (BORNHEIM, 1992 p. 257)



Figura 23 - Registro do espetáculo ZONA 16 (2019 – Cena A Acusação). Na imagem, Deise Cardoso e Joe Bacheschi. Foto por Raiza Ferreira.



Figura 24 - Registro do espetáculo ZONA 16 (2019) – Cena Higienização. Na imagem, Precy Gabriel, Noah Almeida e Romã Andrade. Foto por Raiza Ferreira.

2. dramaturgia

A dramaturgia nesse caso, foi inspirada no texto *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* de Bertolt Brecht, em alguns símbolos e passagens importantes, mas o texto da *ZONA 16* foi todo escrito pelos próprios atores juntamente com o trabalho da direção, durante as propostas de cenas. Traçamos alguns objetivos para a estruturação dos acontecimentos e, a partir disso, usamos de perguntas e frases como estímulos para a criação das cenas, como por exemplo: Quem é você na zona? Nessa cidade, nesse contexto, nessa atual organização social, quem é você? Como você se enxerga? Como é visto? Qual o seu papel?



Figura 25 - Registro do espetáculo *ZONA 16*, elementos do cenário em composição com a arquitetura. Foto por Raiza Ferreira.

Primeiro: a ideia era trazer aquela *Mahagonny* para o contexto de Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil, no exato período de 2018-2019 e, ainda, aproximar a história das inquietações pessoais e coletivas que tínhamos no momento, além de intercalar com músicas, normalmente compostas pelo grupo, prática essa que vem sendo experimentada desde os primeiros trabalhos, como uma parte muito importante de todas as criações. Bom, o primeiro movimento foi pensar nas estruturas sociais, ou melhor, na pirâmide social como uma linha a ser seguida, mas não mostrando-a como já é e sim invertendo os papéis, invertendo figuras de poder e figuras marginalizadas, trazendo seus discursos comuns para causar um certo estranhamento nas falas e, conseqüentemente, na percepção do público. O elenco era composto por 1 homem cis, branco e 5 mulheres, sendo uma

mulher preta e cis, duas mulheres trans e pretas e duas mulheres brancas e cis – tais especificidades foram trazidas à tona para reconhecer quem ou o que significavam, imagetivamente, esses corpos dentro da pirâmide a ser representada e qual a função de cada um no lugar que estavam dispostos, ou seja, fora a convivência que tínhamos no grupo, como imagens já postas no mundo, o que nossos corpos representavam ao nos colocarmos de fato no lugar onde somos vistos pela sociedade atual, e a partir disso, construirmos essa cidade vitrine tal qual Mahagonny e Ribeirão Preto. Assim é como seguimos a dramaturgia, ressignificando e transgredindo lugares que nos colocam nas estruturas, como figuras que representam pessoas dentro de situações inversas. O lugar de não-atuação ganha importância nessa questão junto à dramaturgia, pois ambas se completam nos procedimentos de distanciamento e diálogo direto com o público, assim como o uso do espaço como estímulo criativo e símbolo a todo tempo.



Figura 26 - Registro do espetáculo ZONA 16 (2019) – Cena Higienização. Foto por Raiza Ferreira.

cada ator em sua própria cena, servindo como um momento para entendermos o que cada um queria dizer individualmente. Junto a isso, deveríamos considerar como essas cenas poderiam ganhar uma inversão, como seria se tivéssemos do outro lado da história? Então, foram surgindo as figuras de poder, de serventia e de marginalidade. Como ratos, todos rendidos ao “Deus Dinheiro”, a presença da única fé que nos move: o dinheiro. Então, foram criadas as cenas em coletivo, como a do cortejo com a letra “*Numa tarde abafada, Deus veio a Califórnia em pleno pilsen*”, fazendo alusão à cidade de Ribeirão Preto, criada a partir da letra original de Brecht, “*Numa manhã cinzenta, Deus veio a Mahagonny em pleno whisky*”. Essas figuras vão percorrendo situações de chegada na cidade, apresentação dos lugares que lhes são colocados, de pontos de vista,

O diretor Marcelo Evangelisti, chegou com a proposta de nos colocar no lugar que nos é imposto pela sociedade. A partir dessa orientação, cada um criou uma proposta de cena. Foi a primeira vez que o grupo trabalhava separado,

transformação, cortejo e o final, no qual decidimos que não mataríamos nenhuma das figuras, elas não teriam um final trágico, nem feliz, nem qualquer outra forma que causaria *catarse* no público ou em nós mesmos, mas sim daríamos chance para todos eles, a continuação e responsabilidade própria de cada realidade. “*O que você vai fazer agora?*” Essa foi a pergunta que ficou para a cena final, como repensar e recriar as próprias decisões sobre o destino dessas figuras. É sobre olhar para elas, se reconhecer, participar e conseguir refletir o mundo fora do teatro.

A dramaturgia do espetáculo, se trata mais das imagens construídas no decorrer do processo de criação do que de um texto teatral clássico, por assim dizer. A construção está nas figuras, na relação com o espaço, na simbologia do que já é posto - relações que são aos poucos desenvolvidas e transformadas durante as cenas. A dramaturgia se constitui como gesto, como forma, para estimular modos de compreendermos o mundo em conjunto e refletirmos sobre o que é visto e não percebido, ou ignorado.



Figura 27 - Registro do espetáculo ZONA 16 (2019) – Cena Final: Nossa Disney é um forno. Na imagem, Joe Bacheschi. Foto por Raiza Ferreira.



Figura 28 - Registro do espetáculo ZONA 16 (2019) – Epílogo, A empatia. Na imagem, Noah Almeida, Joe Bacheschi, Romã Andrade e Precy Gabriel. Foto por Raiza Ferreira.

Peço que reflita
A macheza que te prende
Você está dormindo
Despertar é contente
Veja quanto pesa
O mundo que carrego
Sobrevivo há tempos
Você se diz aberto
Agora *cê* sofre e precisa
aguentar
Fazendo por nós para então
transformar
E pra não afundar no fel
Escolha pra quem você tira o
chapéu.

(Canção final do espetáculo *ZONA 16*)

- **O espetáculo**

- 1. espectador: um desejo**

Até o momento, posso dizer que a relação com o espectador na ZONA 16 ganha o mesmo nível de importância que tem a ocupação do espaço. O espectador desde o início é estimulado a reagir, observar ativamente e andar com as próprias pernas (se quiserem) pelas passagens que os atores conduzem. Dessa forma, é possível integrar o pensamento do público e seus corpos a essa experiência teatral, ao espaço e aos atores, estabelecendo um diálogo direto e transparente com as discussões que são propostas.

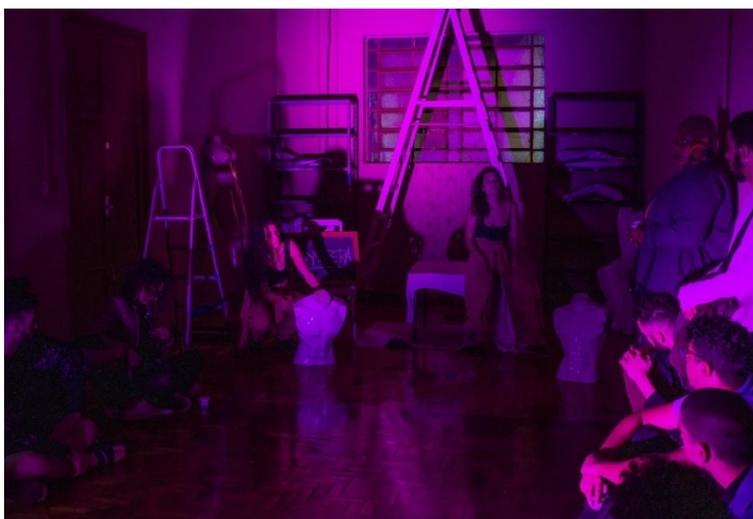


Figura 29 - Registro de ensaio aberto do espetáculo ZONA 16 (2019) - Cena Histeria. Na imagem, Naiane Graciotto e Giovana Araujo. Foto por Gabriela Varsan.

A partir da experiência que fomos adquirindo com a convivência, a relação com o público também foi se modificando, ou melhor, se intensificando, pois, a nossa convivência interferia diretamente na relação que estabelecíamos em cena e, consequentemente, nosso olhar para com o público. A

proposta da ZONA é intencionalmente estimular o público a conversar a todo momento com o espetáculo, e para que isso pudesse acontecer, nós atores, também tínhamos que estar de acordo, cientes de cada passo e cada caminho que direcionaríamos o espectador a tomar ou não. Ele ganha o poder de escolha e de ação, juntamente com o nosso convívio, e no momento da ação cênica, todos os elementos presentes interferem na dinâmica teatral. Assim como é possível ver nesse trecho de Jorge Dubatti sobre o convívio:

No teatro, os corpos do ator, do técnico e do espectador participam da mesma zona de experiência. Com seu riso, seu silêncio ou suas lágrimas, com seus protestos, o espectador influi no trabalho do ator teatral, constrói a poiesis convival [...] Daí a expressão de Maurício

Kartun: o teatro é um corpo. E acrescentamos: o teatro é um corpo, de espectador, de artista, de técnico-artista, que se encontra aurática e territorialmente com outro(s) corpo(s). (DUBATTI, 2016, p.131)

O público ganha sua autonomia e responsabilidade nos diálogos, concordando ou não com o que lhe é mostrado, ele não consegue passar despercebido dentro do grande coletivo que é formado, não há como não pensar enquanto ele estiver compondo com aquele espaço, que por si só carrega



Figura 30 - Registro do espetáculo ZONA 16 (2019) - Cena Cidade Vitrine. Na imagem, Naiane Graciotto e Giovana Araujo. Foto por Raiza Ferreira.

seus próprios diálogos, só por existir e ter os olhares direcionados a ele. O corpo do espectador faz parte da ocupação cênica, ele conversa com as possibilidades, que conversa com os atores, que conversam entre si, e novamente respondem às diversas formas de reação daqueles indivíduos presentes ali. A comunicação é mantida o tempo todo, não há momento em que o público não tenha que responder ao que lhe é proposto. Ele se transforma no material cênico do espetáculo, contribuindo para sua fruição, ele é o espelho da realidade que é tratada em símbolos. Completando com o pensamento de Bornheim:

Há duas posturas básicas para definir o público. Uma, que torna o público passivo, entregue a um comportamento aparentado ao da hipnose e que manipula os seus sentimentos e as suas ideias; [...] Já a outra postura busca tornar o espectador ativo, fazer com que ele tome consciência da realidade em que vive. Ao menos para o nosso tempo, tal seria a alternativa ineludível: ou bem se transforma o homem em objeto ou então se procura fazer dele um sujeito.” (BORNHEIM, 1992, p. 253)

A dramaturgia além da planejada, é a dramaturgia construída com a participação do público no momento do espetáculo, é a dramaturgia na relação do ator com o espectador, esta que não acontece no processo de criação, ela só é possível no momento em que o diálogo entre esses dois corpos acontece e entram em conflito. Diante disso,

juntamente com os pensamentos de Brecht, ao nos apropriarmos do efeito de distanciamento, damos luz ao que é escondido: ao maquinário da cena, esse maquinário é exposto – por que uso tanto essa expressão? Porque o desejo é sempre fazer com que o espectador veja o que está por trás da cena e torná-lo cúmplice da experiência teatral, do que vem antes do espetáculo, dos elementos que o constrói e de fato do que se trata todo aquele fenômeno: é teatro.

CONCLUSÕES FINAIS

No ano de 2019, quando o Grupo Teatral Ditirambo ainda passava pelo processo da ZONA 16, eu estava cursando o 4º período do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, e para a disciplina de Escritas Cênicas e Dramatúrgicas dos Séc. XX e XXI, meu projeto final foi a análise do processo do espetáculo em relação ao Teatro Épico de Brecht na contemporaneidade. Então, na verdade, esse projeto começa antes do PIBIC como um possível caminho de pesquisa, mesmo que o espetáculo ainda não estivesse terminado, comecei a experimentar a escrita sobre ele e a análise dos seus elementos de criação. Comecei a visualizar suas partes e entender que seu objetivo de conversar com o público pedia aprofundamento, é um projeto que se estende para além dele mesmo e ganha possibilidades de diálogo com o público em inúmeros seguimentos. Vejo essa pesquisa como um dos seguimentos de diálogo com esse público, tendo como base principal a exposição do maquinário que faz o espetáculo. Além das reflexões que trago nesse trabalho sobre o êxito de aproximar o público da criação no momento do fenômeno teatral pela comunicação direta, e a força que o teatro ganha ao se apoiar nesse pensamento, a ZONA 16 é um projeto, um projeto de pesquisa, que pulsa constantemente e pede seu esgotamento de análise. Acredito que nesse sentido, não é mais sobre o próprio espetáculo, e sim os possíveis desencadeamentos de algo que não precisa estar guardado à sete chaves por um grupo específico de pessoas, pois carrega marcas de todas as relações e encontros que tivemos ao expormos o maquinário de construção.

Para mim como pesquisadora da cena, poder ter em mãos e em memória os processos que deram suporte e compreensão para que a ZONA 16 se erguesse, é mais um motivo para desprender o monopólio da criação cênica enquanto produtora da própria cena e poder dar continuidade e profundidade na perspectiva que trago aqui em outros processos, assim como fazer parte de um pensamento maior quanto à sobrevivência de grupos teatrais num Brasil que pede cada vez mais por pesquisa, pela arte, pelo diálogo e pela experimentação de nós mesmos. Gosto de pensar, e penso mais nitidamente a cada dia, que o fazer teatral não precisa ter uma forma definida de acontecer, é algo que existe e vai continuar existindo apesar de todos os percalços e desafios, alcançando cada vez mais as pessoas e dando sentido aos corpos e realidades, e essa pesquisa é só mais uma das grandes necessidades da revolução artística/teatral, significado ao que você, leitor, passou a ler esse trabalho até aqui. Essa escrita continua sendo uma experimentação de

mim, do Grupo Teatral Ditirambo, para o público, espectador, leitor, curioso e desobediente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Luís Alberto de. **Processo Colaborativo – relato e reflexões sobre uma experiência de criação**. In: Cadernos da ELT, Ano I, Nº 0, Março de 2003, Santo André, SP.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BOAL, Augusto. **O papel de Brecht no teatro brasileiro**. In: BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O Livro dos Viewpoints: um guia prático para Viewpoints e composição**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BORNHEIM. **Brecht A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. **Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny**. Tradução Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.
- BRITO, Rubens José Souza. **O espaço-tempo cênico em seus desdobramentos**, In: Teatro de rua – Princípios, elementos e procedimentos: a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP). 2004.
- CARREIRA, André. **Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo**. Bolsa Produtividade em Pesquisa - CNPq; PPGT; CEART; UDESC.
- CARREIRA, André. **Teatro de Grupo: Reconstruindo o Teatro?** Bolsa Produtividade em Pesquisa - CNPq; PPGT; CEART; UDESC.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro**. SP: Edições Sesc, 2016.
- KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity (1997)**. In: Arte & Ensaios n. 17, PPGAV-EBA-UFRJ, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- Vendramini, J. E. **O teatro de origem não-dramatúrgica**. *Sala Preta, 1*, 81-86. 2001.

MATERIAL AUDIOVISUAL

- Grupo Teatral Ditirambo. *ZONA 16 [teaser]*, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xK6dRE2cw_Q&t=72s>.
- Grupo Teatral Ditirambo. *ZONA 16 [mini doc 2]*, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5hYLfqFQeAk>>

ENTREVISTAS

Noah Almeida, co-fundadora e integrante do Grupo Teatral Ditirambo. Entrevista concedida à Giovana Araujo em 8 de janeiro de 2021.

Precy Gabriel, co-fundadora e integrante do Grupo Teatral Ditirambo. Entrevista concedida à Giovana Araujo em 12 de janeiro de 2021.