



RUÍNA DE ANJOS: um drama para uma cidade

LUIZ ANTÔNIO PEREIRA DE SENA JÚNIOR

Ator, diretor, dramaturgo e integrante d'A Outra Companhia de Teatro. Luiz Antônio Sena Jr. é bacharel em Artes Cênicas e mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro/ Universidade Federal da Bahia – UFBA, tendo como orientador o professor doutor João Alberto Lima Sanches.

RESUMO

A partir da obra *Ruína de Anjos*, d'A Outra Companhia de Teatro, é traçado um panorama sobre a sua construção dramaturgical, em diálogo com artistas-autores que se debruçaram sobre a reflexão da dramaturgia e/ou da encenação na contemporaneidade, especialmente ao mirar experiências cênicas que acontecem itinerantemente no espaço urbano, friccionando os campos do real e da ficção. O processo colaborativo, a dramaturgia em campo expandido, a encenação-paisagem são algumas das abordagens e dos conceitos discutidos neste relato de experiência sobre a escrita dramática que considera a cidade como um organismo vivo.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes Cênicas.

Dramaturgia.

Processo colaborativo.

Teatro.

ABSTRACT

Based on Ruína de Anjos by A Outra Companhia de Teatro, an overview is drawn of its dramaturgical construction, in dialogue with artist-authors who have focused on the reflection of dramaturgy and/ or staging in contemporary times, aiming especially at scenic experiences that happen roaming in the urban space, abrading the fields of reality and fiction. The collaborative process, dramaturgy in an expanded field, staging-landscape, are some of the approaches and concepts discussed in this experience report on dramatic writing that considers the city as a living organism.

KEYWORDS:

Performing Arts.

Dramaturgy.

Collaborative process.

Theater.



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

Um espetáculo, quando encenado num edifício teatral, por mais que suas convenções sejam desconstruídas, como por exemplo a disposição palco-plateia, a composição do ambiente cenográfico, as demarcações definidas pela iluminação cênica, a microfonação das vozes, a inserção de trilha sonora ou mesmo de elementos audiovisuais, ainda assim, esse espaço mantém em si um aspecto irrefutável: é um local para a imaginação, de modo que o que nele acontece é carregado de cenicidade. O simples fato de o seu acontecimento se dar num lugar cujo nome carrega em si o termo “teatro” já conduz o espectador a uma experiência cercada de códigos que o orientam numa fruição da ordem do ficcional. Ali é um espaço de representação, onde alguém representa algo, mesmo que seja a si mesmo partilhando um fato de sua história pessoal. É o lugar onde o que acontece não é necessariamente “de verdade”, ainda que o que se aprecie seja de natureza documental, biográfica ou mesmo baseado em fatos reais.

A escrita de uma obra cênica que acontece em outros espaços e, especialmente, nas ruas da cidade, em itinerância por suas vias, precisa considerar basilarmente o fato de que esse espaço não é o da representação cênica, como o é o espaço convencional. É, ao mesmo tempo, o espaço urbano com sua realidade cotidiana, os agenciamentos programados, os comportamentos diários e as situações tangíveis. Assim como é espaço de representação, onde a ficção se dá, a imaginação se alicerça e a magia da cena acontece.



Dito isso, é possível considerar que, ao escrever ou encenar uma obra que pretende ser encenada pela cidade, é urgente se debruçar sobre as muitas perspectivas já deflagradas em seu contexto real, marcado pelos códigos arquitetônicos, de trânsito, sociais, políticos e comerciais, para citar alguns. Procedimento adotado tanto para o caso de construir um imaginário que realce a camada da realidade, quanto para sobrepor essa camada com um tecido mítico, surreal ou ilusório. Para quaisquer que sejam as abordagens, a definição de um ponto de vista relativo à cidade é fundamental.

Nesse sentido, é urgente estampar uma questão que envie esse olhar para o espaço urbano. Por exemplo, uma obra que acontece pelas ruas sem qualquer alteração em seu funcionamento, em seu fluxo, precisa lidar mais fortemente com aquilo que é da ordem do imprevisível. Afinal de contas, por mais que se cartografem padrões e situações, a cidade muda constantemente; é uma obra construída e reconstruída cotidianamente.

Destarte, a dramaturgia não é erguida apenas pela textualidade; é ancorada sob um atravessamento de 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. É um teatro feito com a cidade, na relação com a cidade.

Para o desenvolvimento de *Ruína de Anjos*, espetáculo d'A Outra Companhia de Teatro dirigido por Vinícius Lírio e Luiz Antônio Sena Jr, este último também assinando a dramaturgia, a definição do roteiro de itinerância foi definidora para que se mapeassem cuidadosamente as estações cênicas e, então, se engendrassem as amarrações dramáticas. Tendo cenas já estruturadas do ponto de vista textual e mesmo de marcação, ou ao menos tendo a sugestão do jogo cênico entre os atores, foi preciso se debruçar sobre uma cartografia do espaço urbano mais apurada, de modo a reconhecer suas características relativas à iluminação, à sonoridade, ao relevo, à textura, à temperatura, à circulação de veículos e pedestres, à sensação de segurança e a metáforas grafadas em placas, logradouros, pichações, grafites, colagens e até mesmo marcas em estruturas urbanas como postes, jardins, grades, asfaltos, entre outras. Isso se deu, especialmente, à noite, uma vez que já se pretendia realizar o espetáculo nesse turno. Testaram-se os horários de 18h, 19h e 20h, escolhendo-se ao fim o último horário pelo fato de identificarmos que a partir daí o bairro se apresentava mais silencioso, com as ruas mais vazias, ratificando uma paisagem em que mais convergiam as discussões da obra.



Foram realizadas caminhadas silenciosas e individuais de observação das paisagens existentes no percurso. Cada atuante era convidado a sugerir locais de realização de suas cenas propostas ao final de cada caminhada, considerando pontos mais favoráveis, simbólicos ou seguros. É nesse momento, por exemplo, que se define a situação da puxada de trio de Clarice 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 o carnaval de Salvador e 2) espaço usado para a prostituição por travestis e garotos de programa, sendo considerado, portanto, como perigoso e marginal.

Dessa forma, colocá-la sobre um carro elevado puxando um bloco inventado naquele lugar era constituir uma metáfora que fricciona duas camadas divergentes no imaginário relacionado do lugar, mas convergentes no eixo composicional da deriva¹. Realidade e ficção entram em choque diante da pergunta que a própria deriva lança ao público: “quem é a verdadeira artista desta Avenida?”, numa comparação entre as grandes divas que arrastam multidões no período carnavalesco e ela, que ali simbolizava a marginalidade de como são vistas as travestis, tanto as 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 20 anos em atividade na Rua Carlos Gomes, paralela à Sete de Setembro.

Conhecer os detalhes de cada rua do roteiro de itinerância foi fundamental para definição de quais pontos de vista seriam afirmados e/ou confrontados em cena, assim como foi importante saber qual seria o ordenamento das cenas, de modo a validar os atravessamentos oriundos da imersão das derivas no espaço, o que fora feito num diálogo horizontal envolvendo o dramaturgo, o encenador e os atuantes. Ao passo que se analisava o mapa, notou-se que a organização das cenas num roteiro dramático 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, mas também a urgência de se atentar ao trajeto que cada atuante precisaria fazer para migrar de um lugar a outro, sem que o público percebesse. Isso porque as cenas estavam estruturadas no encontro entre duas derivas, de modo que uma estava já inserida na paisagem urbana, enquanto a outra chegaria para estabelecer um 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.

¹ Em cena, cada atuante se colocava em estado de deriva, em jogo permanente com a realidade da cidade e a ficção da obra, num nível de performatividade que não cabe na ideia de uma personagem.



Havia, portanto, uma necessidade operacional que interferia diretamente nos arranjos dramáticos: era preciso considerar o tempo de dar uma volta no quarteirão ou mesmo o deslocamento de uma rua a outra. A imagem a seguir grafa o trajeto seguido pelo público e os percursos de cada atuante para chegar nas estações cênicas em que atuariam, o que auxiliou o processo dramático e de encenação.

Definido o roteiro de itinerância e marcadas as estações cênicas, além dos percursos do público e dos atuentes, a dramaturgia e a encenação passaram a se debruçar no tratamento das situações de cenas. Era fundamental considerar os tempos de deslocamento. Isso resultou no prolongamento de algumas cenas e até mesmo na criação de outras que viessem a preencher o tempo para que as derivas conseguissem chegar em suas próximas estações cênicas. É o caso da segunda cena do espetáculo que realiza o primeiro encontro entre as derivas Josué e Santa; a cena precisou ser prolongada de modo que Luiz Antônio Sena Jr, que faz a deriva Wilson, recebendo os espectadores no Calçadão do Politeama na primeira cena, conseguisse dar uma volta no quarteirão e cruzasse o viaduto para se posicionar na esquina de sua próxima aparição, de modo que as pessoas que estavam assistindo à obra não percebessem sua passagem defronte à rua em que aconteceria a cena. Afinal esse trajeto era o mais rápido, sendo o mais ideal.

Destarte, havia aí um entrelaçamento entre o trabalho do dramaturgo e do encenador, uma vez que o primeiro precisava rever o que caberia ser dito por cada deriva naquele breve trecho, com o intuito de manter a narrativa. Mas também o encenador poderia direcionar a visão das pessoas que assistiriam com indicações de ação e/ou marcações, conduzindo a atenção destes para a percepção não tanto de toda a rua e sim de um trecho localizado.

Importante ressaltar que tal definição apresentada na Imagem 1 só foi consolidada após uma sequência de ensaios que envolveram inicialmente apenas os atuentes, o encenador e o 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

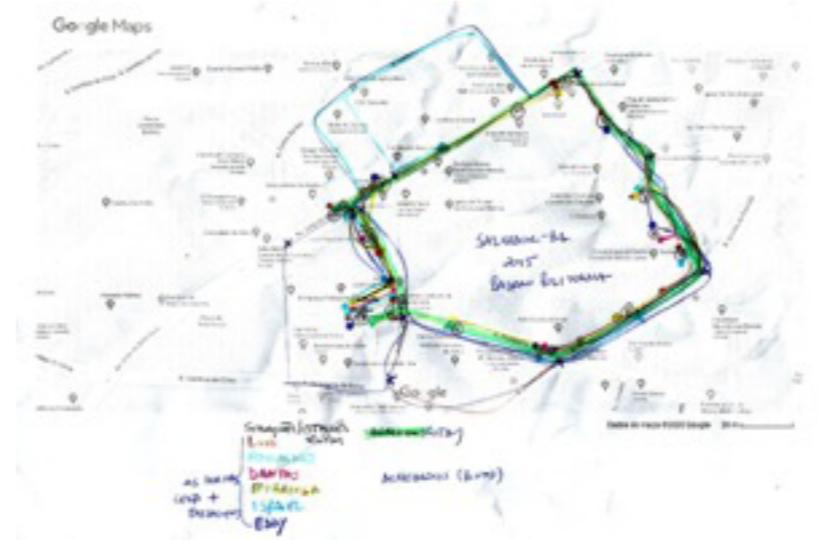


FIGURA 1
Roteiro logístico
e dramático
de itinerância.



abertos, de modo a verificar o funcionamento das estratégias de condução do público e de foco de visão, conforme dito no parágrafo anterior. Nesse sentido, aconteceram ensaios com até dez pessoas e outros com mais de 30, resultando em percepções bem singulares que impactavam na validação do roteiro logístico e dramático, não só pelo quantitativo de público, mas também pelo seu perfil. Por exemplo, houve um dia em que a maioria dos convidados para assistir eram idosos. O ritmo do caminhar desse perfil de público era completamente diferente do de estudantes jovens de uma faculdade que também foram assistir e, embora fossem em maior quantidade, eram mais ágeis.

Ainda nesses ensaios com público, puderam-se notar outros fatores que atravessariam a execução do roteiro. Por exemplo, em um dos ensaios, um ônibus cruzou a cena, parando no ponto de ônibus por onde uma das ações passava, o que fez com que os atores dilatassem o diálogo, repetindo algumas informações da cena para que os espectadores não perdessem informações preciosas para o desencadeamento da narrativa. Noutro momento, um caminhão de coleta de lixo parou numa das estações e os garçons começaram a interagir com a deriva que paralelamente recebia o público. Ainda, moradores em situação de rua começaram a gritar com a deriva Santa, que, de algum modo, representava-os na ficção, pedindo que ela fosse embora, que lhes deixasse dormir.

De fato, eram infinitas as situações possíveis de atravessamento da obra em seu pleno acontecimento. Afinal a rua não era isolada, nenhum trecho era interditado. A vida real seguia em sua organicidade, para além da ficção que era ensaiada e, posteriormente, seria encenada. Por mais estudos, ensaios e previsões que fossem feitos, havia uma poética da imprevisibilidade que precisava ser considerada.

Constatou-se então que, mais do que criar textos e ações que preenchessem o tempo de deslocamento/reajuste das derivas em suas estações cênicas, o ideal seria estabelecer pactos entre os atores, de modo que, em cena, pudessem triangular o olhar, jogando com o público, com a deriva com quem estivesse em contracena e o horizonte em perspectiva da rua, percebendo os deslocamentos do “fora de cena” para então conduzir os espectadores em sua trajetória oficial de fruição da obra. Exigia-se, aí, mais do que um arranjo dramático, um estado de atenção e jogo mais efetivo, “uma resultante marcada por tensões criativas” (ARAÚJO, 2011, p. 191).



Por outro lado, definido o roteiro dramaturgicamente de itinerância, era preciso lidar com os elementos adjacentes à cena que alicerçam sua poética. A princípio se poderia dizer que isso era um trabalho do encenador. No entanto, entendia-se que o dramaturgo precisava também amalgamar as propostas dos profissionais que compunham a equipe criativa, pois elas certamente ecoariam nas situações trazidas ao público. A dramaturgia do *Ruína de Anjos* não se restringia apenas ao texto escrito ou mesmo a um roteiro/uma escaleta de cenas. Para a criação de uma obra que atravessaria o espaço urbano, ao passo que conferiria algum nível de teatralidade ao cotidiano, era necessário convergir tudo que compõe a cena, potencializando as discussões evocadas pela obra. Nesse sentido, a dramaturgia é entendida como ponto de conversão de roteiros, de proposições criativas e de camadas de afetação, num jogo no qual atores e público transpõem seus afetos espectrados na cena com toda sua complexidade de códigos que vão além das palavras verbalizadas.

A caracterização das derivas (figurinos, calçados, cabelos, maquiagens), por exemplo, não poderia ser algo histriônico. Era fundamental que aquelas figuras ficcionais integrassem a paisagem da rua. Nesse caminho, Thiago Romero, que assinou tal função, optou por trabalhar nos limites do real, desconstruindo peças prontas que carregassem em si histórias e vivências, as quais, entrelaçadas na construção de roupas que viessem a vestir as derivas, conferissem-lhes visualmente uma sobreposição de camadas, simbolicamente uma representação coletiva. Afinal, cada deriva sintetizava um recorte social.

Roquildes Júnior, diretor musical, ao invés de trabalhar numa composição de trilha sonora (na qual a música compõe a atmosfera da cena, suscitando sensações a partir de melodias e letras), preferiu trabalhar em cima da ideia de ambiente sonoro, validando as sonoridades da urbanidade (barulhos, ruídos, ecos), inserindo canções como rastros que compõem uma massa sonora através de suportes possíveis no panorama real, como megafones ou amplificadores de voz (pequenas caixas de som com microfones tipo *headset* acoplados, muito utilizados por ambulantes no Centro de Salvador). Nos dois momentos em que a música ganha destaque na obra, ela adquire uma função épica, o que endossa a dramaturgia: 1) quando a travesti puxa o trio elétrico, afirmando-se como artista, a letra da canção conta a história da transição de gênero da própria deriva; 2) numa espécie de *flashback*, quando uma das derivas visita seu passado para expor sua condição de cadeirante em decorrência de uma troca de tiros, os versos convidam o público a refletir sobre a violência urbana: “podia ser você”.



FIGURA 2

A direção musical busca validar a sonoridade da cidade e as suas fontes. (Foto: Adelayá Magnoni).

As proposições cenográficas de Luiz Buranga caminharam no sentido de sugerir elementos cênicos que pudessem somar à paisagem urbana e, mais do que isso, que se transmutassem, validando a ideia de reuso de materiais – prática percebida entre aqueles que vivem nas ruas. Exemplo disso é o carrinho tipo burrinha usado por Santa, deriva que cata lixo, posteriormente transformado em trio elétrico, para a travesti desfilarm na avenida do carnaval, e em palanque, para o pastor-trafficante pregar na penúltima cena quando o público fecha o circuito de itinerância no espaço público. Ainda, seu olhar foi fundamental na escolha das estações cênicas, atentando para texturas, cores, símbolos já grafados nas paredes, muros, grades, portas, calçadas, pistas e postes. Na fuga do uso de estruturas e refletores que, uma vez inseridos no espaço urbano, certamente marcariam a ficcionalidade do acontecimento cênico.

Fernanda Paquelet, iluminadora, propôs uma observação dos rastros de luminosidade que a cidade tem à noite, de modo que o primeiro plano de iluminação das derivas acontecesse utilizando postes, faróis de veículos, luz de fachada de prédios, semáforos, aquilo que já está na *urbi*. Por outro lado, no intuito de criar focos que chamassem a atenção do público para determinadas cenas, surgiu a ideia de usar lanternas de grande alcance (holofotes portáteis), fixadas e camufladas em sacolas, mochilas ou bolsas carregadas pelas derivas. Nessa perspectiva de camuflagem, um cordão de LED foi fixado no carrinho tipo burrinha, invisibilizando-se diante do volume de materiais e informações que existiam em cima dele, com o cordão só sendo 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 de que a obra circulasse por outras cidades.

Ainda, no cruzamento entre dramaturgia, encenação e luz, surge a proposta de entregar pequenas lanternas aos espectadores, com o pretexto de que seria para a sua segurança, já que as ruas do Centro costumam ser escuras, mas que na verdade lhes atribuía a função de operação de luz quando solicitado pelas derivas, a exemplo da cena final, quando se adentra o espaço privado totalmente escuro.

Esses atravessamentos das áreas adjacentes à cena, as insurgências derivadas do jogo dos atuan-tes no encontro com o público e a própria lida com o espaço urbano, que iam desde a presença de Nilson do Acarajé, cuja barraca fica no Calçadão do Politeama onde o público é recebido, até o segurança do Orixás Center e do SEBRAE, onde aconteciam cenas específicas, ou mesmo os moradores em situação de rua e policiais que vez ou outra se inseriam no espetáculo, conferem à dramaturgia lacunas preenchidas na efemeridade e na potência do encontro. Nesse sentido, como suscita José A. Sánchez, a dramaturgia é um espaço de mediação entre três fatores apon-tados 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)



DRAMA: UM OLHAR SOBRE A GRAFIA DAS SITUAÇÕES

Como aponta Sánchez, a compreensão de que a dramaturgia se restringe ou está naquilo que é grafado sobre uma folha de papel é por demais limitada. Ao olhar para as obras que acontecem em meio ao espaço urbano, como o *Ruína de Anjos*, assim como o *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 d’A Outra Companhia de Teatro e que aqui são trazidos à baila da reflexão, nota-se que o texto em si é a última resultante, embora não seja o ponto final, senão 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 havendo registros audiovisuais, permanecerá na efemeridade de seu acontecimento, especialmente ao se observar que as apresentações de um espetáculo nesse contexto são sempre únicas, como *site specific*, no gerúndio de seu acontecimento: “permanentemente em sendo” (CARVALHO, 2020a). Um assalto ou um acidente acontecido no bairro, a mudança do dia da semana ou da cidade para apresentação, a troca de funcionários na vigilância de um dos espaços privados inseridos no roteiro da peça ou mesmo uma simples mudança climática, qualquer dessas ocorrências já é suficiente para alterar a paisagem do espaço urbano, tratado como espaço de atuação para o desenvolvimento do que é o tecido ficcional engendrado nas situações cênicas. Essas, ainda, podem ser modificadas diante do encontro com o público, que traz as respectivas subjetividades, assim como os marcadores do coletivo reunido em cada sessão.

Fato é que são muitas as epistemologias decorrentes de uma criação que se dá para, no e com espaço urbano, especialmente considerando-se o fato de essa criação acontecer sob a perspectiva de um espaço mútuo de atravessamentos entre seus criadores. A dramaturgia, nesse sentido, é um espaço de mediação, buscando dar conta de tantas perguntas suscitadas pelo trabalho de cada profissional envolvido, bem como pelas circunstâncias evocadas nos ensaios, especialmente àqueles com a presença de público, pois já aponta possíveis contornos da ordem



da recepção, o que pode ser melhor burilado visando atender às expectativas de seus criadores. Inevitavelmente tudo impacta no que é visto e dito, sendo, portanto, passível à codificação da escrita. O texto, ao final, consegue grafar apenas aquilo que é o drama das situações cênicas engendradas na tessitura narrativa da obra, trazendo em si, inclusive, aquilo que é amalgamado na encenação. Desse modo, a escrita dramaturgica só chega a um formato final quando a obra também encontra seu ponto de encerramento: a cena. À luz de Antônio Araújo, a dramaturgia se dá em processo, assim como os demais elementos da encenação:

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*, como o dramaturgo também era atuante, diretor e produtor, havia uma facilidade que era a presença constante desse olhar dramaturgico no processo, de modo que a convergência de pontos de vista e até mesmo os ajustes decorrentes de experimentações da ordem de quaisquer elementos da cena rapidamente espraavam na formatação das situações e conseqüentemente no que se tornou o texto. 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 preciso para delinear a relação com o público. Em sua estadia para acompanhamento e provocação do processo, dois meses antes da estreia do espetáculo, já havia situações desenhadas textual e cenicamente: estações cênicas; paisagens definidas e roteiro de itinerância firmado. E os ensaios já estavam acontecendo nos espaços públicos e privados arregimentados até então. A obra tinha o equivalente a 80% de construção, estando à deriva, em busca do que seria o seu desfecho. Ao assistir pela primeira vez ao ensaio, ele trouxe a seguinte reflexão: qual é o papel do público nesta 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 dele convidava, especialmente o encenador e o dramaturgo, a pensar no que faria 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 o pacto de verdade, como conceitua Janaína Leite. Ou seja, qual era o ponto de vista que se desejava para quem se dispusesse a apreciar a criação em seu arriscamento sugerido? Todo o material cênico levantado estava integrado, coerente; a experiência acontecia; os temas abordados chegavam de modo direto nas pessoas. Todavia faltava algo que firmasse a relação com o público. É nesse momento que surge a fabulação da reinauguração do espaço onde funcionou o Cine Art, localizado no mesmo prédio da Casa d'A Outra, fechado há pelo menos 5 anos, à época da encenação. E se esse espaço tivesse sido comprado por uma empresa de cinema que estivesse promovendo um evento de lançamento do novo empreendimento? Em resposta ficcional, as pessoas seriam recebidas como convidados para uma festa "secreta", VIP ou fechada para convidados organizados numa lista (logo, os interessados em assistir à obra deveriam reservar seus ingressos antecipadamente), onde seria apresentado todo o projeto do que viria a se tornar aquele lugar. 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, o que poderia ser o "cinema na cara". Uma vez convidado a participar de tal festa, o público recebe pulseiras cuja simbologia relacionada a uma hierarquia de poder é ratificada ao longo da experiência, especialmente no sentido de quem está seguro, quem é privilegiado, quem tem acesso ou não a algo ou a algum espaço. Ainda, a referência à suposta reinauguração do espaço é trazida à tona nos diálogos das derivas que passam a olhar para o fato como uma ameaça de gentrificação, tendo em vista sua condição, seja de moradia, seja de trabalho no entorno.

Essa 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 derivas é invertida. Durante quase toda a obra, o espectador é convocado a conhecer as derivas a partir da experiência, participando direta ou indiretamente das situações acontecidas no espaço público (considerando as ruas e até mesmo o shopping). Somente na última situação, realizada no espaço privado (que seria o interior do antigo cinema ou o lugar onde a festa estaria acontecendo), de modo íntimo e confessional, acontece uma espécie de fabulação em que as derivas revelam a história de como foram parar nas ruas a partir da leitura de uma carta – que é trocada simbolicamente de uma para outra ao longo da obra.



Lógico que, ao final do encontro com Lubi, havia um arranjo dramático mais elaborado, especialmente do ponto de vista textual. Mas somente se chegou ao formato descrito acima após uma sequência de ensaios abertos, nos quais foi possível receber retornos de estudantes universitários a moradores em situação de rua. O que se configura 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, códigos, contracenas, falas, espaços, sonoridades, caracterizações, luminosidades – referências de elementos da cena que, naquela fase final da montagem, estavam sendo confeccionados, testados e, portanto, finalizados. Com a dramaturgia que se configurava como “um novo-velho modelo: uma dramaturgia da cena e para a cena” (ARAÚJO, 2011, p. 190), não era diferente. É nesse momento, por exemplo, que a linguagem das derivas é sofisticada, no sentido de que cada uma tinha um universo linguístico particular que ratifica seu contexto social e ancestral, entendido aqui como uma afirmação de representatividade frente a todos aqueles que viveram e vivem em condições similares às que são expostas nas situações cênicas.

Ao fim, numa cronologia temporal não linear, com uma linguagem predominantemente informal, o texto, como produto resultante da dramaturgia e da encenação em processo, apresenta seis derivas envolvidas em 14 situações cênicas, cuja localização geográfica é descrita tendo como ponto referencial o prédio onde se localiza o antigo cinema cuja reinauguração desencadeia a fábula. Afirma-se, com a fábula, a conversão perimetral ou o circuito em oroboro, que começa e termina no mesmo ponto. É importante destacar essa questão, porque, do ponto de vista da intriga ou da ação, o espaço como paisagem é referenciado em cena textual e vai metalinguisticamente validando sua ativação na dinâmica das forças que atravessam e conduzem a obra, como quando as derivas se referem à contagem do tempo no semáforo ao realizar uma situação no cruzamento do trânsito. Tais referências oriundas não se restringem ao nome da rua ou do espaço, mas aos elementos simbólicos que lhes dão contornos subjetivos. Por exemplo, quando, na passagem pelo viaduto habitado por moradores em situação de rua, a deriva Santa convida as pessoas a olharem o espaço e conclui: “a gente é espelho”. E faz isso ao se referir à violência que aqueles corpos ali expostos sofrem diante do sistema que os marginaliza, atribuindo-lhes a causa da insegurança na cidade.



A CIDADE: UM DOCUMENTO CÊNICO-BIOGRÁFICO

Ao olhar para o bairro do Politeama, na busca por uma solução diante da sucessão de erros que marca o início do processo de criação da obra *Ruína de Anjos*, A Outra Companhia de Teatro depara-se com a realidade de uma cidade marcada pela desigualdade social, adoecida pelo tráfico e marcada pela violência cada vez mais crescente. Essa cidade é Salvador, mas poderia ser qualquer capital dos estados brasileiros e mesmo cidades de seus interiores cada vez mais metropolizadas. As questões evocadas pela obra acabam por expressar urgências de quaisquer dessas localidades cujos centros são hiper movimentados à luz do dia e obsoletos à noite; localidades cujas praças e marquises são tomadas como moradia para aqueles que têm seus corpos cobertos pela marginalidade ao se encontrarem em situação de rua; localidades cujos prédios antigos são entregues a um estado de composição própria até que a especulação imobiliária se faça presente com uma prerrogativa progressista, ainda que enterrando a memória de uma comunidade, portanto de uma cidade; localidades cujas ruas se configuram como o campo deflagrador das tensões que perpassam a sociedade contemporânea, a exemplo da acessibilidade, da homofobia, da violência contra a mulher, do tráfico.

Como teatralizar uma cidade? Foi diante dessa interrogativa que o dramaturgo ampliou o olhar debruçado sobre o Politeama, rascunhando a escrita da obra que somente se validava quando ganhava o espaço urbano. A cidade não como cenário de uma encenação, mas como paisagem para um acontecimento que tem seu eixo ancorado na ficção, ainda que a verossimilhança com a realidade fricção a recepção de quem é atravessado pela obra. O desafio está em como enxergar a cenicidade da *urbi* e como dialogar com tudo isso de modo a conduzir/convergir o olhar para o que for mais substancial para a *poiesis* da cena ou mesmo para ratificar a camada real que subscreve a ficção experienciada por quem se dispõe a apreciar. Na busca por uma resposta à pergunta, o conceito de encenação-paisagem, cunhado por Francis Wilker Carvalho, em seu doutoramento, se ajusta:



[...] 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, 2020b, p. 221).

No processo criativo e mesmo ao longo da execução da obra estreada, é preciso considerar as marcas da cidade grafadas em seu piso (de asfalto, paralelepípedo, pedra portuguesa, cimento), nas suas paredes (prédios, muros, túneis, grades, postes, *outdoors*, placas, mobiliários urbanos, placas, faixas etc) e até mesmo em seu teto (marquises, fiação elétrica, copa de árvores, semáforos, céu aberto), assim com sua memória (fatos recentes e históricos, populares, midiáticos ou mesmo guardados na memória de 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, as rotinas e os agentes, os períodos de maior intensidade de veículos, os locais de maior aglomeração de pessoas, os locais mais ruidosos e os mais silenciosos, assim como os mais iluminados e os mais escuros).

Tudo isso atravessa os elementos cênicos da composição (dramaturgia, encenação, atuação, visualidades, produção) e nada é definitivo. Afinal, a cidade é como um organismo vivo: adapta-se a contextos, molda-se a partir da ação de terceiros, transforma-se com o tempo. Todavia, observar, estudar, decifrar a cidade ao máximo ajuda a compor possibilidades de efetivação da obra, ainda que a mesma seja porosa, de modo que a totalidade de seu acontecimento só se dá efetivamente ao fim da apresentação, quando artistas e público decantam a narrativa vivida em sua complexidade real e ficcional.

Nesse sentido, a obra configura-se como um documento cênico-urbano ao grafar no imaginário de quem dela faz (artistas, técnicos, público) uma narrativa encruzilhada de verdades factíveis e fantasiosas que subvertem a mera apreciação da *urbi* ou mesmo a compreensão pura de uma história encenada em suas vias.



A experiência do teatral se dá em meio à realidade experienciada durante e antes mesmo dos 90 minutos de encenação, como no caso de *Ruína de Anjos*, arregimentando desde o que cada sujeito tem de envolvimento pessoal com aquele lugar (prédio, rua, bairro, cidade) até o que se ouviu falar de lá, no caso de ser um local até então desconhecido, e as similaridades com outros tantos contextos urbanoídes que habitam a sua consciência. Assim, o ponto nodal está justamente entre aquilo que é apreciado e as reminiscências do lócus, entendido como aquilo que se conserva na memória daquele espaço urbano.

O que foi combinado e o que foge da escritura do espetáculo? Até onde as pessoas que interagem com as derivas não são outros atuantes? Será que esse lugar foi modificado para a peça? Como não tinha notado isso ou aquilo? Perguntas como essas documentam o drama de uma cidade tomada como palco e a cena que é irrepitível, mesmo quando o espetáculo realiza temporada numa mesma paisagem por dias sequenciados, dado o pulso de vida que move o asfalto e corta o concreto do espaço urbano.

Em *Ruína de Anjos*, reconhecer as intercorrências do tempo e do espaço é afirmar o arriscamento de uma obra que acontece itinerantemente pelo espaço urbano, sendo criada de acordo e com o que o ambiente oferece de possibilidades e, nesse caso, é importante reconhecer que a apresentação em si é um ato de criação ao lidar com aquilo que é imprevisível, ou mesmo inusitado, ao que já foi previamente observado do/no local. Logo, pensar em como a cidade ajuda a contar a história da peça, ou, ao contrário, em como a cena auxilia a compreensão de questões que compõem a sociedade urbana, ratifica a perspectiva documental da obra que grava uma experiência única para quem a aprecia.

REFERÊNCIAS

- » ARAÚJO, Antonio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011 (Estudos; 294).



- » CARVALHO, Francis Wilker. Cidade-vista ou de como documentar uma poética da/na urbi. In: Seminário Virtual ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção. 2020a. Disponível em: <<https://youtu.be/eA0iNoWBBR8>>. Acesso em: 6 set. 2020.
- » CARVALHO, Francis Wilker. *Encenação-paisagem*: uma cena que reivindica o mundo a céu aberto. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020b.
- » LEITE, Janaína Fonte. *Autoescrituras performativas*: do diário à cena. – 1. ed. –São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017. (Estudos; 351).
- » LUBI, Luiz Fernando Marques. *Como encarar o público na fronteira entre a realidade e a ficção?* In: Seminário Virtual ATRAVESSAR: de como teatralizar uma cidade ou sobre tudo que cabe entre realidade e ficção. 2020a. Disponível em <<https://youtu.be/70d4RD4IQxk>>. Acesso em: 6 set. 2020.
- » SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José (org.). *Repensar la dramaturgia*: errancia y transformación. Centro Párraga, 2010. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2010.