



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE CÊNICAS**



LUIZ ANTONIO PEREIRA DE SENA JUNIOR

**DRAMATURGIA ENCRUZILHADA:
UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO CENA-CIDADE A PARTIR DA
CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA DO ESPETÁCULO RUÍNA DE ANJOS**

Salvador
2022

LUIZ ANTONIO PEREIRA DE SENA JUNIOR

**DRAMATURGIA ENCRUZILHADA:
UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO CENA-CIDADE A PARTIR DA
CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA DO ESPETÁCULO RUÍNA DE ANJOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. João Alberto Lima Sanches

Salvador
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sena Junior, Luiz Antonio Pereira de
Dramaturgia encruzilhada: um estudo sobre a relação
cena-cidade a partir da criação dramaturgica do
espetáculo Ruína de Anjos / Luiz Antonio Pereira de
Sena Junior. -- Salvador, 2022.
192 f. : il

Orientador: João Alberto Lima Sanches .
Dissertação (Mestrado - Pós - graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2022.

1. Dramaturgia. 2. Representação teatral. 3. Teatro
de Grupo. 4. Teatros do Real. 5. A Outra Companhia de
Teatro. I. , João Alberto Lima Sanches. II. Título.

CDD 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

Luiz Antônio Pereira de Sena Júnior

“DRAMATURGIA ENCRUZILHADA: UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO CENACIDADE A PARTIR DA CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA DO ESPETÁCULO RUÍNA DE ANJOS”

Dissertação Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 14 de julho de 2022.

Prof. Dr. João Alberto Lima Sanches (Orientador)

Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho (UFC)

Dr. Marcelo Sousa Brito (Pesquisador Independente)

AGRADECIMENTOS

À A Outra Companhia de Teatro, grupo que forjou o artista que sou e a quem dedico essa pesquisa, afinal sua existência marcou a cena teatral soteropolitana, baiana e brasileira, de modo que sua história precisa ser registrada e estilhada no mundo. Afetivamente, agradeço a cada um que fez esse grupo existir ao longo de 17 anos, em especial a Anderson Danttas, Eddy Veríssimo, Israel Barretto, Luiz Buranga e Roquildes Junior.

À Vinícius Lírio, meu par na criação da obra que assentou em mim o olhar para a relação cidade e que, portanto, trago como insumo para a pesquisa que resulta nesta dissertação. Assim como a toda equipe envolvida na criação do espetáculo “Ruína de Anjos”: Eliana Monteiro, Francis Wilker, Luiz Fernando Marques Lubi, Thiago Romero, Saraí Reis, Babaya Morais, Fernanda Paqueta, Rita Machado, Adeloyá Ojú Bará, Gether Ferreira, Mônica Santana, Angela Mascarenhas, Eric Lopes, Fernanda Nunes e Marthinha Böker.

Ao Prof. Dr. João Sanches, que com delicadeza e sabedoria, me orientou nesta pesquisa, me ajudando a organizar ideias, gerenciar afetos, analisar documentos, escolher referências e amalgamar saberes, em meio a dois delicados momentos: o fim d’A Outra Companhia de Teatro e a pandemia do coronavírus que colocou todos nós em isolamento real.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) por acolher minha pesquisa, a CAPES por subsidiar o desenvolvimento de meu estudo, aos professores que me compartilharam seus saberes nessa jornada, assim como aos colegas de turma que somaram em coragem, acolhimento e inspiração para chegar ao fim desse processo.

Aos pares de arte e academia, inspirações vivas e referências plenas, que aceitaram o convite para compor minha banca examinadora, Francis Wilker e Marcelo Sousa Brito.

Aos artistas-pesquisadores que se dispuseram a dialogar comigo através do seminário virtual “ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção”, compartilhando seus processos criativos e reflexões acerca das experiências marcadas pela relação cidade e arte, e/ou, realidade e ficção: Giordano Castro, Henrique Fontes e Leandro Santolli, além dos já citados por outros encontros, Eliana Monteiro, Francis Wilker, Luiz Fernando Marques Lubi, João Sanches, Thiago Romero.

A minha mãe, Angela Maria Gonçalves de Castro, que fez de um tudo para eu tivesse acesso a uma educação de qualidade, que acreditou no sonho de ser artista que me fez mudar de cidade, que sempre nutriu em mim a esperança de um futuro melhor a partir dos estudos. Essa conquista é nossa, mainha!

A minha família de sangue, de asê e da vida por serem espelho e farol na formação do artista e cidadão que sou. A minha Yalorixá, Mãe Rosa de Oyá, por me nutrir com fé e amor na busca pelo equilíbrio de meu ori diante de todo o processo de escrita desta dissertação, assim como dos outros mergulhos que me fazem; e, a minha Yakekerê, Onisajé, por me provocar a retornar à universidade e por manter vivo em mim o brilho pela pesquisa acadêmica que afirma meu caminhar nas artes da cena. A meus amigos que me dão discernimento para enxergar os passos que dou, dimensionado-os na perspectiva do coletivo: “quando um de nós brilha, acende nossa constelação que firma seu encanto” – em especial a Bergson Nunes, Diego Moreno, Silara Aguiar, Thiago Romero, Anderson Danttas, Rafael Brito, Igor Nascimento e Marcus Lobo – estes quatro últimos que formam comigo o CORRE Coletivo Cênico.

A meu companheiro, Fred Soares, por ser junto em tantas aventuras, construções e conquistas; e, especialmente, nesta que somou, ao processo de imersão na pesquisa e escrita acadêmica, todo o desajuste físico, financeiro, social, afetivo e psicológico, provocado pela pandemia. Amor é exercício diário de entrega e afirmação de si.

A minha filha, Lis Bella, amor infindo, a quem eu dedico tudo o que faço, tenho e sou.

SENA JUNIOR, Luiz Antonio Pereira de. *Dramaturgia Encruzilhada: um estudo sobre a relação cena-cidade a partir da criação dramaturgica do espetáculo Ruína de Anjos*. 2022. Orientador: João Alberto Lima Sanches. 192 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a relação entre cena e cidade a partir de uma reflexão sobre o processo de criação dramaturgica do espetáculo *Ruína de Anjos*, do grupo baiano A Outra Companhia de Teatro e a experiência de sua circulação nacional pelo projeto Palco Giratório, do SESC, em 2017. Considerando a cidade como dramaturgia, a obra teatral como um documento e os teatros que articulam o real como experiência, sua construção teórica ergue-se, especialmente, no diálogo com artistas-pesquisadores envolvidos em práticas cênicas que se dão na rua. A partir da noção de dramaturgia expandida, propõe-se uma Dramaturgia Encruzilhada, que negocia camadas, media elementos da cena e da cidade, dialoga com espaços e tempos, articulando-se na fronteira das linguagens, mobilizando saberes, acentuando conflitos e configurando-se como um documento, ainda que efêmero e inacabado, resultado de uma experiência singular que envolve artistas e públicos.

Palavras-chave: Dramaturgia encruzilhada. Cena e cidade. Teatro de Grupo. Teatros do Real. A Outra Companhia de Teatro.

SENA JUNIOR, Luiz Antonio Pereira de. *Crossroads Dramaturgy: a study on the correlation between scene and city from dramaturgical creation for the piece Ruína de Anjos*. 2022. Advisor: João Alberto Lima Sanches. 192 f. Dissertation (Masters in Performing Arts) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on the correlation between scene and city based on a reflection over the process of dramaturgical creation of the piece *Ruína de Anjos*, by the theatre group from Bahia, Brazil, A Outra Theatre Company and the experience of its national circulation with the Palco Giratório project, from the SESC organization, in 2017. Considering the city as dramaturgy, the theatrical performance as a document and the forms of theatre that articulate the real as an experience, its construction is based especially on the dialogue with artist-researchers involved in performing practices that happen on the streets. From the concept of expanded dramaturgy, we propose the concept of Crossroads Dramaturgy, which manages segments, mediates elements of the scene and the city, engages in dialogues with spaces and times, articulating itself on the border of languages, mobilizing different forms of knowledge, emphasising conflicts and configuring itself as a document, although ephemeral and unfinished, culminated from a unique experience that involves artists and audiences.

Keywords: Crossroads Dramaturgy. Scene and city. Group theatre. Real Theatres. A Outra Theatre Company.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Página de caderno de processo do espetáculo <i>Ruína de Anjos</i>	35
Figura 2	Encruzilhada do bairro do Politeama, onde se localiza a Casa d'A Outra.....	71
Figura 3	Obra Oxumaré, do artista plástico Juarez Paraíso, criada em 1988 para o Mural do Cine Art I – destruída pela Igreja Evangélica Renascer em Cristo.	72
Figura 4	Ação <i>Aceito Conversar sobre o Poli-Te-Ama</i> realizada pel'A Outra Companhia de Teatro em maio de 2015.	81
Figura 5	Israel Barretto, Roquildes Junior, Eddy Veríssimo, Anderson Danttas, Luiz Buranga e Luiz Antônio Sena Jr., respectivamente, realizam ações performáticas a partir das provocações de Eliana Monteiro e Francis Wilker no entorno da Casa d'A Outra.	85
Figura 6	Eliana Monteiro, Francis Wilker e equipe criativa em frente à Casa d'A Outra, percorrendo as estações cênicas a partir do roteiro proposto pelo elenco.	86
Figura 7	Eliana Monteiro, Francis Wilker e equipe criativa percorrendo as estações cênicas a partir do roteiro proposto pelo elenco.....	87
Figura 8	Cenas do roteiro proposto por Vinícius Lório, realizadas no Pelourinho, com a participação de Eliana Monteiro e Francis Wilker.	88
Figura 9	Página do programa impresso do espetáculo <i>Ruína de Anjos</i> com os nomes das personagens apresentados como derivas.	91
Figura 10	Atuante em exercício criativo no <i>Quadro Subjetivo Daquilo Que Me Trouxe Até Aqui</i>	95
Quadro 1	Exemplo do jogo <i>Quadro Subjetivo Daquilo Que Me Trouxe Até Aqui</i>	95
Figura 11	Evento <i>Ruína em Debate</i> , com a presença do Capitão Elton Santana e do Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia, do transformista Luiz Santana e do artista Edu O., respectivamente.	101
Figura 12	Mapa de experimentação da primeira sequência de situações no Politeama	102

Figura 13	Luiz Antônio Sena Jr. e elenco reunidos para discutir o roteiro de itinerância para o espetáculo	108
Figura 14	Roteiro logístico e dramaturgico do percurso de itinerância.	109
Figura 15	Personagem Wilson, interpretada por Luiz Antônio Sena Jr.	113
Figura 16	Páginas do programa do espetáculo, mostrando a música cantada pela personagem Clarice na Situação 10; e, a canção que finaliza a Situação 12.	115
Figura 17	A personagem Santa puxa o carro tipo burrinha carregado por materiais advindos do lixo.	116
Figura 18	O carro tipo burrinha utilizado como trio elétrico para a personagem Clarice “puxar” seu bloco.	116
Figura 19	O carro tipo burrinha serve de palanque para a personagem Josué pregar.	117
Figura 20	Cena de ensaio realizado com a presença de Luiz Fernando Marques Lubi.	121
Figura 21	Cena do espetáculo <i>Ruína de Anjos</i> , em Salvador-BA, onde a personagem Clarice puxa um bloco carnavalesco pelas ruas.	131
Figura 22	Mapas com sugestão de roteiro de itinerância para as cidades de Santo Antônio de Jesus-BA e João Pessoa-PB.....	145
Figura 23	Mapas com sugestão de roteiro de itinerância para as cidades de Belo Horizonte-MG e Santos-SP.....	146
Figura 24	Mapas com sugestão de roteiro de itinerância para as cidades de Recife-PE e Vitória da Conquista-BA.	146
Figura 25	Mapa com percurso de itinerância para a cidade de Cuiabá-MT, criado a partir de mapas virtuais e dados partilhados previamente.	148
Figura 26	Desenho do percurso de itinerância para a cidade de Cuiabá-MT, reconfigurado conforme informações colhidas <i>in loco</i> durante a visita técnica, na véspera da apresentação.....	149

SUMÁRIO

AGÔ DEIXE-ME LOCALIZAR A PESQUISA.....	12
primeira carta	25
1 BENÇA PERSPECTIVAS DAS PRÁTICAS CÊNICAS QUE ATRAVESSAM A CIDADE	28
1.1 PRIMEIRA NEBULOSA: SOBRE CIDADE, ESPAÇO E LUGAR.....	32
1.2 SEGUNDA NEBULOSA: SOBRE EXPERIÊNCIA, CORPO DA CIDADE E CORPO-LUGAR	41
1.3 TERCEIRA NEBULOSA: SOBRE DOCUMENTO, TEATROS DO REAL E OUTRAS PRÁTICAS CÊNICAS PARA O ESPAÇO URBANO, ORDEM DA PRESENÇA E DA REPRESENTAÇÃO	56
segunda carta	68
2 TRANSE RUÍNA DE ANJOS COMO UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO ENCRUZILHADA	70
2.1 UMA ROTA DE DESVIOS REALINHA O PROJETO AO GRUPO.....	75
2.2 A SAÍDA É A RUA!.....	80
2.3 DA EPIDERME URBANA À EMBOCADURA DOS ATUANTES	89
2.4 SEGURANÇA: A QUESTÃO É DE TODOS E PARA TODOS!.....	103
2.5 DE COMO OS ELEMENTOS DO ESPAÇO URBANO ATRAVESSAM A ESCRITA DA CENA	106
2.6 FIOS QUE ALINHAVAM A TECITURA DRAMATÚRGICA	111
2.7 UM OLHAR SOBRE A ESCRITA DRAMATÚRGICA OU DE COMO O TEXTO FOI CONFIGURADO	119
2.8 A CIDADE COMO DRAMATURGIA	124
2.9 A EXPERIÊNCIA DE ESCUTA DO PÚBLICO	129
2.10 BUSCANDO UM TEATRO FEITO COM A CIDADE	135

2.11 A GIRA DOS CAMINHOS DA ESTREIA ATÉ A CIRCULAÇÃO	138
terceira carta	153
PAÓ FINAL A DRAMATURGIA ENCRUZILHADA QUE FECHA ABRINDO CAMINHO	157
REFERÊNCIAS	162
APÊNDICE	167

AGÔ | DEIXE-ME LOCALIZAR A PESQUISA

“Laroiê, Exu!

Nos proteja em cada rua e abra o caminho para o encontro com a cidade!”

Há sete anos, eu entoava essas palavras, despachando as sete encruzilhadas que integravam o percurso composicional do espetáculo *Ruína de Anjos*, no bairro do Politeama, em Salvador, BA. Eu pedia *agô* (licença) para começar. Iniciava e fechava meu ciclo defronte à sede d’A Outra Companhia de Teatro, grupo baiano realizador desta obra que aqui trago para dinamizar a discussão teórica que proponho, agrupamento que por anos se dedicou à pesquisa sobre a relação cena-cidade, inserindo Salvador no mapa brasileiro de grupos cênicos interessados nesta reflexão, coletivo que me acolheu na chegada em Salvador e que me deu régua e compasso para ser o artista múltiplo que sou. Ator, diretor, dramaturgo, produtor, gestor cultural, cantor, compositor, iluminador, cenógrafo, sou um artista da cena que se envolve em toda e qualquer área para fazer acontecer o trabalho artístico que deseja. Ali, hora antes do horário marcado para o início da peça, eu e meus pares de cena nos preparávamos para a vivência da cena que acontece cruzando a cidade.

Antes de seguir, penso que seja interessante localizar as bases para caminhar rumo à reflexão teórica que apresento como resultado da pesquisa de mestrado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), sob a orientação do Prof. Dr. João Alberto Lima Sanches. Tendo em vista a multiplicidade de pontos de vista que poderia partilhar em relação ao espetáculo *Ruína de Anjos*, que apresento como objeto de análise, pretendo focar sobre sua dramaturgia, porém, no exercício de reflexão crítico-afetiva, somarei ao olhar do dramaturgo os pontos de vista do diretor de cena, do produtor e do ator, funções que desempenhei sempre em colaboração com o grupo assim como com o encenador, preparador de elenco e pesquisador baiano Vinícius Lírio, com o qual assino a criação da obra montada a partir do edital Setorial de Teatro 2014, do Fundo de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), Secretaria de Cultura (SECULT-BA) e Governo do Estado da Bahia.

Trago nestas páginas uma perspectiva que emerge da encruzilhada, o lugar do movimento, o território de *Exu* – o primeiro orixá, a energia vital, o senhor da comunicação, aquele que saúdo e a quem dedico essa escrita. Encruzilhada não como sobreposição, mas como

justaposição. Segundo o pedagogo e doutor em Educação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Luiz Rufino, “[...] a encruzilhada nos ensina que, mais do que as múltiplas possibilidades de caminho, devemos aprender com as possibilidades de *cruzos*” (2019, p. 114). Nesse sentido, apresento nas páginas a seguir as reflexões do pesquisador em cruço que reconheço ser. O cruço aqui compreendido, segundo a perspectiva teórico-metodológica da *Pedagogia das Encruzilhadas*, obra do autor citado, como sendo algo inacabado, liberto de dicotomias, que está na fronteira, localizado no entre, nos atravessamentos, na rasura, em movimento, no conflito – palavra tão usada para construção e reflexão de uma criação teatral. Ao partilhar as linhas que compõem as dobras criativas da obra *Ruína de Anjos*, proponho a encruzilhada como noção de dramaturgia para práticas teatrais que acontecem na rua em articulação com a cidade e seu fluxo cotidiano diverso e inapreensível em sua totalidade.

Para tanto, pelo viés da crítica de processos, ancoo inicialmente a abordagem metodológica deste trabalho a partir das reflexões da pesquisadora Cecília Almeida Salles que traz a perspectiva processual para analisar uma criação artística, considerada um “percurso contínuo em permanente mobilidade” (2016, p. 20), de modo que a incompletude do “processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantém como sistema complexo” (SALLES, 2016, p. 22). Revisito desde o texto dramático publicado no programa do espetáculo, até os diários de processo, registros fotográficos e audiovisuais, relatórios de clípage, mapas, e-mails trocados com produtores e curadores de diversos estados do Brasil, além da memória das apresentações e do processo criativo em questão que ainda move o meu corpo. Um vasto material de estudo que espelha a dinâmica do processo criativo desenvolvido colaborativamente e que não se encerra em sua estreia, uma vez que a realização do espetáculo em outras cidades brasileiras a partir de sua circulação através do projeto Palco Giratório¹, do Serviço Social do Comércio (SESC), revelou-se um exercício contínuo de recriação da obra, não apenas adaptando-a às realidades locais do ponto de vista da encenação, mas, especialmente, sob o aspecto dramatúrgico que é estritamente vinculado aos elementos que integram a composição de percurso em cada lugar, agregando outras camadas de percepção a este trabalho d’A Outra Companhia de Teatro.

¹ “O Palco Giratório, reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, intensifica a formação de plateia a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998.” (SESC, 2019).

Aqui, peço licença para contar um pouco da história desse grupo que por dezessete anos atuou na capital baiana. A partir do desejo de encenar o texto *Arlequim: servidor de dois patrões*, clássico da *commedia dell'arte* de autoria do italiano Carlo Goldoni, Vinício de Oliveira Oliveira reuniu um conjunto de atores e atrizes para àquela que viria a ser a primeira montagem do grupo que ainda não tinha nome. O ano era 2004 e, à época, o Teatro Vila Velha, espaço onde os ensaios aconteciam, era conhecido por abrigar grupos residentes, estes que, inclusive, participavam de sua gestão, especialmente no que tange à composição de sua programação artística. Me refiro à Companhia de Teatro dos Novos, ao Bando de Teatro Olodum, à Cia. Viladança (que posteriormente se tornaria Núcleo Viladança), a Companhia Novos Novos e o grupo Vilavox. Quando os artistas chegavam no teatro, era comum que os porteiros os associassem a um destes grupos citados, porém, na falta de um nome para identificar as pessoas agenciadas por Vinício, os funcionários começaram uma piada interna “esse é daquele outro grupo”, “aquela é da outra galera”, “é da outra companhia”. E foi a partir dessa brincadeira que, às vésperas de estrear o *Arlequim*, o grupo foi nomeado: A Outra Companhia de Teatro.

Por nove anos, a Companhia permaneceu nesse espaço marcado pelo teatro de grupo, tornando-se grupo residente, se articulando com os diversos artistas da Bahia, do Brasil e do mundo que por lá circulavam, num processo de formação contínua e de experimentação artística dinâmica. Depois do primeiro espetáculo, foram criadas as obras *Debaixo d'água, em cima d'areia* (2005), *O Contêiner* (2006), *A sacanagem da outra* (2007), *O pique dos índios ou a espingarda de Caramuru* (2008), *Três histórias para lembrar* (2008), *Moringa* (2009), *Mar me quer* (2010), *Remendo Remendó* (2011) e *Colcha de Retalhos* (2012). Ao longo do tempo, mais de cinquenta artistas atravessaram o grupo colaborando com as montagens, fosse na atuação, produção, direção, trilha sonora, preparação corporal e vocal, iluminação, cenografia e caracterização. É bem verdade que a partir de 2005, um núcleo de pessoas começou a ser fixado: Camilo Fróes, Eddy Veríssimo, Roquildes Junior, Luiz Buranga, Indaiá Oliveira, Lorena Torres Peixoto, além de mim e do próprio Vinício, que se afirmava como diretor do grupo e a depender de sua proposta de encenação, convocava outras pessoas. Porém, em 2009, mobilizado por uma crise pessoal com a arte teatral, Vinício decide sair do Teatro Vila Velha, do qual era funcionário, assim como do grupo, deixando, inclusive, projetos aprovados em editais a serem executados.

Nesse período, além de atuar, eu estava à frente da produção do grupo, me mobilizando desde a escrita até o desenvolvimento de projetos culturais, envolvendo ações de gestão financeira, produção executiva e prestação de contas fiscal. Além de mim, mantinham-se no grupo Roquildes Junior, Eddy Veríssimo, Luiz Buranga e Manuela Santiago, que, desde o ano anterior, passou a integrar o elenco. No desejo de não ver a história encerrada ali, propus a adaptação e montagem da obra *Mar me quer*, do escritor e biólogo moçambicano Mia Couto. Como havia experimentado uma direção junto ao grupo no ano de 2008, ocasião em que montei o texto *A Vala Comum*, do jornalista, escritor e diretor angolano José Mena Abrantes, integrando a obra mista *Três Histórias para Lembrar*, me sentia estimulado a tal proposição. Imbuído do conhecimento de captação de recursos a partir dos editais que haviam à época, submeti a proposta de encenação ao Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz 2009, convocatória pública realizada pelo órgão máximo de fomento artístico-cultural do país, e diante da aprovação, o grupo passou a caminhar por outras rotas. É a partir daí que efetivamente começa meu exercício de dramaturgo e de direção de espetáculos n'A Outra Companhia de Teatro, buscando cada vez mais tornar horizontais os processos, fosse na ordem do criativo ou da produção, investindo na colaboratividade, criando mais espaços para escuta e legitimação dos desejos artísticos dos integrantes, engajando-os em outras funções além da atuação, dinamizando as tarefas de produção, desconstruindo a perspectiva hierárquica na tomada de decisões gerenciais, de proposições na instância criativa e mesmo na representatividade do grupo junto ao Teatro Vila Velha (que solicitava a participação de uma pessoa de cada grupo para integrar o colegiado gestor do teatro, e desde então, nos revezamos na ocupação deste lugar, em contraponto aos demais residentes).

Por favor, não quero com isso afirmar que inventei um novo modo de operar, ou que antes não havia nada disso. Mesmo porque a base de criação do grupo era a improvisação, o jogo entre os atuantes e seu imaginário acerca de um tema quase sempre relacionado à cidade, ao momento vivido. Ou seja, em maior ou menor escala havia trocas e colaborações, porém, as fronteiras funcionais eram muito marcadas: atuante era atuante, cenógrafa era cenógrafa, dramaturgo era dramaturgo. Nas direções de Vinício, existia uma hierarquia muito definida entre as pessoas da equipe e suas respectivas funções, de modo que, por exemplo, na maioria das vezes, a relação entre o elenco e as outras áreas criativas era mínima. Como ator, me via convidado a colaborar no processo apenas na etapa de levantamento de material através dos jogos improvisacionais. De modo indireto, ajudava no operacional do “fazer acontecer”,

auxiliando na pintura, acabamento, montagem de estruturas criadas para a cena (andaimos, portas, tecidos etc.), ou, ainda, experimentando as mesmas de modo a verificar se aderiam ou não ao que havíamos criado na cena. Todavia, raras vezes participei das escolhas poéticas, mesmo quando estive como produtor das obras. As discussões sobre o que seria montado, quais caminhos de pesquisa seguir, quem convidar para agregar, como partilhar os recursos financeiros, quase não aconteciam de modo aberto e coletivo e, quando aconteciam, poucos eram os que se posicionavam efetivamente nessas rodas. Havia uma centralização das escolhas sob a figura de Vinício, fosse pela sua postura e condução, mas também porque penso que existia entre nós, integrantes do grupo, uma certa comodidade: não nos parecia haver uma questão nessa relação que mantínhamos coletivamente. Em certa medida, pairava sobre Vinício a responsabilidade coletiva, como se diz popularmente “ele era a cabeça do grupo”, de modo que seu afastamento nos provocou deslocamentos de todas as naturezas.

Minha formação era de ator, assim como todos daqueles que ficamos com a saída de Vinício, de modo que, quando proponho a direção de *Mar me quer*, assim como as demais em sequência, faço sob a prerrogativa de que eu me disponibilizaria nesta função somente se estivéssemos em colaboração mútua. Apesar da proposição de montagem, assim como a direção, ser minha, queria que o espetáculo fosse nosso e essa mudança de perspectiva apontava uma transformação efetiva no grupo. Os artistas que colaboraram com a criação, como é o caso do diretor musical Marco França, da cenógrafa Lorena Peixoto e do figurinista Luiz Santana, foram convidados a integrar a equipe sabendo que seus trabalhos se dariam de modo cotidiano e literalmente na sala de ensaio, em diálogo direto com a direção e os atores que diariamente processavam a obra de Mia Couto, descobrindo as possibilidades de trazê-la para a cena. As ideias surgiam e eram trabalhadas ali, em conjunto, entrecruzando conceitos, buscando o equilíbrio entre as propostas de cada profissional/área que faz o espetáculo acontecer, numa dinâmica cuja hierarquia não era preponderante. Me parece que ali nos aproximamos da ideia de um processo colaborativo como define o professor e encenador Antônio Araújo ao falar da prática do grupo que integra, o Teatro da Vertigem (SP):

[...] o processo colaborativo se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. A dinâmica desierarquizada, mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas, flutuantes ou oscilantes, localizadas, em algum momento do processo de trabalho, em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação,

atuação, etc.), para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico. (ARAÚJO, 2018, p. 14)

Entendíamos que a colaboração potencializava a criação cênica em escalas muito maiores do que antes. As funções específicas existiam, mas sob outra lógica de hierarquia, arrisco a dizer até amparada no viés pedagógico: aprendíamos com o outro, as soluções cênicas eram descobertas em conjunto. O resultado é que havia um maior grau de pertencimento à obra de modo que, por exemplo, qualquer um poderia falar sobre quaisquer aspectos da construção cênica, das escolhas artísticas, dos caminhos percorridos para aquela resultante. Inclusive, é a partir dessa experiência que alguns integrantes do grupo começam a se interessar por outras áreas cênicas, indo além da atuação, como é o caso de Roquildes Junior (direção musical) e Luiz Buranga (cenografia e caracterização), que afirmam, respectivamente: “Ah! Mar Me Quer abriu as portas pra eu entrar nesse universo de criar trilha sonora pra espetáculos. Eu já tocava violão, tinha estudado música, mas essa relação com o teatro se deu ali com Marco e com Luiz, todo mundo experimentando junto”; “Rapaz, quando a gente montava os espetáculos, eu tinha umas ideias mas não falava muito porque a gente ficava focado no trabalho como ator, aí em Mar Me Quer, mudou tudo. Era a gente e a gente fazendo de tudo com a colaboração de Lorena, de Luiz Santana, de Marco [...]”.

Investindo na encruzilhada colaborativa como força motriz e matriz para a criação cênica, crio a dramaturgia de *Mar me quer*, cruzando o conto de Mia Couto, a versão dramática assinada por ele mesmo e pela atriz e encenadora moçambicana naturalizada portuguesa Natália Luíza, além das improvisações dos atuentes. Em seguida, faço o mesmo com a peça *Remendo Remendó*, originalmente escrita por Cell Dantas, Inácio Deus e Vinício de Oliveira Oliveira. Curioso verificar que, na ficha técnica de ambos, assino a função de adaptação dramaturgic e não de dramaturgia, embora o exercício de adaptação tenha criado literalmente outra versão para as mesmas, articulando trechos das peças originais, cenas inéditas de minha autoria ou mesmo do elenco, além de toda a trama que envolvia a atuação num jogo de composição de imagens a partir da manipulação de objetos cenográficos, instrumentos musicais e figurinos. Penso que talvez eu nutrisse em mim a noção equivocada de que a dramaturgia estava ligada ao texto dramático, ainda que não centralizasse minhas criações cênicas no material literário. No entanto, percebo que havia certa confusão entre o que era da ordem da encenação e o que seria a assinatura dramaturgic, uma vez que eu somava ambas as funções. Com a prática e o estudo, passei a reconhecer e a me colocar mais afirmativamente em cada função, afirmando o cruzo.

Em 2012, o grupo estabelece um núcleo estável – agregando os atores Anderson Dantas e Israel Barretto (este último que desde 2010 desenvolvia uma ou outra função nos processos criativos do grupo) aos quatro mais antigos (Eddy Veríssimo, Roquildes Junior, Luiz Buranga e eu) –, cria sua personalidade jurídica (uma associação sem fins lucrativos) e passa a trabalhar com foco na sustentabilidade efetiva de seus integrantes.

No ano seguinte, a fim de ter maior autonomia, privacidade e mais possibilidades para o desenvolvimento de sua pesquisa de linguagem, A Outra Companhia de Teatro decide sair do Teatro Vila Velha. A escolha do local onde acabou firmando o novo endereço do grupo se deu em virtude dos modos como a cidade era percebida pelos seus integrantes. Todos concordavam que a sede deveria ser fixada no Centro, uma vez que nessa área existe uma concentração de espaços culturais, assim como maior mobilidade urbana no sentido de haver muitas linhas e pontos de ônibus, facilitando o trânsito dos integrantes, do público e de outros pares de criação artística. Andando pelas ruas, procurávamos não só as placas de “Aluga-se” como mapeávamos o entorno dos imóveis, observando a existência de espaços comerciais e residenciais, estacionamentos e paradas de transporte público, bares e praças públicas. Também observávamos o fluxo de pessoas durante os períodos diurno e noturno, conversávamos com moradores e comerciantes para conhecer aspectos relacionados à segurança da área.

A mudança não implicava somente na transferência de móveis, arquivos e materiais cênicos, organizando algo como um escritório. Buscávamos, especialmente, um espaço que servisse para o desenvolvimento das funções básicas de produção, para o armazenamento de objetos cenográficos e figurinos dos espetáculos mantidos em repertório, mas também, e principalmente, onde pudéssemos realizar ensaios, ofertar cursos e oficinas, até mesmo apresentar espetáculos. Em abril de 2013, encontramos um espaço possível: duas salas comerciais que configuravam um único espaço, pois não havia a parede divisória, com cerca de 60m², instaladas no primeiro andar do Ed. Centro Comercial Politeama, localizado numa movimentada encruzilhada do bairro do Politeama, próximo ao próprio Teatro Vila Velha, assim como ao Teatro Gamboa Nova; o Teatro Castro Alves; a Escola de Teatro da UFBA e seu Teatro Martim Gonçalves; o Espaço Xisto Bahia; e o Goethe Institut.

Essa mudança altera completamente o trabalho do grupo, especialmente do ponto de vista da criação cênica e dramaturgica, assim como de sua gestão, entendendo que uma área afetaria o desenvolvimento da outra. Precisávamos dialogar com o bairro, pertencer àquele lugar,

entender sua lógica de funcionamento e se colocar diante dela. O horário, assim como o dia de realização de determinadas atividades, precisaria ser agendado conforme o fluxo de ônibus e pessoas na região. Por exemplo, o turno da noite, que é o período considerado “ideal” para realização de espetáculos adultos, parecia não ser tão propício para aquele local onde se instalara a sede do grupo, uma vez que a partir das 19h o bairro começava a ficar deserto, deflagrando uma sensação de insegurança na área – esta mesma que pairava no final de semana quando o comércio estava fechado. A negociação com os pares do condomínio em que estávamos seria constante para realização de nossas atividades, uma vez que elas alteravam seu cotidiano, como por exemplo o uso de instrumentos ou som em volume alto.

Me parece que, ao criar a Casa d’A Outra, o grupo passa a estabelecer uma relação mais efetiva, e até mesmo direta, com a cidade, uma vez que sua atuação acontece num espaço não-convencional, o que exige outros posicionamentos diante das tratativas da cena. Quero com isso dizer que, até então, a cidade atravessava os processos de criação mais como tema, fosse para criação de cenas que integravam a dramaturgia, sonoridades que compunham a trilha sonora, elementos imagéticos figurando as visualidades da obra. Tudo convergia de modo a gerar uma resultante que atendia a modelos de criação e recepção dominantes nos espaços teatrais, como aponta André Carreira ao falar sobre a força simbólica do palco: “Continuamos polarizados pelo potencial ‘mágico’ do espaço fechado de tal forma que ainda fundimos o significante ‘teatro’ tanto como a linguagem artística com o edifício arquitetônico” (2019, p. 23). Diante disso, o autor conclui que o que acontece fora desse espaço que alicerça uma convenção teatral arraigada no imaginário coletivo conforma-se como “modelo periférico no que se refere ao acontecimento teatral” (CARREIRA, 2019, p. 23). Ora, efetivamente, aquela mudança nos colocava num painel diferente da convenção institucionalizada, na periferia da cena teatral soteropolitana. Nos cabia descobrir o que isso significaria e a experiência de vivência nessa nova sede nos engajaria num complexo encontro entre as artes da cena e a cidade.

Minha pesquisa começa aí, quando efetivamente passo a me interessar pela criação de obras que acontecem em espaços não institucionalizados ou convencionais às Artes Cênicas. Me refiro a espetáculos realizados em espaços construídos com outras finalidades que não a realização de eventos cênicos, como prédios, casas, garagens, igrejas, hospitais, corredores, escolas, praças, ruas, viadutos etc. A relação com o espaço me provocava, pois percebia aí o jogo de cena que solicitava do espectador assim como dos criadores cênicos (atuantes, dramaturgos, encenadores e técnicos) dois princípios que proponho discutir mais adiante: a

mobilidade e a interação. Noto que o acontecimento cênico nesses espaços entrecruza temáticas, camadas e linguagens. Não à toa existe uma série de termos e conceitos que tentam dar conta disto trazendo colaborações de diferentes áreas do conhecimento, como as Artes Visuais, as Ciências Sociais, a Arquitetura, o Urbanismo e a Geografia: *site specific*, encenação performativa, teatro de invasão, encenação no espaço urbano, espaços imantados, intervenções viárias – alguns dos quais apontarei em minha articulação teórica adiante.

Observo que a fricção entre o que poderia ser considerado realidade e a ficção é acentuada nestas experiências; passo a investigar mais esse aspecto, inicialmente, de modo empírico para depois me aproximar dos princípios e técnicas do Teatro Documentário elaborados pelo diretor, dramaturgo e pesquisador paulista Marcelo Soler. Porém, no desenvolvimento desta pesquisa acadêmica, percebo que, na verdade, o que me mobilizava era uma investigação na perspectiva de Teatros do Real,

[...] termo criado por Maryvonne Saison nos anos de 1990 [que] vem sendo hoje empregado como uma forma abrangente de tratar de obras muito distintas entre si, mas que apontam para uma tentativa comum de colocar o real em cena não somente como *tema*, mas também como *experiência* (LEITE, 2017, p. 23, grifos da autora).

Também pretendo discorrer melhor sobre isso, especialmente a partir das contribuições da professora e pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte (2013), que, ao tratar do teatro contemporâneo, aponta um deslocamento da percepção como um fenômeno emergente, cruzando a ordem da representação e a ordem da presença, através do que ela denomina multiestabilidade perceptiva.

Voltando à trajetória d’A Outra Companhia de Teatro, de 2013 a 2019 (ano em que é anunciado o fim do grupo), são criados oito espetáculos² dos quais destaco *Ruína de Anjos*, que estreia no ano de 2015 e que, a meu ver, configura-se como o exercício mais radical de experimentação cênica do grupo na relação cena e cidade. Acontecendo de modo itinerante pelas ruas do bairro do Politeama, ocupando espaços públicos e privados, a obra converge muitas das reflexões apontadas anteriormente; por isso, a escolho como objeto para esta pesquisa. Sete anos desde a estreia, revisito seus onze meses de processo de criação assim como as sessenta e quatro apresentações realizadas no Brasil. Olho para o conjunto de documentos

² BORRADO [de como o tempo te revela] (2013); O que de você ficou em mim (2014); Dona Coca (2014); Ruína de Anjos (2015); Sobejo (2016); Sertão (2018); O avô e o rio (2019); Última Chamada (2019).

que colecionei ao longo desse tempo e penso sobre o que ainda não sei em relação a esse espetáculo, uma vez que pareço conhecê-lo tão profundamente a ponto de conseguir fazê-lo acontecer em tão pouco tempo, a exemplo dos contextos de realização no Palco Giratório, onde tínhamos um ou dois dias no máximo para a “adaptação” ao contexto local. Essa reflexão me provoca, porque efetivamente sei o modo de fazer, inclusive penso que seja valioso partilhar os procedimentos utilizados nesse caminho, porém, ao fazer isso, me deparo com a necessidade de organizar meu modo de pensar, assim como a leitura e o tratamento dos documentos colecionados ao longo do tempo – encontro suporte, pois, nas redes de criação evocadas por Cecília Almeida Salles (2016).

Como quem sopra cachaça pela boca, fuma um charuto ou acende pólvora na encruzilhada, ritualisticamente pedindo licença para revelar o caminho, antes de adentrar na análise do espetáculo *Ruína de Anjos*, apresento meu universo teórico de estudo a partir de nebulosas, como me inspira a professora, arquiteta e urbanista carioca Margareth da Silva Pereira, com a qual pude me aproximar a partir da disciplina optativa Memória, Narração e História, conduzida por ela e pela também arquiteta, urbanista e professora carioca Paola Berenstein Jacques, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da universidade (PPGAU-UFBA). A professora Margareth Pereira (2018, p. 248) faz uso do termo como metáfora, defendendo a atitude intelectual, o “próprio modo metafórico de pensar” e elabora:

Pensar por nebulosas, é assim, um convite a uma ideia instável e dialógica de saber que, mesmo quando feita de configurações, conceitos, categorias e noções, entende-se como esforços de uma teorização mais ou menos precisa, mas jamais neutra, e cuja estabilidade e consenso são momentâneos. Esse saber – como nuvens –, antes de tudo, é movediço, formado por inúmeras camadas diáfanas e vaporosas de outros saberes, inclusive os rechaçados ou não considerados como tal. (PEREIRA, 2018, p. 249-250)

Ora, a efemeridade apontada pela autora equivale ao modo de fazer do espetáculo d’A Outra Companhia de Teatro, quando noto que acordos cênicos e dramaturgicos, e até mesmo da ordem de logística e produção do evento teatral, são firmados previamente, mas ao mesmo tempo estão expostos a todo tipo de alteração no diálogo com a cidade, que tem suas próprias dramaturgias. Percursos alterados durante a apresentação em virtude de uma rua que é fechada por um órgão de trânsito, tempos de cena modificados de modo a se articular com o fluxo imprevisível de veículos nas vias a fim de garantir maior escuta do que é dito, situações inesperadas como assaltos e abordagens policiais.

É com a cidade que *Ruína de Anjos* acontece, dialogando com sua instabilidade, com sua imprevisão, no atravessamento mútuo de quem permeia o tecido urbano naquele instante em que a obra acontece. A cidade seria, como pensa o encenador e professor goiano Francis Wilker, a partir de estudos sobre reflexões do urbanista americano Kevin Lynch e do geógrafo, cientista, advogado, jornalista e professor baiano Milton Santos, “[...] como uma obra em permanente processo de feitura a partir das interferências de seus criadores: milhares de pessoas com características, classes sociais, interesses e poderes distintos.” (WILKER, 2018, p. 64). Dialogar criticamente com os materiais que compõem minhas fontes primárias de pesquisa é tal qual o exercício criativo de provocar a experiência de uma prática teatral que cruza a cidade pautada numa nebulosa construída, desconstruída e reconstruída coletivamente tanto por artistas como pelo público, que abrange desde as pessoas que previamente sabem que aquilo se trata de uma experiência cênica quanto àquelas que têm seu cotidiano deslocado pela interferência de algo da “ordem da representação” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 20).

Para melhor organizar a nuvem teórica que orbita minha pesquisa, três perguntas são lançadas: 1) como criar uma obra teatral que toma a cidade como dramaturgia?; 2) pode a criação dramaturgica configurar-se como um documento que converge e/ou tensiona as dramaturgias já existentes na cidade?; 3) de que modo o texto dramático traz os rastros de um processo criativo colaborativo de um grupo que se propõe a pesquisar a relação cena e cidade?

Na tentativa de responder tais questões, organizo a dissertação em duas partes. A primeira, com o título de *BENÇA | perspectivas das práticas cênicas que atravessam a cidade*, traz três capítulos que chamarei nebulosas, nos quais exponho as reflexões construídas ao longo desse processo de pesquisa em diálogo com artistas-pesquisadores que se debruçam sobre o fenômeno arte-cidade. Importante ressaltar que esta escolha pelo referencial teórico produzido por artistas que também se dedicam à pesquisa acadêmica, trazendo para a academia suas experiências cênicas, é uma marca desta dissertação; portanto, é uma escolha estratégica e política, no sentido de afirmar a arte como campo que colabora com a reflexão crítica, mobilizando saberes e contribuindo com o desenvolvimento da sociedade. Destaco três artistas-pesquisadores cujas publicações me serviram de guia tal qual o garfo de *Exu*, que ao invés de apontar um caminho, apresenta possibilidades: André Carreira (2019) com seu teatro de invasão, pensando a cidade como dramaturgia; Francis Wilker (2018) com suas reflexões acerca da encenação no espaço urbano, evidenciando o que chama de “potências dramaturgicas” e dialogando com alguns “modos de se acercar da experiência da arte e do teatro na urbe”; e,

Marcelo Sousa Brito (2017) com a noção de *teatricidade* e os conceitos de corpo-lugar e lugar-cênico, propondo intervenções viárias.

Outras referências, todavia, são aproximadas nessas nebulosas a exemplo dos oito artistas-pesquisadores brasileiros, vinculados à academia ou não, que participaram do seminário *ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção*, o qual realizei em meio à pandemia de Covid-19; portanto em ambiente virtual, entre os meses de julho e setembro de 2020. Como o próprio nome do evento sugere, minha proposta era refletir sobre as experiências de criação artística no espaço urbano e/ou na tensão entre o real e a ficção. Para isso me encontrei com o diretor, dramaturgo e professor João Sanches (BA); o ator, diretor e pesquisador Leandro Santolli (BA); o ator, encenador, *drag queen* e pesquisador Thiago Romero (RJ/BA); o diretor e dramaturgo Henrique Fontes (RN); o ator e dramaturgo Giordano Castro (PE); a encenadora e pesquisadora Eliana Monteiro (SP); o diretor e professor Luiz Fernando Marques Lubi (SP); além do encenador e professor Francis Wilker (GO/DF/CE) outrora citado. Em tempo, destaco que é uma escolha política trazer essas pessoas para a articulação teórica que me proponho, pois afirma a arte como campo que efetivamente colabora com a reflexão crítica acadêmica.

Na segunda parte do estudo, intitulada *TRANSE / Ruína de Anjos como uma experiência de criação encruzilhada*, discorro efetivamente sobre a obra d'A Outra Companhia de Teatro, afirmando seu legado e inserindo o grupo, assim como Salvador, na rota das experiências e reflexões sobre a relação cena-cidade. Mantenho o diálogo com as referências citadas e compartilho procedimentos dramaturgicos que penso serem possibilidades para quem deseja realizar uma experiência cênica no lugar da vivência urbana e cotidiana: a cidade. Dividida em onze capítulos, nesta parte, trato do processo criativo do espetáculo *Ruína de Anjos* (2015) até as apresentações realizadas através do Palco Giratório (2017). Por fim, concluo retomando as três perguntas que lancei diante da nuvem teórica, apresentando o que chamo de uma Dramaturgia Encruzilhada.

Antes que vire a esquina-página e seja tragado pela nuvem-capítulo que vem, permita-me lhe entregar algo. É uma carta! Desde criança gosto de me comunicar através delas, penso que abrem portais, tal qual *Exu* – orixá presente, mensageiro entre o *Òrun* (plano ancestral) e o *Àiyê* (plano material). Em meio à pandemia de Covid-19, diante da fúria digital alicerçada pelo isolamento social, me propus a retomar o hábito da escrita manual de bilhetes, recados, cartas.

Trago um pouco disto para cá, afinal, se o espetáculo que aqui analiso surge justamente da entrega de uma carta e não à toa isto é trazido para cena, tanto o objeto quanto a ação, me sinto convocado a deixar esta contigo. Porém, entre a minha entrega e a leitura, existe a sua disponibilidade. Aliás, disponibilidade é uma boa palavra para quem quer criar com a cidade. Esteja à vontade para ler ou não. Adianto que é um manifesto sobre mim ou de como cheguei nesse aqui-agora. Se estiver com pressa, passe direto. Se tiver um tempo, boa leitura e que *Exu* nos guie! *Laroyê!*

primeira carta

escrevo no fluxo, sem iniciais maiúsculas, porque não sei ao certo onde começam e terminam as frases em si. poderia ser sem sinais de pontuação, mas eles me lembram acentuações cênicas. e antes de tudo eu sou um artista. peço aqui, licença para me expor através de minha linguagem. sentado à mesa, vejo a cidade. revisito papéis de cartas. rememoro. observo. entre a cena e a cidade: as tensões que contrastam e subscrevem seu acontecer em ficção e/ou realidade. o pensamento em forma de rua, a escrita por imagens de pensamento. memória. experiência. narração. cena. história. dramaturgia. *Ruína de Anjos* – uma criação-encruzilhada. um documento cênico-urbano d’A Outra Companhia de Teatro. uma escrita-portal tal qual a terra que acolheu o menino-eu com visão de interior e lhe salva-dor ou salvaguardou a nebulosa do sentir. “as linguagens da experiência tratam de fazer justiça à realidade e à vida.” (LARROSA, 2019, p. 111). me atravessa uma voz coletiva que revisita as que vieram antes de si, que lhe ensinaram a enxergar a cidade pelo tato num aprendizado pelo afeto. mulheres de magistério. mulheres de mistério. mulheres que me criaram e ajudaram a mapear a cidade para não me perder. pausa. tanto foi feito nessa encruzilhada. lembro da dissertação. escrevo atravessado pelos sonhos de um coletivo artístico, familiar, social. lembro de viajar com o encenador à distância. aproximar realidades opostas em conduta. enxergar a poética crua do aqui e agora. ficcionalizar o invisível-visível da/com/na rua. observar as urgências da contemporaneidade. documentar a cidade em seus esquecimentos... “lembra da casa na praça que hoje é padaria, mãe? da casa de Tia Nicéia que ficava ali na rua sem saída? do cinema que tinha lá perto?” eu guardei tudo (ou quase tudo): acho que sou meio acumulador das histórias do mundo. quer dizer, daquelas que rotacionam a minha existência nebulosa nesse espaço-tempo-planeta-Luiz. sim, minha memória é falha e fotográfica. fico com aquilo que vai da epiderme urbana à embocadura da cena. sigo à deriva. como criar uma obra cênica que toma a cidade não como palco mas como dramaturgia? “a experiência é o lugar onde tocamos os limites de nossa linguagem”, me lembra Giorgio Agamben (*apud* LAROSSA, 2019, p. 67). Walter Benjamin me provoca: “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (1994, p. 210); “a arquitetura é porosa como a pedra” (2013, p. 11); “na improvisação está a força” (1995, p. 15). miro a paisagem: eu: artista da cena, dramaturgo, cidadão alagoinhense absorvido por essa cidade Salvador cujo bairro em que me acolheu chama o amor em polivalência, o Poli-Te-Ama. olho para a peça que fiz, um teatro COM a

cidade. conviver, encontrar, mirar, tocar, verter, atravessar, convergir, registrar, inventar - se colocar pra jogo. foi na tangente que me arrisquei a escrever, encenar, atuar e produzir. desafio lançado diante da missão fracassada ou do projeto de sucessivos erros para findar em acerto. tudo começa pelos desvios, atenção aos sinais. “não há situação que esteja prevista para sempre tal como é, nenhuma forma pretende ser ‘assim e não de outro modo’ ” – ecoa em meu juízo Benjamin (2013, p. 11). A Missão era do Heiner Müller, nos embriagamos dele e enjoados, pensamos em invadir um cinema apagado. nos descobrimos um coletivo de anjos de uma ruína maior. não havia outro rumo. uma ocupação: a saída é a rua! olhar o entorno para assistir as cenas do filme performado a olho nu. o assalto da lotérica e o roubo do mercadinho-açougue. o azeite do acarajé fritando a fome desde cedo. o prédio de muros em folhas irradiado por luzes que atraem perigos, separam posses e empoeiram a história do bairro. o furto da estudante no ponto de ônibus. o estupro no estacionamento com nome de santo à boca da noite. segurança: uma questão de todos, para todos, feita por todos! drama. piro em perguntas. pode a criação dramática se configurar como um documento que converge e tensiona as dramaturgias que já existem na cidade? um olhar sobre a grafia das situações. a senhora que atravessa a rua cheia de sacos pesados do mercado. a galeria de arte que virou casa de material de construção. a chuva de pedras sob o teto da academia. o cadeirante à espera de um tempo para cruzar a faixa de pedestres em segurança. as pessoas em situação de rua “convidadas” a se retirarem diariamente do viaduto. os guardadores de carros que surgem em dias de festa e comem os restos de bolo da doceria. a moça de *megahair*, salto alto e gogó à mostra que passa ouvindo “*kiu*”. os pedintes que se entocam sob papelões na marquise durante a madrugada. a invasão da costureira para tomar o celular, a carteira e seus aviamentos. a padaria com salgados em promoção constante. os galões d’água cortando as ruas em bicicletas de camisa azul. o homem com a bíblia debaixo do braço no sol quente de meio dia pregando “amém”. a artista queimada no sinal vermelho. a pesquisa me atropela. de que modo o texto dramático traz os rastros de um processo criativo colaborativo de um grupo que se propõe a pesquisar a relação cena e cidade? encruzilhada: de como os elementos do espaço urbano atravessam a escrita da cena. me perco pensando em como emaranhar pontos de vista sem impor verdades absolutas. teatro COM: por uma epistemologia do encontro. demolir as estruturas padronizadas de fazer/ver teatro, viver/sentir a rua. calar a vaidade e romper o silêncio pra ser lente de aumento do que violenta. escutar o compasso da cidade dando as cartas para escritura da peça que se torna documento. giro: a imaginação como dispositivo para o exercício cidadão. ensaio, laboratório, estreia, viagem, mestrado... o

processo nunca acaba. mapeio memórias a partir de imóveis, caminhos e marcas da cidade - que nem me ensinaram minhas mais velhas. instalo situações que misturam as ordens. presença e representação. grito a cena no asfalto que coroa corações amortecidos. cartografo caminhos no centro da cidade engessado pelo pavor noturno da mídia. desloco tempos para polarizar a ação entre grades, pulseiras e cafés batizados com vodka. mestrando, me espelho. com toda certeza. derivei personagens. relativizei convenções. contrastei desejos. responsabilizei conflitos. verticalizei camadas. rasguei a escrita. deixei que fosse rua. fiz *Ruína de Anjos*. para A Outra Companhia de Teatro. para minha mãe, minhas avós, tias e primas que me apresentavam a cidade criando paisagens de afetação, a mesma ação que hoje me percebo traçando com Lis, minha filha, ao dar uma voltinha como ela sempre pede. para o Politeama, Salvador, a Bahia, o mundo que infelizmente não cabe numa cena, num espetáculo ou num filme; num mapa que tenta cartografar rasuras de um território ou fazer caber o que não se mede numa imagem; em uma carta que talvez nem seja lida ou numa centena de páginas que poderão me fazer mestre.

reescrita: 27 de julho de 2021

1 BENÇA | PERSPECTIVAS DAS PRÁTICAS CÊNICAS QUE ATRAVESSAM A CIDADE

Antes de adentrar a análise direta do espetáculo *Ruína de Anjos*, sinto-me convocado a partilhar algumas perspectivas sobre a relação cena-cidade. Como *omo òrisá* (filho do Orixá) que sou, reverencio e peço bênção a quem veio antes de mim, neste caso, artistas e pesquisadores que se interessam por desenvolver e/ou pesquisar processos criativos pautados no atravessamento mútuo do fazer teatral com o tecido vivo que é o espaço urbano. São inúmeras as possibilidades de experiências que desdobram destes processamentos, me refiro a espetáculos que lidam com a itinerância por ruas, dentro de imóveis ou mesmo em rios, que ocupam lugares construídos com outras finalidades que não a realização de atividades cênicas, os chamados espaços não convencionais (casas, apartamentos, garagens, corredores, bares, museus, shoppings, igrejas, hospitais, penitenciárias, escolas, fortes, estações, veículos de transporte etc.), assim como intervindo no cotidiano de espaços públicos como praças, feiras, parques e praias. São obras que solicitam outras abordagens de criação, assim como de recepção. Para compor uma nuvem de referências, destaco o trabalho de alguns grupos brasileiros de teatro, evidenciando as obras que pude assistir e que atravessam diretamente minha prática criativa junto à A Outra Companhia de Teatro, que aqui coloco em análise:

- a) Teatro da Vertigem, de São Paulo-SP: dentre suas obras, destacam-se os espetáculos: *O Livro de Jó*, estreado no Hospital Humberto I; *Apocalipse 1,11*, realizado no Presídio do Hipódromo; *BR-3*, que aconteceu no Rio Tietê; *A última palavra é a penúltima*, que ocupava a Passagem da Xavier de Toledo; e *Bom retiro 958 metros*, que pude assistir em setembro de 2012, no bairro do Bom Retiro, na capital paulista – obra que anos depois firma-se como uma referência para a criação de *Ruína de Anjos*;
- b) Grupo XIX de Teatro, também de São Paulo-SP: desde 2004, finca sua sede na Vila Maria Zélia, uma vila operária que tem mais de cem anos localizada na zona leste da capital paulista. Entre suas produções, ressalto o espetáculo *Hygiene*, que pude assistir em Salvador, no ano de 2006, do qual recordo da potência que era acompanhar as cenas que pautavam questões relacionadas à moradia, tendo como espaço de acontecimento o Pelourinho, área de extremo turismo da capital baiana e

nacionalmente conhecido como um exemplo do processo de gentrificação em seu ambiente urbano;

- c) Teatro do Concreto, de Brasília-DF: cuja pesquisa artística é marcada pela relação com o espaço urbano e do qual ressaltam-se os trabalhos *Diário do Maldito*, estreado na Oficina dos Perdiz, “uma oficina mecânica que também funcionava como teatro e residência privada” (WILKER, 2018, p. 40); *Ruas Abertas*, que acontecia em faixas de pedestre que interligam a Rodoviária do Plano Piloto; *Mirante*, feito na Torre de TV de Brasília; e *Entrepartidas*, que, no ano de 2019, é realizado em Salvador, onde faço a produção local acompanhando, de dentro, todo o processo de sua complexa realização, que envolve um micro-ônibus transitando com o público numa viagem que perpassa um espaço público (praça) e um espaço privado (casa);
- d) Grupo Teatro de Caretas, de Fortaleza-CE: afirma-se como grupo de teatro de rua e do qual pude me aproximar em Teresina -PI, na ocasião do Festival de Teatro Lusófono (FESTLUSO), realizado pelo Grupo Harém de Teatro, em agosto de 2015, quando apresentou o espetáculo *Fim de Tarde*, com direção de André Carreira. Recordo que estava literalmente às vésperas de estrear o *Ruína de Anjos* (setembro de 2015) e assistir essa obra foi abrir um leque de confirmações para questões que ainda enfrentávamos relativas à abordagem do público;
- e) Teatro da Queda, do Rio de Janeiro-RJ, radicado em Salvador-BA desde 2008: tem em sua trajetória a realização de espetáculos em espaços não convencionais como é o caso de *Rebola*, criado a partir da ocupação do Beco dos Artistas, acontecendo num bar; e *Afronte – Akulobee*, que ocupa uma casa de dois andares implicando o público numa experiência de itinerância pelo espaço com duas possibilidades de circuito – em ambos, estive próximo como produtor (e como assistente de direção no último), acompanhando a pesquisa que borra os limites entre o que poderia ser visto como o ficcional e o real;
- f) Grupo Vilavox, de Salvador-BA: há mais de dez anos tem sua sede fixada na Casa Preta, uma casa com quatro pavimentos localizada no bairro do Dois de Julho, onde desenvolve um trabalho que busca engajar sua pesquisa teatral à comunidade. O espetáculo *O segredo da arca de Trancoso* é resultado dessa investigação, porém, destaco as obras *Labirintos*, que permeia o espaço interno assim como o entorno do

Teatro Vila Velha, onde o grupo se fez como residente até 2010; e *Castelo da Torre*, que estreia no Solar São Dâmaso, um antigo casarão do Pelourinho. Ambos têm em comum o fato de implicar o público numa itinerância, tomada como gatilho dramático para acessar as memórias encenadas nesses lugares;

- g) Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre-RS: com mais de 40 anos, cria obras que buscam “um teatro que não comenta a vida, mas participa dela!” (TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓS AQUI TRAVEIZ, [20--?]), sendo uma referência nacional no teatro de grupo e de rua. Aponto duas obras que pude acompanhar cruzando as ruas de Salvador: *O Amargo Santo da Purificação*, em 2009; e *Caliban: A Tempestade de Augusto Boal*, em 2017. Ambas me marcaram pela convergência de diferentes linguagens (teatro, música, artes plásticas), assim como dinâmica de relação com o espaço público, mas sobretudo pelo modo como sua dramaturgia evoca personalidades da história brasileira dando luz a suas biografias e contextualizando-as no tempo presente, um teatro de alto nível político e estético.

Trago esses sete grupos porque todos buscam se relacionar com a cidade tomando-a não como palco, mas sim como espaço de encontro com o público para construção de uma prática artística que se torna “uma obra pública e coletiva”, como bem provoca o ator-bailarino, encenador e pesquisador Marcelo Sousa Brito (2017):

Assumir o risco de estar na cidade e se relacionar com todas as possibilidades que o encontro com o outro nos possibilita torna a criação artística uma obra pública e coletiva. O lugar do artista é, em princípio, nos ateliês, nas salas de ensaio, nos teatros. A cidade é de todos nós e para ocupá-la é preciso senti-la, percebê-la em sua totalidade, para que a arte aconteça para todos como uma obra do coletivo urbano, seja na rua, na praça, em um casarão abandonado, no hospital, no apartamento ou nas águas de um rio, porque saindo do edifício teatral, não é de palco que o artista precisa, mas sim de um lugar que possibilite o encontro e a troca. (p. 43)

É importante destacar a perspectiva do risco, do encontro e da troca que podem acontecer em qualquer lugar, que, conforme o próprio Marcelo defende em seu livro *O teatro que corre nas vias*, seja cênico:

[...] o lugar somente será configurado como cênico, seja ele aberto, ou fechado, privado ou público, no momento em que artista-obra-lugar estiverem integrados tanto com o lugar como com as pessoas que vivem e circulam por ali, vivendo e fazendo parte da mesma experiência, da mesma pulsação, do

mesmo batimento, do mesmo ritmo, em função da mesma história a ser contada com todas as contradições que a vida coletiva possibilita e faz aparecer. (BRITO, 2017, p. 46-47)

Risco, encontro e troca me parecem ser princípios para o que se pode considerar experiência, termo que aparece acima e que aproxima a prática dos sete grupos que evoco para composição desta minha nuvem teórica, por considerar que as obras que deles destaco integram o artista, a obra, o lugar e o público, aqui considerado como as pessoas que habitam aquele espaço, circulando em suas vias, tecendo relações, criando histórias, vivendo, literalmente, aquele lugar, fazendo dele “um lugar praticado”, como propõe o filósofo e historiador Michel de Certeau (2012 *apud* WILKER, 2018, p. 44-45), que aborda “a perspectiva da experiência como elemento fundante para sua proposta de ‘espaços praticados’.” (WILKER, 2018, p. 44).

Experiência me parece ser uma premissa para construção de qualquer prática cênica. No entanto, penso que para as obras que acontecem fora do edifício teatral, em interface com a cidade, o caráter experimental que se instala na apresentação e apreciação artística ganha outros contornos, especialmente por envolver artista-obra-lugar-público em um complexo acontecimento vivencial onde mais do que ver ou colocar-se de longe (rasteiramente desenhando a visão de espectador e atuante), todos estão dentro, imersos, abraçados pelo contexto factual. Se a ideia de vivência deriva do ato de viver uma dada situação deixando-se afetar por ela, me parece que o ato de experienciar a cena – que se desloca de uma ordem estabelecida para o acontecimento fora das convencionais salas teatrais – convoca o espectador a aguçar outros sentidos em sua fruição.

Ao sair da caixa cênica, perdem-se, por exemplo, a suposta perspectiva de neutralidade do espaço (configurada pelas paredes pretas assim como as vestimentas cênicas igualmente pretas: pernas, bambolinas, rotundas) e a estrutura dicotômica palco-plateia (na maioria das vezes, definida espacialmente pela posição/fixação das poltronas diante da área a ser ocupada pelos artistas ainda que a encenação proponha algum tipo de atravessamento dessa fronteira). Por outro lado, abre-se espaço para criações e invenções que potencializam as conexões cênico-dramatúrgicas ao considerar as possibilidades oferecidas pelo lugar, pois tudo que lhe compõe inevitavelmente atravessa a cena: das questões estruturais – se o espaço é aberto ou fechado, público ou privado, localizado no centro ou na periferia – até sua função social primária – se é um apartamento, uma feira, uma igreja, uma estação rodoviária ou um prédio abandonado; dos elementos visuais (objetos, móveis, quadros, infiltrações, grafites, lambes, vitrines, grades,

semáforos, árvores) até as possibilidades técnicas (acentos, calçadas, janelas, portas, corredores, incidência de luminosidade e sonoridade); dos locais que podem despertar memórias coletivas (monumentos, rios, cemitérios, prédios governamentais, templos religiosos, pontos turísticos, espaços que abrigam festas populares ou particulares, marcados por histórias violentas); até as situações e hábitos que marcam o cotidiano urbano (horários e dias, clima, rotina de moradores, fluxo de veículos, presença de policiais, pessoas em situação de rua, vendedores ambulantes, crianças, jovens, idosos).

Para criar uma dramaturgia visando uma prática cênica que pretende acontecer fora do edifício teatral, é importante considerar toda a rede de dramaturgias que cruza esses e outros aspectos que fazem da cidade “um ambiente complexo e mutável, que se expande ou se contrai em confluência com os movimentos dos usuários que transitam pelas ruas” (CARREIRA, 2019, p. 19). É preciso encruzilhar-se, colocar-se em risco, abrir-se para o inusitado, encontrar outros lugares de encontro e troca – como sugere Marcelo Sousa Brito (2017), sair de sua zona de conforto, experienciar a nebulosa urbana com seus múltiplos movimentos.

1.1 PRIMEIRA NEBULOSA: SOBRE CIDADE, ESPAÇO E LUGAR

Uma cidade pode ser vista, compreendida, percebida, estudada e definida a partir de muitos pontos de vista. Desde o físico, concreto e palpável até o mais relacional, subjetivo e abstrato. A partir da geografia, da filosofia, da arquitetura, do urbanismo, das ciências sociais, da administração, do marketing, da cultura, da economia, do turismo etc. Para isso, pode-se considerar os imóveis, monumentos, vias e o fluxo de corpos em movimento. Os acordos políticos, as fronteiras demarcadas e a afirmação de uma área administrativa com grau de autonomia dentro do Estado. O quantitativo populacional, a existência de zonas residenciais, espaços dedicados a práticas artísticas, estabelecimentos comerciais e industriais, a oferta de serviços, os movimentos sociais, os eventos e manifestações culturais, a especulação financeira, os acontecimentos cívicos. A concentração de redes, conexões e tecnologias, a tributação de impostos, os acessos à informação, a infraestrutura de mobilidade urbana, a diversidade e os estigmas sociais. A memória, a história, os fatores climáticos, as características geográficas, os aspectos ambientais, os dados demográficos, as oligarquias familiares e os vínculos pessoais. E um sem fim de outros elementos que podem ajudar a discutir uma cidade.

Complexa e mutável, como convoca a pensar o professor, pesquisador e diretor teatral André Carreira (2019), penso que uma cidade seja tal qual um processo criativo colaborativo. É resultante da implicação de diferentes sujeitos. Muitas são as camadas a serem investigadas, discutidas, elaboradas. Muitos são os procedimentos que podem ser utilizados, as abordagens, as técnicas. Tantos são os caminhos para se chegar a uma possível resultante que será partilhada com o público e que ainda assim não estará finalizada; por mais ensaiada que seja, tudo pode acontecer a partir da encruzilhada que é o acontecimento ao vivo. Tudo depende da pergunta que se faz. Mais do que as respostas, o que move são as perguntas.

Em diálogo com os artistas-pesquisadores que pude entrevistar no *Seminário ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção*, alguns deles destacam as perguntas como um *start* para a realização de suas práticas cênicas: “[...] durante o processo de *workshops* [...] nós fazemos muitas perguntas porque é a partir das perguntas que a gente faz, que vai criando”, afirma Eliana Monteiro (2020) ao destacar a realização de *workshops* como uma das etapas do processo de criação do Teatro da Vertigem (SP). Thiago Romero (2020) ao rememorar suas criações e os cuidados éticos com os artistas assim como com os materiais biográficos levantados afirma que “nessa fase específica do lugar do documental, do autobiográfico, da escrita de si, do confessional, que é a partir de uma pergunta [...], ela é o grande dispositivo”; Luiz Fernando Marques Lubi (2020), ao refletir sobre o exercício de adaptação de suas obras a outros lugares, destaca que os espaços não podem ser vistos como molduras e sim como perguntas “[...] para adaptar um peça dessa para ir no mundo afora, é você ter consciência das perguntas que você faz, ou das perguntas que você quer gerar para quem tá assistindo”.

Na tentativa de responder à pergunta “o que é cidade?”, recorro a pesquisadores que se articulam com outros teóricos para construção de suas reflexões acerca da questão, sobretudo considerando suas experiências na realização de processos criativos na cidade. Para André Carreira, “a cidade não pode ser pensada apenas de uma perspectiva meramente arquitetônica, é preciso vê-la como um sistema sociocultural dinâmico no qual se operam múltiplas tensões, entre as quais temos as práticas artísticas.” (2019, p. 30). Sendo as “práticas artísticas” uma das muitas tensões que compõem esse sistema, penso que, como numa rede, elas se alimentam justamente dessa multiplicidade tensional, num esquema de retroalimentação. Não à toa, o autor diz que “abordar a cidade de um modo complexo permite reconhecer suas formas e princípios ativos como definidores de processos culturais contemporâneos” (CARREIRA, 2019, p. 30),

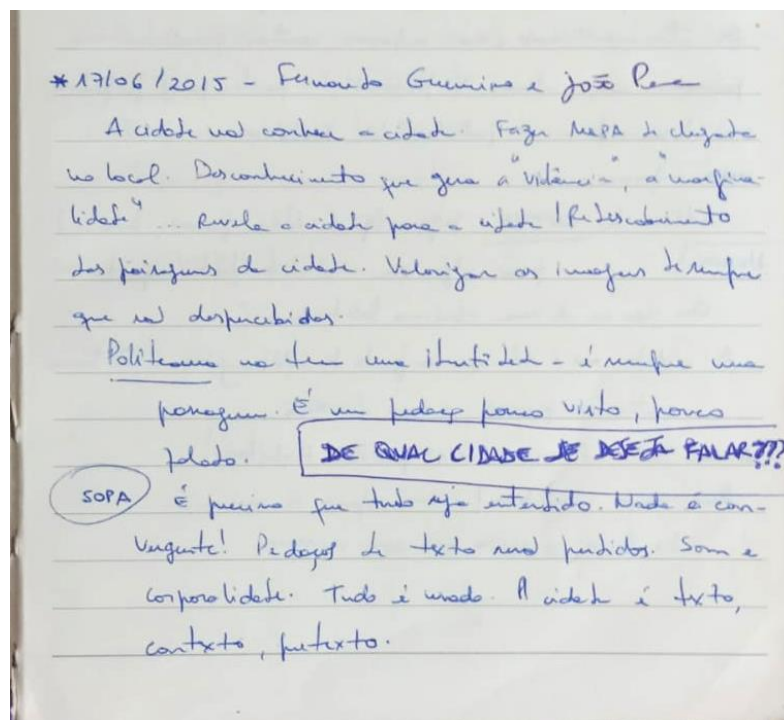
estes que podem ser fundamentais para a criação de uma obra que seja de “teatro na cidade”, conceito que ele defende na tentativa de dar conta dos muitos modos de tecer a relação cidade na contemporaneidade, compreendendo o universo de práticas que tem acontecido fora dos edifícios e salas teatrais, sem perder de vista a tradição do teatro de rua.

Ao falar sobre a escolha do campo de reflexão que aborda em seu livro *Encenação no espaço urbano* (2018), derivado de sua pesquisa de mestrado, na qual se dedica a analisar o teatro que faz com seu grupo, o Teatro do Concreto (DF), em intensa relação com o espaço urbano, Francis Wilker expõe:

Talvez essa relação teatro-cidade seja um modo de afetar sensibilidades do nosso tempo catequizadas pela mídia, pelo uso utilitário/funcional da cidade e pelas dinâmicas de uma sociedade que tem como diapasão os interesses mercantis; talvez ela permita enxergar um sentido político nessa ruptura que o nosso fazer pode realizar no cotidiano e na forma de pensar a cidade e as relações. Estamos falando sobre perceber a cidade para além de um conglomerado de pessoas e edificações, ou seja, a cidade como um agente potencial de afeto. (2018, p. 26)

A perspectiva do afeto para pensar a cidade me atravessa, pois quando a associo ao processo criativo, no início dessa nebulosa, quero dizer que há uma camada subjetiva que atravessa qualquer tentativa de conceituação do termo cidade, por mais “neutra” que pareça ou tente ser. Se o conceito em si é construído a partir de pontos de vista organizados conforme os interesses de quem tenta defini-lo, há que se considerar sua subjetividade a começar pela escolha dos elementos que compõem esse campo de visão, assim como a leitura e interpretação de quaisquer dos elementos que elenquei no início dessa nebulosa, por exemplo, e tantos mais se façam necessários. Essa compreensão me parece preciosa para a criação dramaturgica que aqui analiso, afinal “de qual cidade se deseja falar?” – uma questão que encontro em letras garrafais nas folhas de um dos meus cadernos de processo do *Ruína de Anjos*, vide Figura 1, a seguir.

Figura 1 – Página de caderno de processo do espetáculo *Ruína de Anjos*.



Fonte: do autor.

À luz do urbanista Kevin Lynch, que “desenvolveu investigações empíricas em relação à imagem mental das cidades, levando em conta o ponto de vista de seus habitantes – suas experiências e percepções desse espaço” (WILKER, 2018, p. 63), Francis apresenta outro modo de afirmar a cidade, ancorada em “noções do design urbano” (WILKER, 2018, p. 66). O autor destaca cinco dos elementos que podem ajudar a pensar ou construir a imagem da cidade, considerando que “existe possivelmente uma imagem pública de qualquer cidade que corresponde à sobreposição de muitas imagens individuais, e ainda existe uma série de imagens públicas, cada qual criada por um significativo número de cidadãos (LYNCH, 2011, p. 51 *apud* WILKER, 2018, p. 65). São eles:

- a) as vias ou “os canais de circulação na cidade”: “ruas, linhas de trânsito, alamedas, canais etc.” (LYNCH, 2011 *apud* WILKER, 2018, p. 65);
- b) os limites que “não se mostra(m) necessariamente como barreira que isola uma região da outra”: “praias, espaços em construção, cortes de ferrovia, muros etc.” (LYNCH, 2011 *apud* WILKER, 2018, p. 65);
- c) os bairros ou “regiões médias ou grandes de uma cidade” (LYNCH, 2011 *apud* WILKER, 2018, p. 65);

- d) os pontos nodais ou “de convergência de caminhos (um cruzamento, convergência de vias, passagem de uma estrutura a outra)” (LYNCH, 2011 *apud* WILKER, 2018, p. 65);
- e) os marcos ou referenciais externos: “em geral objetos físicos definidos de maneira simples (edifício, sinal, loja, torres, cúpulas etc.)” (LYNCH, 2011 *apud* WILKER, 2018, p. 66).

Inevitavelmente, o agenciamento de tais elementos resultará no reconhecimento da cidade construindo o que pode vir a ser sua imagem pública, um mapa. Me questiono até onde consegue traduzir uma cidade? Certamente não consegue dar conta da totalidade do que venha a ser a cidade. Aliás, segundo Francis, “ele [o mapa] evidencia a urbe como um organismo complexo, no qual é praticamente impossível vivenciar o todo, pois há sempre algo que o olhar ainda não alcançou” (WILKER, 2018, p. 63).

Rapidamente, lembro que minha prática dramatúrgica relacionada à construção do espetáculo *Ruína de Anjos* se dava a partir da construção de mapas. Para cada experimento feito no ambiente urbano, criava-se (eu e/ou Vinícius Lírio) um mapa prévio destacando possíveis lugares para realização das práticas cênicas. Depois, a experiência era analisada junto às pessoas envolvidas (atuantes e equipe), percebendo até onde havia diálogo entre a cena e o espaço. Resultado disso é que esse mapa inicial quase sempre sofria alterações. Esse exercício de composição de um percurso de itinerância pela cidade implicava diretamente na criação dramatúrgica do espetáculo, uma vez que era fundamental considerar o máximo de camadas possíveis e agenciadas no encontro com a cidade, a fim de potencializar a trajetória das personagens em si. No caso do bairro do Politeama, em Salvador-BA, percebo que a proposta final que a chegamos do recorte da cidade que ocupamos é resultado de uma série de outros desenhos construídos por muitas mãos a cada etapa de experimentação desse ambiente urbano, desenhos colocados como que em sobreposição para definição de um traço/percurso comum, chegando à delimitação de um mapa que teria muito mais a função de orientar, especialmente os atuantes em sua condução junto ao público, do que de traduzir a obra em si. Inclusive, me parece que é com o propósito de oferecer vocabulário para organização de práticas artísticas na cidade que Francis Wilker (2018) aponta tais elementos.

André Carreira (2019) afirma que a relação entre os cidadãos e o espaço urbano acontece a partir de parâmetros estabelecidos pela imagem da cidade, construída a partir dos cinco

elementos apontados anteriormente, e além disso: “a percepção do ambiente da cidade se dá baseando-se em [outros] três elementos: identidade, estrutura e significado” (LYNCH, 1991 *apud* CARREIRA, 2019, p. 34). Nesse sentido, André Carreira contribui ao observar que a construção dessa imagem se dá pela ação cotidiana, relacionando a isto o ato de habitar, ou seja, a experiência de cada pessoa, o que traz novamente a subjetividade ao centro da questão e ratifica a ideia de que cada pessoa carrega consigo uma cidade; esta que, por sua vez, é resultado do cruzo de sua ação cotidiana em meio a práticas coletivas.

Habitar a cidade é construí-la em cada ação cotidiana, pois a repetição dos usos que está estreitamente relacionada como a imagem da cidade, delimita a urbe que cada um reconhece como própria. Diversos estudos chamam a atenção para a diversidade de percepções por meio das quais os habitantes das grandes metrópoles delimitam “suas cidades”. Considerando os trajetos e afixação do olhar, pode-se introduzir a ideia de cartografias pessoais que advém das falas individuais sobre a cidade. Este é um elemento angular na conformação da imagem da cidade, pois o olhar individual é produzido no contexto de práticas coletivas e em contato com os discursos institucionais. (CARREIRA, 2019, p. 35)

A partir dos espaços que não são neutros, ainda que sejam “lugares-sem-‘lugaridade’ ou com ausência de ‘lugaridade’”, como defende Marcelo Souza Brito (2017, p. 45) ao falar dos espaços “nos quais as relações, a identidade e a história foram esquecidas, abandonadas, esvaziadas pela falta de uso, de apropriação” (BRITO, 2017, p. 45), André faz considerações acerca dos fluxos, da construção de imagens e a ideia de ambiente evocando a perspectiva de uma cidade como dramaturgia. Quanto aos fluxos, aponta-os como falas da rua que precisam ser consideradas (questionadas, interpretadas), indo além do que são os deslocamentos físicos.

O ir e vir de pessoas e veículos, as regras formais e informais; as improvisações do transitar; as ocupações dos espaços das calçadas; o vestir; a produção de ruídos; as relações de proximidade e distância interpessoais; a experiência do medo; os confrontos abertos ou velados; tudo isso constrói os fluxos. O fluxo não pode ser pensado apenas em termos dos deslocamentos físicos. É importante considerar que toda atitude de uma pessoa na rua que atrai nossa atenção, modifica nosso estar na rua, nos reposiciona, ou altera nosso ritmo. A infinidade de acontecimentos que ocorrem enquanto nos deslocamos pela rua modifica o fluxo. Esse é o principal elemento da fala da rua. E, ainda que não seja um discurso articulado, comunica, pois sabemos inquiri-lo e até mesmo interpretá-lo. (CARREIRA, 2019, p. 38)

Sobre as imagens construídas da cidade, ainda a partir de Lynch, o autor destaca a *imaginabilidade*³ como “elemento focal para a compreensão da cidade como texto dramático, pois é necessário ler as tensões entre espaços, usuários e fluxos” (CARREIRA, 2019, p. 41). Por outro lado, recorre ao crítico, curador e professor espanhol Martí Perán, que sugere três competências para pensar o espaço: “a) a experiência, que seria o *espaço praticado* [...] relacionada com o habitar; b) a ficção que seria o *espaço teatralizado*, ou seja, representado por diferentes sujeitos que o conformam; c) a instalação, que seria o *espaço institucional ordenado*, isto é, proposto como projeto” (2010 *apud* CARREIRA, 2019, p. 41). Há uma justaposição dessas três imagens que vale a pena destacar no estudo sobre a cidade ao criar uma obra dramática conforme estamos observando: a cidade vivida, a cidade espetacularizada e a cidade instituída. Por fim, aponta que a ideia do ambiente está relacionada aos comportamentos que atravessam a conduta, habitação e vivência na cidade.

O ambiente tem diversas camadas, e supõe desde aquilo que está institucionalmente proposto, até os movimentos e interferências mais autônomas. É ambiental a mudança climática, e o perigo oriundo da criminalidade; é ambiental a disposição da publicidade, com a velocidade dos ônibus e o tempo dos semáforos. Os comportamentos são elementos constituintes do ambiente.

O sujeito é modulado pelo ambiente, e o modula de modo recíproco, ainda que nem sempre de forma equivalente. (CARREIRA, 2019, p. 47)

Marcelo Sousa Brito, para falar da cidade, opta pelo conceito de *lugar* tecendo diálogos com alguns pesquisadores, como a geógrafa paulista Ana Fani Alessandri Carlos para quem, o lugar é definido pelo uso (2007 *apud* BRITO, 2017), isto é, pelas experiências de apropriação e vivência do espaço através do corpo – o que me lembra os “espaços praticados” de Certeau. O uso que atribui valor, que dá sentido, que acontece no devir e não só a partir do encadeamento de funções operacionais, que cria relações, poesia, memória, vínculo e pertencimento.

A cidade deve proporcionar não somente o espaço funcional, mas também o banal, o acidental, o secundário. Suprimir o espaço do uso da cidade é tirar a poesia do cotidiano, pois esse uso pode ser poético, artístico. E cada lugar independentemente das condições de uso precisa ser ocupado, vivido em todas suas possibilidades: funcionais e lúdicas. E é essa vivência que revela a vida na cidade, com suas tensões, contradições, pausas, movimentos e poesia. O uso define o lugar, e a poesia surge do uso. Independentemente de ser uma visão utópica de cidade, é esta mesma utopia, enquanto artista, que me faz

³ “[...] qualidade que Lynch atribui aos objetos urbanos, e que se refere à capacidade que estes têm de emanar uma imagem forte para o observador, contribuindo para a formulação de sentidos do habitar”. (CARREIRA, 2019, p. 41)

pensar uma cidade onde o espaço para poesia, a criação e o teatro seja garantido assim como o espaço funcional. (BRITO, 2017, p. 27)

Outro nome da geografia com quem Marcelo conversa é o chinês Yi-Fu Tuan: “Para Tuan (1983), ‘lugar é uma pausa no movimento’ e esse movimento é a principal característica do espaço” (BRITO, 2017, p. 37). Francis Wilker também traz esse autor para sua reflexão sobre a prática do espaço: “[Yi-Fu Tuan] aponta que um espaço ao qual atribuímos valor se configura como lugar – operação que se dá a partir das experiências do ser humano com o espaço” (2018, p. 44).

Ambas as considerações me levam a pensar que o espaço pode conter o lugar, porém, ao contrário, não necessariamente o lugar contém o espaço. Tomando o *Ruína de Anjos* como exemplo, em escala de abordagem, tomo a cidade de Salvador como um espaço maior que contém um espaço menor, sobre o qual especificamente me debruço a pesquisar, que é o bairro do Politeama: espaço praticado, vivenciado, usado por pelos integrantes d’A Outra Companhia, cotidianamente, e pelo público, ao menos durante a apresentação. É importante destacar que, ao mirar o Politeama, não é possível falar do bairro como um todo, e sim, de espaços que o integram; me debruço a pesquisar de fato as ruas que configuraram o lugar. Ou seja, é como uma metonímia, figura de linguagem que toma a parte pelo todo; ao abordar o contexto de um conjunto de ruas, posso espelhar uma realidade do bairro que, por sua vez, pode retratar a cidade. Porém, ao falar de Salvador, não necessariamente estarei tratando do Politeama, ou mesmo das ruas em questão, afinal a cidade é um território amplo e complexo, não sendo possível falar dela em sua totalidade.

Pensando que a cidade só pode ser vivida parcialmente, principalmente em se tratando de metrópoles como Salvador, recortamos a cidade em bairros, onde o pensar a cidade como campo de relações se torna mais factível: recortando “bairros” na cidade/metrópole chegamos ao lugar. Da cidade para o bairro, do bairro para o lugar – como recorte de um bairro que, por sua vez, é um recorte da cidade –, esse é o trajeto teórico-metodológico da pesquisa que pode ajudar a revelar como o indivíduo amplia suas redes de interação e relação com a cidade como um todo, mas partindo de uma escala específica e recortada: o lugar. (BRITO, 2017, p. 28)

Mirar a cidade sob a perspectiva de recorte do lugar é uma primeira noção para criação dramaturgica de uma prática que pretende se construir na relação cena-cidade. Para minha análise do processo criativo de *Ruína de Anjos*, tomarei o lugar como ponto focal, compreendendo que este pode espelhar uma cidade e dar sentido a um espaço a partir da experiência. Nesse caso do espetáculo em questão, ao pensar a cidade como espaço maior e o

bairro como um recorte seu, considero a rua como lugar, num corte em escala específica. É a partir dela que desenvolvo o trabalho: o que existe nela, o que ela me oferta, o que me provoca. A rua que, simbólica, física, política, social e afetivamente é onde a vida acontece. A rua que é “a porteira do mundo” (RUFINO, 2019, p. 114). A rua que é um elemento fundante para a criação e fundamental para o acontecimento da obra, seja na capital baiana ou em quaisquer outras cidades brasileiras por onde circulou através do Palco Giratório.

Ainda, à luz de André Carreira (2019), entendo como rua não somente as vias que cruzam a cidade, mas como todo e qualquer espaço onde haja fluxo livre de pessoas, tal qual o Orixás Center e o corredor do Ed. Centro Comercial Politeama – respectivamente, um shopping center e uma galeria por onde circulam centenas de pessoas diariamente, que integram o percurso de itinerância do espetáculo d’A Outra Companhia de Teatro.

A rua é aqui considerada como um espaço múltiplo, ou seja, qualquer espaço da cidade por onde o cidadão transita livremente. [...] a rua é um conceito amplo, engloba tanto o pavimento, como a calçada, a fachada de um edifício, um jardim de uma praça, e também consideramos “rua” os espaços públicos interiores que são penetrados momentaneamente pela vida urbana. (CARREIRA, 2019, p. 23)

Diante das reflexões partilhadas sobre a cidade, espaço e lugar, retomo aqui uma das perguntas que elenquei como norteadoras da pesquisa: como criar uma obra teatral que toma a cidade não como palco, mas como dramaturgia? Para a cena, uma cidade, um bairro ou uma rua, recortando para um lugar específico, não pode ser visto apenas como espaço de atuação, cenografia ou algo nesse sentido que considera apenas a estrutura, mesmo porque isso não é possível, por mais esvaziados de sentido ou sem lugaridade que pareçam ser. Há uma complexidade inegável nesses lugares, dada a diversidade de pontos de vista, leituras e possibilidades que geram, como afirmaram os autores citados. Uma cidade (bairro ou rua) é texto, pretexto e contexto. Me parece que uma obra teatral que acontece em suas vias, fronteiras, espaços, diante dos marcos, em meio a seus fluxos, despertando a imaginabilidade, construindo relações e problematizando afetividades, não cabe na ideia de palco, pois extrapola seus limites. A obra toma a cidade como dramaturgia, à luz de André Carreira (2019).

Cabe ressaltar que não existe um modo específico de criação visando a relação cena-cidade. Os princípios até aqui elencados, somando-se aos que virão nas nebulosas seguintes, configuram um painel conceitual que pode orientar um processo criativo. Há que se disponibilizar para a experiência que o lugar provocará. A rua é maior do que se imagina. Ao

invés de buscar estratégias de fazê-la caber na proposta cênica, o que eu chamaria de sobreposição, a sugestão é operar na busca por modos de realização da proposta no cruzo das camadas que o lugar oferta, num ato de justaposição. Adiante, na segunda parte deste relato de pesquisa, partilharei alguns procedimentos que foram utilizados para chegar ao espetáculo *Ruína de Anjos*.

1.2 SEGUNDA NEBULOSA: SOBRE EXPERIÊNCIA, CORPO DA CIDADE E CORPO-LUGAR

Ao assistir aos espetáculos dos sete grupos que inicialmente saudei convocando para essa nebulosa, me percebia atravessado por uma série de sensações, imagens, memórias; me perdia e me encontrava em suas narrativas assim como pela cidade, me aliava e me esquivava de alguns personagens, observava as pessoas, os espaços, o jogo, as palavras, os riscos, me notava presente naquele acontecimento. Assistia, participava, me deslocava e me colocava: eu habitava aqueles lugares que ora me pareciam familiares, ora inéditos. Sou capaz de lembrar do dia, de como eu estava antes, durante e, principalmente, de como fiquei depois. A vivência imersiva acentua o caráter da experiência em mim e é isso que me excita na realização do “teatro na rua”, como propõe André Carreira (2019). A experiência me interessa para pensar as práticas dramáticas no fenômeno cena-cidade.

Referência no estudo da experiência, o professor ensaísta espanhol Jorge Larrosa afirma que “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, não o que toca” (2019, p. 18). Nitidamente, o que o autor convoca a pensar é que não se trata do quê em si, mas sim de como: “[...] não se faz a experiência, mas sim se sofre, não é intencional, não está do lado da ação e sim do lado da paixão” (LARROSA, 2019, p. 68). O que ele acaba articulando é uma diferença entre informação e experiência, referindo-se ao primeiro termo como algo a ser adquirido e processado, mas que está longe do segundo termo, aliás pode ser contrário a ele, como uma “antiexperiência”. A experiência atravessa o corpo, transforma o sujeito que segundo ele precisa ser alguém receptível, disponível e aberto. Para tanto,

[...] seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por

sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA, 2019, p. 25-26)

Considerando a prática teatral, me parece que a experiência chega a ser inevitável. Porém, há uma diferença entre o que se dá num espaço convencional, o edifício teatral, e o que foge desse ambiente, acontecendo em casas, prédios, praças, nas ruas e numa série de espaços que não foram criados com a finalidade artístico-cultural. Esse deslocamento do espaço de realização de uma obra teatral impacta diretamente na experiência que se tem, uma vez que convoca o espectador a outros níveis de receptividade, disponibilidade e abertura. Por melhores que sejam as salas teatrais, com infraestrutura (palco, paredes pretas, poltronas, isolamento etc.) e recursos técnicos (equipamentos de som, luz, projeção) que podem auxiliar no despertar da imaginabilidade desejada pelo espetáculo, os espaços não convencionais às Artes Cênicas têm em si uma premissa que potencializa a natureza experimental dos acontecimentos artísticos que abriga: o fato de serem lugares que não foram construídos com o intuito de abrigar atividades cênicas revela uma série de elementos que configuram outras camadas, as quais o espectador poderá acessar em sua apreciação. A localização, a arquitetura, a história, os fluxos, as presenças (de móveis, objetos, pessoas, animais, marcas em paredes, no piso ou no teto etc.), a luminosidade, os sons, a proximidade dos atuantes, a vivência coletiva e a imersão do público no que seria o local da cena são alguns dos elementos que encruzilhados com o texto, com a atuação e com os demais que são considerados cênicos, me parece que criam um campo de recepção mais amplo no que tange à experiência. Compreendo esse campo como sendo um importante componente da dramaturgia aqui discutida, que lida com o visível e o invisível, o previsto e o imprevisível, o simbólico e o subjetivo do lugar.

Nesse sentido, ainda que Larrosa se detenha sobre o termo “experiência” de modo a colaborar com a área da educação, suas contribuições ao campo teatral e, especialmente, a esta pesquisa são fundamentais. Por exemplo, ao dizer que “o sujeito da experiência é um sujeito ‘ex-posto’.” (LARROSA, 2019, p. 26), percebo o quanto essa perspectiva equivale tanto àquela do atuante quanto à do espectador no contexto que abordo, cuja exposição me parece inevitável. Seja um expor-se de modo direto, através de jogos de interação; ou indireto, habitando o mesmo espaço e tendo suas ações e reações visíveis (atuantes e espectadores), como é o caso do espetáculo *Rebola*, do Teatro da Queda (RJ/BA), realizado num bar, ou, mesmo quando

acontece em deslocamento por ruas como em *O amargo santo da purificação*, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre-RS.

Apesar da experiência se dar em um contexto coletivo, como no caso dos espetáculos citados, é fundamental destacar sua natureza singular, o que não quer dizer que seja pessoal ou particular. Cada pessoa irá se relacionar com a obra de modo único, a partir de suas referências, seus interesses, seu humor, seu campo de visão, seu nível de disponibilidade para o real que habitará e que, segundo Larrosa (2019), é incomparável, não repetível, extraordinário, único, insólito e surpreendente. A experiência assim como o sujeito é singular.

A experiência é sempre do singular, não do individual ou do particular, mas do singular. E o singular é precisamente aquilo do que não pode haver ciência, mas sim paixão. A paixão é sempre do singular porque ela mesma não é outra coisa que a afeição pelo singular. Na experiência, então, o real se apresenta para nós em sua singularidade. Por isso o real nos é dado na experiência como não identificável (transborda qualquer identidade, qualquer identificação), como irrepresentável (se apresenta de um modo que transborda qualquer representação), como incompreensível (ao não aceitar a distinção entre o sensível e o inteligível transborda qualquer inteligibilidade) ou, em outras palavras, como incomparável, não repetível, extraordinário, único, insólito, surpreendente. Além do mais, se a experiência nos dá o real como singular, então a experiência nos singulariza. Na experiência nós somos também singulares, únicos inidentificáveis e incompreensíveis. (LARROSA, 2019, p. 68)

Para pensar “a cidade como espaço da experiência e de múltiplas dramaturgias”, Francis Wilker (2018, p. 37) partilha um apanhado de pontos de vista relacionados à experiência. Começa pelo geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, que discute a relação entre espaço e lugar, concluindo que “há, naquilo que tomamos como lugar, uma intrincada relação entre experiência e memória” (WILKER, 2018, p. 44). Perpassa pelo filósofo e historiador Michel de Certeau que aborda os “espaços praticados”, elaborando a partir daí que “Praticar os espaços pressupõe um duplo movimento: se expor a algo exterior e, numa outra via, se repensar, se rever, se refazer a partir dos atravessamentos gerados por esse risco assumido ao permitir que algo lhe passe, lhe atravesse” (WILKER, 2018, p. 46). Até que se aproxima de Larrosa, destacando três princípios segundo o autor: “singularidade”, “irrepetibilidade” e “pluralidade” (2011 *apud* WILKER, 2018, p. 47-48). Em seguida, Wilker analisa sob o viés de uma artista, a pesquisadora e performer Eleonora Fabião que “convida a pensar sobre o corpo na experiência” (WILKER, 2018, p. 48), destacando o fato de que são corpos que perpassam por uma transformação, portanto abertos ao risco. Por fim, convergindo as quatro perspectivas, conclui: “[...] o modo

como praticamos os espaços ou experienciamos a cidade nos transforma” (WILKER, 2018, p. 49).

A experiência efetivamente é um princípio para a criação de uma obra cênica que se pretende realizar fora do edifício teatral, afinal, do encontro com a rua ninguém sai ileso. “A rua é vista como organismo vivo, e o teatro não faz parte desse organismo. O teatro precisa ser esse organismo, misturar-se, invadir a rua, ocupar seu espaço na cidade.” (BRITO, 2017, p. 29). Para tanto, seja no processo criativo ou mesmo durante a apresentação e adaptação de uma obra de “teatro na rua” (CARREIRA, 2019), sejam artistas ou espectadores, é preciso experimentar, viver, relacionar-se, arriscar-se, deixar-se atravessar pelo lugar em sua complexidade, dinâmica e potência.

Espectáculos criados a partir de um esgarçamento da experimentação do(s) lugar(es) onde acontecem, tanto do ponto de vista da dramaturgia quanto da encenação e da atuação – como *Bom Retiro 958 metros*, do Teatro da Vertigem (SP), *Hygiene*, do Grupo XIX de Teatro (SP) e *Entrepartidas*, do Teatro do Concreto (DF), assim como o *Ruína de Anjos*, d’A Outra Companhia de Teatro (BA) – ao serem apresentados, tamanho é seu envolvimento e diálogo com o espaço que chegam se confundir com o cotidiano local. A experiência lhes confere uma certa especificidade relacionada ao lugar, como se fosse feita para aquele espaço-tempo. Isso se deve ao fato de que foi construída *com* aquele lugar, a partir de sua observação, vivência, da criação de vínculos, da disponibilidade e abertura para o jogo *com* as ofertas do momento em que se dá a experiência *com* aquele público especificamente. Há aí singularidade, irrepetibilidade e pluralidade – princípios da experiência conforme destaca Wilker (2018) à luz de Larrosa.

Nessa relação dialógica, cena-cidade, “se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem,” (LARROSA, 2019, p. 28), há que se refletir sobre esse corpo que é o território onde a experiência acontece, atravessa, inflama, transforma. Dessa maneira, me parece que cabe uma reflexão sobre os dois corpos contidos no binômio cena-cidade: 1) aquele que estaria mais direcionado ao sujeito engajado na cena – o “corpo-lugar” (BRITO, 2017); e 2) aquele que pode ser relacionado ao “corpo da cidade” (WILKER, 2018).

Apresentado por Marcelo Sousa Brito (2017), o corpo-lugar é associado à memória, à experiência e à relação com o espaço. Para sua sistematização, o autor dialoga com artistas-pesquisadores brasileiros que desenvolvem criações na relação teatro-cidade e que foram

entrevistados por ele entre 2012 e 2014. É a partir da reflexão de seus entrevistados e de suas entrevistadas sobre a relação com os lugares que atravessam suas vidas que ele chega à definição desse conceito.

Ver o entrevistado se desnudar, se revelar a partir de sua relação com os lugares que ele identifica como formadores de sua construção como pessoa se faz importante para o que definimos como *corpo-lugar*: uma cadeia de sensações, histórias, dados e memórias que o indivíduo armazena ao longo da vida a partir dos lugares onde ele vive/viveu. Esses lugares podem ser uma multiplicidade de cidades, estados, países ou localidades, ou mesmo bairros de uma única cidade. Cada lugar tem suas características, peculiaridades, cultura e hábitos, e o que fica no corpo de cada um é o que vai possibilitando a constituição desse *corpo-lugar*, que, no caso do artista, produz repertório, vocabulário e estados de emoção que esse artista pode acionar, quando necessário, em seus processos criativos. (BRITO, 2017, p. 55, grifos do autor)

Curioso que ele põe o foco sobre o ponto de vista do artista, porém, penso que a perspectiva do corpo-lugar pode também ser atribuída ao espectador engajado nas práticas teatrais na rua, afinal é no encontro entre atuantes e público que a experiência se dá, na relação entre seus corpos e em interação direta com o lugar, assim como tudo o que este oferta para a apreciação. Ambos acessam suas memórias, recorrem a seus vocabulários, mediam seus estados de emoção e se expõem ao que lhes passa, lhes acontece e lhes toca durante a experiência vivida. O atuante, por mais que tenha ensaiado e conheça aquele lugar, estará sempre em estado de jogo, passível a quaisquer ações imprevistas, inusitadas, inesperadas, às quais alteram seu exercício em cena. Deste modo, estão disponíveis ao risco, assim como também me parece que estão as pessoas que se colocam em recepção à obra. Estas se deslocam, se colocam ou se abstém, como desejarem, mas inevitavelmente se relacionam e certamente levam consigo algum impacto dessa experiência.

Considerando que esse corpo-lugar é “um corpo (um ser) disposto a viver e se relacionar com o outro e com o mundo constituindo assim um repertório, um vocabulário de sensações e estados ao longo da vida que ele, o artista (assim como o público), poderá solicitar quando necessário for” (BRITO, 2017, p. 60), ele é para a dramaturgia elemento fundamental tanto no processo criativo quanto no acontecimento em si da obra, pois é a partir da experiência, da memória e de sua relação com o espaço que pode contribuir com a geração de situações e cenas assim como de soluções diante do que for inusitado, inesperado e imprevisível. Esse corpo vive o espaço, circula por ele, borra os limites, observa, interage, participa, atravessa e é atravessado, se perde e se acha. Tem propriedade, vínculo e pertencimento ao lugar. Arrisco a dizer até que

esse corpo-lugar tem uma dramaturgia própria, ao passo que compõe a dramaturgia do corpo da cidade.

Penso o corpo da cidade como algo dinâmico e complexo, reconhecível pela sua estrutura física, seus fluxos e pelo que vem a ser sua memória; configurado e reconfigurado a partir dos acontecimentos que envolvem as pessoas em seu contínuo estado de vivência do cotidiano. Aquilo que é “entre o visível e o invisível”, como propõe Francis Wilker ao pensar “a cidade como espaço da experiência e de múltiplas dramaturgias” (2018, p. 37), apontando quatro potências dramáticas relacionadas à cidade que se sobrepõem, ainda que ele faça uma sistematização individual das mesmas. Seu olhar é voltado para o aspecto da encenação no espaço urbano, porém, percebo que algumas contribuições se ajustam diretamente à criação dramática, não à toa ele nomeia tais potências pelo viés da dramaturgia.

A experiência e a memória estão relacionadas à primeira potência, que diz respeito à prática do espaço. E aqui me parece que há um encontro com o que propõe Marcelo Sousa Brito ao conceituar o corpo-lugar que “[...] vai sendo construído ao longo da vida com base nessas relações do artista com os lugares e isso levando em conta as pausas e os movimentos que a vida nos possibilita” (2017, p. 58). Como disse antes, considero que essa relação do corpo com o lugar diz respeito não apenas ao artista, mas também ao espectador que também é agente do acontecimento cênico. A questão que se coloca é como praticar dramaturgicamente esse espaço que é cotidiano, uma vez que ele não é um palco, ativando a percepção do corpo-lugar das pessoas envolvidas na cena (atuantes e público) ao mesmo tempo que compõe o corpo da cidade? Considerando que a experiência diz respeito a uma transformação e que esta constrói a memória do sujeito, relacionando noções de espaço, tempo, causa e consequência, Francis afirma que:

Se as relações com o espaço são estruturantes em nossa memória e a mesma é constituída de imagens e sensações de experiências vividas, parece evidente a possibilidade de alcance da encenação ao considerar essa potência. Ou seja, se o espaço é ativador de memórias e suas sensações, eu crio estratégias para encenar no espaço considerando suas especificidades e gero condições para que uma experiência possa acontecer com o público e com o elenco por conta desse espaço não-teatro. (WILKER, 2018, p. 53).

Em consonância com o autor, me parece que a dramaturgia, assim como a encenação, precisa tomar o espaço urbano como um “campo potencial da experiência” (WILKER, 2018, p. 53), criando situações que promovam a prática coletiva do espaço. A itinerância pode ser uma delas. No caso do *Ruína de Anjos*, a caminhada é a ação-eixo que envolve público e atuantes.

Justaposto ao ato de caminhar, todos são convidados a vivenciar situações que dialogam diretamente com os elementos da estrutura física, com a memória local e mesmo com o imprevisível do cotidiano da cidade. Por exemplo: atravessar uma faixa de pedestre durante a contagem do semáforo, adentrar um shopping center e observar as vitrines de suas lojas, “pular” como num bloco de carnaval – ações enredadas na trama dramaturgica da obra que estão sujeitas ao imprevisível do cotidiano e podem despertar a memória de situações outrora vivenciadas pessoalmente.

Voltando aos elementos que configuram a cidade, é proposta a segunda potência que se configura como uma espécie de “gramática urbana” ou o próprio “corpo da cidade”. Partindo de saberes da Arquitetura e do Urbanismo, Francis traz alguns princípios e componentes do que ele chama de morfologia da urbe, que podem ampliar, inspirar e ajudar a melhor articular o jogo poético com o tecido urbano. Partindo de elaborações do arquiteto e urbanista dinamarquês Jan Gehl, Wilker (2018) desloca aspectos do contexto urbanístico provocando olhares sobre o corpo da cidade na perspectiva da encenação no espaço urbano; de modo que proponho aqui um ponto de vista sob tais observações, focando desta vez na dramaturgia. O autor aponta dezessete elementos e, embora todos possam contribuir em maior ou menor escala com a criação na relação cena-cidade, destacarei alguns que considero mais efetivos para a criação dramaturgica especialmente ao percebê-los no espetáculo *Ruína de Anjos*, analisando tanto o processo quanto às apresentações e temporadas. Em tempo, partilharei algumas situações da obra, de modo a exemplificar tais destaques:

- a) fluxos e tráfego: considerando que estes “parecem articular, de modo simultâneo, diferentes aspectos de nossas práticas sociais na cidade, como: 1) circulação / movimento / trânsito; 2) quantidade / velocidade / sentido / tempo / permanência” (WILKER, 2018, p. 70), ambos podem ser tomados como ponto de partida para criação dramaturgica. A observação de tais dimensões pode auxiliar na criação de atmosferas, de ambientes e mesmo de situações que expressem as relações entre as personagens, o jogo com a cidade e a relação com o público. Por exemplo, no espetáculo d’A Outra Companhia de Teatro, em determinado momento, a personagem Santa conduz o público até um elevado, onde comumente encontram-se pessoas em situação de rua. Colocando-se no lado oposto a estas pessoas que ali se abrigam, ela convida os espectadores a observá-las dizendo: “Tão vendo? A gente é culpado pela sujeira da cidade, pela violência na cidade, por tudo na cidade. A gente

é espelho.” (SENA JÚNIOR, 2015) – nesse momento é instalada uma situação que evidencia uma “complexa teia urbana” espelhando o cotidiano daquele lugar, mas também pode ser de muitos centros urbanos cuja presença de pessoas em situação de rua é considerada como sinal de perigo. A atmosfera criada naquele ambiente diante daquela situação desperta memórias, reflexões e expressa as relações que compõem o jogo da cena assim como com a cidade. O estudo do lugar a partir das características mobilizadas pelos fluxos e tráfego pode ser determinante para definição da estrutura dramática. É completamente diferente a realização de *Ruínas de Anjos* num horário de pico de trânsito, por exemplo às 18h, do que duas horas depois, quando o bairro do Politeama fica mais tranquilo e as cenas podem acontecer conforme o planejado, havendo espaço para dilatação de tempo como na cena relatada, onde após a fala citada, instala-se um silêncio convocando o público a observar a imagem destacada e refletir sobre o que lhe é “apresentado”. Ainda, para definir o que será dito/abordado numa cena, é preciso considerar o lugar onde ela será realizada (o que ele provoca de leitura/discussão?), mas também o tempo de duração que ela minimamente precisa ter, considerando o tempo de caminhada do público assim como o de deslocamento dos atores que, fora de cena, migram de um lugar para outro, às vezes dando voltas em quarteirões, percorrendo grandes distâncias, para se colocarem à frente do fluxo de itinerância, sem que o público perceba. Muitas das situações cênicas do espetáculo *Ruína de Anjos*, após serem rascunhadas na sala de ensaios, precisaram ser reajustadas ao serem inseridas no lugar em que aconteceriam. É o caso da segunda cena: enquanto o público acompanha o diálogo entre duas personagens, o ator que fez a cena anterior se desloca pelas ruas de trás, de modo a chegar no ponto em que realizará sua próxima cena, sem que o público perceba essa sua movimentação. Nos ensaios, percebeu-se que ele precisaria de pelo menos cinco minutos para fazer tal deslocamento, logo a segunda cena, que consiste numa rápida entrega de carta, precisou ganhar outros contornos para dar tempo ao que precisava acontecer “fora de cena” – impactando diretamente na dramaturgia.

- b) atividades e funcionalidades: atentar-se “ao tipo de atividade, ramo ou função de um local” (WILKER, 2018, p. 72) é fundamental para a potencialização do jogo entre a cena e a cidade. Se o lugar tem uma intensa atividade comercial durante o dia ou é uma área residencial, se há um fluxo contínuo de ônibus ou se é uma área turística,

se converge repartições ou prédios administrativos, culturais, educacionais, de saúde. No caso de *Ruína de Anjos*, foi preciso perceber as atividades e funcionalidades de cada rua e espaço ocupado pelo espetáculo no percurso proposto para itinerância, considerando os diferentes turnos. No bairro do Politeama em si convergem, basicamente, estabelecimentos comerciais e prédios residenciais, de modo que durante o dia há um intenso fluxo de pessoas e à noite o lugar fica ermo. Porém, no Calçadão do Politeama, a presença de um vendedor de acarajé que, à noite, coloca mesas e cadeiras na área para que as pessoas se reúnam, comam e bebam, faz com que o lugar seja mais frequentado, diferente da Avenida Sete de Setembro, que é mais deserta. A existência de faculdades e pontos de ônibus assim como de vendedores ambulantes também faz com que alguns lugares se configurem de modo diferente. Ter a dimensão das funções que os lugares ocupam no período em que o espetáculo acontece, assim como nos demais momentos do dia, auxiliou na criação e nas adaptações das situações da obra. A escolha de a situação de início do espetáculo acontecer no Calçadão do Politeama se deu tanto pelo fato do antigo Cine Art estar localizado nessa área quanto pela possibilidade do lugar fazer convergir diferentes pessoas que transitam pelo bairro (moradores, transeuntes, passantes) – ali o público poderia se sentir “mais à vontade” para abordagem da primeira personagem, Wilson, que se aproxima do público mercando seu cafezinho até que começa a instruir os espectadores sobre a experiência na rua, alertando quanto à segurança na área, distribuindo equipamentos (lanternas, pulseiras, sombrinhas – em caso de tempo nublado ou com chuva), e, por fim, fazendo uso de seu megafone, anuncia ao bairro a situação que os enreda a partir daquele momento: a venda e reinauguração do cinema localizado no bairro.

- c) sinalização e mídias: uma vez que a dramaturgia está para além do texto propriamente dito, ao considerarmos que sua composição envolve os muitos elementos, signos e símbolos dispostos no espaço, é preciso atentar-se para o que existe no lugar (a exemplo de semáforos, faixas de pedestres, placas de trânsito), assim como o que é grafado nas paredes, muros, placas, postes, prédios, praças, outdoors, letreiros – do mais institucionalizado como os endereços, os números dos imóveis, os layouts comerciais e publicitários, até os grafites, pixos, lambes e outras mídias que as pessoas escolhem para marcar a cidade, criando narrativas, marcando territórios e

provocando reflexões. Existem algumas situações de uso direto dessa dimensão em *Ruína de Anjos*, como é o caso da cena em que acontece uma briga em meio ao atravessamento de uma faixa de pedestres, assim como de outra onde uma partida de futebol é deflagrada em meio a contagem do tempo do semáforo em sinal vermelho – fechado para veículos. É importante destacar que, ainda que não sejam feitas referências textuais diretas ao que existe nas ruas, a escolha dos locais de cena, chamados de estações cênicas, considera justamente a paisagem simbólica dos lugares – por exemplo, as cenas em que a personagem Evelyn revela a violência sexual que sofreu ao tentar entregar um projeto cultural a um possível investidor acontecem defronte a estabelecimentos financeiros ou de instituições que mobilizam a economia local, e que são, ou poderiam ser, financiadores de eventos artístico-culturais. Em Salvador-BA, a cena acontecia em frente ao banco Caixa e ao prédio do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE).

- d) atividades fixas, flexíveis ou fugazes: “são as atividades e eventos sociais, culturais, religiosos e políticos que ocorrem tanto de modo planejado [...] como de maneira eventual em determinados espaços da cidade” (WILKER, 2018, p. 74). Mapear os acontecimentos no lugar e conhecer sua rotina é ação primordial para dramaturgia na relação da cena com a cidade, considerando especialmente o recorte espacial onde se dará o acontecimento cênico. Dentre as ruas e avenidas que compunham o circuito de realização de *Ruína de Anjos*, em Salvador-BA, existe a Avenida Sete de Setembro, conhecida por ser uma das principais vias da passagem de trios elétricos no carnaval soteropolitano. Foi olhando para isso que surgiu a cena em que a personagem Clarice sobe num carro tipo burrinha (comumente utilizado por pessoas que catam materiais recicláveis pelas ruas) e “puxa um bloco” tomando o público como seus foliões, cercados por uma corda tal acontece nos blocos carnavalescos baianos. Outra situação que envolve o espetáculo se deu durante sua circulação através do Palco Giratório, quando a obra muitas vezes integrava a programação de um dos eventos do SESC, a exemplo das Aldeias ou Festivais realizados anualmente pelas unidades locais; sendo classificada como teatro de rua, performance ou intervenção urbana, tendo como local indicado para sua realização uma das unidades da Instituição, ou seja, um teatro ou centro cultural. O público que chegava não entendia muito bem onde iria acontecer aquela obra, mesmo porque não havia

bilheteria (quase sempre o espetáculo era ofertado gratuitamente nas programações). Diante disso, a personagem Wilson abordava o público ofertando seu cafezinho e perguntando se as pessoas estavam ali por conta do evento do SESC – essa conversa era o gatilho para instalar a cena que, diferente de Salvador, não acontecia em frente a um espaço cultural fechado e que supostamente seria reinaugurado gerando uma transformação no entorno. Nesses casos, o próprio evento já alterava a realidade daquele lugar. Porém, para manter a narrativa da obra, a personagem ajustava o discurso afirmando que naquele evento, o SESC estaria aproveitando para lançar o projeto de construção de um novo espaço cultural ou de ampliação daquele em que se encontravam, o que impactaria diretamente na vida de quem vive ali.

- e) comunidades: dos grupos vinculados às práticas de determinados espaços da cidade como bairros e regiões até as comunidades temporárias “[...] que se formam por fatores distintos, como afinidades profissionais, políticas, de lazer, ou outras” (WILKER, 2018, p. 76), na perspectiva de uma relação cena-cidade há que se debruçar sobre os vínculos e articulações comunitárias presentes no lugar ou mesmo que podem ser convocadas pelas temáticas discutidas em cena. Ambas as situações são consideradas em *Ruína de Anjos*. A comunidade do bairro do Politeama, durante o processo criativo, fora informada sobre a realização do espetáculo, assim como sua temporada, através de cartas entregues nas casas e apartamentos, assim como por meio de conversas diretas com as pessoas que habitavam as ruas. Deste modo, havia um elo firmado entre atuantes, moradores, comerciantes, transeuntes e frequentadores do bairro – certamente não todos, mas uma grande parte. Não à toa, quando os ensaios passaram a ser mais frequentes nas ruas, havia um ambiente de acolhida das pessoas de modo que uma explicava a outra o que estava acontecendo, “isso é teatro”, e seguiam observando, comentando, às vezes até dando sugestões de abordagens das cenas. Cabe ressaltar que tal vínculo aconteceu também porque A Outra Companhia de Teatro já há um tempo investia na realização de uma série de ações de aproximação junto aos habitantes do entorno de sua sede, como os shows do Música de Quinta que aconteciam sempre às quintas-feiras, ao ar livre, no Calçadão do Politeama, funcionando como uma ação de entretenimento e mesmo de denúncia, uma vez que eventos criminosos ocorridos no bairro eram relatados durante o show, convocando a atenção e mobilização de todos para ações que

pudessem ajudar, acolher e mesmo combater a violência que se manifestava em assaltos, estupros e até sequestros, como os que o grupo pôde perceber desde 2013 quando lá chegou. Textualmente, essa proposta de pertencimento e vínculo era dita logo na primeira situação quando a personagem Wilson pede que, a partir daquele momento, todos que ali estavam reunidos para o evento deveriam “caminhar junto, feito um grupo, uma gangue, um bando, um por dentro do outro” (SENA JÚNIOR, 2015), engajando as pessoas ali presentes numa espécie de comunidade temporária.

Além de visitar as contribuições de Gehl, Francis destaca princípios descobertos a partir do encontro com o grupo Archigram, criado no início da década de 1960 por jovens arquitetos ingleses que, influenciados pelas tecnologias e avanços comunicacionais da época, procuravam romper modelos de pensar a cidade. Ubiquidade, mobilidade, reversibilidade, instantaneidade, precariedade ou indeterminismo são alguns dos conceitos operativos básicos do Archigram, segundo o teórico de arte espanhol José Miguel Garcia Cortés (2008 *apud* WILKER, 2018), e que o autor destaca para a encenação no espaço urbano.

Nesse sentido, ao me deparar com os cinco princípios destacados, assim como Francis faz ao aproximar os conceitos com seu processo de encenação de *Entrepartidas* (espetáculo que cria junto ao Teatro do Concreto, em 2010), rapidamente, teço correlações com a obra que aqui analiso. Considerando que a dramaturgia de *Ruína de Anjos* fora construída em consonância com sua encenação, os interesses dramáticos quase sempre correspondiam às urgências cênicas. Por isso, partilho tais aproximações a seguir, reafirmando a tomada de tais conceitos para criação dramática de obras que pretendem acontecer na cidade, pois estes somados à gramática urbana apontada por Gehl (2013 *apud* WILKER, 2018) ajudam a compreender o que vem a ser um corpo da cidade.

A ubiquidade está relacionada à geração de algo como uma onipresença dos atuantes/personagens na composição do espetáculo. “A relação entre tempo e espaço articulada em torno do percurso deste personagem nos aponta um princípio que poderíamos chamar de ubiquidade aparente, justamente pela impressão de onipresença que causa” (WILKER, 2018, p. 85). Ora, pensar a logística de deslocamento como fora dito anteriormente ao falar de fluxos e tráfego, impacta diretamente nas cenas. Nesse sentido, uma ação primordial é o mapeamento do espaço em que a obra acontecerá, envolvendo os atuantes de modo que possam buscar as rotas de deslocamento, verificando o tempo gasto; diante disso, encenação e dramaturgia são

revistas e ajustadas. Em algumas situações, o *Ruína de Anjos* precisou ter seu roteiro de cenas modificado com a inserção de novas cenas, ou mesmo o deslocamento de cenas do início para o final e vice-versa, revelando uma característica do que defendo como uma dramaturgia encruzilhada: a mobilidade de suas cenas de modo a justapor-se ao que o lugar oferta. Mobilidade que, inclusive, é o segundo princípio. Segundo Francis, a partir de Cortés, esse elemento é relacionado “à qualidade de se movimentar, de ser móvel” (WILKER, 2018, p. 86). Uma vez que o espetáculo se dá de modo itinerante, o pensamento sobre a mobilidade está diretamente relacionado ao deslocamento dos atores assim como do público. Isso pode ser considerado como algo da ordem da encenação, porém, há um cruzo importante com a dramaturgia. Observando o texto resultante do processo criativo de *Ruína de Anjos*⁴, encontro seis momentos em que as personagens diretamente convocam o público a se movimentarem:

- a) “Reparem! Caminhem! Testemunhem!”, ao final da primeira cena da obra, quando a personagem Wilson recebe o público no ponto inicial do percurso;
- b) “Venham cá!”, na quarta cena, quando a personagem Santa convida o público a observar as pessoas em situação de rua num ponto específico da cidade;
- c) “Olha a hora! Bora saindo ai, galera!”, na cena sete, quando a personagem Z pede que as pessoas saiam do shopping ou do estabelecimento comercial onde a cena se estabelece;
- d) “Quem tem pulseira entra na corda.”, na décima cena, onde a personagem Clarice convoca o público a formar um bloco de carnaval, ficando envolto por uma corda;
- e) “[...] de pouquinho em pouquinho vocês vão entrando pra não atrapalhar quem chegou no horário [...]”, na penúltima cena, no momento em que o público chega ao local onde haverá a suposta inauguração do cinema ou do espaço que será revitalizado e a personagem Wilson, sugere um modo de organização para a entrada das pessoas no espaço privado onde acontecem os últimos momentos da obra;
- f) “Atenção! A saída é a rua! Por favor, deixem os materiais na saída e desocupem o espaço. Acabou o cinema, o teatro. A saída é a rua!”, ao final de tudo, quando a

⁴ O texto dramático do espetáculo pode ser lido na íntegra no Apêndice deste trabalho.

personagem Wilson expulsa os espectadores do espaço privado, devolvendo o público à cidade após a experiência.

Ao pensar na mobilidade das pessoas, destaco que é urgente considerar as condições para o pedestrianismo e a acessibilidade nas vias urbanas onde a obra acontece, garantindo o acesso de pessoas com mobilidade reduzida. Em *Ruína de Anjos*, a depender das possibilidades que as ruas ofertavam, essa questão era apontada na cena pela personagem Wilson, cadeirante, que reclamava dos buracos nas calçadas e da falta de rampas para que pudesse se deslocar, chegando até mesmo a pedir ajuda ao público para subir ou descer um nível ou uma escada. Ainda, pensando sobre a ideia de mobilidade na dramaturgia, como dito anteriormente, o processo de adaptação da obra a outros lugares pode implicar em novas configurações de roteiro, reajustando falas de modo a inserir elementos do contexto local ou mesmo deslocando cenas, o que impacta diretamente na organização da narrativa.

A reversibilidade “diz respeito à propriedade que determinado objeto tem de ser utilizado dos dois lados (dentro/fora)” (WILKER, 2018, p. 87), no caso de sua relação com a cidade, remete às dimensões internas e externas dos espaços. Em *Ruína de Anjos*, toda a dramaturgia é escrita de modo a provocar uma forte vivência do espaço externo, percorrendo as vias da cidade, ao ar livre, de modo que ao final o público adentra um espaço interno, fechado, privado, que remete ao cinema ou espaço cultural que seria reinaugurado; e em seguida, é devolvido ao ambiente urbano, ao externo. Ou seja, o movimento dramático é externo > interno > externo, revertendo pontos de vista da cidade e de determinados lugares, como o lugar que abriga esta situação final da obra.

A instantaneidade, que tem a ver com o sincronismo de acontecimentos, podendo ser prevista, forjada ou natural, é dos cinco princípios aquele que efetivamente percebo mais próximo à encenação, de modo que não me debruçarei sobre ele, afinal o ponto de vista que aqui trago é relativo à dramaturgia. No entanto, destaco que ao operacionalizar esse princípio na cena, é possível que a dramaturgia seja impactada diretamente, pois a mesma é construída e reconstruída considerando aquilo que é implicado na experiência proposta ao público, como já dito. A precariedade ou indeterminismo relaciona-se àquilo que é da ordem do imprevisível, “não há como prever as interferências que surgirão a cada apresentação. Elas podem estar relacionadas a fenômenos meteorológicos; a intervenções de vizinho, transeuntes e espectadores; a falhas de equipamentos ou erro de atores, etc.” (WILKER, 2018, p. 80).

Ao me deparar com esse princípio, percebo o caráter de porosidade que a dramaturgia precisa ter para absorver aquilo que não se prevê e que acontece no instante do acontecimento do espetáculo: o caminhão da coleta de lixo que para no lugar onde aconteceria a cena; os carros que literalmente atravessam o diálogo dos atuentes estando cada um de um lado da rua; os vendedores ambulantes, pessoas em situação de rua, vizinhos, vigilantes e porteiros que entram na cena; os furtos, assaltos e brigas que ocasionalmente acontecem na cidade e interferem no desenvolvimento das situações; os policiais que, por vezes, acompanham o deslocamento da obra e, até, abordam os atuentes em cena; a chuva que inesperadamente cai; o equipamento sonoro que descarrega; ou o elemento de cena que o atuante esqueceu de pegar – tudo altera a cena e conseqüentemente a dramaturgia, convocando o atuante a improvisar, incorporando aquilo a seu discurso. Uma vez na rua, tudo o que acontece é visto, logo, considero fundamental a absorção disso para o acontecimento cênico. É aí onde o diálogo com o corpo da cidade é mais radical. A partir deste princípio do indeterminismo/precariedade, considero que essa porosidade é mais uma característica da dramaturgia encruzilhada. Assim como a obra habita a cidade durante seu acontecimento, é preciso que a cidade possa adentrar a obra, daí vem a ideia de poros, brechas, espaços para o inusitado.

Se a experiência ajuda a configurar o corpo-lugar, ela também auxilia na compreensão do corpo da cidade. Observe que a gramática da cidade sugere uma espécie de vocabulário que auxilia no reconhecimento de aspectos que configuram diferentes pontos de vista da cidade, apontando para possibilidades de abordagem dos lugares a partir do que seja mais estrutural. Não à toa Francis chama sua segunda potência de “gramática urbana ou o corpo da cidade” (WILKER, 2018, *passim*). Importante ressaltar que mesmo a estrutura do corpo da cidade à qual me refiro não é definida, fechada; afinal a cidade se reconfigura diante da experiência de cada construção (imóveis, estradas, vias), intervenção (eventos culturais, manifestações, greves), ou mesmo acontecimento de ordem natural (eventos climáticos, acidentes). Os princípios derivados do Archigram apontam caminhos para criação daquilo que poeticamente pode interferir na cidade, interagindo e dialogando com a estrutura desse corpo maior, a cidade. É quase como se houvesse um olhar duplo e justaposto entre aquilo que é o objetivo/concreto, e o subjetivo/impalpável desse corpo chamado de cidade.

Pensar a experiência como fio que atravessa e alinha o corpo-lugar (do artista e do espectador) e o corpo da cidade é considerar que as obras teatrais que acontecem na cidade são atravessadas por uma intensa camada do real. Assim, penso que estas configuram um teatro que

convoca o real como experiência no cruzamento de ambos os corpos (lugar e da cidade), resultando numa criação dramaturgicamente que é como um documento que converge e tensiona as dramaturgias existentes na cidade.

1.3 TERCEIRA NEBULOSA: SOBRE DOCUMENTO, TEATROS DO REAL E OUTRAS PRÁTICAS CÊNICAS PARA O ESPAÇO URBANO, ORDEM DA PRESENÇA E DA REPRESENTAÇÃO

Da criação até as iniciativas de divulgação e difusão (releases, entrevistas, artigos, palestras, portfólio de venda), considero o espetáculo *Ruína de Anjos* um documento cênico-urbano. A ideia de uma obra artística como documento me ocorre desde quando me aproximo do Teatro Documentário. Na função de diretor/encenador, empiricamente, experimento acessar a memória de atores para criação de cenas a partir de materiais que registram suas histórias, como cartas, depoimentos e objetos pessoais. Isso ganha mais tons à medida em que assisto a obras que me impressionaram pelo modo como documentos que registram a memória de uma pessoa, um lugar ou de um momento histórico são trazidos à cena, compondo sua dramaturgia. Um exemplo forte disso é o espetáculo *Luis Antonio-Gabriela*, da Cia. Mungunzá de Teatro (SP), que apresenta a transformação de Luis Antonio em Gabriela a partir de dados e documentos que registram sua biografia (fotografias, diários, cartas, entrevistas com familiares e amigos), ela que em vida era irmã do diretor e dramaturgo da obra, Nelson Baskerville. No exercício de montagem do espetáculo *O que de você ficou em mim*, que celebrou os 10 anos d'A Outra Companhia de Teatro, e o qual dirigi ao lado do diretor Thiago Romero, pude exercitar essa perspectiva, ainda que a compreensão que aqui partilho só tenha sido sistematizada a partir da experiência radical de criação do *Ruína de Anjos* e, não à toa, anuncio que a mesma é um documento cênico-urbano.

Nos diálogos que tive no *Seminário Virtual ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção*, constatei que muitos artistas que hoje pesquisam uma cena documental ou que se interessam por estratégias de como a realidade pode estabelecer um cruzamento com a ficção, começaram suas experiências de modo empírico, buscando modos de trazer ao palco situações de seu contexto. O diretor Henrique Fontes lembra de quando começou na escola:

O que me instigava muito na criação teatral era a possibilidade da gente transcriar peças já existentes ou matérias do real, notícias, fatos vividos, histórias que alguém relatava, traduzindo isso em peças, [...] a gente não tinha muito consciência de que aquilo era um caminho estético, um objeto de pesquisa. A gente simplesmente fazia teatro. (FONTES, 2020)

Thiago Romero lembra de *.DOC*, primeira peça que fez ainda no Rio de Janeiro (RJ), no ano de 2004, “em que ela era construída na ideia do documento; eram fragmentos de documentos que misturavam muitas histórias verdadeiras, mas eu não tinha ideia que isso se chamava teatro documentário, teatros do real” (ROMERO, 2020). Assim como eu, ambos apontam um caminho que nasce de uma prática deflagrada pelo interesse sobre aquilo que é o registro, a marca, a memória, o documento de uma pessoa, de um lugar, de um tempo. O encontro com o conceito do Teatro Documentário, cujo termo etimologicamente está atrelado à palavra documento, somente acontece a partir do diálogo com outros pares de criação e pesquisa, ligados à academia ou não, com os quais partilham suas referências, procedimentos e perspectivas.

Marcelo Soler, diretor, dramaturgo, pedagogo do teatro e referência na pesquisa do Teatro Documentário, na busca por uma origem para o termo, destaca Erwin Piscator, grande encenador alemão do século XX, como sendo:

[...] o primeiro nome que vem a [*sic*] mente ao se pensar nas práticas documentais nos palcos; entretanto atribuir ao encenador alemão a “invenção” do que se chama teatro documentário seria anular experiências anteriores não registradas pela “história oficial”, e acreditar que o conceito se constrói pela genialidade de um indivíduo e não pela sistematização de um sujeito histórico, a partir do legado de outros sujeitos. Estudiosos de diferentes linhas teóricas, como o norte-americano Dawson (1999) e o francês Pavis (1999), creditam aos dramas históricos do século XIX as primeiras manifestações de textos com características documentais, e pontuam que não se deve esquecer da peça *A morte de Danton* (1835), do dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1837), como um marco, ao se pensar em uma história (ou, porque não, em uma “pré-história”?) do teatro documentário em termos de dramaturgia. Büchner usou explicitamente certos documentos dentro da construção dramática de *Danton*, procedimento esse que será recorrente entre os autores do século XX, filiados ao documentário em teatro. (SOLER, 2013, p. 131)

O destaque a Piscator, no que tange a uma suposta origem desse tipo de teatro, se dá pelo fato de que em 1929, o diretor alemão publicou o livro *Teatro Político*, no qual, em um dos capítulos, cujo título é *O drama documentário*, descreve e analisa o processo de montagem de seu espetáculo *Apesar de Tudo!* (1925), onde fez uso de documentos, especialmente filmes, para abordar questões relativas à Revolução Alemã. Todavia, o próprio Soler (2013) traz uma série de outras referências que apontam a presença de características documentais em obras do

século XIX e que deflagram o uso do termo “documentário”, antes mesmo de Piscator, em outras mídias, a exemplo de críticas jornalísticas, para denominar um tipo de teatro que estava acontecendo à época, num momento em que “as novas tecnologias da imagem no começo do século XX” (SOLER, 2013, p. 132), provocavam a sociedade. Fato é que, independentemente de quem criou o termo ou aproximou o documentário ao teatro, a contribuição de Piscator para o campo é fundamental, porque “Neste capítulo [*O drama documentário*], o encenador não se preocupou em teorizar sobre o que seria esse tipo de drama, apenas levou o leitor – por simples associação – a entender que *Apesar de tudo!* corresponderia a um exemplo de documentário em teatro” (SOLER, 2013, p. 132). Indo além dos interesses estéticos decorrentes da encruzilhada entre Audiovisual e Artes Cênicas, interessa pensar que o encenador alemão assim como outros pares de sua época abriram campo para uma reflexão sobre o que significa documentar no campo das artes.

A ação de documentar diz respeito à intenção de registrar. Segundo o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística*, um documento é “unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou o formato” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73). Soler nos lembra que:

[...] o documento é encarado contemporaneamente como o produto de um olhar sobre determinado fato, havendo um esforço para decifrar as informações contidas nele e manifestadas no suporte material do registro, no processo de elaboração, na realidade em que ele foi produzido e, sobretudo, nos interesses de sua construção (2013, p. 139).

Se o palco é o suporte que o artista utiliza para apresentar sua versão de um fato, e a cena é o formato que usa para discutir sobre uma questão de seu tempo e provocar reflexões acerca de temas que atravessam seu contexto, a obra artística é o registro de sua leitura diante de algo, portanto, penso poder ser considerada como um documento, ainda que efêmero; afinal o seu acontecimento é único e temporário. Complexa, a obra teatral é em si um documento que pode ser gerado por documentos (os quais são acessados em seu processo de criação) e que gera ainda outros documentos (como: textos dramáticos, fotografias, vídeos de registro, críticas, materiais de divulgação, matérias em veículos de imprensa, cadernos de processo e tantos outros). Todavia, a denominação “documentária” atribuída a uma obra artística diz respeito à tentativa de, no campo ficcional, apresentar/representar um ponto de vista acerca de algo oriundo do campo do real, já registrado em outros suportes, a fim de potencializar discussões que pairam sobre a sociedade. Não à toa, tais obras trazem para a cena dados, documentos e

materiais “não ficcionais”, como sugere Janaína Leite (2017, p. 39), de modo a conferir um caráter de veracidade quanto aos acontecimentos abordados; afinal documentos estão relacionados à ideia de prova.

Considero o *Ruína de Anjos* um documento cênico-urbano, pois o espetáculo não somente traz materiais “não ficcionais” para a cena, como ele é em si o registro de uma experiência imersiva que encruzilha realidade e ficção, a fim de compor uma crítica social contemporânea ao espaço urbano. Ao passo que transpõe para a rua situações capturadas do seu cotidiano, assim como de sua memória acessada a partir de materiais contidos em acervos e bancos de pesquisa (histórica, jornalística, urbanística etc.) ou mesmo através de entrevistas com moradores locais, a obra ocorre de modo aberto às circunstâncias de seu acontecimento. Ou seja, o que se dá na rua durante sua realização pode tornar-se também parte da obra, uma vez que o espectador assim o perceba. Ela é o registro efêmero e cruzado entre o que está acordado/ensaiado (ficção) e o que vier a acontecer/inusitado (realidade). O dado de verdade vai além do que é trazido como tema para a cena, é potencializado pela experiência que envolve artistas, públicos e cidade. Essa compreensão é a chave que me leva a pensar o espetáculo não como uma obra que efetivamente pertence ao Teatro Documentário, mas também alinhada aos Teatros do Real.

A diferença entre ambos está no tratamento dado àquilo que é o material “não ficcional”, tomado como verdadeiro, seja um documento, um depoimento ou mesmo um fato que atravesse a obra em seu acontecimento. No caso do Teatro Documentário, me parece que esses insumos criativos servem não somente para fomentar o processo criativo, mas fazem parte da dramaturgia. Assim, a ficção apresentada traz uma leitura sobre o material documental que constitui a cena. Todavia, sua afirmação documental se dá a partir da percepção do espectador; é seu olhar “que transforma o que está sendo apresentado em documentário” (SOLER, 2013, p. 140). A indexação é fundamental nesse sentido. Anunciar que a obra é documental, “baseada em fatos reais” por exemplo, cria um pacto entre os artistas e o público diante do que será partilhado na cena, deflagra a intenção sobre aquele acontecimento cênico, “pressupõe-se que os fruidores levem em conta o enfoque dado à realidade social que, de algum modo, permeia a construção discursiva, mais do que o imaginário dos criadores” (SOLER, 2013, p. 141). Janaína Leite, enumera uma série de espetáculos brasileiros que fazem uso declarado de materiais desse tipo para falar sobre o jogo estabelecido entre documentos e a cena, e conclui:

Em todos estes trabalhos, com propostas estéticas e políticas bastante diversas, temos em comum se tratar de obras onde os materiais (auto) biográficos e não

ficcionais são constitutivos da cena enquanto produto final (ou seja, os depoimentos e documentos vão constituir a dramaturgia e a cena finais, e não apenas fomentar um processo criativo). Nesse sentido, estamos distinguindo um teatro que *fale* da realidade [...], de um teatro que se constrói justamente na articulação entre referente, documento e pacto de verdade proposto ao público. (LEITE, 2017, p 35-36, grifo da autora)

Ao grifar o verbo “falar”, a atriz, diretora, dramaturgista e pesquisadora chama a atenção para o fato de que essas obras consideram o real deflagrado a partir dos materiais não ficcionais como um tema de modo que o desenrolar da cena apresenta uma leitura sobre eles. Deste modo, considera esses trabalhos como obras de Teatro Documentário. No caso dos Teatros do Real, ela afirma que o termo,

[...] criado por Maryvonne Saison nos anos de 1990 vem sendo hoje empregado como uma forma abrangente de tratar obras muito distintas entre si, mas que apontam para uma tentativa comum de colocar o real em cena não somente como *tema*, mas também como *experiência*. [...]

Desta forma, com a *apresentação* do real – em vez da usual representação – busca-se criar margem para eclosões de novos sentidos. Sentidos que não se apresentam somente no campo da leitura da obra, mas na sua vivência, já que muitas vezes trata-se de trabalhos que pressupõem um encontro de materialidades envolvendo espaços e corpos desprotegidos do aparato teatral clássico oferecido pelo palco – com cena e plateia bem divididos – e pelas personagens. (LEITE, 2017, p. 48-49, grifos da autora).

Diante dessa reflexão levantada por Janaína, percebo o quanto o *Ruína de Anjos* é uma obra que se aproxima dos Teatros do Real. A proposta de vivenciar o espaço urbano é tão potente quanto a leitura da realidade que sua dramaturgia textual propõe em cena. Me refiro a dramaturgia no sentido textual porque o texto em si é um rastro dramaturgicamente da obra – ele é uma base da encenação, assim como também é um registro que pode ser acessado posteriormente. Ouso dizer, inclusive, que no caso deste espetáculo d’A Outra Companhia de Teatro, o texto traz muito do material documental acessado durante seu processo criativo, de modo que ele poderia sustentar uma análise que aproxima a obra do Teatro Documentário. No entanto, ele não é suficiente para sustentar minha reflexão, pois me interessa pensar a dramaturgia de modo amplo, em campo expandido, considerando os elementos e as camadas que compõem a experiência evocada pela cena em seu acontecimento na cidade. É “pensar a dramaturgia como espaço de mediação, de todos os elementos produtores de sentido na cena e inclusive o texto”, como destaca João Sanches (2020) ao rememorar o processo de criação da peça-conferência *Como se tornar estúpido em 60 minutos*, da qual assina a dramaturgia junto ao ator Rafael Medrado, considerando uma série de camadas da própria encenação.

Nesse sentido, concordo com Sanches (2020) ao afirmar que “pensaria o Teatro Documentário como uma modalidade de Teatros do Real”, tomando o termo criado por Maryvonne Saison como um nebulosa que abarcaria uma série de denominações como a que considera mais ideal para a obra citada, que fora criada junto a Rafael, assim como as autobiografias, as autoficções, as “autoescrituras performativas” como Janaína Leite denomina seus trabalhos ao analisar seus processos criativos em livro homônimo. Contribuindo com essa reflexão, André Carreira e a pesquisadora e Prof.^a Dr.^a Ana Maria de Bulhões-Carvalho (2013) apontam duas grandes correntes para os teatros do real, de modo que considero que o *Ruína de Anjos* está na encruzilhada de ambas, uma vez que, observando sua dramaturgia textual, me aproximo da primeira corrente, ao passo que, compreendendo a dramaturgia de modo expandido e considerando as interferências da cidade durante a realização do espetáculo, a segunda corrente também me orienta:

[...] podem-se identificar, na abrangente listagem de nomenclaturas que dão suporte ao “teatro do real”, duas grandes correntes: 1) uma que, principalmente, toma o real como elemento temático, isso é, sua proposta inicia a inovação na própria dramaturgia textual, no arrolamento de materiais, de documentos e no seu agenciamento pela criação dramaturgica; 2) e uma segunda, que privilegia o real como matéria da experiência na cena, o real como acontecimento, como irrupção no tecido ficcional. (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 37)

No *Seminário Virtual ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção*, ao dialogar com os artistas que se interessam pela relação cena-cidade, se torna mais evidente esta perspectiva de uma dramaturgia expandida, considerando as muitas camadas que se articulam na construção do discurso evocado na experiência da cena. Ao rememorar algumas de suas obras, Luiz Fernando Marques Lubi destaca:

Fazer teatro na cidade não é fazer *em*, é fazer *com*. E é nesse *com* que a coisa se constrói. [...] Você vai ter a ideia de que essa peça ela vai se transformar profundamente a cada dia e não é uma transformação talvez dramaturgica, é uma transformação dos sentidos que aquela dramaturgia gerou em fricção com aquelas pessoas. (LUBI, 2020, grifos do autor)

A compreensão de que o espetáculo se modifica a cada dia ou apresentação, uma vez que ela acontece de maneira dialógica com a cidade, ressalta a perspectiva de que uma obra cênica pode ser considerada um documento, como disse inicialmente, pois seu acontecimento plasma situações que decorrem da vivência daquele grupo de pessoas imersas num dado contexto que cruza realidade e ficção, ou como sugere Erika Fischer-Lichte (2013), aquilo que é da ordem da presença e da ordem da representação. Dito isto, Lubi brinca com a ideia de uma

“dramaturgia *Suflair*” fazendo alusão ao chocolate que é aerado para afirmar que a dramaturgia em suas obras têm que ter espaço para que a cidade/realidade entre no jogo da cena. Afinal, como lembra Eliana Monteiro (2020), o espetáculo, assim como a cidade, “não é engessado, é orgânico, pra onde você vai ele se molda, ele se move, ele é vivo”. Para tanto, sua dramaturgia está em movimento. Francis Wilker, diz que “a obra está permanentemente em ‘sendo’” (WILKER, 2020), utilizando o gerúndio para ressaltar a natureza das obras que acontecem em relação com o espaço urbano. Considerando-as como práticas de convívio, relembra de como é fazer o *Entrepartidas* apontando o conceito de dramaturgia como paisagem, o qual também defende em seu doutoramento, ao abordar a encenação-paisagem:

[...] é conversar com o pessoal que também ocupa a praça, é falar com o dono da banquinha para emprestar a tomada, é falar com o padre da igreja para ver se ele vai deixar fazer uma cena na porta da igreja. Quando você vai para a cidade, você se coloca. Tem uma palavra bonita da filosofia pós-estruturalista que é a ideia de agenciamento. Eu acho que a gente tá no lugar de agenciamento o tempo todo. Inclusive, é importante saber que vai ter momentos que tem coisa na cidade acontecendo durante a sua obra que serão mais interessantes do que ela. E pra mim tá tudo bem porque a cidade pra mim também é essa fala que está ali presente. Talvez por isso eu chamo também a dramaturgia de uma paisagem. Para mim tem dados ali daquele espaço que estão se manifestando de alguma maneira. O que eu acho que acontece é que nas nossas criações a gente às vezes consegue tirar maior partido de alguns desses dados da paisagem ou tirar menor partido, mas eles vão tá sempre ali. (WILKER, 2020)

Há um ponto comum entre os pontos de vista desses artistas-pesquisadores no que tange às obras que criam e ao modo como compreendem a dramaturgia, ainda que um prefira chamar de aerada, outro de paisagem, viva. A relação com o lugar onde acontece é fundamental para sua compreensão, que sem dúvida está para além do texto – este que, como revelam nos diálogos do evento virtual, é resultado de um processo criativo que envolve muitos olhares, estudos e experimentos, e que, mesmo depois de estreado, não se fecha, continua em constante ajuste conforme seja sua transposição para a cena. É importante destacar que, ao falar de “relação com o lugar”, os três consideram não somente os artistas durante a criação e acontecimento cênico, mas especialmente os públicos. Lubi (2020) chega a dizer que a relação que o espaço deflagra com o público (e vice-versa) são fundamentais para suas criações, configurando uma camada dessa dramaturgia que vai além do texto. É o que ele nomeia como “dramaturgia da recepção”, pensando nas estratégias de como o público será engajado na cena, convidado a participar da proposta cênica, mobilizado a interagir; assim como nas histórias que o próprio lugar pode ter ou construir com o público durante o acontecimento cênico.

Articulando seu pensamento em diálogo com a pesquisadora Silvia Fernandes, Francis evidencia sua aproximação aos Teatros do Real como possibilidade de identificação das obras criadas junto ao grupo Teatro do Concreto e que analisa em seu mestrado. “Se esse encontro corpo a corpo, essa contaminação com a potência da realidade, afeta sobremaneira a percepção dos espectadores, a construção de sentido para a cena também gera afetos que nos atravessam fortemente como artistas, como cidadãos, como pessoas” (WILKER, 2018, p. 142). Entretanto, para chegar a essa reflexão, ele se debruça sobre outros conceitos operativos apontando possibilidades de constituição da relação cena-cidade, concluindo que eles se encontram “nas discussões acerca dos teatros do real” (WILKER, 2018, p. 144).

Com foco na encenação, sem a intenção de hierarquizar, e sim de apresentar um painel de possibilidades que ampliam a compreensão da relação dos teatros que acontecem na cidade, são quatros os conceitos operativos articulados por Francis:

- a) *site specific*: a partir das contribuições da pesquisadora coreana Miwon Kwon, ele aborda as “produções artísticas que encontram na especificidade do lugar [...] os elementos constituintes de sua poética” (WILKER, 2018, p. 114), destacando que as iniciativas que se articulam sob essa natureza lidam com aspectos do efêmero, da impermanência, da irrepitibilidade. Ao romper com o espaço institucional de realização da ação cênica (o edifício teatral), as práticas realizadas em hospitais, prisões, shoppings, garagens, igrejas, ruas e afins encruzilham-se com o cotidiano, a “vida pública”, de modo que ampliam “a construção de sentido da ação para além da dimensão física do espaço, mas também pelas especificidades que essa espacialidade – praticada pelos atores sociais – esconde e revela em diferentes camadas de discurso.” (WILKER, 2018, p. 117)
- b) espaços imantados: o conceito de Lygia Pape (2012 *apud* WILKER, 2018) tem a ver diretamente com as práticas do espaço urbano; o deslocamento que cria teias convergindo linhas e pessoas; a experiência dos espaços que se imantam a partir da ação humana despertando afetos e configurando desenhos/formas numa relação direta com o real.

[...] a artista atribui a determinadas formas de ação no espaço a qualidade de imantar, de atrair outros corpos, modificando o desenho anterior daquele espaço. [...] imantar os espaços se mostra como uma ação que pode ser

construída e desconstruída como o camêlo monta e desmonta a sua barraca. (WILKER, 2018, p. 123).

A presença que imanta corpos configurando um acontecimento. Segundo o autor, a artista aponta a existência de “espaços imantados naturais” cujos aspectos relacionados à sua história, funcionalidade e desenho arquitetônico, por exemplo, configuram uma espécie de “texto específico” que é naturalmente lido pelas pessoas, algo como uma dramaturgia da cidade. Considerando o atuante como o agente da encenação no espaço urbano, ele imanta atraindo outros corpos a partir dos fluxos que gera em diálogo direto com os espaços, criando “novos desenhos nesse mesmo espaço na medida em que esses corpos se aproximam ou se distanciam” (WILKER, 2018, p. 123), o que permite outras leituras, outros pontos de vista do lugar, da cidade. Francis, inclusive, chama a atenção para o fato de que “quando o próprio processo de criação do trabalho envolve alguma experimentação prévia no espaço (urbano), ele se torna, por natureza, resultado e processo, meio e fim” (WILKER, 2018, p. 126), afinal para o público a ação dos atuantes imanta o lugar criando uma camada sob o tecido do real que desperta seu imaginário; isto coloca quem está em cena num estado de constante pesquisa e experimentação, afinal, a cidade apresenta muitos fluxos e contextos. Se o que o atuante faz impacta na percepção do espaço que se torna imantado, o que acontece no espaço faz parte do jogo de imantação implicando no atuante – é um ato simbiótico: atuante e cidade são acontecimento e presença, imantam e são imantados ao mesmo tempo.

- c) teatro de invasão: o conceito defendido por André Carreira (2008 *apud* WILKER, 2018) considera como “práticas invasoras” àquelas que escrevem uma nova escritura na cidade a partir de tensões, rupturas, mudanças nas suas dinâmicas cotidianas provocadas pelo acontecimento cênico que alinhava atuante e público, tendo entre estes “a cidade como elemento de mediação simbólica” (WILKER, 2018, p. 129), fundamental para produzir sentidos e presenças. Deste modo, dada a “potência do imprevisível”, a ação do atuante é intensa em risco e adaptabilidade, articulando diferentes camadas dramáticas da cidade. “[...] a própria escolha do termo teatro de invasão parece ressaltar intencionalmente o contorno político dessas práticas artísticas, justamente por inscreverem novas e momentâneas escrituras de cidade.” (WILKER, 2018, p. 130). Carreira (2008 *apud* WILKER, 2018) também destaca a aproximação entre ensaio e espetáculo de modo que, para ele, ambos são tomados

como exercícios desse teatro que invade; mesmo porque despertam uma experiência que também se dá em via dupla, em simbiose: invade-se a cidade e também se é invadido por ela. A invasão como ação que provoca reflexões a partir da escrita de uma camada que desloca sentidos, recria perspectivas, expande leituras, provoca experiências.

- d) composição urbana: à luz do grupo brasileiro *Corpos Informáticos*, para Francis, artista e cidade configuram corpos abertos ao afeto, a relação com o outro, compondo juntos algo a partir da alteração de lógicas, de deslocamento de fluxos e usos do cotidiano.

[...] a composição urbana talvez possa ser entendida como uma espécie de prática de resistência que se embrenha nas brechas da urbe, gerando infiltrações abertas à possibilidade do *afecto* [*sic*] e ao potencial da composição em nos desviar da “norma” vigente. (FRANCIS, 2018, p. 135, grifo do autor).

Radicalizando a relação com a composição urbana, o *Corpos Informáticos* (*apud* WILKER, 2018) nomeia o espectador de *iterator*, uma vez que é convocado a participar das ações que propõem, a “praticar os espaços” como aponta Certeau (2012 *apud* WILKER, 2018).

Assim como Francis, de cada um dos conceitos operativos capturo um aspecto que auxilia a análise de meu objeto de pesquisa. A efemeridade, impermanência e irrepetibilidade do *site specific*; a imantação dos espaços urbanos a partir das presenças que tecem uma rede de acontecimentos; as práticas que invadem a cidade se articulando com sua a dramaturgia ao mesmo tempo em que também são invadidas; a composição que é resultado de uma relação experienciada com o outro. Ao final, cada um desses aspectos converge com a perspectiva dos Teatros do Real, que me parece ser o termo que melhor dá conta da pluralidade de possibilidades de articulação com o real na cena, indo além de sua abordagem como tema assim como de uma tentativa de representação. O real em cena como experiência, tal qual aponta Saison (1998 *apud* LEITE, 2017).

Ampliando o painel que Francis traça com os quatro conceitos operativos, os quais considero como modalidades de Teatros do Real, como provoca João Sanches ao dizer que o Teatro Documentário seria uma delas, destaco outras nomenclaturas utilizadas por artistas-pesquisadores para discorrerem sobre suas práticas artísticas que se relacionam com a cidade

e/ou com a realidade do ponto de vista experimental. As autobiografias, autoficções e autoescrituras, apresentadas por Janaína Leite (2017); a peça-conferência como defende João Sanches (2020) ao falar de seu espetáculo *Como se tornar um estúpido em 60 minutos*; as intervenções viárias de Marcelo Souza Brito (2017); as encenações de Antônio Araújo (2011) com o Teatro da Vertigem denominadas por ele como “performativas”. Cada um, do seu jeito, traça um caminho conceitual, articulando diferentes perspectivas forjadas na encruzilhada entre realidade e ficção.

Considerando que “uma representação teatral é sempre o lugar de um encontro entre o real e o ficcional, ainda que, na maior parte do tempo, as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas ao contrário, turvas” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 16), a pesquisadora e professora alemã Erika Fischer-Lichte apresenta uma outra abordagem que vai além da dicotomia realidade e ficção. Do ponto de vista de quem assiste, ainda que o acontecimento cênico tenha sua dimensão de representação, existe ali diante do espectador e passível de leitura a presença do atuante. Ao assistir um espetáculo, o público lida com a encruzilhada entre essas duas instâncias, aquela que diz respeito à figura dramática interpretada e a outra que decorre do corpo fenomenal, “real”, que a interpreta e/ou performa. Erika a denomina como ordem da representação e ordem da presença, respectivamente. Um tipo de articulação entre ambas é o fenômeno chamado por ela de multiestabilidade perceptiva, “que se manifesta no momento do deslocamento de uma ordem para a outra, [e] é responsável por aquilo que nenhuma das duas é capaz de estabilizar de maneira permanente” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21). As irrupções do real na cena provocam o público a todo tempo, deslocando sua percepção que migra da representação para a presença, num jogo de ir e vir. As obras de Teatros do Real articulam uma “alternância de valorização entre a ordem da presença e a ordem da representação através de desvios que apontam [...] um real na cena, ou, apontam a tensão entre o real e a ficção” (SANCHES, 2020).

No caso de *Ruína de Anjos*, me interessa o lugar de crise, o estado de liminaridade, a experiência de estar no “entre” aquilo que se vê presente (os espaços, as pessoas e ações reais da cidade) e o que se imagina (os espaços, as pessoas e ações ficcionais da cena) na construção do pensamento semiótico. Sua dramaturgia, do ponto de vista textual, tem um fio dramático evidente, o qual o espectador pode acompanhar mobilizando a ordem de representação para organizar sua compreensão. Todavia, a experiência de locomover-se pelo espaço urbano real, participando dos atravessamentos da dramaturgia própria da cidade na narrativa, o convoca a

avivar a ordem da presença. Na relação cena-cidade, compreendo que a dramaturgia se estabelece em campo expandido, configurando-se como um documento efêmero, na desestabilização da fronteira entre essas ordens. É o que denomino Dramaturgia Encruzilhada, à luz de Luiz Rufino e Luis Antônio Simas (2018), uma vez que ela está permanentemente aberta ao novo que decorre do encontro com a cidade. Mais do que um documento cênico-biográfico, compreendo que *Ruína de Anjos* é uma criação encruzilhada, a qual abordarei mais detidamente a seguir, na segunda parte deste estudo.

segunda carta

agora há pouco despertei assustado de um sonho. ou talvez tenha sido um anúncio. sinto minhas carnes tremerem e rapidamente digito estas palavras a fim de não perder nenhuma das imagens que me nebularam enquanto tentava descansar meu *ori*. são 05:45h da manhã. eu deitei por volta de 01:30h quando finalizei a terceira nebulosa criada com a finalidade de dar contorno a paisagem conceitual que me acompanha nessa jornada da pesquisa. chegar à ideia de uma dramaturgia encruzilhada me excitou. *Exu* me fogueou e me colocou de frente ao espelho que reluz seu movimento de comer tudo o que há pela frente para depois cuspir, refazendo o mundo. *Enugbarijó*. no sonho era ele quem me guiava. eu cercado por pessoas, na encruza que fica defrente a antiga sede d'A Outra Companhia de Teatro, no Politeama. mesmo lugar e situação do espetáculo *Ruína de Anjos*, onde eu no personagem Wilson recepcionava o público, dando-lhe instruções de como se colocar na rua e por onde ir para experienciar a cena. no entanto, eu estava sem as vestes da personagem. era eu, pesquisador, que anunciava minha caminhada de defesa pública da pesquisa. antes de caminhar, pedia *agô*, acendia um charuto, baforava uma cachaça e lançava algumas moedas no asfalto. rapidamente um homem aparecia e gargalhando pegava a garrafa de cachaça, fumava o charuto e sacudindo as moedas dizia “você sabe o caminho e a palavra, vai que eu tô mais à frente, mais atrás, eu tô em você doido pra lascar tudo e começar outra gira”. conforme eu caminhava, as cenas do espetáculo aconteciam e eu falava sobre o processo de criação delas, as estratégias de construção de uma relação cena-cidade, as experiências vividas ali no Politeama assim como as que foram proporcionadas pelo Palco Giratório. agora já são mais de 06h e meu sono se perdeu frente a continuidade dessa escrita que há de me mestrar.

sete anos distanciam o processo de criação e estreia do espetáculo da análise que faço dele nesta pesquisa acadêmica. de 2015 a 2022 tanta coisa aconteceu. me mudei do Politeama. fiz uma pós-graduação em Política e Gestão Cultura que me impulsionou a mergulhar no mestrado. A Outra Companhia de Teatro fechou a empresa, entregou a sede, encerrou suas atividades. me casei e me tornei pai de uma menina. uma pandemia se instalou no mundo. me tornei *iyàwó* (filho de santo iniciado no candomblé). gravei um álbum musical evocando o amor e me renomeei LUI. ainda ontem comecei uma terapia. não sou o mesmo que afirmou criar um documento cênico-urbano junto a Vinícius Lírio e seus pares de grupo, tampouco o

que topou a empreitada de viajar pelo Brasil com uma peça que se reconfigurava a cada cidade e circunstância de apresentação, quiçá aquele que ingressou no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA para revistar todo esse processo e tecer uma escrita que articule seu modo de fazer dramaturgia para o espaço urbano. o sonho, ao mesmo tempo que diz que eu sei, me mostra um outro eu. é a transformação que *Exu* tão sabiamente movimentava em sua encruzilhada que cria mundos. são 06:30h, decido ir até o Politeama.

encontrei o bairro se preparando para o novo dia. isso por si já apresenta uma outra dramaturgia daquele lugar. mas não era só aí que se concentrava a diferença. percebo mudanças físicas em sua arquitetura. o calçadão defronte ao prédio onde ficava a Casa d'A Outra tem uma banca de jornal que também vende frutas e bem na esquina, onde converge a encruzilhada que mencionei no sonho e que era o primeiro ponto de realização de cena no espetáculo, tem quatro caqueiros com palmeiras grandes. o Instituto Feminino continua intacto, embora nunca mais tenha recebido eventos ou visitas de estudantes e pesquisadores interessados em seu acervo. o elevador do Politeama continua sendo habitado por pessoas em situação de rua, inclusive, parece que tem mais gente do que antes. a Av. Sete de Setembro foi reformada, ganhou até um ponto de bicicletas do Itaú, bem no local onde acontecia uma cena de tiroteio. a entrada do antigo Cine Art continua fechada por tijolos e cimento. pergunto por alguns moradores e descubro que alguns se mudaram e muitos se foram, vítimas da Covid-19. me pergunto se seria possível fazer o espetáculo hoje, quais ajustes precisaria fazer para articulá-lo com o tempo e espaço de hoje, a quem poderia interessar seu acontecimento... nem bem terminei o pensamento e Bruno, que é proprietário do Disk Água Brunus bem abaixo do imóvel que abrigou A Outra Companhia, chegou já me dizendo "tá olhando pra fazer a peça de novo é?". entendi a resposta. sigamos no relato de experiência de *Ruína de Anjos*.

22 de março de 2022

2 TRANSE | RUÍNA DE ANJOS COMO UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO

ENCRUZILHADA

O transe é um estado alterado de consciência, é um movimento de colocar-se na dobra do inconsciente para transmutar-se em devires: devir-*Exu*, devir-*Oxum*, devir-*Oxóssi*, devir-*Yemanjá*. No candomblé, é a partir dele que o Orixá se revela no corpo do filho de santo, expressando-se através de gestos e danças sagradas. “É uma espécie de ‘eus’ que saem da unidade do eu. Assim, a pessoa é pura multiplicidade.” (CORREIA, 2014, p. 13). Neste capítulo, revisitando os muitos “eus” acionados na criação da obra *Ruína de Anjos*, em alguma medida, me coloco em transe, na dobra que coloca o pesquisador em distância do objeto de pesquisa criado por ele próprio para observar e expressar-se através de palavras que articulam pensamentos, histórias e referências. Ainda que meu foco preponderante seja a dramaturgia, inevitavelmente manifestarei a visão das muitas funções (atuante, diretor, dramaturgo, produtor) que desempenhei no espetáculo d’A Outra Companhia de Teatro, mesmo porque, tanto em sua criação, à época, quanto em sua análise, agora, a experiência de estar na encruzilhada entre elas é o que faz a potência de minha escrita.

Décimo quarto espetáculo d’A Outra Companhia de Teatro, *Ruína de Anjos* é uma obra cênica que não se dá num palco ou numa praça, mas que se insere no tecido vivo da cidade, atravessando as ruas, cruzando a dinâmica do trânsito, das lojas e da noite de seu centro adoecido. Um misto de teatro de rua, performance, *site specific* e intervenção urbana cujas cenas são reelaboradas durante e a cada apresentação em interlocução com a cidade tomada como uma camada preponderante de sua dramaturgia.

Estreado em 15 de setembro de 2015, após um processo criativo de onze meses proposto pelo encenador baiano Vinícius Lírío e realizado a partir da aprovação do projeto de montagem num edital público⁵, o espetáculo escrito, dirigido e produzido por mim, no qual ainda atuo, foi apresentado em sessenta e quatro sessões, percorrendo vinte e uma cidades de doze estados

⁵ O projeto *Ruína de Anjos* foi contemplado no edital Setorial de Teatro 2014, do Fundo de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), Secretaria de Cultura (SECULT-BA) e Governo do Estado da Bahia.

brasileiros⁶, além de ser realizado em Lima (Peru). Deste modo, firmou-se um marco na história d'A Outra Companhia, grupo baiano com 17 anos de atividades contínuas, fundadas em 2021.

Criada em 2004, A Outra surge no Teatro Vila Velha, em Salvador-BA, onde permaneceu como grupo residente até abril de 2013, ano em que decide romper com o espaço para criar sua sede própria. É no Edifício Centro Comercial Politeama que se firma a Casa d'A Outra, contrastando com os comerciantes-condôminos, defronte a uma simbólica encruzilhada do bairro do Politeama, como pode ser observado na Figura 2.

Figura 2 – Encruzilhada do bairro do Politeama, onde se localiza a Casa d'A Outra.



Fonte: do autor.

Para além do traço geográfico, que registra a confluência de duas ruas (Rua Politeama e Rua Politeama de Cima), conforme a Figura 2, a cartografia da região reflete o cotidiano decorrente: 1) do cruzamento de estabelecimentos comerciais e residências familiares, predominando a vivência de suas ruas no horário comercial, diurno, ao passo que deflagra uma insegurança noturna; e, 2) das marcas temporais expostas em sua arquitetura e presentes na memória sociocultural, uma vez que apresenta-se à A Outra como um lugar desprovido de acontecimentos artísticos, entregue ao ostracismo, ao passo que sua história confia a

⁶ Salvador-BA, Natal-RN, Recife-PE, Cuiabá-MT, Porto Alegre-RS, Contagem-MG, Belo Horizonte-MG, Porto Velho-RO, Gama-DF, São Paulo-SP, Florianópolis-SC, João Pessoa-PB, Campina Grande-PB, Vitória-ES, Paulo Afonso-BA, Barreiras-BA, Santo Antônio de Jesus-BA, Feira de Santana-BA, Jequié-BA, Vitória da Conquista-BA, Santos-SP.

existência de importantes espaços que configuraram um intenso e potente movimento cultural em Salvador.

No lugar onde, atualmente, está localizado o Instituto Feminino da Bahia era o Cine-Theatro Polytheama Bahiano, inaugurado em 1886, sendo protagonista de eventos marcantes da cultura da Bahia que reunia a fina sociedade soteropolitana até a década de 1930, quando fora demolido. Nesse espaço, aconteceram apresentações de companhias de renome mundial, bailes à fantasia, a primeira exibição cinematográfica do estado da Bahia e até mesmo a apresentação da candidatura de Rui Barbosa à presidência do Brasil, na campanha civilista. Outra preciosidade está no subsolo do Ed. Centro Comercial Politeama: duas grandes salas de cinema que abrigaram o Cine Bristol (inaugurado em 1973), depois transformado no Cine Art I e II, funcionando de 1983 até os anos 2000 quando se transformou em igreja evangélica, sendo hoje mais um imóvel fechado do Centro Histórico de Salvador. Importante ressaltar que a Igreja Evangélica Renascer em Cristo demoliu a marretadas uma obra do artista plástico Juarez Paraíso que havia neste espaço: o painel Oxumaré (Figura 3), criado em 1988 (relevos de massas de cimento e barro e tinta acrílica).

Figura 3 – Obra Oxumaré, do artista plástico Juarez Paraíso, criada em 1988 para o Mural do Cine Art I – destruída pela Igreja Evangélica Renascer em Cristo.



Fonte: Freire; Hernandez (2014)

Na Casa d'A Outra, o grupo não poderia realizar nenhuma apresentação dos dez espetáculos que compunham seu repertório até 2013, por falta de espaço adequado e estrutura técnica, principalmente. Isto provocou uma mudança no modo de pensar a cena e construir suas

obras, resultando em outras experiências de encontro com o público. Numa sala de 60m², sendo um espaço para escritório, outro para armazenar materiais de cena, figurinos, instrumentos e alguns equipamentos, restava apenas uma área de 6m x 5m livre para práticas corporais e a realização de cenas – inevitavelmente mais intimistas. O fato de ter o público mais próximo despertou outro estado de atuação, próximo ao depoimento, que fora potencializado nos processos criativos que passaram a acontecer naquele espaço. Coincidentemente ou não, tais criações emergiram a partir de histórias pessoais e dados biográficos trazidos à cena numa mescla com situações ficcionais. É quando o grupo passa a se debruçar sobre a ideia de um Teatro Documentário.

Importante ressaltar que o despertar para esse tipo de processamento da realidade amalgamada numa ficção se dá no ano de 2012 quando, a partir de uma residência artística realizada na Sala Carlos Miranda, do Complexo Cultural FUNARTE-SP, o grupo permaneceu por dois meses na capital paulista. Na ocasião, como atividade integrante do projeto Nova Cena Nordestina⁷, eu conduzi a oficina *Do jogo para a Cena*, onde experimentei estratégias de composição de cena a partir de depoimentos pessoais, tendo como público participante os demais integrantes do grupo e artistas locais. Era a primeira vez que conduzia algo do tipo, e, sem qualquer experimentação anterior ou referência no tratamento do referencial biográfico, operava de maneira empírica. Ao fim da atividade que aconteceu ao longo de duas semanas, notei que o grupo se demonstrava ávido em descobrir mais sobre o que seria esse lugar de criação. Coincidentemente ou não, nesse período, tive acesso a obras de grupos que àquela época se detinham sobre esse jogo entre o campo real e o ficcional: *Bom Retiro 958 metros*, do Teatro da Vertigem; *Luiz Antonio-Gabriela*, da Cia Mungunzá; *Os Bem-Intencionados*, do LUME Teatro – obras que permaneceram no meu imaginário assim como do grupo em discussões que desembocavam sempre na experiência daquela oficina. Havia algo ali que nos mobilizava.

A primeira obra estreada na nova sede, chamada *O que de você ficou em mim*, em 2014, apresenta-se como um documento cênico-biográfico que tentava dar conta da história do grupo. Em cena, os atores partilhavam experiências individuais e vivências coletivas, enviesadas por situações ficcionais, num recorte temporal de dez anos, haja vista a celebração de uma década

⁷ Projeto selecionado no Edital de Ocupação da Sala Carlos Miranda em 2012, da FUNARTE-SP, que envolveu em sua realização os grupos nordestinos Clowns de Shakespeare (RN), Magiluth (PE) e A Outra Companhia de Teatro (BA).

de existência d'A Outra Companhia de Teatro. Nesse processo criativo, dirigido por mim, em parceria com Thiago Romero, é aprofundada a pesquisa acerca do que era o chamado Teatro Documentário. Interessados em investigar o que poderiam ser os limites do real e do ficcional, não no sentido de contrapor os campos, mas de como o encruzilhamento dos mesmos poderia ser tamanho a ponto de ser difícil identificar o que é da ordem da presença e o que é da ordem da representação, como diz Erika Fischer-Lichte (2013), decidimos investir numa estrutura depoimental, onde os dados não-ficcionais, oriundos da biografia dos integrantes do grupo e do coletivo em si, são trazidos à cena não apenas na perspectiva de rememoração do passado, mas como ação que acontece ao vivo, no encontro com o público.

Nesse sentido, Marcelo Soler, ao analisar sua prática em relação ao panorama histórico do teatro documentário traçado em sua dissertação, aponta a seguinte reflexão, que acaba por corroborar o trabalho desenvolvido junto À Outra:

Quando falamos em documentário [...] estamos nos referindo a uma proposta estética com características formais próprias que revelam interesses, objetivos e procedimentos específicos, extrapolando a mera oposição à ficção, para evidenciar a análise dos fatos vividos, experienciados, observados. O passado não é tratado como tal, mas se presentifica impelindo o espectador a ter uma relação direta com o real. Objetiva-se a tomada de consciência da experiência vivida, em específico, nesse caso, buscando sua amplitude histórica. (SOLER, 2008, p. 55)

Uma vez experimentada a perspectiva de um teatro documentário que “repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos diretamente da realidade política” (LESCOT, 2012, p. 182), o grupo decide aprofundar-se nas possibilidades criativas e nos estudos deflagrados pela fronteira entre o real (ou a ordem da presença) e o ficcional (ou a ordem da representação), ou ainda, “o essencial não é a afirmação do real em si [...], mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade [*sic*], quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência” (LEHMANN, 2007, p. 165) que interessavam A Outra Companhia. Nesse sentido, o desenvolvimento da pesquisa parte de outro ponto de vista, não mais a partir de um mote dramático autobiográfico, cujo tratamento se dá com os atores apresentando-se em primeira pessoa, seja ela singular ou plural, conferindo uma perspectiva depoimental, portanto tomada como algo verídico, afinal de contas a cena expõe uma situação afirmada sob ponto de vista de quem a viveu, do depoente ou da testemunha – o que deflagra e ratifica junto ao público uma sobreposição da camada de realidade em relação à ficção de modo que deixa pairar a dúvida

“será que isso é verdade?”. A questão norteadora para o grupo passa a ser: como criar uma obra que encruzilhe os tecidos ficcional e real, pareando a experiência artística e a vivência da cidade?

É nesse sentido que surge o *Ruína de Anjos* cuja dramaturgia é livremente inspirada no texto *A Missão*, do dramaturgo alemão Heiner Müller, sendo escrita com a finalidade de ser uma obra encenada, portanto em concomitância ao seu processo colaborativo de encenação. É resultado de uma ação coletiva e mediadora, envolvendo as ideias e urgências dos profissionais envolvidos nas diferentes áreas cênicas (direção, atuação, cenografia, caracterização, iluminação, trilha sonora, produção). Ao ser atravessada por situações que deflagram problemas e soluções decorrentes de seu acontecimento, é possível afirmar que a dramaturgia tal qual o espetáculo têm sua gênese numa sucessão de contingências documentadas na cena.

2.1 UMA ROTA DE DESVIOS REALINHA O PROJETO AO GRUPO

Como dito, o espetáculo *Ruína de Anjos* surge a partir de uma provocação do pesquisador e encenador Vinícius Lírio, o qual nutria um desejo de trabalhar com A Outra Companhia de Teatro, desde 2013, quando ministrou a oficina *Movimento como Imagem: treinamento técnico e energético para atuação à luz de princípios da Biomecânica Teatral de Meyerhold*, integrando o projeto *Troca-Troca no Nordeste com A Outra Companhia – Ano II*, este que consistia no desenvolvimento de ações de capacitação profissional e intercâmbio artístico-cultural, envolvendo artistas integrantes de grupos teatrais nordestinos e profissionais da cena teatral baiana. À época, Vinícius apresentou um esquema de treinamento físico que resultou em composições cênicas potentes, despertando um interesse mútuo de experimentar mais.

Desde então, Vinícius manteve contato com A Outra Companhia até que, em 2014, diante da convocatória pública do edital Setorial de Teatro, da SECULT-BA, apresentou o projeto de montagem do espetáculo já intitulado *Ruína de Anjos*. Entretanto, consistia na encenação do texto *A Missão*, de Heiner Müller, assinada, unicamente, por ele próprio, a acontecer nos escombros do antigo Cine Art I e II, localizado abaixo da Casa d’A Outra conforme fora dito, tendo como base de criação o treinamento realizado em 2013. É importante ressaltar que, em princípio, o projeto em nada se alinhava com a continuidade da pesquisa documental já

desenvolvida pelo grupo. Estava amparado no tripé Heiner Müller – biomecânica de Meyerhold – encenação em espaço não-convencional.

Diante da aprovação, a ideia era que o processo, assim como o espetáculo, fosse como um hiato no plano traçado ao final da experiência que gerou a obra *O que de você ficou em mim*. Todavia, uma sucessão de contingências decorrentes da execução da proposta aprovada realinhou os interesses. Em alguma medida, tais contingências são vistas como erros de encaminhamento, especialmente pelo viés burocrático, considerando que impactaram em mudanças diretas no objeto que fora proposto e acordado em documento contratual, a exemplo do local de realização da obra. Porém, do ponto de vista artístico-criativo e mesmo da trajetória do grupo, as contingências revelaram-se desvios afirmativos. O que quero dizer é que as situações enfrentadas no início da realização do projeto nos conduziram à retomada da pesquisa documental que A Outra vinha tecendo e que de fato era o que mais mobilizava os integrantes do grupo.

O início do processo se deu com encontros para leituras do texto do dramaturgo e escritor alemão, realizando análise ativa de suas unidades (a partir de tópicos como: situação, objetivo da situação, circunstância dada, personagens, objetivos, obstáculos e ação de cada personagem) e, conseqüentemente, buscando identificar as questões abordadas por ele nessa obra, estruturalmente fragmentada, ambientada num contexto pós-guerra, que conta a saga de três emissários franceses enviados à Jamaica para liderar uma revolta de escravos negros, esta que é abortada devido a tomada de poder de Napoleão Bonaparte, o qual nega o apoio à missão. Mais do que uma identificação de temas, buscava-se estabelecer paralelos com o contexto vivido à época da montagem. A saber, o projeto de encenação em si apontava um ponto de contato com a obra original, especialmente, no que tange à possibilidade de ambientação cenográfica evidenciando uma degradação estrutural, arquitetônica, política e social decorrente de um acontecimento transformador da cidade como uma revolta, uma guerra ou, até mesmo, uma Copa do Mundo, como a realizada no Brasil, naquele ano de 2014.

A pergunta que movia a todos naquele momento era: quais os impactos no cotidiano/contexto local diante da realização de tal evento? Considerando que isto provocaria, direta e indiretamente: 1) uma higienização social para manutenção de um perímetro “mais seguro” aos turistas; assim como, 2) a construção de estádios e estruturas que atendessem a parâmetros internacionais e que, depois, tendo em vista os altos custos de manutenção,

provavelmente se tornariam algo como elefantes brancos como se diz popularmente ao classificar uma construção pública que custou muito dinheiro, mas que depois não possui grande utilidade ou importância prática. Conforme a vivência do grupo no Politeama à época, ambas as situações eram vistas, percebidas e discutidas: do sumiço de pessoas em situação de rua nas redondezas de sua sede “para limpar a área”, como diziam alguns moradores e comerciantes, até a perspectiva de um futuro tal qual o cinema vizinho de subsolo, gigante em estrutura e útil por um período, porém, em perpétuo estado de decomposição, entregue à poeira, às pragas e ao apagamento social.

Havia ali um caminho. Essas situações que inquietavam o grupo despertaram uma possibilidade de mergulho na vertente documental de criação, atendendo ao desejo latente identificado ao final da estreia da obra celebrativa de dez anos do grupo. Mas havia também uma lacuna: as reflexões tecidas convergiam mais a uma justificativa de realização do projeto, não sendo tomadas como insumos criativos efetivos. Entretanto, o que poderia haver de mais precioso como material para criação senão as perguntas e observações de contextos que deslocam pensamentos e podem conduzir a ações?

Foi na busca por traduzir as ideias em cena que os desvios de percurso começaram a se transformar em desvios criativos, transformando o projeto, a começar pelos treinamentos de preparação do elenco que envolviam exercícios de biomecânica, pautados especialmente em práticas de exaustão física. Tendo experimentado treinos desse tipo por muitos anos – antes mesmo do contato com Vinícius –, ao final de uma primeira etapa de exercícios físicos, entre janeiro e fevereiro de 2015, os integrantes começaram a expor seu desinteresse em continuar por esse caminho. “Já sabemos como chegar no estado que ele quer”, dizia Roquildes Junior. “Meu corpo já não é o mesmo de dez anos atrás pra fazer esses exercícios”, afirmavam Luiz Buranga e Eddy Veríssimo. “Não é nesse viés que acreditamos”, concordávamos todos. E assim instalou-se a primeira crise. Havia uma situação de conflito evidente: o encontro de um jovem encenador-pesquisador ansioso por experimentar na cena o conhecimento elaborado por suas pesquisas, especialmente no âmbito acadêmico, e um grupo com mais de dez anos que afirmava-se sem um diretor buscando uma horizontalização criativa, cuja poética já era firmada e seus integrantes reconheciam estratégias de criação que eram funcionais ou que pelo menos atendiam a suas propostas artísticas. Havia ali um conflito inicial que precisaria ser mediado: o grupo precisaria aprender a lidar com o encenador e vice-versa. Coincidentemente, Vinícius Lírio, que acabara de concluir seu doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), é aprovado num concurso público para professor adjunto da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), o que resulta em sua migração para Campo Grande-MS, em 2015. Pelo fato de já ter dirigido e conduzido processos criativos no grupo, além de ser parceiro do encenador em produções para além d'A Outra Companhia, é nessa ocasião que eu assumo a função de mediar os diálogos entre ambas as esferas e até mesmo de conduzir o processo na ausência de Vinícius.

Paralelamente à sala de ensaio, a equipe de produção – que envolvia alguns integrantes do grupo, sob a minha coordenação –, inicia os encaminhamentos de diálogo para liberação de direitos autorais da obra do Heiner Müller, primeiro junto a Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS), depois junto ao agente que à época representava a família do dramaturgo no Brasil. A negociação revela a necessidade de pagamento de um valor que não fora previsto em orçamento, de modo que acende uma primeira preocupação: como conseguir uma autorização para usar a obra de Müller? Uma saída talvez fosse o desenvolvimento de uma criação livremente inspirada na obra, mas não necessariamente a sua montagem efetiva ou algo que fosse baseado na mesma. Entretanto, quem realizaria a escrita dramaturgical da nova obra, uma vez que no orçamento também não havia rubrica para tal função? Diante da circunstância, além de atuar, produzir e codirigir, assumo mais esta função de dramaturgo e o projeto se reconfigura na rota de desvios, afinal o resultado seria algo inédito divergindo do que fora proposto.

Por outro lado, também, nesse momento de pré-produção, investiga-se a propriedade do espaço onde funcionava o Cine Art I e II para iniciar os diálogos visando a entrada e ocupação do imóvel tanto para verificação e planejamento de melhorias que imaginávamos ser necessárias para habitarmos no mesmo, quanto para realização de ensaios, até a temporada de apresentações propriamente dita. Nesse caso, o contato se deu a partir da imobiliária que representava o imóvel posto à venda. Ao telefone, descobriu-se que o espaço era pertencente à Orient Filmes, cujos donos residiam no Rio de Janeiro-RJ, tendo suas relações na Bahia mediadas pela advogada Ana Mércia, à época ligada ao escritório AMB Advogados. Ela que, apesar de não mais os representar juridicamente, atuava como uma espécie de consultora local. E-mails, telefonemas, foram muitas as estratégias de sensibilização da mesma. “É uma iniciativa social, um projeto articulado com a comunidade do bairro. [...] A proposta é convocar um olhar para os imóveis ociosos da cidade. [...] A ocupação do cinema pode despertar o interesse de algum comprador”, justificávamos eu, Roquildes Junior e Anderson Danttas. Ao

fim, a proposta que nos apresentaram foi de um aluguel sob o valor mensal de R\$ 30.000,00 (trinta mil reais), o que equivalia a um quarto do orçamento relativo ao projeto de montagem aprovado no edital da SECULT-BA, afora os custos com melhorias estruturais, elétricas e hidráulicas no espaço para deixá-lo de fato habitável, uma vez que estava fechado há anos. Resultado final: era impraticável a realização da obra no antigo Cine Art por questões financeiras.

Diante de tal situação, pensou-se na possibilidade de adaptação da criação para um espaço convencional à fruição cênica, ou seja, um teatro. Entretanto, também não havia uma previsão orçamentária para pagamento de pauta. Fazer na sede poderia ser um caminho, mas não era a opção mais agradável ao grupo, considerando o fato de que a realização de sua obra anterior, *O que de você ficou em mim*, não despertou tanto o interesse do público, resultando em sessões canceladas por falta de espectadores, por exemplo, apesar da mesma ter como apelo a celebração dos dez anos d'A Outra Companhia de Teatro. Assim como de todo trabalho desenvolvido pelo grupo, desde sua chegada no Politeama, no que tange a sensibilização de pessoas do entorno (moradores, comerciantes, estudantes de instituições localizadas no bairro e arredores), com a distribuição de cartas nos prédios e nas casas comerciais, a criação de promoções específicas, realização de shows musicais ao ar livre no calçadão defronte a sede. Mesmo assim, o retorno efetivo de público às atividades acontecidas no interior da Casa d'A Outra era mínimo. Em pesquisa informal realizada junto a amigos, parentes e pessoas próximas aos integrantes do grupo, verificou-se que a maioria das pessoas afirmava não se sentirem seguras para chegar e sair da sede considerando sua localização no centro da cidade: área vista como “perigosa”, “violenta”, “marginal” – como nos objetivavam as pessoas nas conversas tidas de maneira informal.

Feito o trabalho de estudo e decupagem de *A Missão*, consensualmente, notou-se que o que mais interessava aos criadores envolvidos nessa atividade (elenco, direção, produção), diante do fato de que a obra não poderia ser encenada tal qual se projetou (treinamento, texto, espaço), era a perspectiva de discutir um lugar degradado, olhar para os destroços, escutar os desvios do percurso de até então. Frente a tais urgências (mediação dos interesses do grupo e do encenador proponente da obra, criação de um texto inédito e definição de um novo espaço para realização da obra), decidimos que o *Ruína de Anjos* aconteceria na rua, ou melhor, pelas ruas. Considerando a decadência na qual o Politeama encontrava-se mergulhado em contraste com a importância que lhe fora conferido no passado, o bairro era em si a metáfora de um lugar

degradado, como sugere a obra-inspiração de Müller. Ocupá-lo era a saída! Nosso espaço seria o bairro, nosso texto viria da cidade, e, nosso treinamento se ajustaria com a convivência.

2.2 A SAÍDA É A RUA!

Diferente de criar uma obra para o espaço urbano nos moldes mais tradicionais de teatro da rua, isto é, que se dá numa praça, reunindo as pessoas em torno de uma área cênica delimitada por fitas, areia ou sapatos, por exemplo, ou mesmo diante de um caminhão com estruturas montadas ao ar livre; criando, em ambas as circunstâncias, um lugar dicotômico do que seria palco (ou espaço de cena) e plateia (ou lugar onde fica quem aprecia). Ao escolher a rua como saída para realização do espetáculo *Ruína de Anjos*, tinha-se definido que a obra atravessaria a realidade de tal modo que se confundisse com a mesma, borrando a fronteira entre atuentes e espectadores. Como? – era a questão que se colocava diante d’A Outra Companhia, cuja experiência em rua havia se dado apenas nos moldes já citados.

Conhecer mais a história do Politeama era uma urgência e um desejo particular do grupo desde sua chegada. Para além do acesso a arquivos, que certamente trariam a versão considerada oficial de acontecimentos do bairro, fosse a partir de recortes de jornais ou documentos de propriedades, era fundamental saber o que ainda havia da memória daquele lugar em seus habitantes. Nesse sentido, o grupo realiza a primeira de uma série de conversas públicas: *Aceito conversar sobre o Poli-Te-Ama*. A frase disposta numa placa sob uma mesa, conforme a Figura 4, no meio do Calçadão defronte a sua sede, por seis horas, colocou os integrantes d’A Outra em diálogo direto com moradores, comerciantes e transeuntes, como pode ser observado na Figura 4. De brigas e fofocas entre vizinhos, assaltos nos pontos de ônibus ou nos estabelecimentos comerciais, até algumas narrativas históricas do bairro, tudo era conversado. É nesse momento que o grupo se aproxima da Associação de Moradores do bairro, que apesar de não ser oficializada existe a partir de vínculos afetivos, reunindo moradores mais antigos e interessados em mobilizar melhorias para o lugar. Descobrimos que havia uma galeria de arte, onde hoje é uma casa de material de construção, assim como tomamos conhecimento de uma fanfarra que puxava um bloco de carnaval, cuja sede ficava situada ao fim da Rua Politeama de Cima. Informações que ratificam o passado efervescente do Politeama, somando-se a história do cinema localizado no Ed. Centro Comercial Politeama e do Cine-Theatro Polytheama Bahiano, hoje Instituto Feminino da Bahia.

Figura 4 – Ação *Aceito Conversar sobre o Poli-Te-Ama* realizada pel’A Outra Companhia de Teatro em maio de 2015.



Fonte: do autor.

A partir daí, o gatilho para abertura do diálogo se instala e a prática de escuta do bairro passa a acontecer de modo mais cotidiano, ainda que sem a convocatória feita pela placa exposta durante a intervenção. Um ou outro morador ao encontrar algum integrante do grupo, pelas ruas do Politeama e arredores, relatava acontecimentos vividos e/ou narrados por seus familiares mais velhos, como alguns incêndios ocorridos na propriedade em que está situado o Instituto Feminino da Bahia. Entretanto, nada se comparava às lembranças de filmes assistidos no cinema. É daí que nasce a ideia de validar dramaturgicamente na obra a existência/importância desse equipamento cultural em desuso desde o início dos anos 2000, quando os shoppings centers são consolidados no imaginário social urbano não só como espaço para realização de compras, mas para um entretenimento seguro, ou seja, sem risco de assaltos e furtos. É nesse contexto que redes de cinemas se firmam em tais condomínios comerciais e os estabelecimentos que eram localizados em bairros, a exemplo do Cine Art, findam sua existência já em decadência.

Outra iniciativa do grupo foi a realização de roteiros de observação das ruas do bairro, buscando identificar características arquitetônicas (se havia casas ou apenas edifícios, o

tamanho dos prédios, as estruturas das vias de trânsito, as ocupações e invasões de prédios abandonados, dentre outras), formas de sociabilidade (onde havia pessoas em situação de rua, maior concentração de comerciantes ou de famílias de classe média, se os imóveis eram habitados por famílias, se funcionavam como pensionato de estudantes ou utilizados apenas como comércio/depósito), locais e períodos de maior ou menor fluxo de pessoas e veículos especialmente nos arredores da Casa d'A Outra (pontos de ônibus, viaduto, Shopping Orixás Center, Calçada do Politeama, Avenida Sete de Setembro, Delegacia dos Barris). Tudo feito de forma livre, a princípio, sem um rigor de análise ou mapa definido de observação.

Fato é que, ao decidir ir para a rua, notava-se a urgência por um modo, caminho ou orientação para trabalhar esse espaço tanto sob a perspectiva cênica quanto técnica e dramaturgic. Como desenvolver uma imersão criativa voltada para tal ocupação? Dialogar com artistas que desenvolvem trabalhos cênicos em espaços urbanos ou não convencionais poderia ser uma saída. Neste sentido, o projeto de montagem inscrito e aprovado no edital, previa o encontro com três pesquisadores das artes cênicas cuja trajetória coleciona experiências em tais perspectivas para realização de *workshops*:

- a) Eliana Monteiro, do Teatro da Vertigem (SP), que para além das experiências em espaços não convencionais para encenações teatrais, havia criado o espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, o qual fora assistido pelo grupo em 2012 na residência que despertou o interesse pelo teatro documentário;
- b) Francis Wilker que, junto ao Teatro do Concreto (DF), já desenvolvia pesquisas tomando o espaço urbano como deflagrador poético-dramaturgic;
- c) Luiz Fernando Marques Lubi, do Grupo XIX de Teatro (SP), cuja experiência se destacava principalmente na ocupação da Vila Maria Zélia na capital paulista.

A começar, eu e Vinícius, que estávamos então à frente da condução do processo, optamos pela vinda de Eliana Monteiro e Francis Wilker no primeiro momento. Uma vez que ambos haviam realizado alguns trabalhos em parceria, a exemplo da obra *Bom Retiro 958 metros*, ambos nos propuseram trabalhar juntos, considerando que assim poderiam potencializar a experiência com A Outra Companhia. De pronto, acatamos e isso aconteceu entre 30 de abril e 04 de maio de 2015, quando já se havia decidido tomar o texto *A Missão* apenas como uma inspiração para escrita dramática e que o espetáculo aconteceria pelas ruas

do bairro. Para o primeiro encontro, combinou-se uma exposição das cenas levantadas até o momento, o que aconteceu na sede do grupo mesmo. Ao final, ambos foram categóricos ao orientar que se queríamos realizar algo na rua precisaríamos ir para ela o quanto antes. Então, para os dias seguintes, propuseram a realização de ações que ocorriam ou adivinham de experiências no espaço urbano, trabalhando com as noções de deriva, estações cênicas e itinerância.

A primeira noção, a deriva, é experimentada pelo Teatro da Vertigem na montagem do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* e advém de estudos sobre um grupo de intelectuais, artistas e agitadores franceses da década de 1950, conhecido como Internacional Situacionistas. Liderados por Guy-Ernest Debord, reeditam a figura do *flâneur*, um tipo literário francês do século XIX que dentre os muitos significados destaca-se como aquele que explora o urbano, e, que Charles Baudelaire vai definir como “o observador apaixonado” (1996, p. 19), diferente da ideia de passear ou vagabundear atribuída a tal substantivo nos séculos XVI e XVII. Assim, para Debord, “[...] em sua unidade, a deriva contém ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades” (1958 *apud* DIAS, 2007, p. 44). No caso da noção praticada pelo Vertigem, a deriva é um dispositivo para que o atuante se movimente na cidade em observação a uma situação, o qual exige implicação. “[...] as derivas vêm com uma ação; eu até acho que é no sentido de tirar um pouco a teatralidade exagerada. Como é que é então estar na rua e construindo isso (a deriva) na rua?” (MONTEIRO, 2020). Essa perspectiva de alguém cuja ação é atravessada pela situação exposta naquele ambiente, dialogando com suas circunstâncias geográficas assim como com seus impactos sensoriais, afetivos e, portanto, psicológicos, sem distanciar-se de uma ordem causal ou do que lhe implica na travessia de tal situação, foi a premissa de composição das personagens da obra citada do Vertigem e, por conseguinte, do *Ruína de Anjos*.

Associados a esta compreensão das derivas, “que supõe a abertura de espaços do imprevisível, do experimentar diferentes relações dentro de realidades (espaciais) reconhecidas cotidianamente” (CARREIRA, 2019, p. 59), as duas outras noções auxiliam na construção do estado de jogo ao qual os atuantes são colocados diante das cenas que compõem um enredo ficcional realizado/imerso na cidade real. As estações cênicas, que marcam práticas de uma cena processional oriundas da Idade Média, são compreendidas como ambientes que estão para além de um espaço cenográfico, constituindo-se como lugares onde as cenas acontecem, diante

e em diálogo com toda a complexidade de atravessamentos que o espaço em si gera. Na contemporaneidade, são retomadas e ganham novos sentidos. Interligadas, elas configuram um roteiro, o qual toma a itinerância como elo entre as estações cênicas, porém, é importante destacar que, nesse caso, a itinerância funciona como mais um dispositivo que mobiliza os artistas a jogar com o público, numa experiência compartilhada de perceberem-se imersos na cidade, agenciados em situações que ora os coloca como agentes ora como testemunhas de uma ação, em alguma medida, aberta ao acaso. Nesse sentido, “A deriva seria ao mesmo tempo um procedimento e uma teoria.” (DIAS, 2007, p. 44), é aquilo que está no devir, suscetível a possíveis mudanças decorrentes da situação experienciada no espaço.

Pensando nisso, os artistas convidados solicitaram ao elenco que cada um escrevesse uma carta expondo o que seria sua missão de vida, evocando reflexões sobre sua existência, profissão e escolhas afetivas. De posse desse documento, o exercício era ir à rua, à deriva, em estado latente de observação e de abertura para o inusitado, buscando alguém a quem pudesse entregá-lo. Importante: tinha que ser alguém efetivamente desconhecido. Para tanto, uma vez identificada a pessoa que supostamente receberia a carta, deveria segui-la para melhor conhecê-la a partir de seus comportamentos e ações. A entrega deveria atender a regras definidas previamente por cada um, no que tange à observação de comportamentos dessa pessoa, como uma espécie de medida de confiança no perfil escolhido. Por exemplo: poderia considerar que, caso a pessoa desconhecida escolhida coçasse a cabeça ou mudasse de calçada seria um sinal de não confiabilidade, logo, a carta não poderia ser entregue a ela. O atuante deveria buscar outro destinatário para sua carta que deveria ser entregue sem qualquer anúncio prévio ou explicação posterior. Em hipótese alguma, poderia revelar que se tratava de um exercício criativo. O que mais interessava era a observação do espaço urbano, de si e das pessoas que o habitavam diante da perspectiva de entrega da carta. Esse procedimento foi realizado em meio ao feriado de 01 de maio (Dia do Trabalhador), ou seja, em meio a um contexto de esvaziamento do centro da cidade. Ao fim, apenas eu não consegui realizar a entrega da carta, por não encontrar alguém que sentisse confiança e atendesse a meu regramento prévio (a pessoa escolhida não poderia trocar de calçada, usar o celular e nem ajeitar o cabelo ou a roupa).

De todo modo, os relatos de observação foram bem profundos, desdobrando-se não só em discussões sobre a prática da deriva ou as questões que interessavam à montagem, mas desdobrando-se diretamente na criação dramaturgica. Foi nessa prática que surgiu a inspiração para a criação da personagem Santa, que em *Ruína de Anjos* espelha uma pessoa em situação

de rua, catadora de lixo, sendo interpretada por Luiz Buranga – que finalizou sua deriva entregando a carta a uma pessoa tal qual a que interpretaria. É importante destacar que a missão de entregar uma carta também é trazida para a dramaturgia, ainda como um eco da obra de inspiração de Heiner Müller.

No terceiro dia de encontro/*workshop* com a Eliana e o Francis, cada atuante deveria criar uma ação performática trazendo à tona reflexões da experiência anterior e escolher um local para realizá-la, considerando o prédio onde ficava a sede d'A Outra Companhia e seu entorno. Era uma experimentação da ideia de composição de estação cênica, cuja ação deveria estar imersa no local escolhido, considerando especialmente a situação que o ambiente propõe. A Figura 5 mostra os atuantes neste exercício; observa-se que apenas Eddy Veríssimo e Luiz Buranga escolheram ambientes fechados, enquanto os demais experimentaram a criação de uma estação cênica na rua.

Figura 5 – Israel Barretto, Roquildes Junior, Eddy Veríssimo, Anderson Danttas, Luiz Buranga e Luiz Antônio Sena Jr., respectivamente, realizam ações performáticas a partir das provocações de Eliana Monteiro e Francis Wilker no entorno da Casa d'A Outra.



Fonte: fotografias de Adelayá Ojú Bará (2015), montagem elaborada pelo autor.

Em seguida, no intuito de experimentar a articulação da itinerância como dispositivo para criação dramaturgica e de encenação, foi proposto ao elenco que criasse um roteiro envolvendo as estações cênicas e suas respectivas ações performáticas. Era importante preservar o que fosse possível das propostas individuais que haviam sido apresentadas e, ao mesmo tempo, apresentar um eixo narrativo-temático que congregasse a todos, algo como um fio condutor. Ainda, era necessário que tudo acontecesse somente na rua, em ambiente externo, de modo que Eddy e Buranga tiveram que reorganizar suas propostas, ao passo que todos se mobilizavam para criar as cenas de transição interligando uma estação a outra, como pode ser observado na Figura 6 e na Figura 7. A estratégia escolhida pelo coletivo foi a de que a primeira pessoa realizaria sua ação performática e depois se dirigiria à próxima estação interagindo um pouco com quem estivesse lá, tendo como mote a busca por uma pessoa para entregar uma carta; a segunda pessoa iria para a terceira e assim sucessivamente até que a última retornasse à primeira.

Figura 6 – Eliana Monteiro, Francis Wilker e equipe criativa em frente à Casa d’A Outra, percorrendo as estações cênicas a partir do roteiro proposto pelo elenco.



Fonte: Adeloyá Ojú Bará (2015)

Figura 7 – Eliana Monteiro, Francis Wilker e equipe criativa percorrendo as estações cênicas a partir do roteiro proposto pelo elenco



Fonte: Adeloyá Ojú Bará (2015)

Para encerrar o encontro/*workshop*, os convidados provocaram, desta vez, o encenador convidado, Vinícius Lírio, a compor um roteiro considerando todo o material partilhado ao longo dos dias (desde as cenas que haviam sido criadas antes da chegada deles e que foram mostradas no primeiro encontro até as ações performáticas e/ou o percurso proposto pelos atuantes) e tomando a itinerância como dispositivo dramaturgico no sentido de alinhar as cenas e espaços, assim como de mobilizar as pessoas a acompanharem seu exercício criativo. Ainda, isso precisaria acontecer num lugar que não o Politeama, que tivesse fluxo intenso de pessoas e que fosse característico de Salvador, como por exemplo uma região turística, de modo que pudesse provocar o estado de deriva dos atuantes, em meio a esse lugar que já expõe um imaginário coletivo, propor estações cênicas e articular um itinerário, com ponto inicial e ponto final, considerando o cruzamento entre a linha ficcional apresentada a partir do material cênico criado e a narrativa presente no local.

Em resposta, Vinícius escolheu o Pelourinho. Horas antes do encontro com os dois artistas convidados, apresenta sua proposta de roteiro e, com o elenco, segue até o local para observação

do espaço e definição das estações. No Pelourinho, desde a chegada, os atuantes já se colocam à deriva, dispendo-se ao jogo, compondo e interagindo com o lugar, assim como com tudo que lhe compõe. Uma prática que muito se parece com a proposta de Marcelo Sousa Brito (2017) para experienciar os conceitos de lugar cênico e corpo-lugar. Do Largo Terreiro de Jesus até a Praça Visconde de Cairu, defronte ao Elevador Lacerda, na cidade baixa, o resultado foi experienciado sendo acompanhado por Eliana e Francis, assim como por algumas pessoas curiosas que se dispuseram a seguir na tentativa de saber do que se tratava aquele movimento inusitado no lugar, conforme revela a Figura 8, a seguir.

Figura 8 – Cenas do roteiro proposto por Vinícius Lírío, realizadas no Pelourinho, com a participação de Eliana Monteiro e Francis Wilker.



Fonte: fotografias de Adelayá Ojú Bará (2015), montagem elaborada pelo autor.

Ao chegar ao ponto final, imagem inferior direita da Figura 8, Francis conduziu o elenco numa prática de composição poética no espaço urbano derivada do princípio de arquitetura dos *viewpoints*⁸, onde, individual ou coletivamente, é possível criar imagens traçando linhas ou figuras geométricas em relação ao que existe no espaço (um edifício, uma área, um banco, um

⁸ “[...] procedimentos de criação desenvolvidos pela diretora norte-americana Anne Bogart. São pontos de atenção que servem para o ator, tanto em montagem de cena como treinamento, sendo que esses são processos para criação de repertório atorial. São divididos em dois grupos: Tempo (tempo, duração, resposta cinestésica e repetição) e Espaço (relação espacial, gesto, forma, arquitetura e topografia).” (TIAGO; SILVA, 2010, p. 2)

via, um poste, uma estátua, um muro, uma árvore, um carro etc.), assim como sugerir adensamento de paisagem a partir da validação de contrastes, como por exemplo: uma pessoa embaixo do Elevador Lacerda (comparação de tamanhos), alguém sozinho no meio da praça (solidão ou isolamento), todos sentados num único banco (superlotação). De algum modo, esse exercício sintetizava muitas das provocações feitas por ele ao longo do encontro, no sentido de como nos inserirmos na paisagem urbana, integrando o que se via, em harmonia com tudo que era possível ser capturado e sentido. Assim, a cidade não era tomada apenas como um palco, um cenário, um pano de fundo ou uma locação para cena, ao contrário tudo que há nela é integrado à cena, tem sentido, sugere uma narrativa, de maneira que ela (a cidade) configura “uma outra potência dramaturgica aos olhos de um encenador” (WILKER, 2018, p. 54).

Para a criação do espetáculo que se pretendia, acontecendo pelas ruas da cidade sem que as mesmas fossem interditadas, ou seja, em meio ao fluxo de seu cotidiano, era urgente se debruçar numa dramaturgia do espaço, de modo que textos e ações estivessem em composição arquitetônica (estruturas, signos, slogans, cores, luminosidade, texturas etc.) e situacional (trânsito, clima, serviços, circulação de pessoas, sonoridades, acontecimentos locais etc.). Logo, havia dois caminhos: 1) compor as personagens, organizar as estações e por fim compor um roteiro articulando a itinerância pela cidade – tal qual fora relativamente experimentado durante o encontro com os dois convidados; ou 2) definir primeiro o itinerário para então mapear os contextos, sugerir as estações e nelas incluir as derivas. Preferiu-se investir na criação das personagens assim como na relação entre elas, a partir da prática de derivas. Todavia, ações e diálogos já eram elencados para acontecer em estações cênicas que, efetivamente, só foram definidas após o firmamento do roteiro resultante de uma escolha composicional de percurso pela cidade; este que, por sua vez, já estava sendo estudado, especialmente, por mim e por Vinícius, mesmo fora do horário de ensaio, embora só viesse a ser firmado mais adiante conforme se dariam as experimentações na rua.

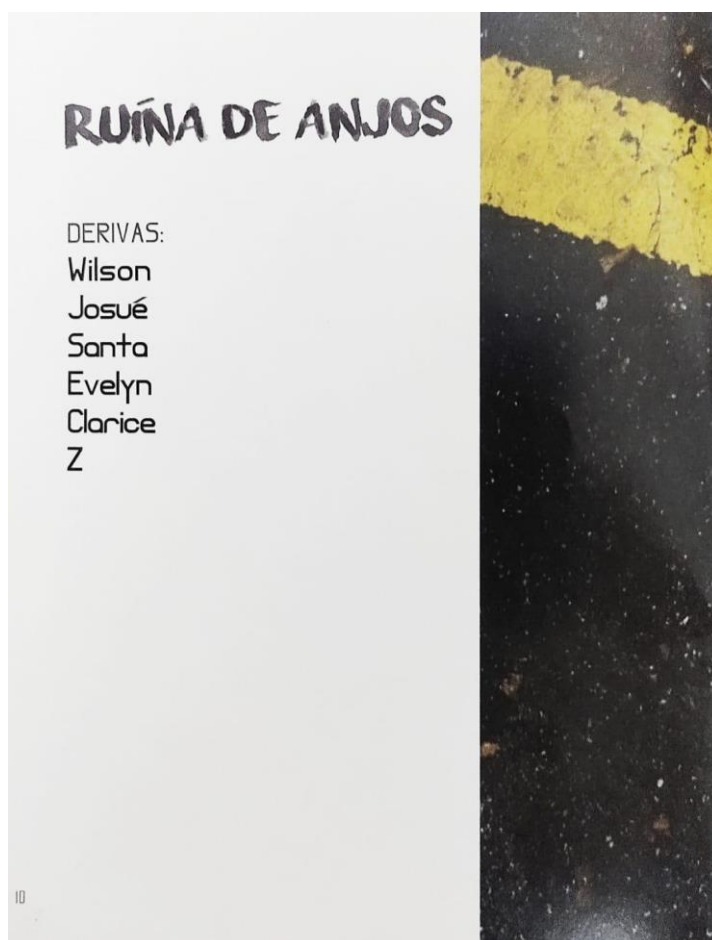
2.3 DA EPIDERME URBANA À EMBOCADURA DOS ATUANTES

A partir do encontro com Eliana Monteiro e Francis Wilker, eu e Vinícius definimos que as figuras criadas para a obra seriam trabalhadas e até mesmo denominadas como derivas, ao invés de personagens, a fim de manter a constante experimentação criativa. Isto porque as derivas carregam em si um estado gerúndio de atuação sendo processo e resultante, estão mais

suscetíveis ao porvir, deixam-se desviar diante do inusitado, o que de algum modo às coloca mais próximas a uma vivência performativa, termo que proponho à luz do conceito de encenação performativa de Antônio Araújo (2008), o qual sugere uma perspectiva processual ou de revelação da feitura da obra na sua própria materialidade, considerando o corpo autobiográfico como produtor de presença, buscando-a em oposição a ideia de representação, construindo, assim, uma relação com o espectador, que produz um campo de experiência aberto aos atravessamentos do inesperado.

A ideia de tratamento das personagens como derivas, registrado inclusive no programa impresso ofertado ao público, conforme Figura 9, apontava uma perspectiva de continuidade e manutenção do processo de criação perdurando até às apresentações da obra, de modo que lhes conferia um certo ineditismo na relação com cada público, sendo atravessadas pelas situações vivenciadas na cidade. Mais do que cumprir uma trajetória ou dar conta de uma narrativa, cabia aos atuantes a tarefa de se inserir na cidade de modo a confundir-se com a mesma, experienciando-a. Nesse sentido, observa-se como a deriva era um procedimento constante e ao mesmo tempo uma teoria ou fundamento que norteia a criação da obra, conforme afirma a encenadora e teórica Juliana Dias (2007). Todavia, para melhor compreensão da pesquisa aqui apresentada, considerarei as personagens como tal e usarei o termo deriva para me referir à prática que desdobra de provocações dos situacionistas da década de 1950, partilhadas por Eliana e Francis no início do encontro.

Figura 9 – Página do programa impresso do espetáculo *Ruína de Anjos* com os nomes das personagens apresentados como derivas.



Fonte: do autor.

Um exemplo de como os atuentes se inserem na cidade a ponto de se confundir com sua realidade é a terceira situação do roteiro de *Ruína de Anjos*, marcada pelo acontecimento da briga entre as personagens Clarice e Z, em meio ao público, que atravessa a faixa de pedestre enquanto o sinal está fechado para os veículos. Hora antes da realização dessa ação no espetáculo, os atuentes que vivenciam tais personagens se colocam sob o estado de deriva no ponto de ônibus que fica ao lado da faixa de pedestre. Nesse intervalo de tempo, já estimulam uma rivalidade a partir de um assunto agenciado junto ao público que circula no local (a demora na chegada da linha de ônibus que esperam, o abuso diante dos pedintes, o risco de assalto, o BA/VI⁹, o preço dos alimentos no mercado, o governo atual, uma situação de violência amplamente noticiada etc.), até que o confronto se intensifica tornando-se o próprio assunto do

⁹ Partida clássica entre os times de futebol Esporte Clube Bahia e Esporte Clube Vitória, considerados os principais clubes do estado da Bahia.

local, resultando numa briga corporal que rompe a cena, lhes apresentando ao público que acompanha o espetáculo desde o seu início. Considerando essa vivência performativa dos atores, comecei a refletir sobre a poética que criava, compreendendo que estava indo além do Teatro Documentário e me aproximando mais do que seriam os Teatros do Real, uma vez que o real se apresentava em cena como experiência e não apenas como tema (LEITE, 2017).

A dramaturgia de *Ruína de Anjos* foi sendo construída ao longo do processo, concomitantemente à encenação, atenta ao enredamento das personagens que estavam sendo criadas a partir da experiência das derivações e da observação da cidade, especificamente do bairro do Politeama, em Salvador-BA. Diferente de um texto já existente cujas características das personagens de sua narrativa podem ser assimiladas por descrições apresentadas previamente pelo autor ou mesmo ao analisar rubricas e réplicas que apontam a gênese das mesmas, no caso desta obra d'A Outra Companhia, os dispositivos criativos trabalhados nos ensaios é que geravam os contornos característicos do perfil das personagens, ao passo que alimentavam a escrita dramática que se firmava em diálogos rápidos, com objetivos diretos, e, sobretudo, abertos ao imprevisível. Na segunda situação da obra, por exemplo, o diálogo entre as duas personagens, Josué e Santa, deflagra características e comportamentos de ambas, o qual só chegou a esse desenho dramático após uma série de improvisações. Observemos:

JOSUÉ: [...] Alguém viu uma mendiga que anda (SANTA aparece ao fundo arrastando um saco de latas, ele nota ela) arrastando um saco de latas. Dona Santa? (ela não pára) Senhora?

SANTA: O que é? Você é do governo? Da polícia?

JOSUÉ: Calma! Tá devendo pros homens é? Relaxa! Só vim trazer uma palavra de conforto, de fé, de esperança

SANTA: Esperança pra mim é pão dormido, é bolacha quebrada, é resto de feijão, pedaço de carne, sopa. O senhor é da missão?

JOSUÉ: Não, mas eu tenho uma missão! Estava aqui dizendo as pessoas pra ver se me ajudavam a lhe enxergar...

SANTA: Se não é comida, não é missão!

JOSUÉ: Tá nervosa mesmo, hein, irmã?! Minha missão é entregar essa carta a você, Dona Santa!

SANTA: E quem é que ia mandar uma carta pra uma pessoa que mora na rua?

JOSUÉ: Você sabe ler?

SANTA: Claro, eu já ensinei muita gente a ler

JOSUÉ: Acho que um livro meu você nunca leu...

SANTA: Você é escritor, é?!

JOSUÉ: Você gosta de parábolas? Tome! (entrega um suposto cigarro de maconha) Ruína de Anjos! Mas tome também sua carta! Quem me mandou entregar me disse o que tem aí, para o caso dela se perder no caminho. Mas acho que é melhor você ler por conta própria. E não tenha medo, ele não está aqui entre nós, foi enforcado. A paz do Senhor, minha irmã! “No woman no cry”. (SANTA sai) A paz do Senhor, meus irmãos! “Vede que prova de amor nos deu o Pai: sermos chamados filhos de Deus. E nós o somos!” (sai)

SANTA: (voltando para Josué) Ei, moço! Cuidado com essas ruas onde o senhor anda! Quando os homens chegam eles não sabem distinguir quem é de bem e quem não é. O sarrafo desce em qualquer um. E aí, o senhor vira estatística... (Canta o hino nacional). (SENA JÚNIOR, 2015)

Essa era a cena que apresentava as personagens Santa e Josué. Acontecia numa rua, estando os atores em lados opostos, separados pela pista que tinha um intenso fluxo de veículos, os quais inevitavelmente cortariam a cena, dilatando o tempo de resposta na contracena. Era importante que o público compreendesse quem eram elas e qual era a relação que cada uma tinha com aquele lugar, assim como com seus agentes, e nesse sentido o texto dá pistas bem diretas especialmente no que se refere a função social de cada uma: a primeira é uma mendiga que anda arrastando um saco de latas e que já ensinou muita gente a ler, sugerindo um passado no qual fora professora; o segundo é um cara que diz ter a missão de entregar uma carta a ela, cita versículos bíblicos, e se despede com um “à paz do Senhor” chamando o público de “meus irmãos”, sugerindo ser um pessoa evangélica, um pastor talvez.

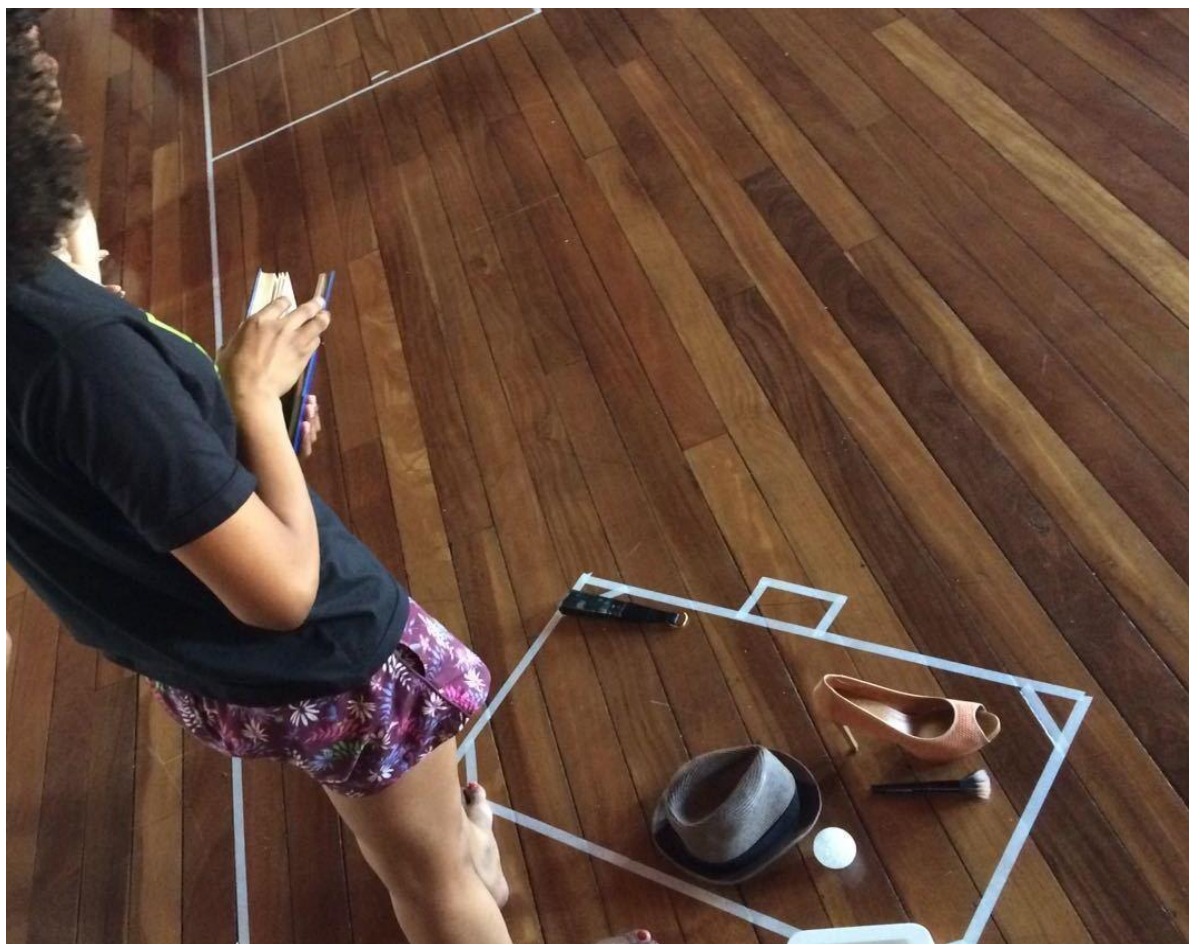
A depender de qual fosse o fluxo de carros na via, assim como de quais tipos de veículos circulavam, o texto poderia mudar. Por exemplo, no caso de uma viatura da polícia passar, ao invés de Santa perguntar a Josué se ele era da Polícia, perguntaria se ele era “da laia dos caras” (apontando para a direção em que estivessem os policiais); se o ponto de ônibus localizado nesta rua tivesse estudantes, Santa indicaria essas pessoas ao dizer que já ensinou muita gente a ler; se percebesse a presença de evangélicos entre as pessoas que assistiam a cena, Josué podia inserir mais versículos bíblicos em suas falas. Estes eram alguns dos muitos acordos que foram sendo feitos conforme as situações brotavam da experiência na rua. Diante dos ensaios, e mesmo depois de estrear o espetáculo, seguimos colecionando ações e reações, de modo que antes das apresentações combinávamos possibilidades de jogos para cada cena. Ainda assim, durante a realização efetiva da situação, os atores se mantinham em estado de alerta, com

olhos e ouvidos atentos para quaisquer acontecimentos da cidade que atravessassem a experiência que se revelava inédita, ou seja, à deriva.

É importante ressaltar que as personagens do *Ruína de Anjos* surgiram da epiderme urbana para a embocadura dos atuantes, ou seja, o tecido da rua guiou aquilo que se tornou proposta de cena, diálogo, dramaturgia, ao passo que se afirmou como espaço de seu acontecimento cênico. Antes e concomitantemente à experimentação dos dispositivos criativos, cada atuante apresentava uma linha narrativa para guiar sua construção ficcional considerando o material derivado da experiência com Eliana e Francis, e, validando seus interesses alimentados por pesquisas individuais que partiam de observações livres do espaço urbano, especialmente do entorno da Casa d'A Outra e do bairro do Politeama, assim como da leituras de artigos, matérias de jornais/sites, depoimentos/postagens em redes sociais e livros que traziam reflexões sobre a vida nas grandes cidades, a marginalização e a violência dos centros metropolitanos.

Para melhor compreensão dos caminhos de composição das personagens, assim como a escrita da dramaturgia, apresento três eixos composicionais que organizam os dispositivos criativos utilizados no processo. O primeiro eixo composicional reunia laboratórios coletivos de criação onde cada atuante trabalhava a construção de sua personagem em interação com as demais. Era na relação que se traçava a biografia de cada uma, assim como reconhecia-se possíveis naturezas e expressões corporais, comportamentais e psicológicas. Para tanto, utilizei o jogo *Quadro Subjetivo Daquilo Que Me Trouxe Até Aqui*, criado por mim, em 2012, para a oficina realizada em São Paulo-SP e que trazia um conjunto de dispositivos de improvisação. O jogo acabou deflagrando o surgimento da maior parte das cenas de *Ruína de Anjos*. Funcionava do seguinte modo: na sala de ensaio, utilizando uma fita crepe, desenhava-se uma moldura poligonal (quadrado ou retângulo), como é possível ver na Figura 10.

Figura 10 – Atuante em exercício criativo no *Quadro Subjetivo Daquilo Que Me Trouxe Até Aqui*



Fonte: do autor.

Em seu interior, eram desenhados alguns símbolos que funcionavam como dispositivos criativos para composição coletiva, como pode ser observado no Quadro 1.

Quadro 1 - Exemplo do jogo *Quadro Subjetivo Daquilo Que Me Trouxe Até Aqui*

SÍMBOLO	PERGUNTA DEFLAGRADORA	DESCRIÇÃO DO DISPOSITIVO CRIATIVO
Porta	quem sou eu?	sem o uso de qualquer vocalidade, nesse símbolo o atuante deve utilizar somente a linguagem corporal para expressar-se tomando como ponto de partida o que pode ser o cotidiano de sua personagem, aquilo que a traduz em seu espaço privado, de maior intimidade, como a moradia; somente uma pessoa por vez pode experimentar esse estímulo para criação.
Mala	o que lembro de mim?	neste símbolo, são partilhadas memórias, declarações, situações, fatos da vida da personagem que ajudam a montar sua biografia, usando predominantemente a oralidade; apenas uma pessoa por vez pode experimentar esse dispositivo, também.

Cruz	do que me despeço?	convoca o rememorar de perdas, saudades, despedidas relativas a algo ou alguém; é possível que mais de uma pessoa se coloque neste dispositivo, entretanto, a orientação é que cada um(a) desenvolva sua ação individualmente, podendo usar ou não o recurso vocal para expressar-se.
Estrela	como mostro meu poder?	localizada no centro do quadro, representa o maior ponto de foco, de modo que uma vez neste símbolo o atuante (somente um por vez) busca realizar o que entende como mecanismo para revelar seu poder, chamando a atenção dos demais e impondo suas vontades frente a eles do jeito que melhor lhe parecer; são válidos: gestos, palavras, palmas, nudez, gritos, danças, músicas, assim como dirigir a proposição dos outros, como por exemplo: pedir que pessoas troquem de dispositivos, mudem a versão do que está expondo, realizem ações a partir de sua indicação, etc.
Janela	o que vejo do outro?	este dispositivo solicita a presença de pelo menos duas pessoas para sua efetividade, uma vez que sua função é a de comentar as situações do jogo, como quem observa e dialoga sobre a vida alheia da janela de casa; assim são revelados pontos de vista e opiniões acerca dos demais.
Interrogação	o que você quer saber?	neste símbolo, utilizando apenas a voz, o atuante levanta perguntas, que podem ser relativas a sua personagem ou ao que observa das demais, assim como das situações pessoas.

Fonte: do autor.

Para além do regramento dos dispositivos descritos, era possível improvisar situações no trânsito pelas áreas livres de simbologia no quadrado. Conforme avançava nas composições deste eixo, passei a inserir objetos, figurinos e até mesmo trilhas sonoras para despertar outros pontos de vista, arriscamentos e improvisações. É importante ressaltar que, para a realização do jogo, havia dois acordos primordiais que orientavam a participação dos atuantes, individual e coletivamente. O primeiro diz respeito à noção de porosidade, que solicitava a cada atuante que buscasse estar aberto aos atravessamentos capturados da improvisação do outro, como se a biografia de cada personagem trouxesse em si fragmentos da sua, das demais e vice-versa, focando nas relações como eixo de construção narrativa. O segundo correspondia à ideia de verdade que no jogo se colocava em duas vias: 1) a entrada no Quadro teria que ter um propósito direto de modo que o tempo de permanência era relativo ao cumprimento do mesmo; e 2) tudo o que fosse dito e feito na circunstância do jogo deveria ser tomado como verdadeiro, sendo agregado à narrativa que estava sendo construída.

Por um lado, o material levantado a partir das experimentações deste eixo composicional apresentava grande valor narrativo-dramatúrgico, não à toa, a maior parte das cenas do espetáculo surgiram nesse contexto. No entanto, era urgente definir as características e os

interesses de cada personagem, pois chegou um momento em que as improvisações começaram a apresentar muitas contradições de trajetória e relação. Por exemplo, a personagem que até então era amiga da outra, no improviso seguinte revelam-se inimigas ou nem mesmo se conheciam. É aí que surge o segundo eixo composicional: a fabulação biográfica que consistia no seguinte exercício: uma a uma, as personagens eram colocadas em roda para uma espécie de entrevista, onde era possível responder verbal ou performativamente às interrogativas relativas à sua biografia. Iniciava-se traçando um perfil básico, a partir de perguntas de respostas curtas, como naturalidade, idade, estado civil, identidade de gênero, formação, signo, religião etc. Daí em diante, aprofundava-se em assuntos relativos ao universo das improvisações realizadas coletivamente, buscando esclarecer a opinião, versão ou o ponto de vista referente a situações apontadas pelas demais personagens que eram as mesmas responsáveis por realizar a entrevista junto a mim, que nesse momento me colocava como dramaturgo. Importante ressaltar que apesar de atuar na obra, minha personagem foi criada posteriormente atendendo a uma necessidade dramática, assim como simbólica e afetiva do grupo. Havia a necessidade de uma figura que costurasse as situações agenciadas pelas personagens já criadas, que fosse uma ponte mais direta com o público e que instalasse a situação gatilho do enredo: a reabertura do cinema. Assim nasce Wilson.

Em meio às muitas interrogativas levantadas, uma era fundante: “qual é a sua missão?”, no sentido de elencar quais interesses orientavam cada personagem. Isto porque entendendo a rua como campo aberto a atravessamentos, nem sempre previsíveis, mais do que construir uma dramaturgia que considerasse o texto como um pilar ou algo que precisasse ser estritamente seguido, caminhava-se rumo a uma escrita ancorada em situações, portanto com lacunas, podendo ser preenchidas no acontecimento. Me interessava como dramaturgo que cada personagem tivesse definido um discurso, um objetivo e um trajeto, o que lhe conferia algum tipo de base para auxiliar em adaptações e recriações de falas e ações no decorrer da apresentação, conforme fosse necessário. Assim, definidos os objetivos individuais das personagens, suas narrativas e caminhos, seria possível transitar com mais segurança no desenvolvimento da cena não só na etapa de criação como na apresentação do espetáculo.

Ainda, entendia-se que cada personagem deveria iluminar uma problemática social relativa à época da montagem, trazendo assim aspectos do campo do real para a ficção. Daí a urgência de definição quanto aos discursos. É nesse momento que começam a ser elencados os temas que atravessam a obra, de modo que cada atuante passa a se debruçar em estudos mais

específicos relacionados ao contexto de sua personagem, indo além da leitura de conteúdos, realizando observações diretas e entrevistas com pessoas inseridas na realidade contextual que lhe inspirava:

- a) a mendicância e a rua como morada, tema pesquisado por Luiz Buranga a partir do encontro com uma senhora que habitava a Praça da Piedade, durante o exercício de entrega da carta proposto por Eliana Monteiro e Francis Wilker; este fato chama sua atenção às pessoas que se encontravam sob a marquise do Ed. Centro Comercial Politeama e no Elevado do Politeama, criando a partir daí a personagem Santa (pessoa em situação de rua e catadora de lixo);
- b) o tráfico e o comércio da fé, pesquisados por Roquildes Junior e convergidos na personagem Josué (pastor evangélico e traficante de drogas), tendo como mote a crescente inserção de evangélicos na esfera da representação política e os casos de pastores cujas igrejas, localizadas na periferia, afirmavam regenerar criminosos aos olhos de deus assim como curar dependentes químicos;
- c) a prostituição e a LGBTfobia, observadas por Anderson Danttas, que à época iniciava uma incursão no universo do transformismo, apresentando-se em espaços LGBTQIA+ localizados no Centro de Salvador, ou seja, orbitando o bairro do Politeama, de modo que passa a conhecer e conviver com algumas garotas que trabalhavam na noite em estabelecimentos noturnos ou mesmo pelas ruas entre as avenidas Sete de Setembro e Carlos Gomes, criando assim a personagem Clarice (travesti que sonha em ser cantora de trio elétrico e que se prostituía);
- d) a arte de rua e o feminicídio, recortes escolhidos por Eddy Veríssimo após uma série de tentativas que foram desde uma produtora em busca de patrocínio para seu projeto cultural até uma mulher abusada, convergindo na composição da personagem Evelyn (uma artista de rua que sofre um estupro) e despertando o olhar da atriz para aqueles que faziam malabares ou cuspiam fogo em troca de moedas nos cruzamentos de maior fluxo de carros do bairro;
- e) a opressão e a supremacia cis-heteroburguesanormativa que ancoraram a criação da personagem Z (homem preconceituoso, órfão criado por uma família rica), que sempre se apresenta através de atos de violência tentando evidenciar seu poder em relação aos demais e esconder seus desejos sexuais reprimidos, tal repetição de comportamento conduz Israel Barretto a estudar as lutas de classe e os movimentos

ditos de minorias, que à época eclodiam no país com mais força e espaço para discussão, todavia, buscando o lugar do opressor.

Além disso, havia uma questão geral que circundava a todos pela vivência no bairro do Politeama e em Salvador de modo geral: as tensões da cidade. Os prédios abandonados no Centro Histórico, que é considerado patrimônio histórico, e, a especulação imobiliária com seus processos de gentrificação, a exemplo da suposta revitalização do Pelourinho, internacionalmente discutida por urbanistas, arquitetos e sociólogos. Os políticos, empresários, comerciantes e as pessoas em situação de rua, protagonistas de um processo recente, camuflado e silencioso de higienização social das ruas que confluem ao estádio Arena Fonte Nova, uma das sedes da Copa do Mundo no Brasil, realizada em 2014, dentre elas, algumas do entorno da Casa d'A Outra – fato que resultou no desaparecimento de muitas das pessoas que viviam embaixo da marquise do Edifício Centro Comercial Politeama. O medo decorrente da insegurança propagada e potencializada especialmente por veículos de comunicação, reforçando o ideal do espaço privado e marginalizando o espaço público de convivência, como praças, parques, calçadas e largos, indo de encontro à ideia de sociabilização e usufruto da cidade.

Como dito, até então, a minha personagem ainda não havia sido criada, uma vez que eu estava à frente do processo criativo, experimentando dispositivos e cenas, documentando e organizando o material levantado, além de manter o diálogo direto com o encenador Vinícius Lírio, além de desenvolver a produção da obra junto à equipe. É somente após essa etapa de fabulação biográfica, diante da configuração do que viria a ser o primeiro esboço de dramaturgia que a questão se coloca: “Será que eu preciso mesmo estar em cena? As personagens criadas até então podem dar conta do que queremos dizer com a obra tranquilamente”, afirmava. No entanto, os demais integrantes do grupo foram firmes em exigir minha participação como atuante. Afinal, a prerrogativa que nos cercava era a de que todos no grupo eram, primeiramente, atores e atriz, portanto, deveriam estar em cena especialmente quando as obras se dessem no contexto do desejo coletivo, como era o espetáculo em questão; e só depois, cada um poderia assumir uma função adjacente à cena. Como ocorria com Roquildes Junior, que além de ator também era o diretor musical da obra; Luiz Buranga, que era responsável pela cenografia e adereços do espetáculo em criação, além de atuar; ainda, Anderson Dantas e Eddy Veríssimo que desenvolviam a produção do projeto junto comigo, estando em cena como atuantes.

Diante de tal posicionamento, mergulhei numa profunda análise do material cênico produzido, assistindo os vídeos de registro dos improvisos, rememorando as experiências vividas a partir das derivas e dos dispositivos de observação e expressão da cidade desde o encontro com Eliana Monteiro e Francis Wilker até as fabulações biográficas, analisando o esboço dramaturgico criado. Era nítida a validação dos temas sociais que advinham de movimentos protagonizados pelas personagens, aqui consideradas metonímias das minorias sociais associadas a raça, gênero, sexo, renda, território, idade, como já fora dito. Logo, instalou-se a questão: qual missão que ainda não era evocada diante da ruína soteropolitana? E foi olhando a rua que surgiu a personagem Wilson, para discutir a ideia de acessibilidade, considerando as obras urbanísticas que a Prefeitura Municipal de Salvador estava realizando à época, mudando o piso das calçadas para incluir rampas e pavimento tátil, especialmente no perímetro urbano que incluía o Politeama. Decorrente ainda dessa mirada, cheguei à discussão sobre acesso, cujo significado mais básico remete a ingresso, passagem, ação de entrar e de sair; logo, expressa relações de poder. Quem tem direito e quem pode ir/estar/experienciar lugares e situações específicas? Quem poderia acompanhar o espetáculo que criávamos? E quais corpos invisibilizados/marginalizados estávamos evocando na cena para expor as ruínas desse lugar, desse centro adoecido da cidade?

Para melhor compreender tais temáticas, A Outra Companhia de Teatro realiza, entre os dias 15 e 19 de junho de 2015, o evento *Ruína em Debate* reunindo especialistas, por formação acadêmica ou em virtude de sua própria vivência, frente às temáticas abordadas na montagem, vide Figura 11.

Figura 11 – Evento *Ruína em Debate*, com a presença do Capitão Elton Santana e do Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia, do transformista Luiz Santana e do artista Edu O., respectivamente.



Fonte: fotografias de Adeloyá Ojú Bará (2015), montagem elaborada pelo autor.

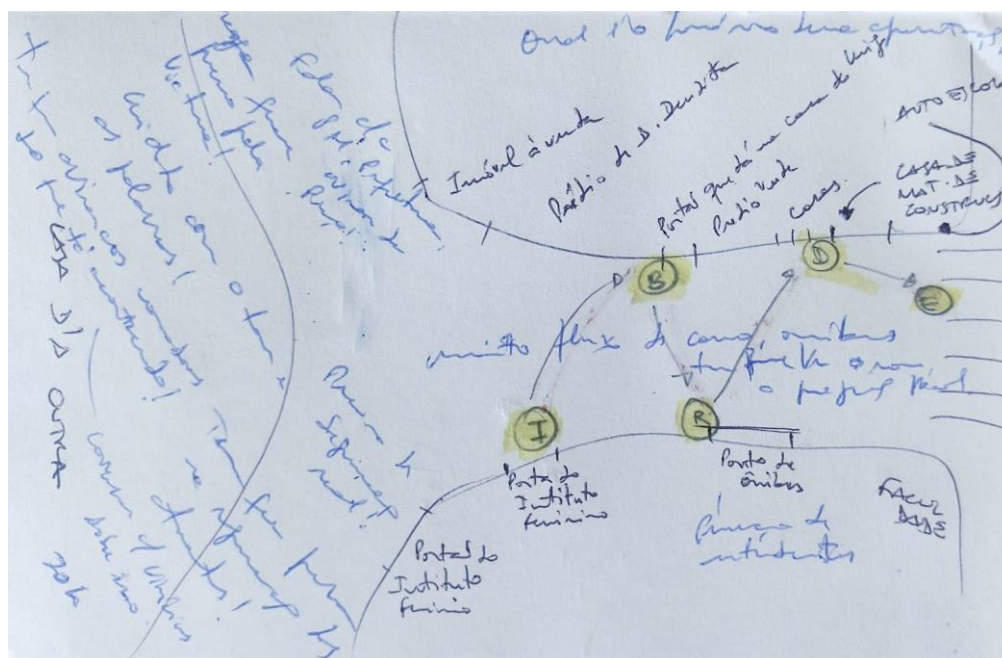
O primeiro encontro se deu com o Capitão Elton Santana e o Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia que utiliza a arte teatral como ferramenta para o debate de questões relacionadas à segurança pública, apresentando-se em escolas, ONGs e instituições com atuação educativa e/ou social. Em seguida, para refletir sobre identidade e gênero, o grupo se reuniu com Luiz Santana, figurinista, maquiador e transformista, que dá vida a Rainha Loulou, personagem da cena *drag queen* com 22 anos de trajetória. No terceiro encontro, cujo tema foi a cidade sob as perspectivas urbanística e cultural, foram convidados o Prof. Dr. João Pena, à época professor substituto na Faculdade de Arquitetura da UFBA, e Fernando Guerreiro, diretor teatral e então presidente da Fundação Gregório de Matos, órgão municipal responsável pela cultura em Salvador-BA. Por fim, foi convidado o artista Edu O. para tratar de acesso e acessibilidade, a partir de sua experiência como cadeirante. Ao final, tais encontros ajudaram a refletir sobre o pertencimento cidadão, o direito à cidade e as políticas públicas de segurança, questões caras e pouco debatidas naquele período, além das práticas e dos discursos que reforçam preconceitos, a exemplo das diferenças entre travestis, transsexuais e transgêneros, assim como as atitudes que corroboram para uma inferiorização e sujeição do deficiente físico.

É importante ressaltar que ao falar em direito à cidade me refiro ao pensamento do filósofo francês Henri Lefebvre:

Se é verdade que a palavra e conceito: cidade, urbano, espaço correspondem a uma realidade global e não designam um aspecto menor da realidade social, o direito à cidade se refere à totalidade ainda visada. Não é um direito natural nem contratual. [...] ele significa o direito dos cidadãos/citadinos e de grupos que eles constituem (sobre a base de relações sociais) a figurar sobre todas as redes e circuitos de comunicação de informação, de trocas. O que não depende nem de uma ideologia urbanística, nem de uma intervenção arquitetônica, mas de uma qualidade ou propriedade essencial do espaço urbano: a centralidade. (1972, p. 162, tradução nossa)

O terceiro eixo composicional diz respeito às experimentações de cenas na cidade. Uma vez levantadas na sala de ensaio, as mesmas eram experimentadas no local ou no trajeto sugerido para seu acontecimento – as estações cênicas. Na primeira saída, que se deu à noite, na Rua Politeama de Cima, defronte à Casa d’A Outra, local que pensou-se ser mais “tranquilo”, aconteceu algo que rapidamente despertou o grupo quanto à segurança e integridade dos atuantes. A proposta era experimentar uma sequência que envolvia cinco situações alicerçadas no encontro entre as personagens que estariam à deriva pelo espaço, buscando testar uma itinerância mediada por estas, conforme é possível visualizar na Figura 12. Ou seja, ao final de cada encontro uma das personagens se deslocaria em direção a outra, portanto conduzindo o olhar do público que estivesse lhes assistindo.

Figura 12 – Mapa de experimentação da primeira sequência de situações no Politeama



Fonte: do autor.

Todavia, o teor dos diálogos nos encontros carregava em si uma violência tanto na temática que lhe margeava, quanto no volume vocal ou na ação de contracena. Ainda, apesar dos atuentes circularem pelo bairro e, portanto, serem reconhecidos por moradores e comerciantes, naquela situação noturna e sob a pele de suas personagens vestidas por roupas e adereços num esboço de caracterização, encontravam-se irreconhecíveis. Isto somado, instalou um caos. Em cerca de 15 minutos de experimentação: os vizinhos observaram do altos dos prédios e pouco a pouco começaram a dizer palavras de ordem como “que porra é essa?” e fazer ameaças: “vou chamar a polícia”; as pessoas do ponto de ônibus em sua maioria estudantes se eriçaram correndo para a esquina onde havia a porta de entrada de uma faculdade, buscando um local para refugiar-se; e até mesmo uma viatura chegou a circular pela área lentamente como que observando o que era fora da ordem cotidiana, tentando identificar o que era de estranho que estava acontecendo ali. Por pouco, os atuentes não foram autuados ou mesmo agredidos.

Ainda na Figura 12, é possível verificar meus escritos relacionados à experiência, destacando a necessidade de pensar sobre a segurança dos atuentes. Em diálogo com Vinícius Lírio, que não estava em Salvador nesse dia, ao relatar a experiência, decidimos que, antes de qualquer ação na rua, era preciso nos organizarmos melhor, pensarmos em estratégias que nos assegurassem de algum modo, afinal se as pessoas na rua se sentiram ameaçadas diante daquele acontecimento, imagine os atuentes e equipe que se expunham na experimentação de algo que buscava estreitar os limites entre a realidade e a ficção para expor as tensões da cidade.

2.4 SEGURANÇA: A QUESTÃO É DE TODOS E PARA TODOS!

Diante da situação deflagrada relativa à insegurança dos atuentes, a primeira iniciativa foi divulgar o que estava acontecendo. Rapidamente, foram distribuídas cartas aos moradores, comerciantes e transeuntes do bairro, reafirmando a existência do grupo teatral e explicando sua pesquisa cênica que desembocaria numa encenação acontecida pelas ruas do bairro, convidando as pessoas a refletirem sobre as tensões que permeiam o contexto do centro da cidade. Desta maneira, aconteceriam alguns ensaios, sempre à noite e durante a semana (de segunda a sexta), de modo que caso fosse notada alguma situação fora do normal ou suspeita indicava-se que primeiro a pessoa tentasse contato com o grupo através de um telefone celular informado na correspondência, verificando se aquilo era algum tipo de cena, ao invés de já convocar a polícia ou guarda municipal. Em certa medida, essa ação se revelou eficaz,

especialmente ao notar a mudança de comportamento dos vizinhos que, de suas sacadas, já não apresentavam posturas tão bélicas quanto na experiência relatada anteriormente.

Todavia, o pedido de relativização da tomada de atitude frente às situações suspeitas percebidas na rua ao passo que provia uma espécie de segurança aos atuantes engajados na criação da obra artística (afinal poderiam não ser abordados pela polícia, por exemplo), também criava um embaraço desajustado no campo da leitura e da vivência da realidade, configurando-se como uma ação nebulosa ao bem-estar social coletivo, causando certa insegurança a quem habitava/transitava no espaço urbano. É quando se percebe que a segurança não deveria ser arregimentada apenas para quem realizava propriamente o espetáculo, mas sim para todos os envolvidos em seu acontecimento, incluindo assim equipe de suporte técnico e os públicos, tratados no plural, pois era urgente considerar o conjunto diverso de pessoas que encontrariam o espetáculo: daqueles que estariam cômicos de sua natureza ficcional até quem fosse surpreendido por seu acontecimento em meio ao cotidiano local.

Para melhor resguardar a todos, o grupo encaminhou ofícios à Polícia Militar da Bahia, assim como ao Corpo de Bombeiros (pois havia uma cena em que se ateava fogo num amontoado de papel que simulava um corpo humano) e à Guarda Municipal informando a rotina de ensaios e, posteriormente, de apresentações. Entretanto, é importante ressaltar que o grupo não solicitava o acompanhamento policial durante a realização das atividades artísticas. Tais documentos tratavam de apresentar a proposta artística, destacando o perímetro utilizado na encenação assim como detalhando as cenas que apresentavam maior teor de violência e que poderiam provocar reações por parte de quem as presenciasse, solicitando, portanto, maior cuidado na averiguação de denúncias e abordagem de situações, bem como mais constância na realização de rondas pelo Politeama, especialmente à noite, no período entre 18h e 22h. Para dar maior solidez ao documento e justificar a importância da realização da obra, apresentou-se um memorial de situações violentas ocorridas no bairro no período entre janeiro e abril de 2015, as quais o grupo presenciou ou tomou conhecimento junto aos moradores e comerciantes que aproveitavam os shows do Música de Quinta (nas noites de quintas-feiras) para relatar e chamar atenção da comunidade. Foram seis furtos a pessoas especialmente nos pontos de ônibus, cinco roubos (à casa lotérica, ao Disk Àgua Brunus, à costureira, à Academia Aquarius, ao mercadinho), um estupro de uma jovem no Estacionamento São Raimundo e um sequestro de morador do Ed. Politeama. A segurança em questão precisava ser para todos! E, de algum modo, o grupo conseguiu convocar um olhar mais cuidadoso para a região, resultando numa ação mais

efetiva dos agentes de segurança pública que passaram a circular com mais frequência no bairro, durante esta fase e até o final do processo criativo, na temporada de estreia e mesmo depois. A necessidade particular do grupo tornara-se coletiva, ratificando sua ação cidadã frente à comunidade que lhe acolheu, consolidando sua Casa d'A Outra.

Ainda, de modo a multiplicar os olhares vigilantes e os corpos atuantes na segurança da rua durante a apresentação do espetáculo, o grupo lança a convocatória pública *Achegados*, descrita como um programa de voluntariado voltado a jovens artistas, estudantes e interessados em acompanhar um processo criativo em Artes Cênicas. O objetivo era partilhar as entranhas da criação nos âmbitos dramaturgicos, de encenação, atuação, visualidades e até mesmo de produção, formando assim um grupo que pudesse dar suporte agindo fora de cena no acompanhamento dos atuantes, como contrarregra, por exemplo, ou mesmo camuflado entre os espectadores para quaisquer situações extremas nas quais se necessitasse de alguma mediação que não pudesse ser resolvida pelas personagens. Foram mais de vinte pessoas interessadas e que participaram do programa. Entretanto, com a proximidade da estreia e a definição dos dias e horários de ensaios e apresentação na primeira temporada, aconteceu uma seleção natural conforme as disponibilidades, findando em quatro pessoas que simbolicamente foram denominadas “anjos”: Ângela Mascarenhas Santos, Eric Lopes, Fernanda Nunes e Marthinha Böker. Fato é que a inserção dessas pessoas para o desenvolvimento da obra, assim como toda a preocupação acerca da segurança, ecoou diretamente no processo de construção dramaturgica e da encenação, afinal, a validação das urgências do espaço urbano eram prerrogativas para a dramaturgia que estava agenciando os diversos elementos criativos, assim como a ideia de cuidado e proteção deveria ser partilhada entre todos os engajados em sua realização. Não à toa, incluiu-se, na primeira situação do espetáculo em que a personagem Wilson recebe os espectadores, uma série de instruções de segurança para a incursão pelas ruas:

WILSON: Pronto, todo mundo já tá equipado com suas pulseiras, lanternas, sombrinha (em dias chuvosos). É o seguinte: a partir de agora peço que vocês andem juntos, de galera, feito grupo, bando, gang. É um por dentro do outro! Cuidado pra não ficar viajando com o celular na mão, nem pirando a cabeça olhando pro alto dos prédios. É pra andar na calçada que é isso aqui, ó (mostra). Só atravessa a rua na faixa de pedestre ou então quando alguém da confiança mandar vocês seguirem. Carro quando não mata, aleija. Tá ligado? Se o lugar tiver um tanto escuro, vocês usam a lanterna que tá no pescoço. É só apertar o botão assim (demonstra). Pra depois não cair nos buracos da rua e vir dizer que a culpa é minha, que coloquei vocês em risco. Mas se liga! Eu sei que vocês são tudo VIP, tudo se achando se com essa pulseira no braço, só

que a lanterna não é brinde, não! Tem que devolver no final junto com as sombrinhas! [...] (SENA JÚNIOR, 2015)

2.5 DE COMO OS ELEMENTOS DO ESPAÇO URBANO ATRAVESSAM A ESCRITA DA CENA

A escrita de uma obra cênica que acontece na cidade, especialmente em itinerância por suas vias, precisa considerar o fato de que este espaço não é à primeira vista o de representação, ou seja, da ficção, tal qual se espera do imóvel teatral. Ele é o espaço urbano cotidiano, da realidade, com seus agenciamentos programados, comportamentos diários e situações tangíveis, onde arrisco a dizer que destaca-se a ordem da presença em lugar da representação. Dito isso, ao escrever uma obra que pretende ser encenada na cidade é urgente se debruçar sobre as muitas perspectivas já deflagradas em seu contexto real marcado pelos códigos arquitetônicos, de trânsito, sociais e comerciais, para citar alguns. Isso se aplica tanto ao caso de construir um imaginário que realce a camada da realidade quanto a sobrepô-la com um tecido ficcional.

Em quaisquer que sejam as abordagens, a definição do ponto de vista relativo à cidade é fundamental, pois ela em si tem uma dramaturgia própria:

[...] tem aí um jogo de composição que se dá entre esses materiais que digamos assim são daquele micromundo que é o seu espetáculo, no encontro com as paisagens que para mim são uma outra dramaturgia da cidade, do bairro, e também com os elementos que são da poética do imprevisível (WILKER, 2020).

Perguntar-se: “Qual é a experiência que se pretende na cidade?” é norteador. Para uma obra que acontece sem qualquer fechamento de ruas ou avenidas, é inevitável lidar mais fortemente com aquilo que não se pode prever, afinal, por mais que se tenham padrões reconhecíveis, a cidade muda constantemente. Por exemplo, um ponto de ônibus que acabou de ser local de um assalto não é o mesmo de antes, uma vez que a insegurança paira sob o espaço por um tempo que não se consegue medir. Assim, a dramaturgia está ancorada num terreno movediço encruzilhado por camadas, não hierárquicas, e sempre abertas a preenchimentos que se dão de modo único conforme a ordem do acontecimento daquele dia, naquele espaço, com aquelas pessoas que foram, presenciaram e/ou participaram. Como diz Eliana Monteiro (2020):

“É um texto que tem fissuras a serem preenchidas pelo acaso, pelo que vai acontecer na rua”.
É um teatro feito com a cidade, na relação com a mesma.

Para o desenvolvimento de *Ruína de Anjos*, a definição da composição do percurso a ser feito pela cidade foi fundamental, para que se mapeasse cuidadosamente as estações cênicas e se desenhasse as amarrações dramáticas. Tendo cenas relativamente estruturadas do ponto de vista textual e até mesmo com um desenho básico de marcação, ou ao menos sugestão de jogo cênico entre os atores, foi preciso se debruçar numa cartografia mais apurada do espaço de modo a reconhecer e apropriar-se de suas características relativas à iluminação, sonoridades, relevos, temperaturas, circulação de veículos e pedestres, sensação de segurança e mensagens grafadas em placas, logradouros, piches, grafites, colagens e até mesmo marcas em estruturas urbanas como postes, jardins, grades, asfaltos, entre outras. Isto se deu especialmente à noite uma vez que se pretendia realizar o espetáculo neste turno. Observamos e testamos cenas nos horários de 18h, 19h e 20h, escolhendo, ao fim, o último horário pelo fato de identificar que, a partir de então, o bairro tornava-se mais silencioso e as ruas mais vazias, constituindo uma paisagem que mais espelhava as discussões deflagradas pela obra.

Muitas caminhadas silenciosas e individuais de observação do espaço foram realizadas até chegar a uma composição de percurso para a obra. De um lado, cada ator era convidado a sugerir locais para realização de suas cenas ao final de suas caminhadas, considerando os pontos mais favoráveis, simbólicos ou seguros. De outro, eu e Vinícius, quando estava em Salvador, também fazíamos o exercício de olhar a cidade buscando reconhecer as estações cênicas que mais convergiam com o que estávamos criando, do ponto de vista dramático e cênico.

Todos nós buscávamos ouvir e enxergar a cidade com seus adensamentos subjetivos. Inclusive, é em meio a estas observações que se firma a situação do bloco de carnaval, o qual é comandado pela personagem Clarice em cima de um suposto trio elétrico na Avenida Sete de Setembro – via urbana que traz em si dois marcadores da memória soteropolitana bem definidos: 1) local por onde passam os trios elétricos durante os festejos carnavalescos de Salvador; e 2) espaço que, à noite, é frequentado por travestis e garotes de programa, sendo considerado uma zona de prostituição, um lugar marginal. Colocá-la sobre um carro elevado, simulando os caminhões elétricos numa ação de “puxar” um bloco inventado naquela avenida, era constituir uma metáfora que fricciona essas duas camadas distintas no imaginário

relacionado ao lugar, mas convergentes no eixo composicional da personagem: uma travesti que se prostitui e que sonha com o estrelato de uma artista da música. Realidade e ficção em choque sob a pergunta que a própria personagem lança ao público “quem é a verdadeira artista dessa Avenida?” – numa comparação entre as grandes divas que arrastam multidões no período carnavalesco e ela, que ali representa os corpos que vivem da noite – considerando tanto as pessoas que mercam seus corpos naquela rua como aquelas que fazem performances e shows de dublagens nas casas noturnas voltadas ao público LGBTQIA+, localizadas historicamente em seus arredores, a exemplo do Bar Âncora do Marujo, há mais de 20 anos em atividade na Avenida Carlos Gomes, paralela à Sete de Setembro, ancorando toda uma cena *drag* soteropolitana.

Conhecer os detalhes de cada rua do roteiro de itinerância foi fundamental para definição de quais pontos de vista da cidade seriam afirmados e/ou confrontados em cena, assim como qual seria o ordenamento das cenas de modo a validar os atravessamentos oriundos da imersão das personagens no espaço, o que fora feito num diálogo horizontal envolvendo o encenador convidado e proponente da obra, Vinícius Lírio, os atuantes e a mim, conforme situação plasmada na Figura 13.

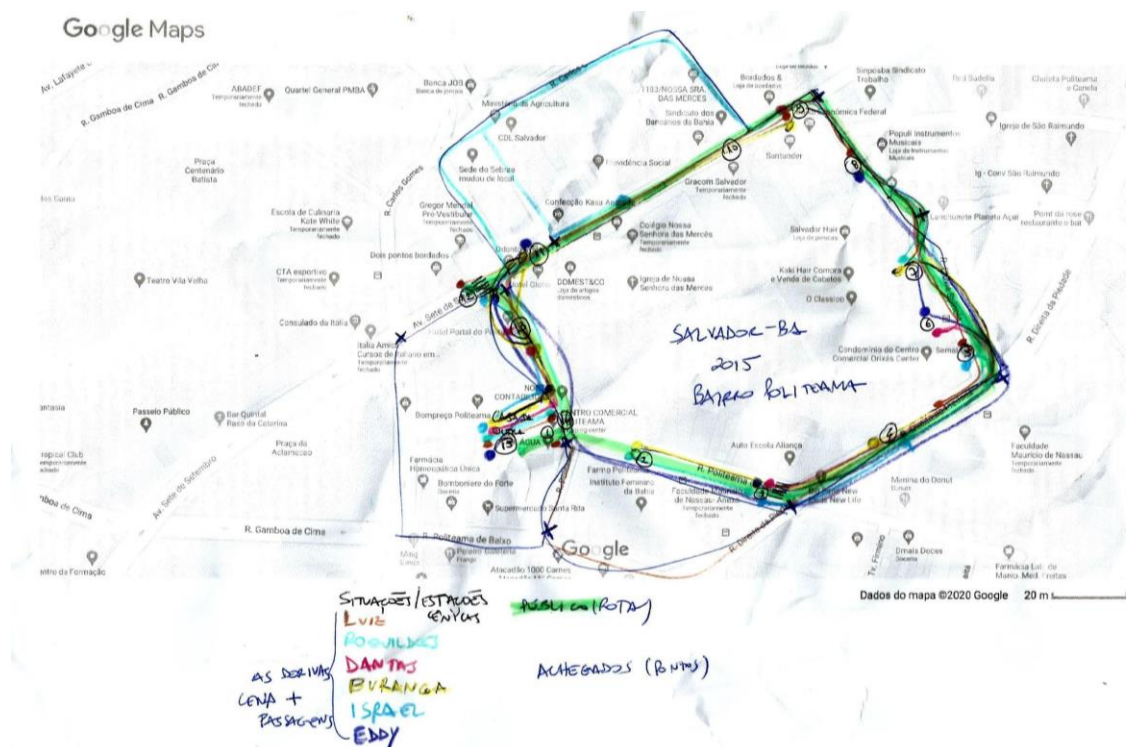
Figura 13 – Luiz Antônio Sena Jr. e elenco reunidos para discutir o roteiro de itinerância para o espetáculo



Fonte: A Outra Companhia de Teatro (2015)

Recordo que, ao passo que analisávamos o mapa da imagem, notei que a organização das cenas num roteiro dramatúrgico precisaria considerar não só o encadeamento lógico a partir do percurso que o público faria, ou seja, a ligação entre uma estação cênica e outra. Era urgente atentarmos-nos ao trajeto que cada atuante precisaria fazer para migrar de um lugar a outro, sem que o público percebesse, provocando a sensação de ubiquidade aparente que “pode gerar a impressão de onipresença, como se aquele personagem/figura estivesse a todo tempo em todo lugar” (WILKER, 2018, p. 84). Isto porque as cenas estavam estruturadas no encontro entre duas derivas, de modo que uma estava já inserida na paisagem urbana enquanto a outra chegava para estabelecer o diálogo, ao final, uma delas seguia conduzindo os espectadores e a outra ficava para trás, desaparecendo para surgir já imersa em outra paisagem ou indo ao encontro de outra deriva que estaria à frente do público. Havia, portanto, uma necessidade operacional, logística, que interferia diretamente nos interesses cênicos e dramatúrgicos: era preciso considerar o tempo de deslocamento que por vezes significava dar uma volta no quarteirão. Na Figura 14, é possível visualizar o trajeto seguido pelo público, identificado com a cor verde, e os percursos de cada atuante para chegar nas estações cênicas em que atuariam, cada um com uma cor específica.

Figura 14 – Roteiro logístico e dramatúrgico do percurso de itinerância.



Fonte: do autor.

Definida a composição do percurso de acontecimento da obra e marcadas as estações cênicas, assim como os circuitos dos atuentes, a dramaturgia assim como a encenação passaram a se debruçar no tratamento das situações. Considerando os tempos de deslocamento, algumas situações foram prolongadas ao passo que outras tiveram que ser criadas de modo a dar tempo para que os atuentes conseguissem chegar em suas próximas estações cênicas. É o caso da segunda situação do espetáculo, que precisou ser prolongada para que eu, que havia acabado de receber o público na primeira situação da obra, conseguisse dar uma volta no quarteirão e cruzasse o viaduto, me posicionando na esquina da próxima aparição. Isto tudo de modo que as pessoas que estavam assistindo à obra não percebessem minha passagem defronte à rua ocupada. Desta maneira, havia aí um entrelaçamento entre o trabalho do dramaturgo e do encenador, uma vez que o primeiro precisava atentar-se ao que caberia ser dito e feito por cada personagem naquele breve trecho a fim de manter a narrativa; por outro lado, o segundo precisaria direcionar a visão das pessoas que assistiriam a situação em questão, orientando, ou como se diz, marcando a ação dos atuentes a fim de conduzir a atenção do público não tanto para percepção de toda a rua e sim de um trecho específico, garantido o princípio da ubiquidade que interessava tanto a mim quanto a Vinícius.

Importante ressaltar que tal definição apresentada na Figura 14, só foi consolidada após uma sucessão de ensaios que envolveram inicialmente apenas os atuentes, o encenador e a mim, na função de dramaturgo, para constatação das possibilidades de rota do “fora de cena” assim como os tempos de deslocamento até as estações cênicas de cada um. Em seguida, foram realizados ensaios abertos de modo a verificar o funcionamento das estratégias de condução do público e de foco de visão, como dito anteriormente. Nesse sentido, aconteceram ensaios com até dez pessoas e outros com mais de trinta – resultando em percepções bem singulares que impactavam na confirmação do roteiro logístico e dramaturgico, não somente pelo quantitativo de público, mas também pela sua disponibilidade diante da caminhada proposta.

Nesses ensaios com público, pôde-se notar também outros fatores que atravessariam a execução do roteiro. Em um dos ensaios, um ônibus cruzou a cena parando no ponto de ônibus onde uma das cenas acontecia, fazendo com que os atuentes dilatassem o diálogo, repetindo algumas informações da cena para que os espectadores não perdessem informações que davam encadeamento à narrativa. Noutro momento, um caminhão de coleta de lixo parou diante de uma das estações, instalando uma interação inusitada entre os garis e a personagem, que ao mesmo tempo, dialogava com o público. Ainda, num dos ensaios abertos, pessoas em situação

de rua começaram a gritar com a personagem Santa, que de algum modo representa-os na ficção, pedindo que ela fosse embora, que lhes deixassem dormir em paz.

Fato é que eram infinitas as situações possíveis de atravessamento da obra em seu pleno acontecimento, afinal, a rua não era fechada, ou seja, nenhum trecho foi interditado. A vida seguia seu fluxo real e cotidiano para além da ficção que era ensaiada e que, posteriormente, seria encenada. Por mais estudos, ensaios e previsões que se fizesse, havia uma poética da imprevisibilidade que precisava ser considerada. Constatei, então, que mais do que escrever textos e criar ações que pudessem preencher o tempo de deslocamento dos atuentes rumo às suas estações cênicas, me pareceu mais adequado estabelecer acordos com eles que estavam em contato direto com o público que itinerava, de modo que, uma vez em cena, pudessem triangular o olhar jogando com: 1) o público; 2) a personagem que contracenava; e 3) o espaço da rua visto em perspectiva. Assim, era possível perceber os deslocamentos do que era “fora de cena” para então conduzir os espectadores em sua trajetória oficial de fruição da obra. Nessa fase, os atuentes começaram a criar naturalmente códigos que davam dicas de seu deslocamento forjando uma instantaneidade, a fim de potencializar a ubiquidade. Por exemplo, ao finalizar minha volta no quarteirão após a primeira situação, eu sinalizava (acenando ou gritando) para Anderson e Israel, que estavam no ponto de ônibus e conseguiam me ver, de modo que pudessem instalar uma situação de briga gerando um barulho, que seria percebido por Roquildes, o qual poderia dar encaminhamento ao deslocamento do público para a próxima estação cênica. Mais do que um arranjo dramaturgico, nutria-se um pacto de atuação que exigia um estado de atenção e de jogo mais efetivo, articulando o dentro e o fora de cena, “uma resultante marcada por tensões criativas” (ARAÚJO, 2011, p. 191).

2.6 FIOS QUE ALINHAVAM A TECITURA DRAMATÚRGICA

Considerando o que foi dito até aqui sobre o modo como a dramaturgia buscava dar conta de enredar camadas, costurar discursos e negociar contextos oriundos tanto da pesquisa que gerava um material cênico como do cotidiano urbano que ofertava um sem fim de situações as quais inevitavelmente atravessam a obra, é preciso mirar os elementos que compõem o discurso da cena (figurino, cenografia, iluminação, trilha sonora).

A princípio, poderia dizer que isso era um trabalho do encenador, cuja função é articular tudo que envolve a encenação, convergindo as contribuições criativas dos profissionais na composição que melhor expressa seus propósitos artísticos. No entanto, entendia que, como dramaturgo, precisava também lidar com as propostas dos profissionais que compunham a equipe criativa. A dramaturgia de *Ruína de Anjos* não estava restrita à organização de diálogos advindos da improvisação dos atuentes ou mesmo de um roteiro de cenas. Como um tecido feito com muitos fios, compreendia que a tessitura dramaturgica precisava alinhar também o que era proposto por estes colaboradores de criação, de maneira que o discurso da cena fosse alimentado por suas interferências artísticas assim como as que advinham da rua. Para além disso, nós, integrantes d'A Outra Companhia de Teatro, nos colocávamos imersos num processo coletivo e colaborativo, de modo que:

Se as decisões específicas de um encenador se tornam fundamentais num processo de criação, permitindo que as linhas de força de uma proposta de encenação se efetivem; por outro lado estamos inseridos num contexto coletivo e colaborativo, no qual as dinâmicas de outros criadores se fazem presentes, o que, nessa construção de ponto de vista da encenação, produz outros atravessamentos e contaminações, como nos explica o encenador Antônio Araújo [...]. (WILKER, 2018, p. 172)

Apesar de o autor se referir à encenação, relaciono tal reflexão ao meu exercício dramaturgico, assim como os profissionais de outras áreas criativas também podem fazer, pois todos nós nutrimos nossas propostas a partir da criação do outro, ainda que cada um mantenha sua autonomia. Fato é que minha escrita agenciava textos, ações e coreografias, músicas e sons, figurinos e adereços, elementos cenográficos, iluminação e sonorização, desenvolvendo “operações de composição, colagem, justaposição, atrito e síntese” (WILKER, 2018, p. 175), que buscavam não uma unidade, como costuma-se pensar a dramaturgia a partir dos princípios aristotélicos, mas uma melhor aderência às propostas poéticas da encenação que miravam para um diálogo direto com o cotidiano urbano farto de dramaturgias. Em tempo, isso se aproxima do modo como Francis pensa a encenação contemporânea, que parece desestabilizar o paradigma da criação da unidade:

[...] na qual o princípio da unidade ou da conformação de um todo estável já não consegue se impor diante da força capaz de nascer da autonomia dos diferentes elementos do fenômeno cênico e de suas variadas dramaturgias. Isso se dá sobretudo quando focalizamos o espaço urbano, múltiplo e dinâmico, como lugar da ação. (WILKER, 2018, p. 174)

A caracterização das personagens (figurinos, calçados, cabelos, maquiagens), por exemplo, não poderia ser algo alegórico. Era fundamental que as figuras ficcionais compusessem a paisagem da rua e para isso o tratamento dos elementos adjacentes à cena era determinante. Nesse caminho, Thiago Romero, que assinou tal função, optou por trabalhar nos limites do real, desconstruindo peças prontas que carregavam em si histórias e vivências, as quais, entrelaçadas na construção das roupas que iriam vestir os atuantes, conferisse-lhes visualmente uma sobreposição de camadas e simbolicamente uma representação coletiva, afinal cada personagem sintetizava um recorte social. As peças criadas por Thiago tinham em si uma dramaturgia própria, suscitando imaginários. Por exemplo, para Wilson, ele criou uma composição que sugere que a personagem está vestida com muitas roupas, tal qual muitas pessoas em situação de rua, que se vestem sobrepondo diversas peças não só para se proteger do frio, mas também por não ter onde guardá-las. Na Figura 15, a seguir, é possível perceber: na parte de baixo, uma roupa que soma três peças (uma calça preta cortada na altura dos joelhos, usada como base para costurar sob ela as pernas de outras duas bermudas uma na cor azul escuro e outra cinza); na parte de cima, uma camisa de manga comprida sobreposta por outra quadriculada, da qual Thiago tirou as mangas e costurou um capuz preto; e ainda, meias de cano alto e luvas.

Figura 15 – Personagem Wilson, interpretada por Luiz Antônio Sena Jr.

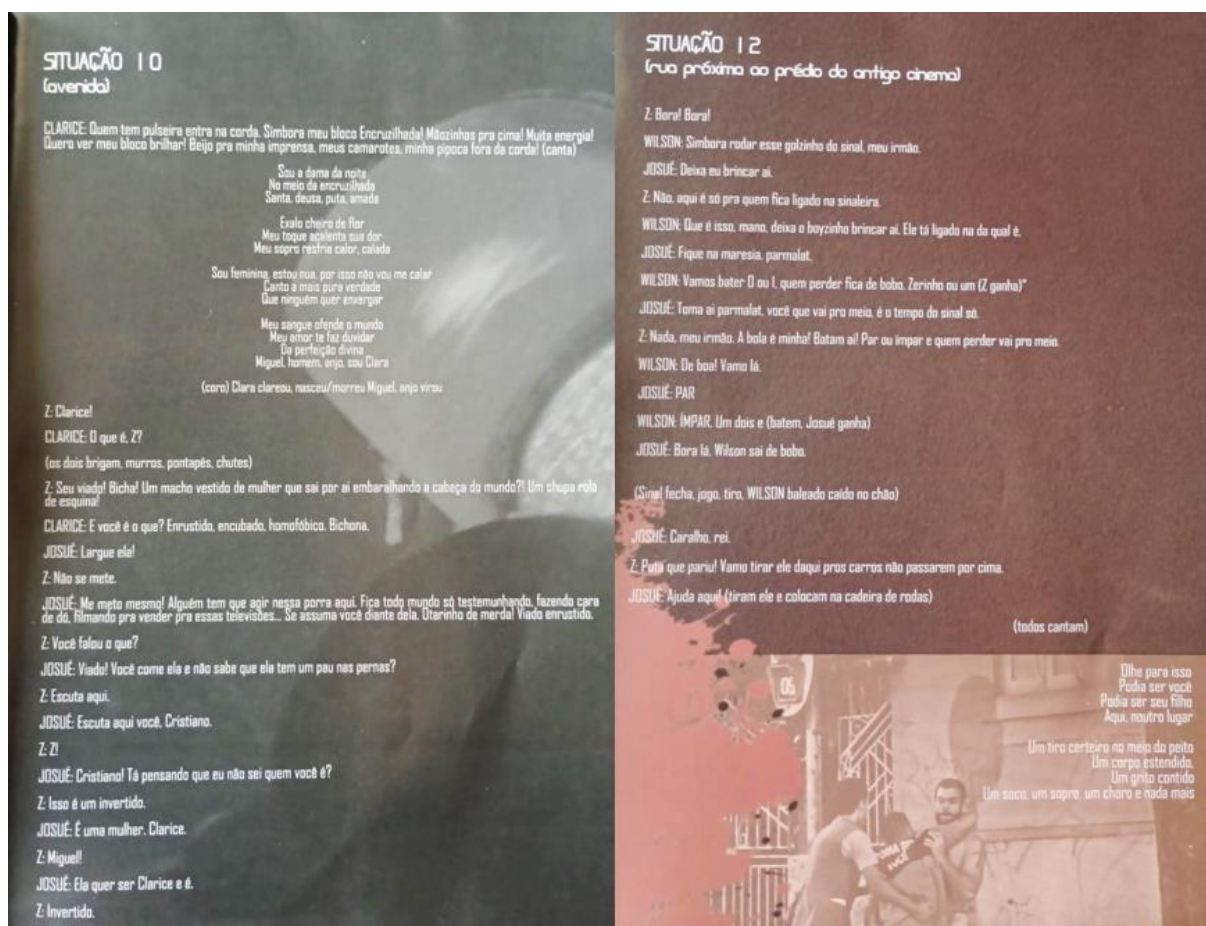


Fonte: Antônio Simões (2015)

Roquildes Junior, diretor musical, ao invés de trabalhar numa composição de trilha sonora na qual a música ajuda a compor a atmosfera da cena, suscitando sensações a partir de melodias e letras, preferiu trabalhar em cima da ideia de ambiente sonoro, enredando os sons da rua (barulhos, ecos, músicas ouvidas ao longe) num tecido dramático que se molda à experiência vivida. Ou seja, optou por dar protagonismo aos ruídos de carros, conversas, sirenes, gritos, TVs e rádios ligados com o volume alto nos apartamentos – algo que se configurava como uma cama sonora natural da cidade sobre a qual ele acrescia interferências musicais pontuais, destacando momentos específicos da obra.

Importante ressaltar que a inserção de músicas era feita pelos próprios atores, através de suportes que se justapunham ao contexto real, como megafones ou amplificadores de voz (pequenas caixas de som com microfones tipo *headset* acoplados, muito utilizados por ambulantes no Centro de Salvador). Destaco os dois únicos momentos em que a música protagonizava a cena, assumindo uma função épica ao endossar a dramaturgia: 1) quando a travesti puxa o trio elétrico, afirmando-se como artista, cuja letra da canção conta a história de sua transição de gênero (Situação 10, observada na Figura 16); e 2) numa espécie de *flashback*, quando Wilson visita seu passado para expor sua condição de cadeirante em decorrência de uma troca de tiros, os versos da canção convidam o público a refletir sobre a violência urbana através de versos como “olhe para isso” e “podia ser você” (Situação 12, também observada na Figura 16).

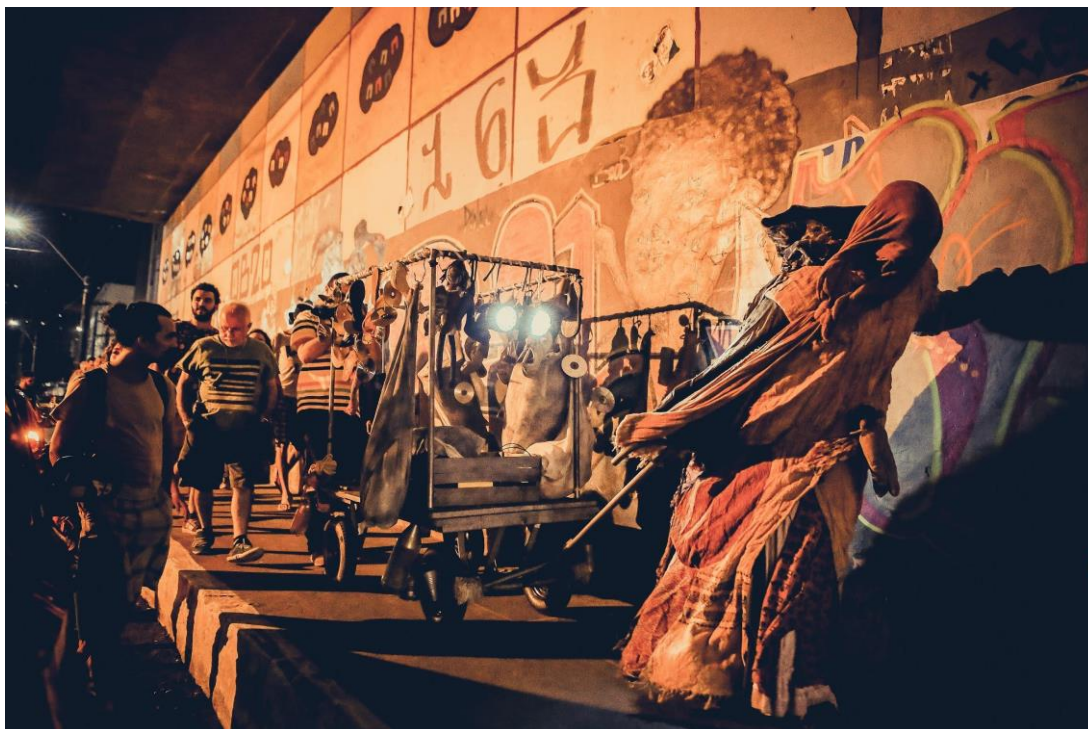
Figura 16 – Páginas do programa do espetáculo, mostrando a música cantada pela personagem Clarice na Situação 10; e, a canção que finaliza a Situação 12.



Fonte: do autor.

As proposições cenográficas de Luiz Buranga caminharam no sentido de sugerir elementos cênicos que pudessem se confundir com a paisagem urbana e, mais do que isso, que se transmutassem, ganhando outras funções além daquela já esperada, validando a ideia de reuso de materiais decorrentes da catação de lixo – prática recorrente entre aqueles que vivem em situação de rua. Exemplo disso é o carrinho tipo burrinha usado por sua personagem, Santa, para catar lixo (Figura 17), que posteriormente é transformado em trio elétrico para a travesti desfilar na avenida do Carnaval (Figura 18) e em palanque para o pastor-trafficante pregar na penúltima cena quando o público fecha o circuito de itinerância na cidade (Figura 19).

Figura 17 – A personagem Santa puxa o carro tipo burrinha carregado por materiais advindos do lixo.



Fonte: Adeloyá Ojú Bará (2015)

Figura 18 – O carro tipo burrinha utilizado como trio elétrico para a personagem Clarice “puxar” seu bloco.



Fonte: Adeloyá Ojú Bará (2015)

Figura 19 – O carro tipo burrinha serve de palanque para a personagem Josué pregar.



Fonte: Adeloyá Ojú Bará (2015)

Ainda, o olhar de Luiz Buranga foi fundamental na escolha das estações cênicas. Aquilo que já compõe a dramaturgia da cidade (pessoas, prédios, veículos, texturas, cores, símbolos grafados nas paredes, muros, grades, portas, calçadas, pistas e postes etc.) era mapeado e articulado na composição da cena. Um exemplo disso é o local onde acontece a situação em que Santa dialoga diretamente com o público sobre a condição da pessoa em situação de rua: um viaduto completamente pichado e grafitado, onde vivem pessoas em situação de rua, como é possível verificar na Figura 17. Atrito e síntese são operações articuladas nessa composição cenográfica, uma vez que a personagem representa simbolicamente a população que ali está defronte a ela e que é o cerne da reflexão que tece junto ao espectador convidado a olhar aquele contexto no qual está imerso a partir de sua itinerância. “SANTA: [...] Tão vendo? A gente é culpado pela sujeira da cidade, pela violência na cidade, por tudo na cidade. A gente é espelho.” (SENA JÚNIOR, 2015).

Na fuga do uso de estruturas e refletores, que uma vez inseridos no espaço urbano certamente marcariam a ficcionalidade do acontecimento cênico, a atriz, diretora e iluminadora Fernanda Paquelet, que assina o desenho de luz de *Ruína de Anjos*, propôs uma observação dos rastros de luminosidade que a cidade tem à noite, de modo que a primeira camada de iluminação

do espetáculo acontecesse utilizando postes, faróis de veículos, luz de fachada de prédios, semáforos, aquilo que já está na rua. Por outro lado, no intuito de criar focos que chamassem a atenção do público para determinadas cenas, surge a ideia de utilizar lanternas de grande alcance (holofotes portáteis) fixadas e disfarçadas em sacolas, mochilas ou bolsas carregadas pelas personagens tal qual um acessório cotidiano. Nessa perspectiva de camuflagem, um cordão de LED é fixado no carrinho tipo burrinha, escondendo-se em meio ao volume de outros materiais e informações que haviam em cima dele; o mesmo só é aceso quando transformado em trio elétrico, através de um sistema independente de geração de energia elétrica – prerrogativa solicitada pelo grupo, tendo em vista seu desejo prévio de circulação da obra por outras cidades.

Ainda, no cruzamento entre dramaturgia, encenação e iluminação, considerando que tanto os atores e a atriz quanto o público estariam implicados numa ação comum, a itinerância pela cidade, sugiro entregar pequenas lanternas aos espectadores, sob o pretexto de que era para a sua segurança pessoal, afinal as ruas do Centro costumam ser escuras; mas que na verdade atribuía-lhes a função de operação de luz quando solicitada pelas personagens ou não, a exemplo da cena final quando adentra-se ao espaço privado totalmente escuro e as pessoas natural e rapidamente acendem as luzes para não tropeçar ou se bater em algo.

Esses atravessamentos dos elementos que compõem o discurso da cena assim como as insurgências derivadas do jogo dos atuantes no encontro com o público e a própria lida com a cidade conferem à dramaturgia lacunas preenchidas diante da efemeridade e da potência do encontro. Desde a presença de Nilson do Acarajé, cuja barraca fica no Calçadão do Politeama onde as pessoas são recebidas para “ver a peça”, até o segurança do Orixás Center e do prédio do SEBRAE, ou mesmo as pessoas em situação de rua e policiais, que vez ou outra se inseriam na cena durante a apresentação. Nesse sentido, como afirma José A. Sánchez, a dramaturgia é um espaço de mediação entre três fatores apontados como componentes do fenômeno cênico: o teatro, a atuação e o drama.

O teatro é o lugar do espectador (espaço social ou de representação); a atuação (performance), o lugar dos atores (espaço expressivo ou de dinamização); o drama é o lugar da ação, codificável ou não em um texto (espaço formal ou de construção). [...] Isto é dramaturgia: uma interrogação sobre a relação entre o teatral (o espetáculo/o público), a atuação (que implica ao ator e ao espectador enquanto indivíduos) e o drama (quer dizer, a ação que constrói o discurso). Uma interrogação que se resolve momentaneamente em uma composição efêmera, que não se pode consertar em um texto: a dramaturgia está mais ali ou mais aqui do texto, se resolve no encontro instável dos elementos que compõem a experiência cênica. (SÁNCHEZ, 2010, p. 19-20, tradução nossa)

2.7 UM OLHAR SOBRE A ESCRITA DRAMATÚRGICA OU DE COMO O TEXTO FOI CONFIGURADO

Como aponta Sánchez (2010), a compreensão de que a dramaturgia se restringe ou está naquilo que é grafado em palavras, é por demais limitada. Ao olhar para as obras que acontecem em meio ao espaço urbano como é o caso de *Bom Retiro 958 metros* (Teatro da Vertigem – SP), *Entrepartidas* (Teatro do Concreto – DF) e *Hygiene* (Grupo XIX de Teatro – SP), para citar apenas algumas obras criadas por artistas que também estiveram envolvidos na criação de *Ruína de Anjos*, nota-se que o texto em si é a última resultante, embora não seja o ponto final, sendo mais um rastro oriundo do processo criativo. É certo que também pode ser considerado como aquilo que perdurará no tempo, uma vez que a encenação em si, mesmo que havendo registros audiovisuais, permanecerá na efemeridade de seu acontecimento, especialmente ao observar que as apresentações de um espetáculo nesse contexto são sempre únicas, tal qual *site specific*, no gerúndio de seu acontecer: “permanentemente em sendo” (WILKER, 2020). Um assalto ou um acidente acontecido no bairro, a troca de dia da semana, do bairro ou de cidade para a apresentação, a troca de funcionários na vigilância de um dos espaços privados inseridos no circuito da peça ou mesmo uma simples mudança climática, já é suficiente para alterar a paisagem (e conseqüentemente a dramaturgia) da cidade tratada como espaço de atuação para o desenvolvimento do que é o tecido ficcional engendrado nas situações cênicas passíveis a tais circunstâncias assim como o inesperado que pode acontecer diante do encontro com o público.

Fato é que são muitas as epistemologias decorrentes de uma criação que se dá para, na e com a cidade, especialmente considerando o fato de a mesma acontecer sob a perspectiva de atravessamentos mútuos entre seus criadores. A dramaturgia, neste sentido, é um espaço de mediação, buscando dar conta de tantas perguntas suscitadas pelo trabalho de cada profissional envolvido, assim como pelas circunstâncias evocadas nos ensaios, que já contavam com a presença de público, apontando possíveis contornos da ordem da recepção, o que, embora não venha a ser objeto desta pesquisa, vale a pena considerar em meio ao processo criativo, afinal “ensaios abertos funcionam sempre como termômetro para encaminhamentos do processo de montagem do espetáculo” (CASTRO, 2020).

Como dito, inevitavelmente, tudo que acontece na cidade impacta naquilo que é falado e feito em cena. Porém, nem tudo é passível de codificação na escrita, a exemplo de situações

inusitadas que atravessam a cena, como a entrada e participação de uma pessoa da rua ou a passagem de um caminhão de lixo no meio de um diálogo. O texto escrito ao final consegue grafar as falas, descrever as características do espaço, das personagens e as ações que são mais recorrentes e de algum modo auxiliam no desenvolvimento do enredo. Ou seja, aquilo que seria mais substancial das situações cênicas engendradas na tessitura dramática da obra. Na maioria das vezes, aglutina até mesmo informações oriundas da encenação, como aquilo que é das áreas adjacentes à cena. Resultado: a escrita dramática, como no caso do *Ruína de Anjos* que resulta de um processo colaborativo, se dá de maneira contínua e só chega a uma grafia de texto quando define-se um formato para seu acontecimento/encenação, o que depende da escolha composicional de percurso pela cidade. À luz de Antônio Araújo, a dramaturgia se dá em processo, assim como os demais elementos da cena, numa instância colaborativa:

É importante salientar que dramaturgia em processo não é sinônimo de processo colaborativo na medida em que este apresenta caráter mais geral do que aquela, já que não é somente a dramaturgia o que está sendo desenvolvido conjuntamente, mas também todos os outros elementos que compõem a cena. A dinâmica do compartilhamento não é apenas entre os demais colaboradores e o dramaturgo, mas de todos com todos, simultaneamente: o ator traz elementos para a cenografia que, por sua vez, propõe sugestões para o iluminador, e este para o diretor, em contínuas interações. Portanto, trata-se de uma encenação em processo, de uma cenografia em processo, de uma sonoplastia em processo e assim por diante, que, juntos compõem o que denominamos processo colaborativo. (ARAÚJO, 2011, p. 136)

No caso do *Ruína de Anjos*, além de dramaturgo, como eu era também atuante, diretor e produtor, havia aí uma facilidade que era a presença constante desse olhar dramático no processo. A convergência de pontos de vista e até mesmo ajustes decorrentes de experimentações da ordem de quaisquer elementos da cena rapidamente encruzilhavam-se na formatação das situações e conseqüentemente no que constituía-se como dramaturgia. Dois momentos ratificam isso. O primeiro diz respeito ao diálogo com o Luiz Fernando Marques, o Lubi, do Grupo XIX de Teatro (SP), que foi fundamental para delinear a relação com o público, por exemplo. Em sua estadia, para acompanhamento e provocação do processo, em meados de julho de 2015, já havia situações desenhadas dramática e cenicamente, estações cênicas e paisagens definidas, assim como uma composição firmada de percurso pela cidade, com os ensaios acontecendo já nos espaços públicos (ruas e viaduto) e privados (Ed. Centro Comercial Politeama e Orixás Center) arregimentados até então. A obra tinha o que se poderia dizer que era equivalente a oitenta por cento de sua totalidade, buscando o que seria o seu desfecho.

Ao assistir pela primeira vez o ensaio, o que pode ser observado na Figura 20, Lubi trouxe a reflexão: “qual é o papel do público nessa obra?”. Por mais que se debruçasse em estratégias e dispositivos de interação com o público e a própria ideia de itinerância já sugerisse um outro modo de afetar o espectador, a pergunta convidava, especialmente, a mim, como dramaturgo e co-diretor, e ao encenador, Vinícius Lírio, a pensar no que poderia fazer com que as pessoas aceitassem a proposta de sair caminhando pelas ruas daquele bairro, à noite, numa circunstância considerada perigosa. Ele convocava um olhar para o que seria o firmamento do pacto de intenção da obra. Ou seja, qual era o ponto de vista que se desejava para quem se dispusesse a apreciar tal criação diante do risco sugerido? O material cênico levantado estava relativamente integrado, coerente; a experiência acontecia; os temas abordados chegavam de modo direto nas pessoas; todavia faltava algo que firmasse a relação com o público.

Figura 20 – Cena de ensaio realizado com a presença de Luiz Fernando Marques Lubi.



Fonte: Adeloyá Ojú Bará (2015)

Como a estadia dele era curta, não seria possível se debruçar em experimentações cênicas de fato. Foram três dias intensos, nos quais optamos por olhar mais diretamente para o que seria a escrita dramatúrgica, considerando o texto como substrato disso, entendendo que ele poderia sofisticar-se no sentido de melhor orientar o espectador na construção de sua posição em meio ao acontecimento proposto.

Assim, trabalhei em busca de ajustes dramaturgicos que trouxessem à tona uma função objetiva do público frente à experiência que já era proposta pela encenação, mas, sobretudo diante da narrativa que havia. É nesse momento que surge o pretexto da reinauguração do espaço onde funcionou o Cine Art como mote para despertar a relação com os espectadores. Diante da perspectiva da compra do imóvel por uma empresa de cinema que o reformaria, as pessoas seriam recebidas como convidadas para uma festa “secreta”, VIP, fechada para convidados organizados numa lista, onde seria apresentado o projeto do novo espaço cultural. Logo, as pessoas interessadas em assistir a obra deveriam reservar seus ingressos antecipadamente através do telefone ou e-mail. Uma vez convidado a participar de tal festa, o público recebia pulseiras – símbolo associado a uma hierarquia de poder que é ratificada ao longo da experiência, especialmente no sentido de quem tem ou não acesso a algo ou algum espaço. Ainda, a referência à suposta reinauguração do espaço é trazida à tona nos diálogos das personagens, como é possível observar no fragmento a seguir, que passam a olhar para o fato como uma ameaça de gentrificação, tendo em vista sua condição de moradia ou de trabalho no entorno.

WILSON: Tá sabendo que o cinema vai reabrir?

Z: Que cinema? Vão botar um cinema aqui no shopping?

WILSON: Você é perdido mesmo, né? Deu no rádio que compraram o cinema do Politeama, ali perto de Nilson do Acarajé.

[...]

SANTA: Josué, me dá um aí.

JOSUÉ: Dá?!

SANTA: Tô desesperada, Josué. Esse negócio de cinema reabrir... só fodem a gente! Me dá um aí que eu tô necessitada

[...]

CLARICE: Será que é verdade esse negócio do cinema?

WILSON: É certo! Todo mundo já tá sabendo. Já tem data e tudo pra inaugurar. Até gente dos “esteites” vem pra festa. (SENA JÚNIOR, 2015)

Ao mesmo tempo, era preciso informar às pessoas que habitavam o bairro sobre a novidade, convocando uma reflexão coletiva sobre quais poderiam ser os impactos dessa inauguração. A solução apresenta-se logo na primeira situação do espetáculo, quando a

personagem Wilson, que é quem primeiro dialoga com o público e media o que poderia ser dito como seu papel na obra, afirma:

WILSON: [...] Atenção, galera do Politeama, notícia de primeira! Uma grande empresa produtora de cinema brasileiro acaba de anunciar a compra do antigo Cine Art. Isso mesmo, o cinema que tá fechado e que foi igreja de crente. Em breve, esse bairro vai ter de novo seu espaço para a sétima arte, para a cultura. Prepara que os caras vão chegar com tudo pra botar ordem. Pra uns vai ser a glória, para outros a desgraça: tudo vai ser remexido! O trânsito, a segurança, o comércio... já já vocês vão ver o cinema na cara, o filme no olho! [...] (SENA JÚNIOR, 2015)

A definição do pacto de intenção e, portanto, do ponto de vista do público foi determinante inclusive para o encaminhamento final da obra quando a perspectiva diante das personagens é invertida. Explico: durante quase toda a narrativa, o espectador é convocado a conhecê-las a partir da experiência, participando direta ou indiretamente das situações acontecidas na cidade (considerando as ruas e até mesmo o shopping). Somente na última situação, realizada no espaço privado (que seria o interior do antigo cinema ou lugar onde a festa estaria acontecendo), de modo íntimo e confessional, as personagens expõem seu passado revelando a história de como foram parar nas ruas a partir da leitura de uma carta (a mesma que é trocada simbolicamente ao longo da obra). Para essa leitura, o público é subdividido em grupos menores organizados ao redor de cada personagem, sendo possível conhecer apenas um dos finais compartilhados, inscrevendo uma redução do ponto de vista, do macro para o micro.

Ao final do encontro com Lubi, havia um arranjo dramaturgicamente mais elaborado, especialmente do ponto de vista textual. No entanto, somente chegou-se ao formato descrito acima após uma sequência de ensaios abertos, onde foi possível receber retornos diversos, inclusive de pessoas em situação de rua. Isto configura-se como o segundo ponto de ratificação dos atravessamentos que corroboram a ideia de dramaturgia em processo, assim como os demais elementos da cena. Ao final de cada ensaio, fazia-se uma roda para escuta das reverberações do público e, a partir daí, ajustes eram feitos de modo a sofisticar detalhes relativos a dispositivos de interação, códigos, contracenas, falas, espaços, sonoridades, caracterizações, luminosidades – elementos da cena que naquela fase final da montagem estavam sendo confeccionados, testados e, portanto, finalizados assim como a dramaturgia que configurava-se “um novo-velho modelo: uma dramaturgia da cena e para a cena” (ARAÚJO, 2011, p. 190). É nesse momento que a linguagem das personagens é sofisticada no sentido de que cada uma tinha um universo linguístico particular ratificando seu contexto social e ancestral

– entendido aqui não sob o viés religioso mas como uma afirmação de representatividade frente a todos aqueles que viveram e vivem em condições similares às que são expostas e experienciadas nas situações cênicas.

Ao fim, com uma cronologia temporal não linear e uma linguagem predominantemente informal, o texto, tomado não como resultado, mas como ponto de partida para a efetividade da dramaturgia e encenação, apresenta sete personagens envolvidas em quatorze situações cênicas, sendo seis delas protagonistas e uma que aparece pontualmente em uma cena específica (o segurança que assedia a personagem Evelyn, quando esta vai entregar seu projeto cultural a um possível financiador). A fim de afirmar a composição do percurso pela cidade ou o circuito em *oroboro*¹⁰, no qual o espetáculo começa e termina num mesmo ponto, as poucas rubricas marcam uma localização geográfica tendo como ponto referencial o Edifício Centro Comercial Politeama, prédio onde se localizava o antigo cinema, cuja reinauguração discutida na cena desencadeia todo o enredo dramático.

É importante destacar isso, porque do ponto de vista da ação dramática, o espaço como paisagem (seja o cinema, o calçadão ou o bairro do Politeama), inclusive referenciado em cena textualmente, tem uma função ativa na dinâmica das forças que atravessam e conduzem a dramaturgia. Como quando as personagens se referem à contagem do tempo no semáforo ao realizar uma situação no cruzamento de trânsito ou mesmo quando na passagem pelo viaduto habitado por pessoas em situação de rua, Santa convida o público a olhar o espaço e conclui “a gente é espelho” ao se referir a violência que aqueles corpos ali expostos sofrem diante do sistema que os marginaliza, atribuindo-lhe a causa da insegurança na cidade. Nesse sentido, tais referências não se restringem necessariamente ao nome da rua, do imóvel ou do espaço, mas aos elementos simbólicos que lhes dão contornos subjetivos, que ajudam a compor a dramaturgia da cidade.

2.8 A CIDADE COMO DRAMATURGIA

Ao olhar para o bairro do Politeama, na busca por uma solução diante da sucessão de desvios que marca o início do processo de criação da obra *Ruína de Anjos*, como fora dito, nós

¹⁰ O *oroboro* ou *ouroboros* representa o conceito do eterno retorno, da eternidade; simbolizado pela figura de uma serpente ou um dragão que morde a própria cauda.

d'A Outra Companhia de Teatro acendemos os faróis para melhor enxergar o contexto social-urbano de uma cidade marcada pela desigualdade, adoecida pelo tráfico e pela violência cada vez mais crescente. Essa cidade é a que habitamos, Salvador, mas também pode ser qualquer outra capital dos estados brasileiros e mesmo cidades de seus interiores, cada vez mais “metropolizadas”, como Alagoinhas, minha terra natal. As questões evocadas pela obra acabam por expressar urgências de quaisquer dessas localidades cujos centros são decadentes, hiper movimentados à luz do dia e obsoletos à noite; cujas praças e marquises são tomadas como moradia por pessoas em situação de rua; cujos prédios antigos são entregues a um estado de auto-decomposição até que a especulação imobiliária se faça presente com uma prerrogativa progressista, ainda que enterrando a memória de uma comunidade. Portanto, de uma cidade cujas ruas configuram-se como campo deflagrador das tensões que perpassam a sociedade contemporânea, a exemplo do machismo, da LGBTfobia, da violência contra a mulher, da acessibilidade, do tráfico e da mendicância.

Como criar uma obra que dialoga com a cidade? A cidade não como palco para o que viria a ser a encenação, mas como dramaturgia, como propõe André Carreira (2019), espelhando suas narrativas, friccionando suas tensões. A cidade como paisagem onde acontece a ação cênica, que inevitavelmente é uma ficção, por mais que suas situações se coloquem em simbiose com a realidade. Foi diante dessa interrogativa e das percepções cidadinas que alarguei meu olhar para o Politeama, rascunhando a escrita da obra que se validava conforme ganhava as ruas.

Meu desafio era negociar aquilo que compõe o cotidiano da cidade e o material ficcional levantado por nós, artistas criadores, de modo a conduzir o olhar do público para acompanhar a dramaturgia escrita e inscrita no encontro entre a cena e a cidade. Percebo que, do ponto de vista dramaturgico consigo construir essa justaposição, especialmente no sentido textual, articulando interações com o público e trazendo elementos da rua para a cena. Por exemplo, na situação em que a personagem Santa convida o público a olhar para um lugar onde estão abrigadas pessoas em situação de rua, instalando uma reflexão direta sobre a sociedade e a violência urbana que lhe cerca (a cena se justapõe a realidade); ou quando, durante o jogo de futebol, as personagens convidam os espectadores a marcarem o tempo da partida conforme a contagem de segundos do semáforo quando aberto. Do ponto de vista teórico, reconheço que na minha busca por respostas à pergunta que faço, me aproximo do conceito de encenação-paisagem, cunhado por Francis Wilker Carvalho, em seu doutoramento:

[...] compreendo por encenação-paisagem o agenciamento de natureza artística do encontro de performers e espectadores, imersos nos fluxos do mundo-tempo, com a geografia de um lugar específico portador de uma rede de múltiplas dramaturgias em permanente e imprevisível interação e movimento. Esse encontro polissensorial se efetiva por meio de determinadas práticas do espaço e operações que mobilizam a consciência paisagística dos participantes numa articulação composicional aberta aos atravessamentos do inesperado. (CARVALHO, 2020, p. 221).

Mas também me encontro, no conceito de teatricidade, defendido por Marcelo Sousa Brito, ao considerar que minha dramaturgia decorre das relações dos atores com a cidade:

A vida acontece não como espetáculo, mas como *teatricidade*. E é essa *teatricidade* da vida urbana que me interessa. A vida vivida no espaço urbano está carregada de detalhes e sutilezas. Cada um vive e ocupa a cidade com seu corpo, fazendo desse ator um acontecimento: quando alguém para seu percurso e sua rotina, para observar o fenômeno que o outro é, ali, é o que chamo de teatricidade. E é nesse momento que a cidade se torna parte do processo criativo do ator. [...] (2017, p. 102, grifos do autor)

Considerar as marcas da cidade grafadas em seu piso (de asfalto, paralelepípedo, pedra portuguesa ou cimento), naquilo que lhe cerca (prédios, muros, túneis, grades, postes, outdoors, placas, mobiliários urbanos, placas, faixas etc.) e até mesmo no que seria seu teto (marquises, fiação elétrica, copa de árvores, semáforos ou céu aberto). Assim como sua memória (fatos recentes e históricos, populares, midiáticos ou mesmo guardados em quem ainda lembra de furtos e roubos a inaugurações, incêndios, fechamento de lojas, passagem de pessoas ilustres, manifestações e movimentos sociopolíticos) e seu ecossistema (os fluxos, rotinas e agentes, os períodos de maior intensidade de veículos, os locais de maior aglomeração de pessoas, os pontos mais ruidosos e os mais silenciosos, assim como os mais iluminados e os mais escuros). Tudo precisa ser considerado no processo criativo e ao longo da execução da obra estreada, pois, inexoravelmente, atravessa os elementos cênicos de sua composição (dramaturgia, encenação, atuação, visualidades, produção) e nada é definitivo ou está finalizado, afinal, a cidade é como um organismo vivo, adapta-se a novos contextos, molda-se a partir da ação de terceiros, transforma-se com o tempo. É como diz o Lubi:

Sua dramaturgia tem que ter espaço dentro para que essa realidade, para que essa cidade entre junto. Eu brinco que é uma dramaturgia *Suflair*, que ela está ali e quando você morde sente aquele espaço e é nesse espaço que tá a delícia da coisa [...] então se você tem uma dramaturgia que tem esse espaço, você quase não percebe que algo aconteceu de uma forma que vai te chocar, porque você já levava isso em conta, já levava que isso ia acontecer. Óbvio que às vezes tem coisas muito fortes para acontecer e, como eu te falei, talvez vão diminuindo a sua peça. E você tem que ser humilde aquele dia para reconhecer

“hoje eu fui menor que a cidade”, “hoje aconteceu algo na cidade que foi maior que eu”. (LUBI, 2020)

É importante considerar o fato de que nem sempre a relação com a cidade será cordial. Por vezes, criamos uma zona delicada de convívio, às vezes, as iterações são agressivas, como percebo no caso de *Ruína de Anjos* e dos espetáculos dos artistas e pesquisadores participantes do seminário virtual *ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção*. Mesmo porque, como artistas, por vezes, buscamos acender luzes sobre questões delicadas do contexto político-social-urbano, provocando atritos, criando contradições e assimetrias. Eliana Monteiro recorda de uma situação que viveu ao realizar o espetáculo *Bom Retiro 938 metros* no Chile, onde, em determinado momento, os atuantes mexeram nas letras de uma palavra mudando completamente seu sentido: “eles pegaram ‘Banco do Chile’, trocaram as letras e no final ficou ‘Câncer do Chile’, eles subiram em cima do banco com uma tocha de fogo” (MONTEIRO, 2020). Francis tensiona ao pensar sobre a relação ética que se deseja construir com a cidade: “como que a nossa prática artística na cidade não opera num lugar também de apaziguamento das tensões? Como que ela não faz da cidade quase que um parque onde você vai visitar e assim leva para um lugar de espetacularização, no sentido ruim da palavra?” (WILKER, 2020).

Considerando que a dramaturgia está para além do texto e que este, em si, é como um ponto de partida para espetáculos que se dão na relação cena-cidade, pode-se dizer que a dramaturgia, considerando a complexidade de sua composição, é escrita até durante a apresentação, em meio a situações experienciadas pelos artistas e pelo público, considerando aspectos do campo real e ficcional, ou à luz de Erika Fischer-Lichte (2013), da ordem da presença e da ordem da representação, considerando o ponto de vista da recepção.

Pode-se pensar que essa compreensão não é restrita a obras que se interessam por essa relação. E de fato não é, afinal, qualquer espetáculo em certa medida lida com o inesperado que certamente implicará no desenvolvimento do espetáculo em determinado dia ou sessão. No entanto, me parece que a diferença neste caso é que obras como *Ruína de Anjos* intensificam o grau de risco ao convocarem uma experiência cênica que não só sai da caixa cênica, ampliando as possibilidades de fruição, como se inscreve na cidade, borrando os limites entre o real e a ficção, reavivando memórias e despertando imaginários amortecidos pela fúria do cotidiano, em meio a uma itinerância com o público. É sob esse prisma que considero que a obra configura-se como um documento cênico-urbano ao registrar (de modo textual, fotográfico e

afetivamente) uma experiência de diálogo entre cena e cidade, grafando no imaginário (e mesmo em aparelhos portáteis como celulares e câmeras fotográficas ou de segurança) de quem participou (artistas, técnicos, públicos) uma dramaturgia encruzilhada de verdades factíveis e fantasiosas que subvertem a mera apreciação da rua ou mesmo a compreensão de uma história encenada em suas vias.

A experiência do teatral se dá em meio à realidade assimilada durante, antes e mesmo depois dos cerca de noventa minutos de encenação, no caso do *Ruína de Anjos*. O ponto nodal está justamente entre o que é apreciado e as reminiscências do lugar, entendido como aquilo que se conserva na memória da cidade. “O que é combinado e o que foge da escritura do espetáculo?”; “Até onde as pessoas que interagem com as personagens não são outros atuantes?”; “Esse lugar foi modificado para a peça?”; “Como não tinha notado isso ou aquilo até hoje?”. Perguntas como essas, feitas por estudantes que tiveram acesso ao espetáculo, a partir de uma ação de mediação cultural, a qual previa debate pós-apresentação, ajudam a registrar a experiência, rever a rua, perceber a cena que se dá na cidade tomada como dramaturgia e que é irrepetível, mesmo quando o espetáculo realiza temporada num mesmo lugar por dias sequenciados. O pulso de vida que se move no asfalto e corta o concreto da cidade nunca é o mesmo.

Em espetáculos que buscam uma relação direta com a cidade, como é o caso do *Ruína de Anjos*, reconhecer as intercorrências no tempo e no espaço é afirmar o arriscamento de uma obra que se dá em caráter de *site specific*, sendo criada de acordo e com o que o ambiente oferece de possibilidades, mas sobretudo articulada sob a perspectiva de teatros do real, articulando o real pela via da experiência e não somente como tema. Neste caso, me parece que é importante reconhecer que a apresentação em si é um ato de criação ao lidar com aquilo que é imprevisível, inusitado ao que já foi observado do/no local. Portanto, penso ser fundamental considerar como a cidade pode ajudar a contar a história da peça, ou, ao contrário, de como a cena auxilia a compreensão de questões que compõem a dramaturgia urbana ao provocar o espectador a olhar para a cidade e refletir sobre seus espaços, a partir de outros pontos de vista deflagrados pela obra artística. Tomar a cidade como dramaturgia, coloca realidade e ficção justapostas, cidadão e sociedade em perspectiva, memória e imaginação em atravessamento mútuo.

2.9 A EXPERIÊNCIA DE ESCUTA DO PÚBLICO

A presença do público durante o processo de criação foi fundamental para o que se tornou a obra *Ruína de Anjos*, como dito anteriormente. Dos laboratórios cênicos realizados em pontos específicos do Politeama até os ensaios abertos que percorriam o bairro. O fato de haver pessoas observando aquilo que acontecia contrastando com o cotidiano urbano despertava um estado de dilatação nos atuantes, deixando os sentidos mais aguçados, de modo que estes respondiam às situações inesperadas da cidade com cada vez mais rapidez e pertencimento. O princípio elementar do teatro se firmava: o encontro, a troca entre o atuante que age para ser visto e o público que lhe aprecia na ação de fruir. Seja em diálogos estabelecidos em rodas de conversas, após assistirem a ensaios abertos, ou na leitura subjetiva dos corpos, dos rostos e/ou dos olhos em reação às proposições cênicas testadas na rua através de laboratórios de vivência. A possibilidade de escuta das pessoas após as atividades de partilha do processo orientou diretamente os caminhos da escrita dramática e da composição poética da encenação. Não à toa, a provocação de Luiz Fernando Marques Lubi quanto à função do espectador na narrativa, no sentido de entender o que poderia mobilizar as pessoas a caminharem pelas ruas que compunham o roteiro, uma vez que as mesmas eram mal vistas, tomadas como ambiente violento e marginal, norteou todo o desfecho dramático, e conseqüentemente da encenação, ao potencializar o argumento da peça.

As experiências prévias com o público revelaram pontos de vista que ajudaram a afirmar ou rever jogos de cena. Ao identificar possíveis perfis de público, por exemplo, pude delinear melhor a relação com o espectador. Percebi que havia as pessoas que se dirigiam ao local do espetáculo para assisti-lo, portanto, tinham a consciência de que a premissa daquela vivência era a ficção, mesmo que ao longo da experiência houvesse um embaralhamento entre a ordem da presença e a ordem da representação, considerando os operários da cena e os operadores do cotidiano real, uma vez que ambos agiam na cidade, intervindo, compondo, interagindo. A relação com essas pessoas me parecia mais “direta”, pois em certa medida havia mais disponibilidade para interações, mesmo porque elas eram tomadas como partícipes das personagens em cada situação, fora que a itinerância em si já as colocava em ação física, retirando-as do lugar comumente atribuído ao espectador (sentado defronte ao espaço de atuação que se destaca em meio ao ambiente “neutro”), inserindo-as na experiência do acontecimento que esgarçava a fronteira palco-plateia. O deslocamento pelas vias, os grafismos da cidade, os dispositivos de interação, os atravessamentos do real – penso que, de alguma

maneira, potencializavam a inclusão desse público na obra. Perceber isso ajudou a melhor encaminhar a escrita dramaturgica.

Havia também as pessoas que eram tomadas de assalto pelo espetáculo num ponto de ônibus, ao atravessar uma faixa de pedestre ou ao sair do mercado, por exemplo. Eram moradores, comerciantes, empresários e ambulantes do Politeama; estudantes, trabalhadores e transeuntes que cruzavam as ruas do bairro; pessoas imersas em seu contexto real que assustavam-se com aquela ação que cortava seu cotidiano. A primeira reação desse público parecia um estado de susto, agindo por defesa, buscando se proteger, para melhor observar o que estava acontecendo e compreender o que seria aquele conjunto de pessoas a olhar/dialogar/reagir às provocações de figuras que comumente não teriam a atenção de tanta gente a menos que protagonizassem algum episódio que contrariasse uma suposta ordem social. Ou seja, a situação em si, marcada por uma massa guiada por uma figura invisibilizada e marginalizada socialmente (dada a caracterização das personagens), era adversa demais para ser palatável no primeiro encontro. Todavia, as convenções teatrais, mesmo que esgarçadas na atuação e subvertidas pela encenação, rapidamente eram identificadas e a máxima “ah, é teatro”, parecia tranquilizar quem estava entrando em contato com a obra naquele momento e até mesmo convidava a acompanhar o movimento a fim de melhor entender o que era aquilo que, inicialmente, havia lhe provocado uma sensação de medo/pavor/susto.

Após a estreia do espetáculo, percebi que havia um terceiro ponto de vista relacionado ao público: o de quem avista, do alto, a passagem da obra por sob seus apartamentos nos prédios localizados ao longo do percurso de itinerância. Essas pessoas provavelmente eram atraídas pelo barulho que lhes despertava a curiosidade em saber o que é que estava causando tamanha confusão na rua em que residem, àquela hora da noite, durante a semana. Na apreciação de um fragmento da obra, acabavam por se deparar com uma multidão imersa numa ação “suspeita”, abaixo de suas janelas, e, tal qual o segundo público identificado que é tomado de assalto pela obra, ao identificarem os códigos teatrais, se desarmavam e chegavam até a interagir com as personagens ainda que brevemente. Essas interações eram das mais sutis como um aceno, uma piscada de luz, uma salva de palmas ou a exposição de uma faixa (com a inscrição “VIVA ARTISTAS”), como quando a personagem Clarice puxa um bloco carnavalesco nos moldes baianos, em cima do carro tipo burrinha que simula um trio elétrico cercado por uma corda, conforme Figura 21; até outras intervenções mais diretas na cena, como quando, durante uma das temporadas em Salvador-BA, dada a rotina de apresentações, o morador de um prédio

passou a responder em nome de uma personagem oculta, o Sr. Antônio, o qual a personagem Evelyn chama ao denunciar o estupro que sofre na tentativa de entregar um projeto cultural. Cada vez que ela gritava “Sr. Antônio”, do outro prédio, defronte à estação cênica, ouvia-se o morador responder “é o quê?”, “não estou aqui, não”, “vá embora”. Notar tais respostas do público me alertou para a necessidade de criar textos para possíveis interações frente às situações que poderiam acontecer conforme fosse articulada a encruzilhada entre a dramaturgia do espetáculo e da cidade, afinal ignorar tais retornos do público não era coerente com a proposta da obra.

Figura 21 – Cena do espetáculo *Ruína de Anjos*, em Salvador-BA, onde a personagem Clarice puxa um bloco carnavalesco pelas ruas.



Fonte: Adeloyá Ojú Bará (2015)

Reconhecendo as três possibilidades de encontros descritos, isto é, considerando os possíveis pontos de vista do público em relação ao *Ruína de Anjos*, considero que, para a dramaturgia, interessava pensar em como delinear a relação com o espectador conforme as situações previsíveis que consegui identificar no que se refere a interação com a obra. Seja de modo mais contínuo, como é o caso do público que primeiro identifiquei, aquele que vai assistir ao espetáculo e segue itinerando com os atuantes, respondendo aos estímulos presentes na

dramaturgia, como quando a personagem Clarice, puxando seu bloco pela Avenida Sete de Setembro, diz: “CLARICE: Quem tem pulseira entra na corda. Simbora meu bloco Encruzilhada! Mãozinhas pra cima! Muita energia! Quero ver meu bloco brilhar! [...]” (SENA JÚNIOR, 2015). Ou, na instância mais pontual, pensando em quem se depara com a obra atravessando seu percurso e/ou cotidiano, como é a continuidade dessa mesma cena onde a personagem acrescenta, caso tenham pessoas nas janelas dos prédios e cruzando a rua seja de carro ou à pé: “CLARICE: [...] Beijo pra minha imprensa, meus camarotes, minha pipoca fora da corda.” (SENA JÚNIOR, 2015). Em maior ou menor escala, me parecia fundamental considerar tais possibilidades e contextos, para manter a dimensão do acontecimento cênico que segue um fluxo narrativo em meio ao cruzamento com a vivência da cidade.

Entre as ordens da representação e da presença, dramatúrgica e cenicamente, busco envolver os espectadores que se relacionam com *Ruína de Anjos* de maneira mais contínua. Os que primeiro descrevi, a partir do movimento que parte da observação do teatral para o engajamento numa performance de multidão instalada em meio ao contexto urbano a partir de dispositivos de interação com o espaço e/ou com as personagens. Exemplos disso são: a própria itinerância pelas ruas, o bater palmas em meio ao bloco de carnaval da personagem Clarice, o levantar de mãos em movimento de *ola* no jogo de futebol instalado na faixa de pedestre. Ações cuja realização coletiva deflagram uma poética que difere das situações mais individualizadas como a venda do café da personagem Wilson, que apesar de ser oferecido a todo o público, o comércio acontecia efetivamente de modo pessoal e direto.

Me interessava trabalhar com as duas perspectivas: a multidão e o individual, assim como o previsível e o inesperado – que mais me parece se aproximar do contexto dos outros dois pontos de vista do público que consegui apreender. Para esses dois outros, o embaralhamento entre as ordens me parece que se dá de maneira aguda desde o primeiro contato, uma vez que o encontro com a cena-ação, que lhe assalta o panorama da realidade, acontece a partir de um atrito com a ordem social instituída. Exemplo disso é se deparar com uma multidão que se desloca, age e reage a provocações de figuras que comumente não seriam protagonistas de algo que aglutinasse tantos olhares atentos e corpos em performatividade, como uma moradora de rua, um cadeirante vendedor de café, uma travesti. Ao virar uma esquina, atravessar uma faixa, abrir a janela do apartamento ou observar pela janela do veículo em trânsito, para quem via a obra do alto de prédios ou se encontrava com ela sem saber previamente que se tratava de algo cênico, o movimento que marca o encontro obra-público se dava no sentido do susto, frente a

aglomeração de pessoas, para a racionalização do que convencionalmente poderia ser entendido como teatro, aceitando, ou não, o convite-provocação para seguir acompanhando e melhor compreender do que se tratava, mas em alguma instância, refletindo sobre aquilo que atravessou sua rotina, seu cotidiano.

A relação que busco construir com o público na vivência da cidade a partir do movimento das personagens aproxima-se do conceito das poéticas de multidão, que segundo a professora doutora e pesquisadora Isabelle Cordeiro Nogueira:

[...] constituem um sistema inteligente com normas de convivência. São inteligentes por serem um sistema evolutivo com capacidade de aprendizagem, possuindo capacidade de se adaptar ao ambiente em constante transformação. E são sistemas comunicativos com respostas eficientes. Têm padrões de comportamentos emergentes, ou seja, em suas interações locais produzem um tipo de 'macro-comportamento observável' (Johnson, 2003). São comparáveis a um corpo humano por efetuarem trocas sensíveis com o ambiente, e mesmo que esse processo de cognição não seja totalmente consciente, produzem resultados eficientes na sua ação de performance. Elas constroem uma nova espécie de trabalho coletivo, onde o próprio modo de fazê-lo já promove valor de trabalho e resultados diferenciados. O desenvolvimento de processos de interação, ação e criação como estes nos trazem proposições bastante significativas do estado co-evolutivo em que nos encontramos, enquanto seres humanos, onde há uma cooperação adaptativa gerenciando informações biológicas, físicas e culturais. (2008, p. 29-30)

Penso que a partir da definição acima, em concordância com a autora, a experiência, independente de qual seja o ponto de vista (enxergando a multidão ou percebendo-se em multidão), implica o espectador numa teia que inevitavelmente alia interação, ação e criação. Consideremos as pessoas que acompanham a obra do alto dos prédios, sem conseguir ter a compreensão da narrativa por completo. Elas interagem com a obra de suas janelas mesmo que seja na ação de assistir, o que inevitavelmente as convoca a imaginar respostas frente à interrogativa do que se trata aquele agrupamento de pessoas que se deslocam em multidão. Me parece que, de algum modo, estão criando a partir de um “macro-comportamento observável” como Isabelle associa, evocando Johnson. De outro modo, penso que, em maior ou menor escala, as pessoas que estão em solo, tanto as que acompanham desde o início da obra imersas na massa coletiva, quanto aquelas que são surpreendidas pelo deslocamento desta mesma, estão agindo (fazendo uma foto, intervindo na briga, batendo palma na música, tomando um cafezinho ou mesmo reagindo ao susto do encontro imprevisto com tanta gente acompanhando um corpo marginalizado), criando (especialmente ao imaginar do que se trata tudo aquilo que está diante de si e mesmo diante da dúvida de até onde é real ou ficção) e interagindo (seja

apenas andando conforme a “guiança” das derivas ou decidindo não seguir aquela aglomeração). A observação de si no contexto é inevitável, existe aí uma poética quando pensamos nos signos e significados emergentes desse acontecimento em multidão.

Me parece que a relação com o espaço urbano durante a imersão ou o atravessamento da obra traz em si uma confluência de códigos advindos tanto da esfera teatral quanto da vivência social que está introjetada na memória de quem vive na zona urbana. Penso que há um senso comum que reafirma, possibilita e até fomenta a atitude coletiva, ao passo que a codificação em relação à cena teatral tem como prerrogativa a experiência de cada um, ainda que todos estejam imersos num ato coletivo, em performance de multidão como dito. É nessa chave do indivíduo para o coletivo e vice-versa que os pontos de vista sobre a obra se multiplicam e que tento ancorar a criação dramatúrgica, ao propor jogos de interação e camadas de atuação tanto para a cena oficial, que compõe o percurso de itinerância pela cidade, quanto para aquelas que acontecem “em *off*” sendo acessadas por pessoas que estão no “correr” da vida e não na fruição de uma peça, ou seja, nos itinerários dos atuantes migrando de uma estação cênica à outra. Em ambas, os resultados certamente são diferentes embora possam ser previstos, o que de algum modo me ajudou a estabelecer possíveis caminhos para a narrativa encenada: por uma via, existe o que guia o público buscando o cruzamento com a realidade, por outra, há o que assegura a verossimilhança com o real. Fato é que para quem tem o contato com a obra, de um jeito ou de outro, a experiência é singular, mesmo ocorrendo em meio coletivo, como reforça Jorge Larrosa (2019) ao se debruçar em escritos sobre experiência.

É importante ressaltar que a previsibilidade citada antes diz respeito a respostas frente às experiências que A Outra Companhia de Teatro foi tendo ao longo do processo de criação e mesmo depois de estreada a obra. Cada experiência revelava possibilidades e estas eram colecionadas pelo grupo compondo uma espécie de painel de caminhos para a relação cena-cidade. Também era possível prever certas atitudes a partir da afirmação de códigos sociais que formam o cidadão urbano, vide: a reação a um sinal vermelho no trânsito (onde todos param), o cuidado ao atravessar a rua (verificando a proximidade de algum veículo em ambos os lados da via), a fixação de uma pulseira no braço (que remete privilégio de acesso), a aglomeração de pessoas sob uma corda (tal qual um bloco de carnaval), o susto diante de uma briga ou a condição de espera de alguém que está num ponto de ônibus. A dramaturgia, assim como a encenação, utilizou disso para articular as ordens da presença e da representação, friccionando e/ou aproximando o que, comumente, chamamos de campos do real e do ficcional. Não à toa,

os atuantes se colocavam em deriva pelas ruas que compunham o percurso de itinerância com uma hora de antecedência para experimentarem e tornarem-se textura da paisagem, fosse interagindo com as pessoas nos pontos de ônibus, no Calçadão do Politeama ou mesmo cuspidando fogo, literalmente, como uma artista de rua tal qual fazia Eddy Veríssimo, interpretando a personagem Evelyn. Caso algum espectador passasse por um deles comumente os tomaria como “alguém da rua”, haja vista que a caracterização e ação das mesmas corroboravam com isso. Ou seja, se colocavam em estado de aderência ao urbano ao realizarem ações supostamente cotidianas no espaço urbano como conversar com alguém, fumar um cigarro, comer alguma coisa, sentar num banco. Nesse caso, penso que estar à deriva, significava estar em diálogo com a cidade.

2.10 BUSCANDO UM TEATRO FEITO COM A CIDADE

Ao propor a realização de um espetáculo de teatro fora de um edifício teatral, ou seja, em espaços alternativos como casas, garagens, prédios, bares e na rua (em itinerância, especialmente), há um desvio não só no que tange aos meios e metodologias de criação de uma obra, mas, também, nos pontos de vistas do público que é agenciado de outro modo: seja engajado na execução das cenas (como agentes operativos) ou incluído nas situações partilhadas (como testemunha). Esse teatro que acontece fora de um lugar convencionalmente instituído para realização de eventos cênicos e que, portanto, funde os espaços de representação e de ficção, – instâncias segmentadas e comumente identificáveis no edifício teatral –, remonta o que considero ser uma epistemologia do encontro fundamentada pela potência de afetação, de troca, de diálogo.

Uma vez na rua, ou mesmo num espaço não-convencional à cena, o espectador é convocado a se colocar num lugar, deflagrando um ponto de vista, de modo que essa escolha já provoca questões para além daquelas que a própria dramaturgia e encenação podem provocar. Tais indagações implicam o indivíduo na função de cidadão, pois a ordem da representação se põe diante da instância da ordem da presença que é palpável, tangível, na qual ele próprio é parte integrante. Assim, o teatro potencializa sua operação política, imprimindo um filtro que amplia a perspectiva de um aspecto ou situação do contexto social, mas cuja criticidade é evocada pelo viés da imaginação que ganha outros contornos e adensamentos a partir da ação posta em experiência. No seminário virtual *ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou*

sobre tudo que cabe entre realidade e ficção, Francis se lembra de como as pessoas se expressavam diante do espetáculo *Entrepartidas*, criado com o Teatro do Concreto (DF) e se questiona:

[...] o que acontece, o que está em jogo que faz com que a pessoa diga isso “a peça me fez olhar para a cidade de um jeito diferente ou de um jeito que eu ainda não tinha olhado”? Então tem uma relação aí que é como se a peça pra mim fosse o espaço, talvez, de mediação entre espectador e essa outra obra que é a própria cidade. [...] (WILKER, 2020)

Francis segue articulando seu pensamento à luz do historiador brasileiro Ulpiano Bezerra de Meneses, que aborda a cidade em diferentes dimensões, “fala da cidade como esse artefato; a cidade é obra criada, produzida, construída. Ele fala da cidade também como um campo de forças” (WILKER, 2020). O pensamento da peça como espaço de mediação articulado por Francis coaduna com a perspectiva de uma dramaturgia mediadora defendida por José A. Sánchez (2010), que está mais ali ou aqui do texto, sendo articulada como uma interrogativa.

Tais reflexões são deflagradoras para a compreensão dramaturgicamente de uma obra que se dispõe a acontecer na fronteira entre a cena e a cidade. “[...] você desperta uma espécie de ludicidade nas pessoas e elas vão trabalhando com aquilo.” (LUBI, 2020). Por exemplo, em *Ruína de Anjos*, ao mesmo tempo que se imagina a possibilidade daquilo que se assiste ser real, o público é convidado a colocar-se de modo mais imediato em relação àquela ficção, seja respondendo a algo que lhe foi suscitado a compartilhar, fazendo alguma ação conforme a proposição do atuante ou mesmo deslocando-se silenciosamente. Há aí um imbricamento entre o que é da ordem da representação e o que é da ordem da presença, de modo que a percepção se dá considerando o imaginário de quem é partícipe daquele acontecimento, recorrendo a seu histórico de vida, colocando em xeque suas convicções e tomadas de decisão. Portanto, a relação tende a ser mais dialógica e não unilateral, como ocorre na maior parte das apresentações em espaços convencionais arregimentados sob a perspectiva da frontalidade. Mais do que isso, nutre-se diante dessa perspectiva uma construção de pertencimento, de vínculo e de corresponsabilidade que provoca atitudes para além da apresentação; mesmo porque as perguntas que a experiência gera para as pessoas não se encerram ali naquele encontro, “elas geram uma relação onde as pessoas vão voltar para esses espaços e, o que eu acho às vezes mais importante, as pessoas vão ter uma memória afetiva sobre aquele espaço e isso para cidade é fundamental” (LUBI, 2020). Uma semente de transformação social é lançada: a ludicidade/imaginação/poesia como revolução.

Dando espaço para a *teatricidade* e a percepção de *lugares-cênicos*, provocando o deslocamento do corpo-lugar que, segundo Marcelo Sousa Brito, “se constrói, a partir das experiências vividas. No corpo, apesar das mudanças espaciais, os lugares se tornam vivos através da memória, dos rastros e marcas deixados nele” (2017, p. 50). Considero que pensar a cidade como lugar de invenção ratifica uma emancipação do espectador que, assim como em qualquer evento/espço teatral, pode escolher aquilo que vê e que toma como variante para consolidação de sua experiência cênica. Todavia, na cidade, imerso na ação de itinerância por suas ruas, como acontece em *Ruína de Anjos*, me parece que o espectador é convidado a se posicionar ou a enfrentar suas neutralidades de modo mais incisivo. Os pixos num viaduto onde acontece uma cena, o barulho do ônibus que a atrapalha, o que dizem os atuantes, a calçada que é estreita e faz com que a itinerância aconteça literalmente pela rua arriscando-se no fluxo de veículos, uma luz que pisca sem parar. Tudo é considerado. Tudo é passível de ser assimilado, assim como sua própria inclusão como sujeito da narrativa. Atentar para isso durante o processo criativo e especialmente na realização da obra me despertou para a efetivação de um espaço para que a cidade e o cidadão pudessem adentrar, preencher, coexistir. Por isso, a perspectiva de uma dramaturgia encruzilhada, que não é ponto final, portanto não se fecha entre as linhas de um texto, mas pode-se dizer que é portal de abertura de caminhos, aberta para a negociação com o inesperado que a cidade oferta durante seu acontecimento, disponível para moldar-se conforme as situações específicas daquele encontro, daquele espaço-tempo. Uma dramaturgia dotada de movimento, revista a cada apresentação, sendo atualizada, confrontada, reeditada, tal qual uma criação em *site specific*, como já fora dito. “Fazer teatro na cidade não é fazer *em*, é fazer *com*” (LUBI, 2020, grifos do autor).

Nessa condição relacional de feitura, cabe considerar as narrativas e subjetividades dos atuantes, dos públicos, dos espaços urbanos, do acontecimento teatral e da cidade, como complexos de tensões cujo diálogo pode propiciar uma mirada de equilíbrio, de completude, mas também de contraposição.

“[...] não necessariamente precisa ser uma relação harmoniosa, né?! A gente quando conta assim parece meio sonho e tal, mas é uma relação de muita tensão, porque a cidade é tensa e foi, historicamente, despublicizável. Ela deixou cada vez mais de ser pública; e mesmo nos espaços de rua as pessoas entendem e trabalham com ela de forma privada [...]” (LUBI, 2020).

2.11 A GIRA DOS CAMINHOS DA ESTREIA ATÉ A CIRCULAÇÃO

Ao fim de dez meses de processo, o espetáculo *Ruína de Anjos* estreou integrando a programação do Festival Internacional Latino Americano de Teatro da Bahia (FILTE) para em seguida realizar sua primeira temporada, que totalizou vinte e três apresentações, de setembro a novembro de 2015, de terça-feira a quinta-feira, no horário das 20h. É importante destacar isso, porque, após uma série de observações, laboratórios e ensaios pelo Politeama, foi possível constatar uma rotina do bairro que melhor atendesse às urgências da obra. Notava-se que o movimento de carros e pedestres pelas ruas diminuía com o cair da tarde, de modo que, à noite, com o passar das horas, o silêncio se instalava nas ruas que compunham o percurso de itinerância pela cidade. Essa mudança de configuração da paisagem urbana muito interessava à composição dramaturgica, cênica e técnica da obra: as ruas que se esvaziavam de pessoas, o barulho do motor dos veículos (especialmente dos ônibus) que se tornava cada vez menos audível, a iluminação dos postes e faróis dos carros mais vibrante, a mudança do perfil de pessoas que habitavam os espaços – tudo aguçava as imagens e tensões socialmente construídas em relação ao centro das cidades. Às segundas-feiras, a movimentação era reduzida demais, assim como de sexta à domingo, quando se instala o fim de semana e as ruas ficam ainda mais esvaziadas, visto que o comércio é fechado.

Nesse primeiro bloco de apresentações, foi possível constatar muitas das situações vislumbradas pela obra em itinerância pelos espaços urbanos, afirmando o que era previsto desde os ensaios, como a interação com pessoas que habitam o bairro (de pessoas em situação de rua até vendedores ambulantes ou àqueles que fixam seus pontos de trabalho próximo a um ponto de ônibus) ou mesmo o impacto sonoro e visual da passagem de veículos entre os diálogos das personagens. Mas também aconteceu do grupo se deparar com situações até então impensáveis e descobrir novidades inesgotáveis que o encontro com a cidade oferta, a exemplo de caminhões de coleta de lixo parados em locais previstos para a realização de cenas, a ação de policiais escoltando o público ou rondando a área, a participação de moradores em prédios que interagem com as personagens em momentos específicos, tornando-se quase um elenco extra como fora dito anteriormente. Todavia, mesmo que acontecesse algo extremamente inesperado, havia na musculatura dos atores, assim como na equipe envolvida, uma vivência do bairro que lhes conferia um conhecimento latente de como se negociar com aquilo que por qualquer motivo pudesse colocar em risco o prosseguimento da narrativa, do evento cênico, ou mesmo o público e a si. Não à toa, em uma das apresentações, logo no início, houve um assalto

em um dos pontos de ônibus que integra o percurso. Na ocasião, os espectadores iniciavam a incursão pelas ruas se deslocando em direção ao encontro de um dos atores, Roquildes Junior, que realizaria a cena justamente no local violado. Rapidamente, ele antecipou sua abordagem à plateia de modo que pudesse lhes conferir uma segurança e também ganhasse tempo para aliviar ou disfarçar a tensão que tomou as pessoas no ponto de ônibus. Ao fim, todos que acompanhavam a obra desde o início nem perceberam a tensão.

A musculatura citada, presente no corpo dos atuantes, ganhava mais tônus a cada apresentação, afinal de contas, o repertório das experiências os tornava mais disponíveis para o jogo com a cidade, o público e a narrativa da obra. Atenção, prontidão, alerta e disponibilidade para agir e reagir – são princípios que fundamentam o estado de atuação para o desenvolvimento da relação cena-cidade. É bem verdade que o ideal é que todo atuante esteja nesse ponto ao se colocar em cena, independente de qual seja seu espaço de atuação, afinal de contas, tudo pode acontecer na cena; não à toa muitos treinamentos têm isto como meta. No entanto, para a atuação em itinerância na rua, me parece que as possibilidades de desvios são maiores do que num espaço convencional. Para tanto, é preciso treinar, cuidar, manter esse estado, mas sobretudo conhecer bem a dramaturgia e o lugar de realização da obra, de modo que, caso haja alguma necessidade de ajuste a ser realizada de imediato, durante sua realização, por conta de interferências imprevisíveis da cidade, o atuante tenha autonomia para realizá-la sem maiores impactos sobre o todo. Francis Wilker, nesse contexto, afirma que o ator funciona como um sismógrafo sendo capaz de perceber os abalos cotidianos da cidade e transformá-los em linhas que compõem camadas da cena em acontecimento às vistas do público:

[...] sabe o sismógrafo que mede os abalos ali da terra, os pequenos tremores, e tentam transformar aquilo em linha, em desenho? Para mim o ator, a atriz, o performer, tem um pouco desse lugar que é uma capacidade perceptiva de olhar para esses tremores, de olhar para esses movimentos e jogar com eles, como fazer deles elementos que te interesse na cena. A Micheli Santini que é uma atriz do Concreto, ela alcança lugares assim que eu fico às vezes admirado. A gente estava se apresentando em Curitiba e tinha artistas de rua, artistas do malabares, inclusive, artistas que estavam vindo de diferentes países da América do Sul, numa praça e meio que ela estava sendo o QG deles. Aí no meio da nossa apresentação a polícia começou a dar um baculejo, fazer uma revista assim muito ostensiva com aquele grupo de artistas e a gente no meio do espetáculo, justo no dia que a gente estava apresentando para estudantes de escolas públicas. Então ficou uma situação ali para nós muito delicada, muito desafiadora e que estava afetando a todos nós, porque assim, eles são artistas tanto quanto nós que estamos na rua. Não tem um artista melhor do que o outro, para nós eles são companheiros também que fazem da cidade um espaço do acontecimento artístico. A Micheli mudou todas as

marcações dela na hora e ela fez com que o público inteiro atravessasse do lado dos policiais dando esse baculejo e fez daquilo um acontecimento, porque ali ele, o acontecimento, entra para cena, não tem jeito. E aí, agora, assim, eu vejo que a Micheli tem uma capacidade de jogo e de agilidade que é muito impressionante, acho que é uma coisa que está relacionada com essa abertura. É como se ela tivesse aqui esse sismógrafo, operando para tudo que pode acontecer [...] (WILKER, 2020)

No caso d'A Outra Companhia de Teatro, jogos como livre associação de palavras e “bala chinesa” eram realizados antes das apresentações, de modo a despertar a atenção e reduzir o tempo de resposta imediata. A saber, o primeiro consiste numa prática em roda onde cada participante diz uma palavra associada a um tema geral ou ao que fora dito pela pessoa anterior, atentando-se a não repetição de palavras. O segundo, também em círculo, é um jogo que alinha códigos físicos e verbais criando signos para efetivação de diálogos com resposta cinestésica. Por exemplo, o primeiro movimento é como se a pessoa tivesse uma bolinha na mão e lançasse para uma pessoa a seu lado dizendo o código verbal “iá”, dependendo de qual seja o lado que ela lance a bolinha imaginária, define-se a direção do jogo (à esquerda ou à direita). Outro é o “zoim” que a pessoa diz esta palavra acompanhada por um agachamento, diante disso, todos da roda repetem juntos a combinação de ação física e vocal e, ao ficarem de pé, seguindo o caminho no sentido do jogo, duas pessoas são puladas dando continuidade ao jogo.

Também eram realizados exercícios de preparação físico-vocal conforme a orientação da cantora, professora de canto, preparadora vocal e diretora musical mineira, Babaya Moraes, que esteve presente no processo criativo justamente para auxiliar no tratamento da voz para atuação na rua. Além de exercícios de respiração, articulação, apoio e aquecimento vocal, ela trabalhou com o elenco, presencialmente, ao longo de uma semana, no sentido de encontrar camadas vocais a partir da leitura do texto de cada uma das cenas: pontos vocais graves, médios ou agudos; tempo de fonação das palavras e frases; construção de imagens e sensações a partir da vocalidade. Ao final desse encontro, a mesma deixou com o grupo uma sequência de áudios em formato mp3 no qual conduzia a sequência de exercícios que auxiliariam na prática cênica no espaço urbano – estes eram escutados conjuntamente, enquanto os atuantes utilizavam baldes, garrafas pets e canudos para realização dos exercícios. Na sequência, os mesmos relembavam textos, ou como se diz popularmente, “batiam textos”.

Considerando a rua como uma arena de tensões, um campo aberto para atravessamentos de ordens múltiplas, tangíveis ou não, os atuantes realizavam, ainda, um ritual antes de cada apresentação, pedindo licença a entidades e forças da gira urbana. Na epiderme da cidade, em

cada encruzilhada do roteiro de itinerância, acendia-se uma vela e ofertava-se um marafo a Exu. Por outro lado, a epiderme do corpo dos atuantes era banhada por ervas e cruzada com pamba para proteção dos mesmos. Oferendas arriadas, banhos tomados, corpos cruzados; preparados física, vocal, intelectual e espiritualmente – um a um saía às ruas com uma hora de antecedência para integrar-se a paisagem que logo mais seria atravessada pela cena.

Para a direção, assim como para a dramaturgia, depois de estreiar, o trabalho não se encerrou. Ao contrário, ganhou outros níveis de sofisticação que fomentavam cada vez mais uma autonomia nos atuantes, uma vez que as intercorrências da cidade lhes eram apresentadas na incursão da experiência de realização da obra, sem espaço para negociação junto a terceiros ou orientação de quaisquer pessoas da equipe. A tomada de decisão precisava ser imediata e duplamente coerente: ao campo real da cidade e à narrativa ficcional da obra. Assim, ao fim de cada sessão, cada atuante partilhava sua experiência, destacando aquilo que aconteceu de maneira inusitada, rememorando sua reação, assim como possíveis impactos percebidos junto ao público. Nessa roda, como dramaturgo e diretor (uma vez que na maioria das vezes o encenador convidado, Vinícius Lírio, não podia estar presente), minha função era mediar as tensões e ideias, refazendo acordos, sugerindo textos assim como ações e apontando possíveis caminhos de resolução frente a determinadas situações identificadas que poderiam ser vivenciadas por quaisquer personagens dali para frente. Penso que a experiência de vivenciar a rua e tecer uma relação cena-cidade, potencializam a musculatura dos atuantes, sofisticando uma inteligência de atuação, como bem apresenta Francis:

Eu acho que tem uma inteligência da atuação nesses contextos que ela é, primeiro, uma coisa de acúmulo de experiência, mas também de predisposição. Eu entendo que você precisa de performers, de atuantes que tenham um estado de porosidade que é algo muito próximo da performance, dessa possibilidade de atravessamento. Então, você tem ali um enunciado ou, como a Eleonora Fabião chama, um programa de performance, mas tem algo que é da ordem das imantações da cidade que pode te atravessar e você vai ter que decidir ali se você joga ou não com aquilo. (WILKER, 2020)

Após a temporada de estreia, A Outra Companhia de Teatro passou a refletir sobre a possibilidade de realizar a obra em outros lugares, mirando possíveis festivais e circulações articuladas a partir de sua rede de contatos, mesmo porque o espetáculo havia estreado no FILTE e sequencialmente fora selecionado para integrar o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC), realizado em Salvador (BA), em outubro do mesmo ano de sua estreia. Neste último evento, curadores do Palco Giratório – projeto de difusão e intercâmbio

das Artes Cênicas realizado pelo SESC, Serviço Social do Comércio –, assistiram, especialmente, as obras baianas que integravam sua programação a fim de compor uma curadoria para edições futuras do projeto. Ao final da apresentação do “Ruína de Anjos”, os mesmos dialogaram com o grupo para melhor conhecer sua história e dinâmica de funcionamento. Havia uma perspectiva de girar pelo Brasil. Rapidamente, iniciei, junto ao diretor Vinícius Lírio, um trabalho de decupagem da obra, elencando situações e elementos fundantes da poética de encenação assim como da dramaturgia, e, articulando possibilidades de adaptação tendo em vista a segurança de uma experiência oferecida ao espectador diante da possibilidade de olhar para a cidade e relacionar-se com ela sob outro ponto de vista.

No “jogo de espacializar palavras e textualizar espaços” (WILKER, 2020)¹¹, estão as práticas de convívio que articulam o que seria da ordem da representação e da presença. Se cada cidade ou lócus de apresentação tem uma paisagem própria, o que configura um sítio específico para realização do espetáculo, é preciso identificar quais são suas camadas de composição para estabelecer linhas de adaptação possíveis; isto é, mediar aquilo que é nato da criação e o que é ofertado pelo novo lugar, estando ainda aberto ao que é insurgente do acontecimento em si.

A primeira envolve os elementos cênicos que definem o traço poético da obra encenada, aquilo que é da ordem da representação, que não se altera e que acompanha o grupo durante a circulação. Considero que sejam os figurinos, adereços, elementos cenográficos, artifícios de iluminação e sonorização, textos, dispositivos de interação com o público, músicas que configuram um ambiente sonoro. A cidade ou o recorte geográfico urbano tomado como espaço para composição do percurso de itinerância, que enreda uma sequência própria de estações cênicas, configuram a segunda camada composicional que é mutável. Nesse caso, o que é fundamental considerar ao mirar a cidade como espaço para realização de uma obra como a d’A Outra Companhia de Teatro? Penso que identificar as necessidades espaciais que asseguram as situações engendradas pela dramaturgia textual, é o primeiro passo para responder à interrogativa. Todavia, para além de listar lugares como quem desenha molduras cênico-urbanas ou escolhe locações cenográficas, por exemplo, “banco”, “igreja”, “shopping ou loja

¹¹ “[...] a palavra constrói espaços o tempo inteiro. Então na cena, muitas vezes quando o ator propõe uma palavra, também tem uma proposição de espaço ali que está embutida nela. Às vezes o texto te leva para um espaço, por isso que eu gosto de brincar com aquele jogo de espacializar as palavras e textualizar o espaço. É o espaço virar texto e o texto virar espaço. O espaço vira palavra e a palavra vira espaço. Pra mim, essa relação está muito imbricada [...]” (WILKER, 2020)

de roupas de festa”, “viaduto” ou “semáforo”, o ideal é questionar o que significa ou representa cada um desses lugares apontados no texto finalizado a partir da encenação realizada no bairro do Politeama, em Salvador (BA). Como diz Lubi ao refletir sobre os modos como opera a adaptação de suas obras para outros espaços:

[...] você demora a perceber que na verdade aqueles espaços eles não são molduras, eles são perguntas. E aí você começa a entender qual é a pergunta de cada lugar. “O que é que esse espaço tem que gerar enquanto pergunta para quem está assistindo?”. Quando você começa a percorrer as perguntas e não mais as molduras, aí aquilo vai pra outro lugar. [...] eu tenho que conversar com a cidade. Eu tenho que saber onde eu estou. Eu tenho que vivenciar aquilo para conseguir que isso jogue junto comigo. Então, adaptar uma peça dessa para ir mundo afora é você ter consciência das perguntas que você faz ou das perguntas que você quer gerar para quem está assistindo. E quando isso fica forte na sua cabeça, você faz isso rápido, você faz isso quase que organicamente [...] (LUBI, 2020)

As perguntas ajudam a compreender o que é a paisagem desejada para cada situação, ao invés do que “deve” ter nela, e isto me parece ser o eixo dessa segunda camada de composição a ser considerada na adaptação da obra, mesmo porque cada cidade é única, com características arquitetônicas, evidências urbanísticas, fluxos de trânsito, contextos sociais e narrativas históricas singulares que inevitavelmente atravessam a experiência de realização e fruição da obra que se dá em gerúndio, “em sendo”. Por exemplo, a rubrica descritiva da situação quatro no texto do *Ruína de Anjos* aponta “viaduto”, no entanto, ao analisar o diálogo percebe-se que a localização diz respeito a um lugar que espelha problemas estruturais da cidade, a exemplo das pessoas em situação de rua, como é apontado pela personagem Santa em sua fala direcionada ao público: “SANTA: [...] Tão vendo? A gente é culpado pela sujeira da cidade, pela violência da cidade, por tudo na cidade. A gente é espelho.” (SENA JÚNIOR, 2015)

Em Salvador, especificamente no entorno da Casa d’A Outra, a população em situação de rua era uma questão preponderante no que tange a um ideal de segurança urbana, logo, a paisagem ideal tomada como estação cênica para essa situação específica configurou-se como sendo o Elevado do Politeama (cujo tráfego de veículos e pedestres acontece embaixo do mesmo, de modo que sua estrutura é confundida com um viaduto). Para outros lugares/cidades, era preciso refletir: 1) há um pareamento contextual relacionado a tomada da rua como espaço de moradia?; 2) se sim, onde é possível encontrar pontos ocupados por essa população?; se não, qual é o foco de discussão sócio-político que atravessa a cidade? E daí, onde é possível colocar uma lente de aumento para trazer a questão à cena?

Há, ainda, uma terceira camada que intensifica o amalgamento das duas anteriores (os elementos da cena que marcam a presença da ordem da representação e a cidade com seus contextos, narrativas e traços que convocam à observação da ordem da presença), reforçando a perspectiva de teatros do real. É justamente aquilo que acontece durante a realização da apresentação compondo uma poética do imprevisível, cujo impacto de sua interferência pode ser direto, sendo percebida e inserida na cena pelo atuante (por exemplo, quando um ônibus cruza a situação e os atuantes em deriva estabelecem um breve diálogo com o motorista), ou indireto quando avoluma-se na textura da paisagem, sendo vista por uma ou outra pessoa do público (como a passagem de uma viatura da polícia durante ou após uma cena de briga).

A narrativa de *Ruína de Anjos* tem como ponto de partida a premissa da reinauguração de um espaço cultural da cidade que está abandonado, sucateado ou em reforma a perder de vista. Pode ser um cinema de bairro, um teatro, uma casa de show, um centro cultural, uma galeria ou a sede de um grupo. A partir da questão “o que aconteceria se ele fosse reaberto hoje?” desdobram-se as situações cênicas reorganizadas conforme as possibilidades espaciais de seu entorno e as questões que decorrem do contexto local. Logo, a identificação deste ponto inicial precede qualquer ação de adaptação do espetáculo para o novo lugar.

Na experiência do Palco Giratório, isso se deu em diálogo direto com o curador ou produtor da unidade que estava recebendo a obra. Uma vez definido esse lugar, iniciava-se uma etapa de levantamento estrutural e histórico do mesmo, de modo a conhecer como era sua estrutura interna, quais atividades realizava e quais acontecimentos marcantes ainda perduram no imaginário da cidade, a exemplo de como se deu sua abertura e o que levou a seu fechamento. Essas informações são inseridas na primeira cena-situação do espetáculo, quando o personagem Wilson firma o “pacto de verdade” (LEITE, 2017, *passim*) com os espectadores ao recebê-los na fachada desse espaço, identificando-os como convidados VIPs para a festa de lançamento do que viria a ser este espaço reformado.

Uma vez definido esse espaço inicial, era preciso verificar a viabilidade de adentrar ao mesmo para realização da cena final, num fechamento de ciclo de itinerância tal qual *oroboro*, conforme a composição do percurso de origem do espetáculo. Em caso negativo, precisávamos localizar outro espaço próximo que pudesse receber a cena final, onde o público é subdividido em pequenos grupos para acompanhar cada uma das personagens no que viria a ser a festa de lançamento do tal empreendimento e que, na verdade, consiste na revelação de como cada uma

delas foi parar nas ruas – informação que está contida numa carta lida sob os olhos dos espectadores; a saber, a mesma carta que é trocada ao longo da itinerância.

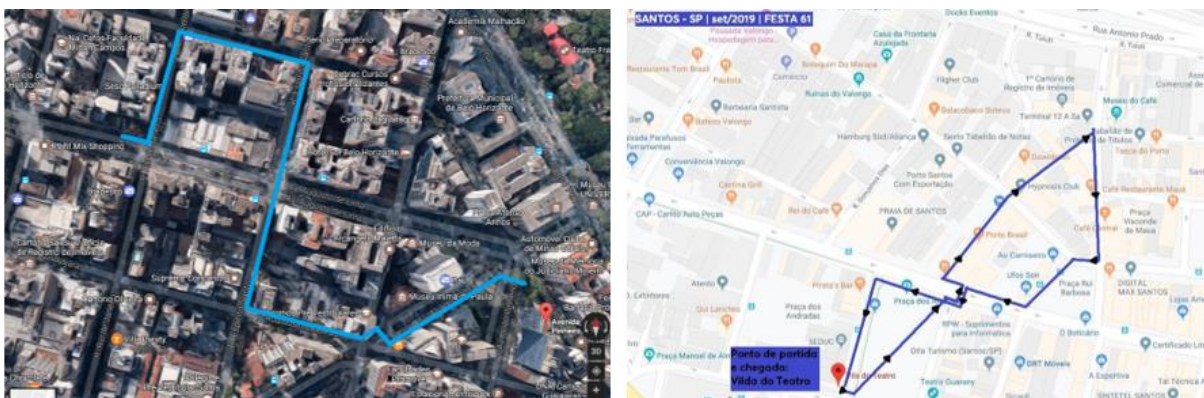
Definidos os pontos inicial e final, iniciavam-se os esboços para configurar uma composição de percurso pela cidade alinhada ao roteiro dramaturgico. Para isso, inicialmente, eu procurava conhecer a geografia da cidade através do *Google Maps*, utilizando tanto a visualização de mapas como de imagens de satélite da Terra, para identificar aspectos estruturais e arquitetônicos (se as vias são asfaltadas ou não, se há calçadas e rampas para pedestres, pontos de ônibus, semáforos, igrejas católicas ou evangélicas, bancos, shoppings, galerias ou lojas de roupas), assim como entender o tamanho (em metros) das ruas calculando um possível tempo de caminhada para a encenação. Traçada a sugestão de percurso a ser itinerado pela cidade, conforme Figura 22, Figura 23 e Figura 24 a seguir, eu solicitava fotografias e/ou vídeos das ruas, assim como dos espaços pré-identificados como possíveis estações cênicas, de modo a melhor conhecer sua imagem.

Figura 22 – Mapas com sugestão de roteiro de itinerância para as cidades de Santo Antônio de Jesus-BA e João Pessoa-PB.



Fonte: do autor.

Figura 23 – Mapas com sugestão de roteiro de itinerância para as cidades de Belo Horizonte-MG e Santos-SP.



Fonte: do autor.

Figura 24 – Mapas com sugestão de roteiro de itinerância para as cidades de Recife-PE e Vitória da Conquista-BA.



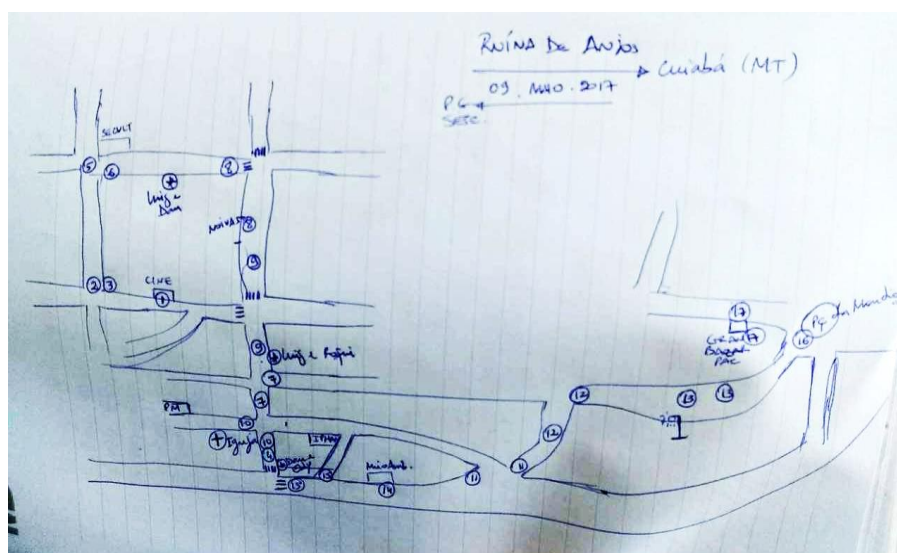
Fonte: do autor.

Paralelamente, ainda em contato direto com o curador ou produtor local, seja por e-mail, telefone ou quaisquer aplicativos de diálogo, realize um levantamento de informações sobre as temáticas evocadas pela encenação, a fim de conhecer seus níveis de reflexão na cidade: segurança pública; ocupação de espaços urbanos e moradia em rua; mendicância, marginalização e invisibilização social; tráfico de drogas; comércio da fé, intolerância religiosa ou latência de expressões religiosas; LGBTfobia; feminicídio e violência contra a mulher; acessibilidade urbana; gentrificação e higienização social. Dados oficiais, legislações, registros de imprensa, fatos históricos, causos e manifestações populares – tudo é válido. É como se essas informações todas me ajudassem a construir um painel biográfico da cidade que receberá a obra, reunindo aquilo que traça sua imagem e o que compõe seu imaginário, o que é da ordem do tangível e do subjetivo.

A partir daí, inicio efetivamente a adaptação da obra, nesse caso tratada como uma tradução para a linguagem local (incluindo referências espaciais, nomes de personalidades públicas, memórias e até gírias), uma composição específica para aquele lugar. Porém, esta tradução somente é definida quando chegamos *in loco*, ou seja, quando é realizada a visita de reconhecimento, normalmente com um dia de antecedência à apresentação, considerando a vivência no Palco Giratório 2017. Conjuntamente, eu, elenco e demais pessoas da equipe, nos dirigimos até o local previamente definido como ponto inicial da trajetória do espetáculo e a partir de lá, considerando o mapa que fora desenhado, fazemos todo o percurso verificando se o mesmo é suficiente e coerente com a obra. É nessa etapa que são firmadas as estações cênicas, embora tenham sido previamente sugeridas. Isso porque é fundamental tomar como base as marcas da cidade visíveis em seu piso, paredes e teto, além de informações colhidas em diálogos com pessoas que habitam as ruas e demais espaços engendrados na itinerância (vendedores ambulantes, taxistas e mototaxistas, pessoas em situação de rua, seguranças e policiais, comerciantes, estudantes etc.). Isso configura a paisagem na qual a experiência acontecerá – conhecê-la é uma tarefa inesgotável, realizada por todos, a todo tempo durante a viagem, envolvendo todas as pessoas com as quais o grupo tem contato desde a chegada no aeroporto até o acontecimento da apresentação.

No planejamento ideal, a visita de reconhecimento é relativamente breve, durando em média três horas e sendo realizada no horário previsto de apresentação, de modo que seja possível conferir aspectos sonoros, de iluminação, fluxos de trânsito e variação de temperatura. Começo fazendo a itinerância conforme o mapa, conferindo possíveis pontos para realização das situações (as estações cênicas) e também traçando rotas de deslocamento para o “fora de cena”. Enquanto isso, as demais pessoas da equipe observam e interagem com o entorno do local tomado como ponto inicial para a obra, colhendo informações, se familiarizando com o lugar. Em seguida, nos reunimos para trocar o que descobrimos e então apresento o mapa com a proposta composicional de percurso para aquela cidade. Daí, é feita uma caminhada com todos, onde aponto as estações cênicas que pré-identifiquei, de modo que os atuantes possam ainda sugerir alterações a partir do que sua percepção captura. Ao fim, são realizados ajustes e pactuados acordos, incluindo a extensão das cenas ou até mesmo a inserção de novas situações para dar conta dos trânsitos de cada um até seus pontos de atuação. Ao final, cada um fica com um tempo livre para fazer novamente seu percurso individual, reconhecendo os caminhos e, sobretudo, percebendo-se em meio a este novo lugar.

Figura 26 – Desenho do percurso de itinerância para a cidade de Cuiabá-MT, reconfigurado conforme informações colhidas *in loco* durante a visita técnica, na véspera da apresentação.



Fonte: do autor.

Tendo em vista que no roteiro dramaturgico há uma cena de tiroteio na qual as personagens, como num flashback de sua infância, brincam de jogar futebol em meio à faixa de pedestres durante a contagem do semáforo fechado para veículos, de modo que uma delas é atingida revelando sua paralisia exposta na condição de cadeirante, era inevitável considerar esse lugar como a estação cênica para realização dessa situação local específica. Se a obra propõe uma fricção entre o real e a ficção, ou entre as ordens da presença e da representação, enredando o espectador numa experiência em que ele se perceba pertencente ao que aprecia, agindo e agenciando suas memórias a partir do que a obra pode despertar, essa situação correlata precisava ser considerada.

Entretanto, o que acontece é que a inserção do cruzamento no percurso implicaria numa alteração total do roteiro, impactando diretamente na dramaturgia, pois uma situação que aconteceria mais ao final teria que ser antecipada, exigindo uma completa reorganização das cenas da peça, inclusive, inserindo cenas inéditas que não estão no roteiro oficial, mas que integram um banco de composições derivadas do processo criativo, para preencher toda a rota de itinerância. Mesmo com toda a expertise de adaptar-se a novos sítios, visto que o grupo já havia realizado isto algumas vezes, dentro da própria circulação promovida pelo SESC, nesse caso específico, ocorre que entre a tomada de conhecimento do fato histórico local e a reconfiguração do novo roteiro passaram-se cerca de duas horas. Foi preciso realizar uma série de caminhadas pelas ruas do entorno, de modo a encontrar o melhor trajeto mantendo o ponto de partida (o

Cine Bandeirantes, um cinema localizado no centro e fechado, tal qual o cinema vizinho à Casa d'A Outra, portanto, ideal para manutenção do gatilho inicial da obra), que ancorava toda a divulgação marcando esse espaço para o encontro com o público e o desenvolvimento da apresentação.

Alterar de um dia para o outro seria colocar em risco toda a mobilização de público já em curso. Tudo isso, fez com que o reconhecimento do roteiro final acontecesse tarde da noite, por volta das 22h, em condições bem adversas de percepção do lugar, uma vez que o horário estava além do previsto para a apresentação, que era 18h; afora todo o cansaço expresso pela equipe que havia realizado uma viagem relativamente longa (de cerca de seis horas e duas trocas de aeronave) e estava imersa nesse estudo do lugar desde o final da tarde, ou seja, há mais de quatro horas (o que era arriscado especialmente quanto ao registro das informações que eram novas para toda equipe e elenco).

Fato é que, ainda que os atuantes tivessem uma musculatura trabalhada, agenciando com certa propriedade o que era da ordem da representação da obra assim como da dramaturgia da cidade, o risco de realização do espetáculo no dia seguinte, sem ensaio efetivo, era real, afinal tudo estava concentrado na lembrança do novo roteiro de itinerância, considerando as rotas de dentro e de fora de cena, ou seja, dependia da memorização deles, a qual estava afetada por todo o desgaste físico e mental que se encontravam. No intuito de suavizar isso, ao longo do dia, o grupo realizou caminhadas de maneira coletiva e individual para reafirmação dos trajetos. Ainda, antecipou a etapa de deriva ou de vivência do espaço urbano, que convencionalmente acontece com uma hora de antecedência do início da apresentação, para duas horas antes. Ao fim da apresentação, a obra aconteceu plenamente, reverberando a assertividade de tal manobra, como é possível verificar na crítica sobre a experiência escrita por Thereza Helena para o blog *Parágrafo Cerrado*:

Concordo com a pesquisadora Eleonora Fabião quando define cicatriz: ponto em que duas margens se tocam e só com o passar do tempo revelam na pele o que as uniu. Estávamos todos juntos ali desde o início, mas foi a partilha do caminho precário que nos reuniu. [...] Assisto “A Outra Companhia de Teatro”, em seu híbrido de performance, intervenção e experimento, documentar as feridas abertas que rasgam minha cidade. (HELENA, 2017)

O teatro feito com a cidade, tomando a itinerância como dispositivo dramaturgico e de encenação para afirmação de uma experiência imersiva no espaço urbano, exige um estado de composição constante. A lente da ficção amplia o que há na cidade, não à toa em algumas

ocasiões a ação teatral é vencida pela cidade. Em uma das apresentações realizadas no Centro de São Paulo (SP), ao final da tarde, cruzando as Praças da Sé e das Artes, a narrativa da obra se esvaiu em meio a tamanha performatividade presente naquela paisagem. Melhor dizendo, o enredo estava para além do que as palavras seriam capazes de despertar, pois as discussões todas já estavam estampadas no tecido social que reveste aquele cotidiano. Para cada personagem, havia dezenas de outras com discursos e características similares e, pior, envoltas numa competição desenfreada para chamar a atenção do máximo de pessoas que circulavam pela área naquela hora que era de pico, 17h – quando as pessoas estão se deslocando para casa, saindo do trabalho ou dos espaços de formação, por exemplo. Eram muitas as pessoas em situação de mendicância com sacolas e carros carregados de material catado em lixos; muitos os pastores evangélicos a berrar passagens bíblicas em sermões que disputavam fiéis; os artistas a fazerem números circenses em troca de qualquer moeda (de pirofagia a malabares, mágicas e contorcionismo); as travestis e garotes de programa a mercarem seus corpos; e os cadeirantes a se deslocarem reforçando a dificuldade de deslocamento nas vias urbanas pouco planejadas para essa população. Isto é, as personagens, que de algum modo se colocam em cena numa espécie de representação de corpos marginalizados, naquele contexto, eram mais uma dentre as dezenas de presenças similares no mesmo espaço, isto alterou o estado de atuação dos atuantes durante a apresentação – afinal de contas, tal percepção foi se dando no acontecer da obra.

Ao invés de se ater ao texto ou a lógica da linearidade da narrativa como vias para compreensão da obra, o elenco começou a investir no jogo com essas personas de modo a tecer camadas de composição que reafirmavam as discussões já expostas na obra, só que ali eram desenvolvidas a partir da perspectiva da coletividade que esses corpos representavam naquele lugar. Importante, isso não quer dizer que os diálogos não aconteceram tal qual o roteiro dramaturgico, a mudança se deu no modo de ser/estar na relação cena-cidade – o que foi feito na fúria da vivência e conforme a percepção individual de cada atuante, sem conversa ou acordo prévio, sendo percebido pelo público que conseguiu acompanhar a itinerância até o fim conforme relatos de amigos que já haviam assistido à obra em Salvador e reconheceram a diferença lá na capital paulista: “aqui foi diferente, não é?”, “parecia que vocês tinham se multiplicado”, “tudo foi tão performático”.

É notável que em ambas as situações, de Cuiabá-MT e São Paulo-SP, o aspecto dramaturgico não estava firmado no texto propriamente dito, tal qual o publicado no programa que era comercializado ao fim das sessões. Os agenciamentos reorganizados antes e durante a

apresentação para o acontecimento em si da obra, atendendo às insurgências da cidade (aquilo que o lugar e o imprevisível ofertam), reafirmam o caráter movediço, aerado, mediador do que seria a dramaturgia de uma obra que se dá com o espaço urbano, a qual denomino Dramaturgia Encruzilhada. Feita por muitos agentes (da equipe criativa até o público, e, os produtores e/ou curadores que inserem o espetáculo em programações curando um olhar para os sítios e paisagens de realização de seus eventos), entrelaçando muitas camadas (o tangível e o inesperado, a ordem da presença e a ordem da representação, a ludicidade e a criticidade, a ética e a estética, o convívio social e a cidadania), e mediando os elementos produtores de sentido na cena, dentre eles o texto.

terceira carta

7 é o número de *Esù*, orixá da comunicação, senhor das encruzadas, guia do meu movimento na pesquisa com A Outra Companhia de Teatro e agora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA).

7 são as encruzilhadas que compõem o percurso de itinerância de *Ruína de Anjos* em seu sítio de origem, o bairro do Politeama, em Salvador-BA.

7 anos é a distância temporal entre a estreia do espetáculo e a apresentação/defesa desta pesquisa.

7 são as personagens envolvidas no enredo da obra, sendo que uma delas aparece pontualmente e as demais protagonizam efetivamente as cenas que evocam questões latentes à época, assim como agora.

perceber essa passagem de tempo e pensar a relação com a obra, de como as personagens são trazidas à cena me interessa, especialmente diante das discussões sobre representatividade, lugar de fala e lugar de existência que tem acontecido cada vez com mais força e constância atualmente.

representatividade e lugar de fala são conceitos próximos, mas efetivamente não são a mesma coisa. a professora e filósofa Djamila Ribeiro (2019), numa tradução do conceito de posicionalidade, reflete sobre o silenciamento de determinados corpos ao longo da história e convoca a consciência do papel, da posição do sujeito na sociedade, reconhecendo-o como protagonista de sua trajetória, tendo maior propriedade para falar. é o lugar de fala. a representatividade diz respeito ao ato de representar um segmento ou grupo com efetividade e qualidade. todavia, nem todo mundo pode representar o outro.

“Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa” (RIBEIRO, 2019, p. 82-83).

ele pode desenvolver algum tipo de representação dela, porém, a força da representatividade dela é maior que a dele quando se trata de questões relacionadas a seu contexto, devido ao lugar de fala que tem, a experiência vivida. daí a luta por representação por parte de perfis

sociais que não se veem representados nos discursos de pessoas que ocupam determinados espaços de poder e cuja trajetória em nada se encontra com as suas.

a advogada, pesquisadora e Prof.^a Dr.^a Denise Carrascosa, ao propor uma perspectiva do lugar de existência, vai além da fala, pensando uma perspectiva que decorre do corpo, que é físico e ancestral, que se desloca através dos tempos e espaços que fazem a encruzilhada da cultura afrodiáspórica em nossos corpos. “[...] uma noção de lugar de existência alarga as potências das nossas forças criativas em arte, das nossas forças filosóficas em pensamento, das nossas forças epistemológicas em ocupar posições no jogo violento da cultura colonial, racista, sexista, capitalista contra nós”. (CARRASCOSA, 2021)

quando penso sobre esses conceitos e, atravessado pelas reflexões que brotam nas rodas de conversa envolvendo pessoas negras, LGBTQIAP+ e/ou positivas (três instâncias que atravessam minha existência), me questiono sobre as personagens de *Ruína de Anjos* e o elenco que as interpreta.

tem uma pessoa em situação de rua que não é feita por uma pessoa pertencente a essa realidade.

tem um pastor evangélico e traficante interpretado por um ator que se interessa em manifestar sua fé no candomblé e que malmente faz uso de bebida alcoólica quiçá de outras drogas.

tem uma travesti que é criada a partir da vivência de um ator que é transformista mas que jamais viveu o contexto da prostituição e da rua o qual a personagem permeia.

eu mesmo faço um cadeirante sem portar qualquer deficiência.

sem dúvida, há uma discussão, no mínimo, ética aí.

seríamos nós os atuantes ideais para representar tais personagens uma vez que não temos a propriedade que decorre de suas existências, o lugar de fala, o lugar de existência?

esse não é o foco da minha pesquisa, porém, é uma questão que me salta.

como pesquisador interessado pelos teatros do real e cidadão que busca maior coerência entre suas práticas e discursos, arriscaria a responder negativamente a interrogativa.

todavia, penso que cabe uma reflexão sobre o ofício do atuante e as possibilidades que nós d'A Outra Companhia dispúnhamos à época. certamente deve haver atuantes cadeirantes que poderiam fazer Wilson melhor do que eu, assim como pessoas com vivências nos contextos das demais personagens que poderiam estar no elenco da obra.

entretanto, nós que ali nos encontrávamos imersos numa pesquisa de grupo, a qual primava por afirmar a linguagem produzida por aquele conjunto de pessoas assim como suas inquietações frente a paisagem social de 2015 – no rastro das manifestações que levaram milhões de pessoas às ruas de mais de 500 cidades do país em 2013, e ao mesmo tempo, às vésperas do ano em que aconteceria o golpe que destituiu a presidenta eleita Dilma Rousseff. vivíamos um período onde pululavam reflexões sobre machismo, racismo, LGBTfobia e tantas outras.

cada um de nós do grupo, por questões pessoais, se aproximava mais de uma questão ou de outra, de modo que olhando para o caos que o país vivia, era urgente trazer aquilo que pairava sobre nossos pensamentos e atravessava, em maior ou menor escala, os nossos corpos.

mais do representar tais personagens da cidade, buscávamos vivenciar o que seriam suas realidades. não à toa nos colocávamos em deriva a experienciar seus contextos (do processo criativo até as apresentações, onde quer que acontecessem), chegando a uma interpretação.

nos colocávamos em vivência para partilhar um modo de enxergar aquela realidade, sob um ponto de vista elaborado no diálogo com os corpos pertencentes ao contexto.

interpretação e não representação.

7 anos atrás, essa reflexão não existia com tamanha profundidade.

queríamos mais trazer à tona as questões, fazendo coro ao movimento pungente que havia.

7 anos depois, esses pensamentos me encruzilham.

pode o ator fazer qualquer personagem, mas em tempos onde buscamos elaborar conteúdos que melhor alinhem estética e ética; onde questionamos os lugares de poder, o silenciamento dos corpos e a marginalização das subjetividades; onde batalhamos por maior representatividade a fim de espelhar as diferenças que nos constituem socialmente, auxiliando o processo de democratização do país; o caminho poderia ser outro.

como dramaturgo, diretor e atuante, considerando, especialmente, o contexto de trabalho em meio a um grupo que se interessava por processos criativos mais fechados à participação de outros artistas na cena, buscava estratégias de trazer tal discussão à baila da cena, operando, por exemplo, em zonas de distanciamento e fabulação onde o atuante fala sobre a personagem num jogo de esgarçamento do ponto de vista, entre primeira e terceira pessoa. a personagem

Santa poderia confrontar o público:

“Tão vendo? Quem é culpado pela sujeira da cidade, pela violência na cidade, por tudo na cidade? Eu? Santa? Eles? A gente é espelho.”

26 de maio de 2022

PAÓ FINAL | A DRAMATURGIA ENCRUZILHADA QUE FECHA ABRINDO

CAMINHO

O *paó* é um gesto milenar de comunicação que reverencia a ancestralidade interligando os planos do *Òrun* (plano espiritual) e do *Àiyé* (plano físico). Um bater de palmas que parece simples, mas que tem grande força. Para saudar o *Ilê* (terreiro ou casa de candomblé), pedir a benção aos mais velhos, para chamar a atenção quando recolhido, reverenciar o orixá, ofertar a oferenda, finalizar o *sirè* (festa para os orixás), para dizer o não dito – para tudo isso, o *paó* acontece. É um ato de responsabilidade e humildade, um vínculo subjetivo e ancestral, uma ação ritual que faz com que o contato entre os planos seja presente, vivo, inteiro. Para tanto, a escuta, a entrega, o movimento.

Caminhando no sentido de concluir esta pesquisa, me curvo e bato *paó* para reverenciar a todas as pessoas que vieram antes de mim experimentando e refletindo sobre a relação cena-cidade assim como as que estiveram comigo nesta escrita dando suporte teórico, prático e afetivo. Bato *paó* para fechar a pesquisa, ofertando um fechamento que na verdade abre espaço para tantas outras reflexões. Assim como a encruzilhada não é um ponto de chegada e sim um lugar de caminhos, minha conclusão não encerra a pesquisa, ela aponta reflexões sobre a construção de uma dramaturgia que articula camadas, tempos, espaços, linguagens, conceitos, práticas; que se dá em campo expandido, no “entre”, justo na encruzilhada; que se cria a partir da observação, da vivência e do diálogo com a cidade. Daí o nome que dou à dramaturgia que construí junto A Outra Companhia de Teatro – a quem também me curvo e bato *paó* –, que aqui analiso e apresento para findar esta minha contribuição ao campo acadêmico e artístico-cultural.

Resultante de um processo, ao mesmo tempo que é em si um processo contínuo, estando aberta para o diálogo com a cidade tomada como dramaturgia e não como palco, compreendo a Dramaturgia Encruzilhada como sendo um modo de construção dramatúrgica que opera entre a cidade e a cena, articulando ética e estética, despertando imaginários a partir da experiência imersiva e compartilhada que inclui públicos, atuentes e toda equipe envolvida em seu acontecimento, negociando com os códigos urbanos e cênicos na nebulosa entre a realidade e a ficção. É bem verdade que:

[...] Discutir as relações entre o real e o ficcional é adentrar num terreno escorregadio, pois, só podemos dizer que do real sabemos sobre a hipótese de

sua manifestação. A condição básica da identificação do real é circunstancial e relativa. (É o real para mim, o real que eu vejo, ou que nós vemos). Portanto, esse reconhecimento ou sua constatação são parte de um complexo processo de aceitação e descobrimentos, frente aos quais os espectadores e os atores são participantes ativos em um jogo de acordos, encontros e desencontros. A percepção do real pode criar um tipo de compromisso com o que é referenciado na cena, e a partir do que é possível identificar os processos reais (e atuais) dos quais cada um participa, individualmente ou numa coletividade. (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 36-37)

Considerando a ponderação feita por André Carreira e Ana Maria de Bulhões-Carvalho diante da identificação do campo do real e do ficcional, que perpassa pela percepção do sujeito-espectador que neste tipo de dramaturgia ao mesmo tempo em que observa é também participante do jogo cênico, reitero que a articulação dos conceitos “ordem da presença” e “ordem da representação”, defendidos por Erika Fischer-Lichte (2013), melhor adere ao que compreendo por camadas que se encruzilham nessa dramaturgia que proponho.

Oriunda da observação da cidade tomada como pré-texto do teatro que a ocupa, aberta às situações que a edificam como dramaturgia, tecido vivo de poéticas, campo fértil de narratividade, a Dramaturgia Encruzilhada lida com o indeterminismo, a imprevisibilidade, a simultaneidade, a instantaneidade e a efemeridade, inscrevendo-se como um projeto crítico político que equaciona a gramática da cidade (fluxos e tráfego, atividades e funcionalidades, iluminação, sinalização e mídias, segurança, atividades fixas, flexíveis ou fugazes, comunidades, clima e fenômenos naturais etc., à luz de Francis Wilker) e a escrita cênica (texto, ações, coreografias, derivas, músicas, trajeto, elementos de cena, técnica, performatividade, interação). Traz a itinerância como dispositivo de imersão e mediação do público, assim como traço que escreve sua poética colocando o real em cena como tema assim como experiência, constituindo-se uma obra de teatros do real, a partir de Maryvonne Saison (1998 *apud* LEITE, 2017). Dialógica, entrecruza o corpo da cidade com suas dramaturgias já existentes e o corpo-lugar de quem a faz, à luz de Marcelo Sousa Brito (2017), incluindo efetivamente todas as pessoas (artistas-criadores, espectadores, técnicos) que estão imersas na experiência de seu acontecimento que se dá de modo específico (em dia, horário e local definido) e irrepetível (por mais que a situações busquem ser repetidas, seguindo um roteiro dramaturgic, o inusitado que atravessa sua realização, torna-a única). Constitui-se como um documento guardado na memória das pessoas, revisitado através dos rastros que deixa (no caso do *Ruína de Anjos*, as pulseiras, a carta lida e entregue ao final pelas personagens, o sangue artificial no chão, os copos e o gosto de cafezinho vendido, as fotografias e os vídeos que ocupam as redes sociais) e das

acentuações que provoca, como que passando um marca-texto seja na arquitetura ou na memória local (a exemplo do prédio do cinema fechado no bairro do Politeama, o elevado onde habitam pessoas em situação de rua tomadas como espelho pela personagem Santa, o bloco puxado pela personagem Clarice em meio a Avenida Sete de Setembro, a fachada do prédio do SEBRAE, onde a personagem Evelyn vai entregar o projeto e é violentada, os semáforos onde acontecem as cenas da agressão à travesti e do tiroteio, o ponto de Nilson do Acarajé – tudo acaba por virar um grifo na cidade).

A dramaturgia aqui defendida articula os diversos elementos que compõem o espetáculo (iluminação, cenografia, figurino, trilha sonora, produção), resultando em uma obra pública e coletiva, uma vez que se dá em meio a espaços públicos da cidade e seu acontecimento prescinde do encontro de quem assiste e quem se coloca sob a margem do que se identifica por cena – encontro este que, em verdade, mobiliza uma comunidade temporariamente engajada em sua realização, seja a partir de poéticas de multidão ou da subjetividade do indivíduo acessada em seu processo pessoal de fruição artística. Ou seja, uma “prática de resistência no ato de promover o lugar, seja em que perspectiva for: humanística, radical, artística etc.” (BRITO, 2017, p. 38), à luz do geógrafo Edward Relph (*apud* BRITO, 2017), considerando sua ação de imantar e/ou lugarizar espaços.

Considerando a experiência com A Outra Companhia de Teatro, sugeri nas páginas anteriores alguns procedimentos para sua criação, que se deu de modo colaborativo, sendo esse o *modus operandi* do grupo à época, apesar de ter um diretor convidado. As derivas como teoria e procedimento que se dá em ensaio e no arco de sua apresentação; a identificação de estações cênicas e a composição de um percurso pela cidade, delineando a itinerância com o público e as voltas que os atuantes precisam dar para manter a ubiquidade; os *viewpoints*, o *Quadro Subjetivo Daquilo Que Me Trouxe Até Aqui* e a fabulação biográfica como dispositivos para levantar material relativo à composição de personagens; os laboratórios e ensaios abertos realizados na rua, fundamentais para compreensão dramática, cênica, técnica e logística. Essas são algumas das muitas possibilidades e estratégias para criar uma Dramaturgia Encruzilhada, afinal muitos são os estímulos e pontos de vistas a serem considerados como gatilho para articular cena e cidade.

No diálogo que tive com os artistas-pesquisadores no seminário virtual *ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção*, pude perceber

o quão complexo e plural é esse caminho. A convergência de reflexões se dá justamente no que compreendo como a grande encruzilhada que nos mobiliza na escrita das cenas, dramatúrgica e cenicamente: a abertura para que a cidade entre na cena e a cena que invade a cidade, como provoca André Carreira (2019) ao defender o “teatro de invasão do espaço urbano” para as práticas que se dão na cidade.

Em resposta às perguntas que evoquei para encaminhar esta pesquisa, considero que, para criar uma obra teatral que toma a cidade como dramaturgia é fundamental se colocar em encruzilhada, “praticando-a como campo de possibilidades” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 20). Disponível para cruzar com o acaso, aquilo que se configura como seu texto dramático traz os rastros de um processo criativo que se interessa pela relação cena e cidade, sendo um roteiro que engendra falas, ações e um conjunto de situações que estabelecem uma narrativa que diz respeito a um percurso de itinerância escolhido (no caso do *Ruína de Anjos*, considera-se o que deu origem a obra, desenvolvido no bairro do Politeama), o qual se modifica a cada novo espaço de apresentação, podendo, inclusive, revisitar um memorial de materiais colecionados em experimentações, ensaios e mesmo em outras apresentações, para dar conta de seu novo trajeto.

Configurando-se como um documento que acentua conflitos, media a diversidade de elementos necessários para sua elaboração e negocia com atravessamentos localizados na zona fronteira entre a cena e a cidade, a Dramaturgia Encruzilhada é uma elaboração poética a partir de uma visão ética sobre um contexto, um fato, uma situação, um lugar; é uma criação processual que se dá na mobilidade contínua de saberes; é um registro inacabado da experiência arriscada de articular vida e arte.

Num movimento de entrega similar à “virada no santo” após o *paó*, como acontece com um *iyàwó* a partir da escuta da batida sagrada das palmas, ou seja, entregando-se ao devir que materializa e expressa uma energia ancestral, concluo minha pesquisa sem me fechar em conceitos absolutos ou inéditos, trazendo reflexões que expõem minha experiência com A Outra Companhia de Teatro em articulação com outros artistas e pesquisadores que se interessam pela relação cena-cidade assim como pelos teatros do real, mas mantendo-me aberto a descobrir o que está por vir e que poderá ratificar o que chamo Dramaturgia Encruzilhada. Sua conceituação, assim como a definição de princípios, aspectos, características e apresentação de possíveis metodologias, está por vir. Considero que para isso, seja fundamental vivenciar outras circunstâncias criativas que articulem a cena e a cidade de maneira plural, diversa, complexa;

experimentando, por exemplo, os procedimentos e caminhos apresentados aqui, assim como encontrando outras possibilidades, com outros corpos, em outros contextos, diante de outras paisagens e respondendo a diferentes inquietações temáticas.

Por ora e por fim, arrisco-me a dizer que a Dramaturgia Encruzilhada é um processo, ao passo que é seu próprio resultado; é um conceito e ao mesmo tempo uma prática; é um documento da cena assim como uma cena que se retroalimenta de documentos, como as materialidades que compõem o próprio espaço urbano assim como todo o complexo de variáveis que podem compor o acontecimento da cena na cidade. *Paó!*

REFERÊNCIAS

- A OUTRA COMPANHIA DE TEATRO. *Luiz Antônio Sena Jr. e elenco reunidos para discutir o roteiro de itinerância para o espetáculo*. 2015. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.
- ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 253-258, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375>. Acesso em: 8 jun. 2021.
- ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.
- ARAÚJO, Antônio. Aproximações ao processo colaborativo. In: FERNANDES, Sílvia (org.). *Teatro da Vertigem*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 13-19.
- BARÁ, Adeloyá Ojú. *A personagem Santa puxa o carro tipo burrinha carregado por materiais advindos do lixo*. 2015. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.
- BARÁ, Adeloyá Ojú. *Cena de ensaio realizado com a presença de Luiz Fernando Marques Lubi*. 2015. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.
- BARÁ, Adeloyá Ojú. *Cena do espetáculo Ruína de Anjos, em Salvador-BA, onde a personagem Clarice puxa um bloco carnavalesco pelas ruas*. 2015. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.
- BARÁ, Adeloyá Ojú. *Cenas do roteiro proposto por Vinícius Lírío, realizadas no Pelourinho, com a participação de Eliana Monteiro e Francis Wilker*. 2015. 4 fotografias. 889x851 pixels.
- BARÁ, Adeloyá Ojú. *Eliana Monteiro, Francis Wilker e equipe criativa em frente à Casa d'A Outra, percorrendo as estações cênicas a partir do roteiro proposto pelo elenco*. 2015. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.
- BARÁ, Adeloyá Ojú. *Eliana Monteiro, Francis Wilker e equipe criativa percorrendo as estações cênicas a partir do roteiro proposto pelo elenco*. 2015. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.
- BARÁ, Adeloyá Ojú. *Evento Ruína em Debate, com a presença do Capitão Elton Santana e do Grupo de Teatro da Polícia Militar da Bahia, do transformista Luiz Santana e do artista Edu O., respectivamente*. 2015. 4 fotografias. 889x632 pixels.
- BARÁ, Adeloyá Ojú. *Israel Barretto, Roquildes Junior, Eddy Veríssimo, Anderson Danttas, Luiz Buranga e Luiz Antônio Sena Jr., respectivamente, realizam ações performáticas a partir das provocações de Eliana Monteiro e Francis Wilker no entorno da Casa d'A Outra*. 2015. 6 fotografias. 893x893 pixels.
- BARÁ, Adeloyá Ojú. *O carro tipo burrinha serve de palanque para a personagem Josué pregar*. 2015. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.

BARÁ, Adeloyá Ojú. *O carro tipo burrinha utilizado como trio elétrico para a personagem Clarice “puxar” seu bloco*. 2015. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BRITO, Marcelo Sousa. *O teatro que corre nas vias*. Salvador: EDUFBA, 2017.

CARRASCOSA, Denise. Denise Carrascosa: depoimento. Salvador, 2021. 1 áudio. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora].

CARREIRA, André. *Teatro de invasão do espaço urbano: a cidade como dramaturgia*. São Paulo: Hucitec, 2019.

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 33-44, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074>. Acesso em: 27 jan. 2022.

CARVALHO, Francis Wilker de. *Encenação-paisagem: uma cena que reivindica o mundo a céu aberto*. São Paulo: USP, 2020. 260 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

CASTRO, Giordano. Documento ou sobre o processamento da urgência do coletivo. In: *ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção | mesa 5*. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (ca. 82 min.). Publicado pelo canal L U I. Disponível em: <https://youtu.be/Q8wUuFUyqEA>. Acesso em: 10 set. 2021.

CORREIA, Paulo Petronilio. Corpo-transe no candomblé: performance e cotidiano. *ARTEFACTUM – Revista de Estudos em Linguagens e Tecnologia*. v. 8, n. 1, 2014. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/247>. Acesso em: 26 mai. 2022.

DIAS, Juliana Michaello M. O grande jogo do porvir: a Internacional Situacionista e a ideia de jogo urbano. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, dez. 2007. p. 37-49. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812007000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 05 jul. 2020.

DOCUMENTO. In: ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 20 out. 2020.

FONTES, Henrique. Bioestética ou como partilhar uma história de outrem. In: ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção | mesa 4*. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (ca. 67 min.). Publicado pelo canal L U I. Disponível em: https://youtu.be/6XOo_Yb9d0U. Acesso em: 10 set. 2020.

HELENA, Thereza. Um percurso pelas cicatrizes da cidade. In: PARÁGRAFO Cerrado. Cuiabá, mai. 2017. Disponível em: <https://paragrafocerrado.wordpress.com/2017/05/11/um-percurso-pelas-cicatrizes-da-cidade-2/>. Acesso em: 12 out. 2020.

JUARÉZ PARAÍSO. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (org.). *Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia*. Salvador: EBA-UFBA; CAHL-UFRB, 2014. 1 ilustração, cor. 1024x458 pixels. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/wp-content/uploads/2014/01/Figura-161-1024x458.jpg>. Acesso em: 12 out. 2020.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LEFEBVRE, Henri. *Espace et politique*, Paris: Antropos, 1972.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LESCOT, David. Teatro Documentário. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 182-183.

LUBI, Luiz Fernando Marques. Como encarar o público na fronteira entre a realidade e a ficção? In: ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção | mesa 7*. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (ca. 77 min.). Publicado pelo canal L U I. Disponível em: <https://youtu.be/58EAX96-LsA>. Acesso em: 06 set. 2020.

MONTEIRO, Eliana. Acontecimento ou entre o teatral e o performático fico com o que for capaz de traduzir a obra que criamos. In: ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção | mesa 6. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (ca. 68 min.). Publicado pelo canal L U I. Disponível em: <https://youtu.be/iFhq1CGp-Qg>. Acesso em: 05 jan. 2022.

NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. *Poéticas de multidão: autonomias co-(labor)ativas em rede*. São Paulo: PUC-SP, 2008. 189 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

PEREIRA, Margareth da Silva. Pensar por nebulosas. *In*: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 236-261.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROMERO, Thiago da Cunha. A verdade como fronteira entre os campos do real e ficcional. *In*: ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção | mesa 3*. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (ca. 68 min.). Publicado pelo canal L U I. Disponível em: https://youtu.be/qRC_1rzBpc4. Acesso em: 06 set. 2020.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação*: construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2016.

SANCHES, João. Teatros do real ou sobre desvios que apontam o real na cena. *In*: ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção | mesa 1*. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (ca. 66 min.). Publicado pelo canal L U I. Disponível em: <https://youtu.be/jCJQfGTHds0>. Acesso em: 22 mar. 2022.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. *In*: BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José (org.). *Repensar la dramaturgia*: errancia y transformación. Murcia: Centro Párraga, 2010. p. 19-56.

SENA JÚNIOR, Luiz Antônio. Ruína de Anjos: texto dramático. *In*: A OUTRA COMPANHIA DE TEATRO. *Programa do espetáculo Ruína de Anjos*. Salvador: [S.n.], 2015.

SESC – Serviço Social do Comércio. *Palco Giratório*, [S.l.], 2019. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/artes-cenicas/palco-giratorio/>. Acesso em: 19 out. 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; Luiz RUFINO. *Fogo no mato*: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMÕES, Antônio. *Personagem Wilson, interpretada por Luiz Antônio Sena Jr.* 2015. 1 fotografia. 928x1388 pixels.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 130-143, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 28 jan. 2021

SOLER, Marcelo. *Teatro documentário*: a pedagogia da não ficção. São Paulo: USP, 2008. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TIAGO, Camila Barbosa; SILVA, Narciso Lorangeira Telles da. *O Uso dos Viewpoints na Construção de um Espetáculo da Cia. dos Atores*. Universidade Federal de Uberlândia, Núcleo de Pesquisa em Ensino de Artes, 2010. (Apresentação de Trabalho/Comunicação) Disponível em:

http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/9eraea/relatos_pesquisa/comunicacao_rp_av_camila.pdf.

Acesso em: 29 out. 2020.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. *A Tribo*. Porto Alegre, [20--?].

Disponível em: https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo_1.html. Acesso em: 30 jan. 2022.

WILKER, Francis. Cidade-vista ou de como documentar uma poética da/na urbi. *In: ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção | mesa 8**. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (ca. 59 min.). Publicado pelo canal L U I.

Disponível em: <https://youtu.be/26MZbDUSxB0>. Acesso em: 10 set. 2020

WILKER, Francis. *Encenação no espaço urbano*. Vinhedo: Horizonte, 2018

APÊNDICE

RUÍNA DE ANJOS (texto dramático)

De autoria de Luiz Antônio Sena Jr, esta é a versão que integra o Programa do Espetáculo, comercializado ao final de suas apresentações. Suas referências espaciais são todas relacionadas ao bairro do Politeama, em Salvador-BA, onde a obra teve seu processo de criação desenvolvido e sua temporada de estreia no ano de 2015.

DERIVAS | PERSONAGENS (ELENCO):

Wilson (Luiz Antônio Sena Jr.)

Josué (Roquildes Junior)

Santa (Luiz Buranga)

Evelyn (Eddy Veríssimo)

Clarice (Anderson Danttas)

Z (Israel Barretto)

Segurança (Luiz Buranga)

SITUAÇÃO 01

(calçada defronte ao prédio do antigo cinema)

WILSON: Boa noite! Veio ver a parada ai foi? Já ouviu falar do Cine Art? Aqui era um cinema, depois virou igreja de crente e dizem que vai reinaugarar. Cinema de rua ou é cinema na rua, como é que diz? Porra nenhuma, de rua ou na rua, a parada tá ai. O esquema é enxergar. As vezes a coisa tá na cara e você não vê, precisa que alguém mostre, aponte. Que hora é essa ai? Tô com café aqui, se quiserem é só comprar. R\$ 1 o *coffee the nigh!* Alguém? Tem preto, com

açúcar, adoçante e tem um batizado também. Oh! Diz que a reinauguração vai ser com uma parada chamada Ruína de Anjos. Uma saga. Anda que só. Tá preparado? Olhe só coloca essa pulseira e não perde por nada. É um esquema pra poucos. Sabe como é evento VIP, né?! Tem que ter controle pra granfinada ficar de boa. Imagine se abre geral, esses mendigos tudo aí iriam querer entrar... aí você tá lá vendo seu filme e tal, um fedor da porra do lado, um monte de saco, de lata, de garrafa de plástico... me poupe, né não?! Fique à vontade pra testemunhar. Estão preparados para andar? (*sinal de início – sirene toca três vezes*) Junta aí, galera! O esquema é andar em grupo, pelas calçadas. Se for atravessar usa a faixa de pedestre. Vocês escolhem o que querem ver, mas não fiquem com a cara mexendo pela rua, não. Caro quando não mata, aleija! (*no megafone*) Atenção galera do Politeama, notícia de primeira! Uma grande empresa produtora de cinema brasileiro acaba de anunciar a compra do antigo Cine Art. Isso mesmo, o cinema que tá fechado e que foi igreja de crente. Em breve, esse bairro vai ter de novo seu espaço para a sétima arte. São outros tempos. Prepara que os caras vão chegar pra botar ordem. Para uns vai ser a glória, para outros a desgraça: tudo vai ser remexido! O trânsito, a segurança, o comércio, o dia a dia... O cinema vai reabrir! Já já vocês enxergar o filme na cara de vocês. (*sem megafone*) Podem ir! É por aí! Reparem! Caminhem! Testemunhem!

SITUAÇÃO 02

(*rua defronte ao prédio do antigo cinema*)

JOSUÉ: Cidadão! A paz do senhor, irmão! Ou pra quem preferir, salve Jah! Tô vendo uma dúvida pairando sobre vocês. “Ora, a fé é a certeza daquilo que esperamos e a prova das coisas que não vemos”, diz o senhor em nome de João. “Iremos compartilhar a mesma sala sim, porém Jah proverá o pão, é o amor”, já diz o Senhor em nome de Bob Marley. (*Canta: “We’ll share the same room yeah, but Jah provide the bread, Is this love, is this love, is this love” – música Is This Love?*) Se ligou? Acreditei! Alguém viu uma mendiga que anda (*Santa aparece ao fundo arrastando um saco de latas, ele nota ela*) arrastando um saco de latas. Dona Santa? (*ela não pára*) Senhora?

SANTA: O que é? Você é do governo? Da polícia?

JOSUÉ: Calma! Tá devendo pros homens é? Relaxa! Só vim trazer uma palavra de conforto, de fé, de esperança

SANTA: Esperança pra mim é pão dormido, é bolacha quebrada, é resto de feijão, pedaço de carne, sopa. O senhor é da missão?

JOSUÉ: Não, mas eu tenho uma missão! Estava aqui dizendo as pessoas pra ver se me ajudavam a lhe enxergar...

SANTA: Se não é comida, não é missão!

JOSUÉ: Tá nervosa mesmo, hein, irmã?! Minha missão é entregar essa carta a você, Dona Santa!

SANTA: E quem é que ia mandar uma carta pra uma pessoa que mora na rua?

JOSUÉ: Você sabe ler?

SANTA: Claro, eu já ensinei muita gente a ler

JOSUÉ: Acho que um livro meu você nunca leu...

SANTA: Você é escritor, é?!

JOSUÉ: Você gosta de parábolas? Tome! (*entrega um suposto cigarro de maconha*) Ruína de Anjos! Mas tome também sua carta! Quem me mandou entregar me disse o que tem aí, para o caso dela se perder no caminho. Mas acho que é melhor você ler por conta própria. E não tenha medo, ele não está aqui entre nós, foi enforcado. A paz do Senhor, minha irmã! “*No woman no cry*”. (*Santa sai*) A paz do Senhor, meus irmãos! “Vede que prova de amor nos deu o Pai: sermos chamados filhos de Deus. E nós o somos!”

SANTA: Ei, moço! Cuidado com essas ruas onde o senhor anda! Quando os homens chegam, eles não sabem distinguir quem é de bem e quem não é. O sarrafo desce em qualquer um. E aí, o senhor vira estatística... (*Canta o hino nacional*).

SITUAÇÃO 03

(*sinaleira, faixa de pedestre*)

EVELYN (*faz um número na sinaleira, pede dinheiro às pessoas; para Josué*): Não, não precisa me dá nada não, moço. Eu que tenho que lhe entregar uma coisa.

JOSUÉ: A mim?

EVELYN: Sim. Tome!

JOSUÉ: Uma carta? Mas quem...

EVELYN: Não posso demorar não, moço! O sinal já vai abrir.

(Z e CLARICE brigam na faixa de pedestre, ele joga ela na parede, esconde o rosto dela com o vestido, tira o salto, tenta socar na cabeça dela. CLARICE grita, ele corre, ela no chão! EVELYN ajuda CLARICE)

SITUAÇÃO 04

(viaduto)

SANTA: Vocês ouviram? Estão falando que a desgraça do cinema vai reabrir pra tirar o sossego da gente. Meu deus! Pra onde é que eu vou? O que é que eu vou fazer? Já tá tão difícil de conseguir dinheiro, o povo não dá mais nada a gente. A gente pede, se humilha e o povo nem tchun... ninguém tem mais piedade. Venham cá! (*arrasta o público pro viaduto*) Tão vendo? A gente é culpado pela sujeira da cidade, pela violência na cidade, por tudo na cidade. A gente é espelho.

(Z queima o mendigo)

WILSON: Que porra é essa aí, Santa? Tá emprenhando o ouvido do povo é? Deixa a massa escolher de que lado tá. Vem cá, minha gente!

SANTA: Você tá de que lado, aleijado?

WILSON: Fique na sua e vaze logo! Se saia!

SANTA: Você quer que eu passe por cima de você, seu aleijado!

SITUAÇÃO 05

(shopping – portão)

Z: E ai, aleijadinho, vamo bater esse baba de roda?

WILSON: Seu cu.

Z: Tem café ai?

WILSON: Sempre! *Coffee the night* não descansa!

Z: Me dá ai um pra despertar.

WILSON: Tá sabendo que o cinema vai reabrir?

Z: Que cinema? Vão botar um cinema aqui no shopping?

WILSON: Você é perdido mesmo, ne? Deu no rádio que compraram o cinema do Politeama

Z: Tô ligado!

WILSON: E você tá fazendo que porra ai, uma hora dessa?

Z: Tô quebrando uma prum cara ai. Vai me pagar 50 conto pra tomar conta aqui. Essa hora só entra gente VIP.

WILSON: Sei... só quem tem (*gesto de dinheiro*)! Só os de pulseira.

Z: Wilson! Toma aqui ó

WILSON: Tá dando de pombo-correio é?

Z: Mandaram lhe entregar ai. (*entrega*)

WILSON: Que porra é essa? Quem mandou?

Z: Todo mundo ai é VIP? Aqui só entra de pulseira. É separado mesmo. Tem gente que tem, tem gente que não tem porra nenhuma. Vamo entrando! Quem não tem, passa direto. (público entra no shopping)

SITUAÇÃO 06

(*shopping – dentro, loja de vestidos de noiva*)

CLARICE: Gente, o que é isso? Que invasão é essa? É arrastão no shopping? Pelo amor de deus, já sou preta, pobre, travesti, apontada na esquina... quero o selo de presidiária, não! Já chega! Passei aqui só pra ver qual vestido vou usar. Me chamaram pra fazer um show num casamento no fim de semana. Tô tensa. Queria ir de noiva, mas acho deselegante. Que você acha?

EVELYN (*por fora da grade*): Clara?!

CLARICE: Evelyn, mulher, chegue ai, tô mesmo precisando de sua ajuda, seu olhar artístico. Moço, deixa ela entrar ai.

EVELYN (*dentro*): Ainda bem que lhe vi, tá fazendo o que, bicha?

CLARICE: Bicha, não, me respeite. Mulher

EVELYN: Desculpe. Mulher.

CLARICE: Tava aqui vendo com o povo um vestido pra fazer um show esse fim de semana num casamento. Você que é tirada a artista qual acha que fica melhor em minha silhueta?

EVELYN: Oh, amiga, pode ser esse (*aponta qualquer um*). Tá foda! Tô precisando de dinheiro, amiga.

CLARICE: Sempre, né? Faz aí um número pra ver se alguém se sensibiliza e lhe dá uns trocados.

EVELYN: Na boa, se alguém quiser ajudar, tô aceitando mesmo. Conheci um cara ai que tá querendo apostar em mim, Clarice. Tô com uma ideia na cabeça já. Deixei meu telefone com ele.

CLARICE: Hum, você e suas idéias!

EVELYN: Ele disse que quer me encontrar hoje ainda pra gente conversar

CLARICE: Hoje ainda? Há essa hora? Sei bem o que ele quer... e você deve querer também, porque acreditar que alguém vai lhe encontrar uma hora dessa pra falar de trabalho...

EVELYN: Se feche!

CLARICE: Tô errada? Sei bem de onde vem esse dinheiro!

EVELYN: Me respeite! *(toca o celular dela)* Alô? Sim, sou eu, Evelyn Araújo. Agora? Mas tem alguém lá uma hora dessas pra eu falar de meu trabalho, entender minha ideia... Projeto? Isso, pra ver meu projeto... Ah, o senhor estará lá... Antônio Soares, ok. *(desliga)* Desculpe, amiga, era o homem que eu falei. Ele pediu pra ver meu projeto

CLARICE: Projeto?

EVELYN: Falou assim mesmo: projeto. Me empresta R\$ 6 aí pra eu pegar esse buzu. Hoje foi foda, o sinal só deu pra almoçar e tomar um café de Wilson.

CLARICE: Emprestar, não, lhe dá, né?! O que o povo aí deu, num já dá não? Quanto é que precisa pra completar?

EVELYN: Muito obrigada, Clara, muito obrigada, gente! Vou lá falar com esse Sr. Antônio. Mostrar meu projeto...

CLARICE: Projeto. Enxerguei tudo. Ele quer é se projetar em você, idiota! Boa sorte! Deixa eu ir embora. Já fechou tudo mesmo. Amanhã eu venho aqui provar esse que você indicou. E vocês, vão ficar aí, é? Bom ir andando logo. *(cantarola e sai)*

Ontem, comecei a matar-te, meu coração.

Agora eu amo, tua derrota, meu fim.

Quando eu estiver morta,

meu pó gritará por você.

CLARICE *(vê Josué)*: Que susto, Josué! Aff!

SITUAÇÃO 07

(shopping – dentro, próximo as grades)

JOSUÉ (*para Clarice*): A paz do senhor minha irmã. “A liberdade é mais importante do que o pão”, boa frase! Boa noite, irmãos! Me faz um favor, cara, lê isso aqui (*dá um livro*) “A liberdade é mais importante do que o pão”. Quem escreveu isso? (*no livro, embaixo da frase tem “Nelson Rodrigues”*) Nelson Rodrigues, deve ser um apóstolo do Senhor. Que sacada. Olhe só: “A liberdade é mais importante do que o pão”. Do que vocês sentem falta hoje, agora? De sua casa, seu celular, seu amor, seu salário, seu carro, seu diploma? Isto lhe apropriar? Pois a propriedade é um roubo. Você sente o vento no pescoço? Isto é a liberdade. É o senhor lhe fazendo um denço. Agora imagine esse carinho por dentro de você. Pense no vento entrando por sua boca, percorrendo seus pulmões, até chegar em seu coração dá um beijo nele e sair pela boca. Isso é o sopro dos deuses! Tá vendo aí? Tá tudo junto, Deus e a viagem, a fé e a massa, Jesus Cristo e Nelson Rodrigues. Vocês querem que eu fale de que agora? Querem uma palavra de conforto, um livro pra relaxar. Eu tenho uns fininhos, assim um livro de salmo, um hai-kai, mas também tenho as torebias tipo apocalipse, livro de Jó

SANTA: Josué, me dá um aí.

JOSUÉ: Dá?!

SANTA: Tô desesperada, Josué. Esse negócio de cinema reabrir... só fodem a gente! Me dá um aí que tô necessitada.

JOSUÉ: Sua cota de graça já foi, Santa! Aliás, não venha com essa vozinha de dó, não, velha! Esse desespero porque o cinema vai reabrir... Cada um com sua própria liberdade ou escravidão. Estava aqui agora falando disto com estes irmãos. Se você quer bater um papo com Jah pra ficar relax, tem que pagar.

SANTA: Pagar não sei com o quê

JOSUÉ: Ora! Dai e dar-se-vos-á. Tá na Bíblia. Me dê logo esses R\$ 3 que tá aí no seu sutiã guardado pra ir pra casa. Você já tá toda esculhambada mesmo, vai trazeirando no ônibus.

SANTA: Você é um demônio (*ela lhe dá o dinheiro que tem e ele entrega a trouxinha*)

JOSUÉ: Eu sou um anjo, Dona Santa! Depende de como você me vê. Repare! Quanto é que você tá tirando na rua?

SANTA: Lhe interessa?

JOSUÉ: Interessa! Tá com vergonha do povo é? Ninguém aqui é seu concorrente, não! Ainda. Tô querendo lhe ajudar! Se o cinema abrir você tá ligada que os homens vão limpar geral e gente que nem você vai sumir do mapa.

SANTA: Essa desgraça. Tá cada dia mais difícil. Se hoje ninguém mais tem piedade, imagine...

JOSUÉ: Piedade é nome que tá na Bíblia, não tá mais no coração do homem, não. O que move o mundo é isso (*faz gesto de dinheiro com os dedos*) E é dinheiro que você quer? Pois aprenda que piedade é irmã gêmea de sofrimento.

SANTA: Mas as vezes eu faço que tô sofrendo, enrolo umas gases nas pernas, me rastejo assim...

JOSUÉ: E adianta? Isso funcionava quando você anda era menina-velha-besta.

SANTA: Oxe. Só se eu quebrar um osso e for no hospital botar aqueles ferro que fica exposto, mas isso eu não tenho coragem não. Se bem que eu podia arranjar uma sonda dessas que bota aqui, entrava pelos buzu, começava a pedir, ou eles me davam o dinheiro por pena ou com medo que eu abrisse aquela merda em cima deles...

JOSUÉ: Ôh, maluca, velha, ultrapassada, antiga, caquética... Deixa de ser Jurassic Park. Não é em você que deve morar o sofrimento pra despertar a piedade. Pense, qual é a doença do século?

SANTA: Sei lá, zika, chicungunya...

JOSUÉ: A depressão, Santa! Hoje todo mundo fala em depressão! O sofrimento já está nas pessoas. Então as pessoas estão precisando de que? De Piedade, velha! Os papéis estão invertidos! Os tempos são outros. Mendigo é coisa do século passado. Desse jeito todo mundo foge. Quando o povo vê alguém na rua sofrendo, fedendo, pedindo, que nem você, ninguém tem mais dó. Veja no sinal, quando tá vermelho, todo mundo fecha os vidros. É ou não é?! Ninguém agüenta mais a ladainha de vocês. Tá todo mundo sofrendo e “eu sou o caminho, a verdade e a vida”

SANTA: Tá bom, Josué. Eu sou demônio que ninguém quer e você é o Jesus Cristo.

JOSUÉ: Você é igual a mim, Jesus Cristo da virada dos anos 2000. Você quer dinheiro que nem os caras que compraram esse cinema ai. Só que eles são antenados no que o povo quer, precisa... você tem aprender com eles. Repare! Olha ai, esse povo todo (*platéia*) tá aqui me ouvindo, posso falar do que eu quiser. Se eu disser duas palavras de fé, em nome do Senhor...

SANTA: Você gosta de enganar as pessoas

JOSUÉ: E você? Não tem sua casa, sua pensão, seu filho? Tá na rua pra quê?

SANTA: Por que eu preciso

JOSUÉ: Porque você quer dinheiro. Eu também. A palavra do senhor impera, dá dinheiro e dá poder! Seja esse deus (*livro preto*) ou esse (*gesto do baseado/cigarro de maconha*). Se quiser ter seu pedaço de terra no céu, eu lhe dou, é só me dá 10% do que você tem. “Ah mas eu não tenho salário” Do que você tiver! “Ah mas eu tô desempregado” De sua casa, de seus móveis, de sua comida, do que você tiver, eu quero 10% e o Senhor vai te ajudar, porque pra chegar nele você precisa de mim. Escute o que eu vou lhe dizer, velha, eu sou peixe pequeno na lábia da fé ainda, mas lhe digo, logo logo eu sou pastor, depois vereador, deputado, quando menos esperar tô na câmara dizendo o que quero, mandando e desmandando junto com os meus. Agora, se quiser, posso lhe ensinar sobre o Senhor e sobre Jah.

Z (*no portão*): Olha a hora! Bora saindo ai, galera!

JOSUÉ: Vocês são ótimos fiéis! Podem ir!

Z: Cuidado ai com a rua. Vão por aqui

SITUAÇÃO 08

(*rua – flashback futuro*)

WILSON (*canta*):

Me dá R\$1 que eu mato dois

Eu tiro tudo e pipoco depois

pouco por nada

WILSON (*vendo o público*): Opa! Opa! Opa! Alguém aí vai um cafezinho? Ajuda ai pro aleijado ir pra casa logo.

(*EVELYN atravessa a conversa*)

WILSON: Ei, coisinha, qual é?!

EVELYN: Nada não! Nada não!

WILSON: Calma, não vou te fazer nada, não.

EVELYN: Eu tô bem. Tava num trabalho... É que eu sai correndo. Apressada. Que é que você quer comigo?

WILSON: Nada, desgraça. Só quis ajudar, cavala. Você passa assim no meio da galera... Mas cada um sabe de sua dor

EVELYN: Desculpa. (*desabafa*) “traga seu projeto”. Aqui o projeto. Fudida. “Sr Antônio tá ai?” “Depende”. Depende. Depende.

WILSON: Moça, me entregaram isso aqui e disseram pra dar a quem eu encontrasse em desespero. Acho que vai ajudar mais você do que a mim. (*entrega a carta, ela sai*) Me ajuda aqui, coisinha. (chama alguém da platéia) Empurra essa cadeira aqui que já tô com os braços doendo. Cuidado com os buracos. O povo só reclama da buraqueira no asfalto, mas as calçadas tão parecendo as crateras da lua. Cuidado pra eu não cair.

SITUAÇÃO 09

(sinaleira, faixa de pedestre)

WILSON: Êa, Clarice! Tá fazendo pistão é, preta galega?

CLARICE: Não! Tô modelando, aleijado hipócrita!

WISLON: Oh, você errada! Não te chamei de viado!

CLARICE: Será que é verdade esse negócio ai do cinema?

WILSON: É certo! Todo mundo já tá sabendo. Já tem data e tudo pra inaugurar. Até gente dos “estestes” vem pra festa.

CLARICE: Será?

WILSON: Tô lhe dizendo... A granfinada toda vai vir pra cá. É bom você até procurar outro ponto, porque eles vão limpar o perímetro todo. Eu que não sou fixo, posso ficar de boa. Aliás, você devia fazer show lá na abertura. Aqui nesses lados só existe você de preta-galega! Vai lá mostrar seu sucesso.

CLARICE: Sucesso de cu é rola, Wilson. Me poupe. Vamo levantando essa corda, ai? Quero ver esse bloco brilhar na avenida! Simbora meu povo! Hoje é tudo nosso!

SITUAÇÃO 10

(avenida)

CLARICE: Quem tem pulseira entra na corda. Simbora meu bloco Encruzilhada! Mãozinhas pra cima! Muita energia! Quero ver meu bloco brilhar! Beijo pra minha imprensa, meus camarotes, minha pipoca fora da corda! (*canta*)

*Sou a dama da noite
No meio da encruzilhada
Santa, deusa, puta, amada*

*Exalo cheiro de flor
Meu toque acalenta sua dor
Meu sopro resfria calor, calada*

Sou feminina, estou nua, por isso não vou me calar

*Canto a mais pura verdade
Que ninguém quer enxergar*

*Meu sangue ofende o mundo
Meu amor te faz duvidar
Da perfeição divina
Miguel, homem, anjo, Clara*

(coro) Clara clareou, nasceu/morreu Miguel, anjo virou

Z: Clarice!

CLARICE: O que é, Z?

(os dois brigam, murros, pontapés, chutes)

Z: Seu viado! Bicha! Um macho vestido de mulher que sai por ai embaralhando a cabeça do mundo?! Um chupa rola de esquina!

CLARICE: E você é o que? Enrustido, encubado, homofóbico. Bichona.

JOSUÉ: Largue ela!

Z: Não se mete.

JOSUÉ: Me meto mesmo! Alguém tem que agir nessa porra aqui. Fica todo mundo só testemunhando, fazendo cara de dó, filmando pra vender pra essas televisões... Se assumo você diante dela. Otárinho de merda! Viado enrustido.

Z: Você falou o que?

JOSUÉ: Viado! Você come ela e não sabe que ela tem um pau nas pernas?

Z: Escuta aqui.

JOSUÉ: Escuta aqui você, Cristiano.

Z: Z!

JOSUÉ: Cristiano! Tá pensando que eu não sei quem você é?

Z: Isso é um invertido

JOSUÉ: É uma mulher. Clarice.

Z: Miguel!

JOSUÉ: Ela quer ser Clarice e é.

Z: Invertido.

JOSUÉ: Invertido é você, que não se aceita e fica invertendo a lógica das pessoas pra se esconder. Que nem você tem um monte aí, a gente vê todo dia.

Z: Quem é você pra falar assim comigo?

JOSUÉ: Josué, nunca mudei meu nome não! Você é corajoso, né? Também, tem as costas quentes. Foi o escolhido do homem de farda. No meio da pivetada toda, ele quis foi o moleque branco, do olho claro, já desenhando o corpo. E o que é que ele fez com você nesse tempo todo, hein, Cristiano? Enfiou a língua no cu, foi? Otário! Sua sorte é que o Senhor me salvou. Bora, Clarice.

Z: Clarice, onde você vai? Olhe aqui, eu sou o homem das medalhas.

CLARICE: Medalhas não fazem heróis (*entrega carta a Z*).

JOSUÉ: Deixa ele aí na merda dele.

SITUAÇÃO 11

(*defronte a prédio alto*)

EVELYN (*chama, bate na porta, tenta ligar*): Sr. Antônio. Sr. Antônio. Sr. Antônio. Sr. Antônio! Eu não aguento mais! Tá vendo aí, gente! Me ligou, mandou eu vir “Quero ver esse seu projeto” venho eu feito uma maluca pra apresentar o tal do projeto, tive que pedir dinheiro pro povo pra chegar aqui em tempo. Chego aqui e cadê? Se fosse no tempo que andava estampada nos outdoor, nas capas de jornal, com notinha em coluna de internet, ele tinha me esperado. Agora, ne?! Tô aqui na rua... mas ainda sou artista! Sr Antônio! Sr Antônio, filha da puta! Ainda bem que esse cinema vai reabrir, pra vê se gente como ele valoriza nossa arte. Se bem que esse povo de cinema é igual a esse povo que patrocina, só que lucrar. Só passar filme de Hollywood, de Oscar, de Globo... artista como eu não vou chegar perto nem pra cuspir fogo na abertura... mas ele vai me ouvir! Alguém aí vai ter que me ouvir Sr. Antônio

SEGURANÇA (*na rua*): O que é, senhora? Eu trabalho ai, tá procurando alguém?

EVELYN: Moço, Sr. Antônio me ligou pra trazer meu projeto. Ele tá ai?

SEGURANÇA: Depende.

SITUAÇÃO 12

(*sinaleira, faixa de pedestre – flashback passado*)

Z: Bora! Bora!

WILSON: Simbora rodar esse golzinho do sinal, meu irmão

JOSUÉ: Deixa eu brincar ai

Z: Não, aqui é só pra quem fica ligado na sinaleira

WILSON: Que é isso, mano, deixa o boyzinho brincar ai. Ele tá ligado na da qual é.

JOSUÉ: Fique na maresia, parmalat.

WILSON: Vamos bater 0 ou 1, quem perder fica de bobo. Zerinho ou (*Z perde*)

JOSUÉ: Toma ai parmalat, você que vai pro meio, é o tempo do sinal só.

Z: Nada, meu irmão. A bola é minha! Batam ai! Par ou ímpar e quem perder vai pro meio.

WILSON: De boa! Vamo lá

JOSUÉ: PAR

WILSON: ÍMPAR. Um dois e (*batem, Josué ganha*)

JOSUÉ: Bora lá, Wilson sai de bobo.

(*Sinal fecha, jogo, tiro, WILSON baleado caído no chão*)

JOSUÉ: Caralho, rei.

Z: Puta que pariu! Vamo tirar ele daqui pros carros não passarem por cima

JOSUÉ: Ajuda aqui! (*tiram ele e colocam na cadeira de rodas*)

(*todos cantam*)

Olhe para isso

Podia ser você

Podia ser seu filho

Aqui, noutra lugar

Um tiro certo no meio do peito

Um corpo estendido,

Um grito contido

Um soco, um sopro, um choro e nada mais

SITUAÇÃO 13

(rua próxima ao prédio do antigo cinema)

SANTA: Cidadão! Espere! *(Clarice pára, volta a andar)* Cidadão!

(CLARICE aponta pra si)

SANTA: É com você mesmo.

CLARICE: Por favor, peço que a senhora, Dona Santa, se refira a mim como...

SANTA: Tenho uma carta para lhe entregar, cidadão.

CLARICE: Cidadã!

SANTA: Tá! Tá! Tá Como você quiser, cidadão!

CLARICE: Que maluquice é essa, Santa? Nunca lhe vi falando nessa formalidade toda.

SANTA: Eu mudei. “O Filho do Homem veio buscar e salvar os que estavam perdidos”, fala o Senhor em nome de Lucas, o apóstolo. Preciso lhe enxergar do jeito que você realmente é, do jeito que você veio ao mundo. “Não te deixes vencer pelo mal, mas vence com o bem” – Romanos 12:21. Macho é macho e fêmea é fêmea. A propósito, por favor, não me chame mais deste nome, porque Santo é o Senhor.

CLARICE: Meu cu pra seu Senhor! Tá dando uma de Josué, é? Como é que você sabe que essa carta é pra mim?

SANTA: “Um cidadão que diz ser mulher e vive pelo Politeama”, só pode ser o senhor, cidadão!

CLARICE: Cidadã! Custa se referir a mim da maneira como sou?

SANTA: Tome logo.

CLARICE: E quem mandou?

SANTA: Ah bom! Abra que você vai ver. Deixa eu ir que tô atrasada pra inauguração do cinema.

CLARICE: E você acha que vai entrar é? É só para convidados.

SANTA: Não tem porta que não se abra pra palavra do Senhor, cidadão.

CLARICE: Essa eu quero ver.

SITUAÇÃO 14

(calçada defronte ao prédio do antigo cinema)

JOSUÉ: Cidadão!!

TODOS: Que é? Ninguém aguenta mais esse negócio de ser CIDADÃO!

JOSUÉ: Que confusão é essa? *(todos tentam dizer que o cinema vai reabrir)* A paz do senhor, meus irmãos! Salve Jah!

CLARICE: Ih, lá vem esse homem com esse negócio de crente

Z: Aqui a cabeça da paz

SANTA: Tá repreendido!

EVELYN: Quem é esse, Clara?

JOSUÉ: Josué, o profeta dos livros de conforto e alívio. Quer um?

EVELYN: Muito obrigada, moço, não tô pra isso não.

SANTA: A inauguração do cinema é hoje!

JOSUÉ: Hoje?

Z: É!

CLARICE: Santa que bem sabe...

WILSON (*saindo de dentro do shopping*): Atenção, galera! Vocês demoraram muito pra chegar? O filme já começou, Ruína de Anjos. O esquema é o seguinte: de pouquinho em pouquinho vocês vão entrando pra não atrapalhar quem chegou no horário, nos trinquês e já tá acomodado. De 5 em 5 pra não tumultuar o esquema. Hora de ver o que você não enxerga na rua. Nem tudo que tá aí, a gente sabe. Santa/Clarice/Josué/Evelyn/Z leva uma renca aí com cada um de vocês. Devagar!

SITUAÇÃO 15:

(*dentro do prédio do antigo cinema*)

SANTA (*para seu recorte de público*): Uma vela. “Quando você estiver triste, filha, acenda uma vela pra sua santinha e converse com ela”. Sua voz era suave, parecia sempre que ela tava fazendo dengo. Segunda-feira. Sem almoço, sem dever de casa, sem ditado. A gente tava com um abafamento no peito, um balanço nas vistas, um arrepio no goto. Tinha quase uma semana

que ela saiu pra trabalhar e não voltou. Nunca foi de andar pela rua, fofocando com vizinhos. Só gostava de missa. Deixou a gente na escola, me deu um beijo na testa, cheiro meu irmão “cuide dela”. Terça, quarta, quinta, sexta, sábado, já era domingo. Pai só chorava rezando. Promessa, rosário, ex-voto, díizimo. Não era católico, mas tinha fé em Nossa Senhora da Piedade. Era de noite. Fiz o café, dei com bolacha pra meu irmão. Quando painho encostou a boca na xícara quente, ouviu no rádio. “Corpo de mulher é encontrado degolado na Paciência”. Não disse nome, nem de onde era, quantos anos tinha, se tinha sinal. Uma mancha nas costas, um inchaço na cabeça, um furo no peito. Angústia e clamor. *Mãezinha do céu, eu não sei rezar, eu só sei dizer que quero te amar, azul é teu manto, branco é véu, mãezinha eu quero de novo te ver lá no céu.* Uma vela. Foi só uma vela pra achar ela. A gente acendeu e rezou tanto pra não ser verdade. A gente apagou ali. Não dava tempo de pensar. Era um abafamento no peito, um balanço nas vistas, um arrepio no gotto. Nossa casa tava toda preta, fedendo e ardendo. Um homem me tirou de lá. Jardim sapecando, casa fumaçando, coração apertado. Mãezinha no céu, Painho no fogo, meu irmão e eu no vento. “Quem tocou fogo na casa, menina?” “Não sei, eu só acendi uma vela” “Você vai mijar na cama”. Podia ser você, você. Quem nunca acendeu uma vela em casa pra santinha lhe proteger? Quem nunca se viu aflito? Eu tinha 09 anos. Até hoje o cheiro de carne queimada me sufoca. Você gosta de churrasco? Eu nunca comi. Quando casei, mataram um boi. Eu sai do escuro do quarto de empregada na casa dos parentes pra ser abatida no santuário cheio de velas. A vela. Velada. A luz. O fim do túnel. Socos, palavões, pontapés, agressões, cárcere privado. A quem pediu ajuda? *Mãezinha do céu...* depois de 02 anos, meu sorriso no rosto, meu olho brilhando, meu coração livre. A viuvez. A pensão. Um tiro.

CLARICE (*para seu recorte de público*): Nasceu uma flor na rua. Alguém já viu uma flor no meio desse rio preto que rasga a cidade? Ela brotou do asfalto iludindo o mundo e tapiando a origem. De espinhos por nascer. Com cheiro de gente. Textura que lembra a mistura de céu, libido e areia. Rosa ou azul? Não é cor que faz a gente. Amarelo que serve pra menino e menina. Tem saliva, carne e pulso. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7... escuta! 8, eu tinha 8 anos e não me enxergava entre os primos na roça. Cavalgar pelos matos, tocar bola, empinar pipa. Preferia colher flores no campo pra enfeitar a mesa, o quarto, os cabelos de vó. “Vamo brincar de macaquinho” Nem carrinho nem boneca. “Você pega na banana”. Nem pêra, nem uva, nem maçã, quiçá salada mista. “Frutinha”. Que mal tinha preferir pentear os cabelos dela no cair da tarde a brincar de garrafão no terreiro? 15, 16, 17, 18, 19... escuta! “Vim te ver” “Que cabelo grande, amor de vó” Mal conseguia falar, deitada na cama de cimento com o mosquito lhe cobrindo. Casa varrida, pratos lavados, roupas quaradas. Seu cheiro ensopou meu nariz. Depois de um tempo, ele me viu no quintal. Em minha espinha, seu bafo. “Quem é essa, véia?” Corpo virado, dentes cerrados, olho de canto, barba nascendo em perfil. 21, 22, 23... “Bicha” “Escuta” Toalha em minha boca, cuspe em seus dedos. “Macaco quer banana?” 30, 31, 32 anos. Uma geração separava a gente. Era força, gemido, porra e correr pro rio. Nem tudo a água consegue limpar. Nem sempre o choro desabafa. Meu corpo se revelando, a voz encorpando, minhas vontades surgindo. Antes de querer ser qualquer coisa, eu já era. 45, 46, 47, 48, 49... escuta, era noite de fins de setembro. Nasceu. Doce. Mole. “Mulherzinha” “Uma flor nasceu hoje perto da janela de seu quarto, vó” sem abrir mais os olhos “É você”. Silêncio, breu, reza. Voinha se foi. Mala arrumada, madrugada ainda, vó já no chão, a estrada. 60, 80, 100, 120, 140 batimentos por minuto. Saliva, carne e pulso. Na boleia do caminhão, escondida no meio das bananas, cheguei. A cidade. Casa crescendo pro céu, chão preto, barulho de nunca parar. A rua. Cheiro de maresia lhe regando, raio de sol lhe irradiando, tempo de se abrir. A flor. Carros em alta velocidade lhe

lambendo as pétalas, gente apressada quase lhe esmagando, latejo de vida no caos. Começar de novo. 1, 2, 3... silêncio! Ela geme. Muda. Urros de existir. Ouça! “Eu tenho saudade de gente!”

Z (*para seu recorte de público*): É murro em ponta de faca. Estilhaço de vitral colorindo as vistas. “Quando você ouvir a serene pula e corre”. Escola Central. Era o único jeito de forrar o bucho. Nunca tive aula, aprendi na raça a ler. Passar a noite na rua é caligrafar a vida sem vírgulas numa eterna reticência. A gente aprende a enxergar as palavras no mundo primeiro. ABC – Acuse, Brigue, Corra! Aço fatiando a língua. Dedo empunhado ao céu. “Não sabe assinar, bota o dedo” Naquele dia o neguinho chegou com a história de que aprendeu a voar. A gente correu no morro, escalou os matos pra de cima ver o céu rosado pintando o mar. “Que você quer ser quando crescer?” Gente, digo eu. Traficante, diz ele. Os homens. A sirene. A gente tava tão dentro da viagem que pensei que era um grito de sereia puxando pra debaixo d’água o resto do sol. Correr ali só pra voar. O pau comendo no centro. O nego fugido. Eu pro camburão. Sebo nas pernas. Sangue nos beiços. Nem mãe, nem pai, nem vó, nem tia. Órfão de si. Lotado de descaso. Meia noite de dor. “Se lhe pegar de novo você tá fudido”. Roxo é a cor do desespero. Os manos das quebradas, os cachorros atrás da gente. Ninguém pede pra morar na rua. Quando aprendi a estender a mão já batia carteira correndo das viaturas. A fome é impulso. A falta de dinheiro é consumição. Urubu voando no céu. Bicho de pé comendo seu chão. “Aqui você tem que aprender a ler e escrever se quiser ser gente”. Orfanato Casa de Querubim. Cada cachorro sabe a caceta que lambe. Era a primeira vez que alguém lavava minha roupa, botava meu prato, perguntava como eu estava. Aprendi a juntar letra e separar sílabas. Fé no pão e fome de divindade. O homem de farda aponta pra mim. Sirene rasgando a lotação em cadeia. “Só deus”. Cadeado lacrado. “Bota o dedo” Porta fechada. “Corra”. Camisa por dentro. “Não olhe pra trás”. No poste “Ele está voltando” e eu tô saindo. Bala na agulha. Linha vermelha surrada de corte. Casa de gente rica. A maresia lambendo as cortinas. O céu mais perto da cara. O cheiro de comida já dando gosto na boca. “Agora você é meu, menino”. Mão, nariz, língua. Leão marcando território. Chupa, senta, engole. Cavalos no cio. Sem grito, sem cuspe, sem querer. Touro chifrando o outro. Calado, abafado, enfiado. Cobra em bote. “Viado” Não! Você, eu não” Tampo de mesa quebrado. Tapete em terra cota. Cadeira torada. A sirene. A fuga. A rua. Murro e ponta de faca.

JOSUÉ (*para seu recorte de público*): “Já rezou hoje, menino?” “Deus é luz”. Era hora de dormir e lá na casa arranjada pros pivetes de rua, elas faziam ajoelhar e chamar por deus. Pai, Filho, Espírito Santo, Jeová, Messias, Rabino. “Só ele pra olhar pra esses meninos”. Com as freiras o sono só vinha depois de beijar a estátua do Sagrado Coração de Jesus. Nos crentes a comida só era dada depois de dizer dois versículos seguidos de “A paz do Senhor”. Eles acreditavam que era todo mundo irmão. Um cu. Era tudo vigiado, trancado, enjaulado. Comida regrada, sono cronometrado, fé obrigada. Na hora do baba que a gente se acertava. Tête-à-tête. Bola na rede, soco na cara, areia e sangue na boca. “Pára, pelo amor de deus” “Se contar alguma coisa, o aço lhe traça.” “Deus tá vendo” A gente era treinado pra acreditar no Senhor. Um exército pra ser de deus. O bando de Jesus. E cadê ele? “Tira esse menino do bucho que é resto de estupro” Vim pro mundo. “Hoje não tem comida” Fui pra rua pedir. “Pega na boca e leva pro playboy sem ninguém ver” Comecei a ganhar dinheiro. “Não é droga, é livro” Fugi da escola. “Puxa, prende e passa” Aprendi a viver em gangue. “Você tem que se virar pra pagar” Comecei a pregar. “Os caras estão atrás de você” Fugi do interior. “Você é um merda” Cai de boca no coturno. Gosto de terra. Cheiro de pólvora. Coração aos pulos. Suor atrás da orelha.

Mãos cruzadas. Olhar vidrado pro homem no alto. A cruz brilhando no peito. O cano em minha direção. O cuspe em minha cara. “Se você acredita em Deus, reza”. Pai nosso que estás no céu – cadê você aqui? Santificado seja o vosso nome – pra fuder minha vida? Venha nós ao vosso reino – porque só você é Senhor, ne?! Santa-Maria, mãe de Deus – desde quando é minha mãe? Rogai por nós, pecadores – quem diz o que é pecado? Agora e na hora de nossa morte – porque só roga no fim? Amém. Amem. Amar quem? O menino fudido que rezava pra deus antes de dormir e aprendeu que na rua o Senhor anda atravessado no olho de gente que só lhe enxerga em minoria? O moleque arriado na mira dos homens que fazem da lei seu escudo pra chacinar quem está fora de sua ordem e progresso? O cara renegado desde a trepada errada e que queima seu credo na nóia do crucificado que só aparece pra violar o juízo e lhe submeter a culpa? Oração é coração batendo em tempo de sair pela boca. Fé é conseguir fugir da chuva de bala. Reza é saber ser gente na rua.

EVELYN (*para seu recorte de público*): Contatos, sorrisos, festas, rodadas de bebidas, altos papos, gente boa. Capa de jornal, perfil em revista, entrevista em programa de TV, flagra em site. Pop. Entusiasmo. Fantasia de menina que quer aparecer. Cabeça oca. “Ela sabe escalar” “Ela imita direitinho a mulher da novela” “Ela lê bem” “Ela é fotogênica” “Ela dá pra ser artista”. Caçula, a derradeira de 05 filhos de uma doméstica que dormia nas casas de família. “Fica na casa de sua tia” “Hoje você vai pra casa da vizinha” “Se comporte, eu volto já” E só depois de dois, três dias, ela chegava, cansada, arrasada, mas cheia de dengo pra me fazer. Beijo, cheiro, laço pra me enfeitar. Um dia me levou pro seu trabalho, não tinha quem tomasse conta de mim. “Que neguinha linda, parece um anjinho da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos” Não acreditavam que eu era filha de mainha. Queriam me pegar pra criar. Mãe não deixou! Jamais! Começaram a tomar conta de mim mesmo assim. Colégio particular, roupa de marca, merenda pra escola, massagem nos cabelos. Quadrilha de São João, desfile de primavera, férias de verão. 07 anos. Data pra comemorar. Decoração de Angélica, doces encomendados, salgados de derreter na boca, bolo em formato de táxi. Fotos, fotos, fotos, muitas fotos, até no jornal. Gostei. Era o assunto da roda, a queridinha do colégio, a pretinha que deu certo. Mainha limpava a casa do povo e DaMãe me cuidava pro mundo. Um beijo na testa, um abraço em tempo de me quebrar e um cheque. Ela se foi. Nunca mais. DaMãe. A Filha DaMãe. Mal acostumada. Sem ter mais do bom e do melhor. Teto de vidro estourado. “Deixe de ser besta e vá estudar” período de prova, catequese. “Quer se aparecer é?” oficina de teatro, aula de circo. “Você precisa ser gente” engarrafamento no ônibus, roupa engomada. “Você já tá grande, tem que me ajudar” lavagem de roupa, venda de marmita. Dava pra sorrir e deixar de comer pão com mortadela no almoço. Tempo de vestibular. “Teatro?” Entrei na universidade. “Teatro?” Comecei a fazer trabalhos “Teatro?” Comecei a ganhar dinheiro “Sim com teatro”. Indicada a prêmio, capa de jornal, convite pra fazer cinema, chamado pra TV. Empregada, escrava, babá. Flashback. Ato de rebobinar involuntário. Câmera lenta às avessas. Novela sem sucesso. Fim de contrato. Portas fechadas. Regresso pra terrinha. A volta é sempre mais difícil. O êxito tem vários pais, mas o órfão vive a seu revés, aos que sofrem por fim o céu abranda a raiva. Eu. Condutora de máquina sem prumo. “E agora hein, artista?” Nem teatro, nem peça, nem palco. A rua. O sinal. Quando fechar, serei estrela irradiada por farol de carros pra entreter os sonhos arruinados. E só.

WILSON (*para seu recorte de público*): “Acredita em deus que ele te tira daí” As vezes a gente acredita em tudo, até que o homem já botou os pés na lua. Cabeça de aquário, roupa de papel

alumínio, ar rarefeito. Breu. Tempo de acreditar. Um dia inventaram que quando escurece é hora de dormir. A gente deita, mas nem todo mundo pode sonhar. Cama sem lastro. Chão de cimento cru. Telha de eternit rachada. Bola de couro arregaçado no canto. Foco: Meter a bolaça na rede e ouvir a torcida vibrar. Ser notícia. Ser gente. Ser visto, só assim. Mãe assassinada. Recha de briga. Pai preso. Tráfico e roubo. Tia tomando conta. Dona da verdade, ovelha negra da família, professora. Eu, menino com sonho de ser estrela no país da CBF: cerveja, bunda e futebol. Na escola, corria pro campo. Na rua, corria pra quadra. Pelada. Baba. Partida. “Você só quer saber dessa porra de futebol”. A tia desligava a TV na hora do jogo. “Você tem que tomar jeito de gente” A tia rasgava a bola pra não brincar. “Você é uma cruz em minha vida” A tia nunca mais me viu. Passei uma semana na casa de um brother. Larguei o resto das coisas que tinha com um amigo. Peguei carona na BR. A gente nasce, vai querendo ganhar o mundo, aprende a andar. Dá um passo e já quer logo correr. Agora chegue num lugar que você não conhece?! Tudo trava. Pés. Mãos. Coração na boca. Quem tem boca, vai a Roma. Comecei a pedir. Dinheiro, comida, banho, um canto pra dormir. Em dois tempos, achei uma casa pra menino órfão. Rasguei os documentos que guardava no bolso. Deixei pra lá: nome, sangue, família, raiz. “Antes de dormir, conversa com deus” Quem inventou deus? Porque não inventaram um jeito dele olhar pra gente sem ter que pedir a ele? Porque eu não posso ser deus? Ninguém gosta de pedir. Já tava tudo acertado. Naquele dia eu tinha conseguido uma vaga pra treinar num time de base. Teste. Manhã de um dia qualquer. Sol a pino. Suor em litros. Cometas me rasgando por dentro. Cabeça nas nuvens. No meio da molecada de play, eu, de rua, fiz logo gol. Olho grande em cima de mim. Número marcado na camisa. Tapa no ombro. Riso de esperança “Você tem futuro”. O azarado não tem outra medicina que não a esperança. Corri logo pra contar. “Deus no comando”. “Vamo comemorar” Noite de lua. O sinal aberto pra gente. Bola em trânsito. Gurizada na rua. Uma estrela cai. Eu atirado no chão. No rádio do homem do acarajé “Anos depois de ir à lua, o homem chega a Marte”. Vermelho. Seco. Sem lua. Assim era. Eu, mártir, aleijado. Sem crença. Sonho de ser gente alvejado no espaço. Já ouviu falar de jogador de futebol aleijado? Astronauta aleijado? Deus aleijado? Morador de rua aleijado, já, né?! Mas ninguém quer. “Deus tá olhando por você” E eu enxergando o umbigo das pessoas. “Deus é maior que tudo” E eu sou o diferente que todo mundo tem dó. “Deus sabe o que faz”. E eu vivo invisível porque ninguém tem coragem de encarar. A diferença entre o remédio e o veneno está na dose. O moleque pequeno sonha: quer ser jogador! O homem grande sonha: quer ir pra lua. Eu aleijado sonho: quero acreditar em gente.

(acende a luz do espaço)

WILSON: Chega! Acabou! Acabou o teatro! Acabou o cinema! Acabou a porra toda! A saída é a rua! Todo mundo pra fora! Por favor, deixem as lanternas e as sombrinhas com o pessoal da portaria - elas não são um brinde! A vida não é brinde! A saída é a rua! A saída é a rua! A saída é a rua!

(sirene toca três vezes)