

RUÍNA DE ANJOS: UMA POÉTICA CÊNICA DE FRONTEIRAS BORRADAS

Vinícius da Silva Lírio¹

Resumo: Este estudo surge da cartografia da poética da obra cênica híbrida “Ruína de Anjos”, da Outra Companhia de Teatro, de Salvador-BA, cuja encenação é do autor desse texto. Articulam-se, aqui, mapeamentos e reflexões acerca de alguns princípios, dimensões, problemáticas e procedimentos que, em rede, corroboraram para um movimento criativo que investiu na diluição de fronteiras entre linguagens cênicas – teatro, dança, performance e intervenção urbana. Nesse sentido, a encenação rompeu com as paredes do edifício teatral e imergiu numa relação direta com o espaço-tempo que atravessa e pelo qual é atravessada: a cidade, a rua, os corpos, a vida que anima Salvador, na Bahia. Numa abordagem etnográfica, autoetnográfica e à luz da Crítica Genética, tornou-se possível mapear alguns vetores dessa criação.

Palavras-chave: teatro contemporâneo, poéticas híbridas, performance, intervenção urbana, ruína de anjos.

Introdução

O movimento e a oportunidade de sistematização desse estudo foram deflagrados diante das inquietações multifacetadas no seio de um processo criativo marcado por deslocamentos, trânsitos, (des)territorializações e todas as idas e vindas implicadas nisso.

Esse contexto me trouxe à escrita desse texto, que, dentre tantos outros – ainda em rascunho – é fruto de um investimento cartográfico por entre os espaços fronteiriços implicados na poética híbrida da obra cênica “Ruína de Anjos”, da Outra Companhia de Teatro², de Salvador-BA, com encenação de Vinícius Lírio³. Trata-se, pois, de um

¹ Prof. Adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais. vinicius.lirio@gmail.com.

² A *Outra Companhia de Teatro* foi criada em 2004, em Salvador-BA, onde desenvolve ações em diversas áreas do setor criativo. Formado por artistas de diversas formações e origens, o grupo valoriza suas referências culturais em seus trabalhos artísticos, afirmando discursos que

³ A *Outra Companhia de Teatro* foi criada em 2004, em Salvador-BA, onde desenvolve ações em diversas áreas do setor criativo. Formado por artistas de diversas formações e origens, o grupo valoriza suas referências culturais em seus trabalhos artísticos, afirmando discursos que refletem o interior e a capital, o centro e a periferia, a Bahia e o Nordeste, sem estereótipos, seja ao adaptar uma obra ou criar um novo texto dramático. Ao longo de sua trajetória, encenou 13

conjunto de reflexões ainda em processo, num caminhar tateante, cujos vetores da criação e as considerações acerca dos mesmos vêm emergindo nesse trajeto.

Logo, não há metas pré-estabelecidas, na medida que, como sugerem Passos e Barros (2015, p. 17), “a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados”.

Daí, ainda, a articulação entre as abordagens etnográfica⁴ e autoetnográfica⁵, além de alguns princípios da Crítica Genética⁶, como procedimento para mapear e lançar um olhar dialógico e horizontalizado, considerando as múltiplas vozes que atravessam o processo criativo, bem como os “rastros”⁷ da poética que compõe o universo desse estudo, aquela de “Ruína de Anjos”.

Assim, a partir desse mapeamento de vetores dessa criação e dessa obra (ainda viva), é que poderemos articular uma rede que possa nos apontar algumas pistas acerca

espetáculos, circulou por diversas cidades brasileiras, participou de festivais e mostras de artes cênicas, sendo vista por mais de 100 mil pessoas.

3 Esse artigo é parte integrante das pesquisas artística e docente do autor, no contexto da Universidade Federal de Minas Gerais. Dito isso, como integrante do universo investigado, ou seja, do processo criativo e da encenação em pauta, o autor desse estudo investe numa pesquisa que vem sendo desenvolvida à luz de uma abordagem de cunho autoetnográfico – além de etnográfico – considerando que esta abre espaço para que o pesquisador use sua experiência pessoal e de outros colaboradores da pesquisa como dados e informações a serem considerados no universo a ser pesquisado (VERSIANI, 2005), de modo a localizar-se numa “zona de fronteira”, um lugar intersticial entre o contexto da pesquisa e aquele pesquisado.

⁴ Esse estudo é desenvolvido no contexto de uma pesquisa que compartilha do pensamento de Macedo de Sá (2012, p. 75), que compreende a Etnografia como uma “prática descritiva cultural, sensível e aprendente”. Logo, entende-se o olhar etnográfico enquanto uma atividade cotidiana para o pesquisador-etnógrafo, que, por sua vez, irá investir em uma postura descritiva, tanto no que concerne à dimensão teórico-metodológica, quanto à ética e política, visando aprender sobre os sentidos e significados das ações do sujeito e de suas atividades culturais.

⁵ cf. Versiani (2005); nota 3.

⁶ De acordo com Cecília de Almeida Salles (2008), criadora do *Centro de Estudos de Crítica Genética*, “a Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista” (op. cit., p. 20-21). Assim, em síntese, “a Crítica Genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação” (Ibid., p. 22).

⁷ O termo “rastro” surge no discurso de Salles (2009, p. 23-24) ao reconhecer que toda obra de arte é reintegrada continuamente na cadeia sem fim do processo criativo. Assim sendo, segundo ela, a obra nunca se fecha, estando sempre em um movimento de transformação, de maneira que restam os seus índices, seus rastros.

do espaço-tempo de hibridismos, de fronteiras borradas, que constitui esse processo criativo.

(Des)territorializações: narrativas da gênese e das transgressões de *Ruína*

“Ruína de Anjos”, desde o princípio, foi concebida para ser um espetáculo-instalação, que seria criado a partir da obra “A missão”⁸, do dramaturgo alemão Heiner Müller⁹. O processo dessa encenação foi deflagrado a partir de uma série de desejos: poéticos, estéticos, artísticos, políticos e ideológicos.

Meu lugar como criador, provocador e encenador dessa criação é uma das manifestações dessa rede de anseios e inquietações. Após alguns contatos prévios com *A Outra Companhia* e, em outras situações, com alguns de seus membros, senti-me instigado a criar algo junto àqueles artistas, de integrar, de alguma forma, o movimento criativo que eles vêm desenvolvendo no Teatro e em outras frentes, na Bahia e no Brasil. Um trabalho que não é só de criação artística, mas de formação, registro, qualificação, entre outras ações, todas atravessadas por uma postura política e artística em prol do contexto no qual estamos imersos.

Diante disso, em meados de 2014, apresentei uma proposta que dialogasse com as perspectivas do grupo, àquela altura prestes a completar 15 anos de trajetória no teatro baiano. Mais tarde, essa iniciativa se desdobrou no projeto de “Ruína de Anjos”, sendo este expressão de um desejo mútuo de encontro, de troca e de contribuição poética e estética, entre nós e com a conjuntura cênica local.

⁸ De 1978, “A missão”, obra de Heiner Müller, foi uma obra criada a partir de motivos de um conto de Anne Seghers (*A luz sobre a força*). Numa estrutura fragmentada, apresenta a tentativa frustrada de três emissários governamentais, no contexto da Revolução Francesa, de organizarem uma revolta de escravos na Jamaica. Müller projeta imagens contra toda e qualquer imobilidade mítica das utopias e seu terror paralisante, acreditando que a única maneira de ler o a tessitura histórica seria de modo subversivo. Sua dramaturgia abre um leque de possibilidades e de entendimentos, na medida em que aborda problemáticas “universais”, sempre contemporâneas e, logo, passíveis de atualizações.

⁹ Heiner Müller (Eppendorf, 1929 - Berlim, 1995) foi escritor alemão, que ocupou uma posição de destaque entre os dramaturgos alemães contemporâneos, já tendo recebido inúmeras condecorações, publicado mais de 60 textos teatrais, 80 poemas e 30 textos em prosa. Sua obra traduz muito de sua postura revolucionária e sua escrita, muitas vezes, alicerça-se na noção de desestrutura, de modo a recusar modelos e fórmulas tradicionais.

Em primeira ordem, a proposta dessa montagem adveio de uma vontade de abrir, de expor questões que nos rodeiam e nos inquietam. De uma necessidade de falar do nosso tempo, do sentido da vida e da história, talvez até de um “mal estar” contemporâneo. Nesse sentido é que a ideia inicial era criar um espetáculo-instalação que nos retirasse, enquanto artistas, de nossos lugares de conforto, tanto quanto aos espectadores, num movimento de interação, integração e reflexão, por meio do Teatro.

O texto provocador de Müller foi o disparador de uma série de questões: desde sua estrutura fragmentada, de pensamento em fluxo, quase em deriva; à uma construção que foge da esfera romântica da tradição, de uma melancolia histórica, para desenhar um imaginário pujante em torno das ruínas e das sombras de um passado que ainda reflete no presente; e, com isso, a provocação de temas e problemáticas que, quando deslocadas do contexto da dramaturgia, diziam muito sobre questões que nos atravessam e afetam, na medida que presentes em nossas realidades.

Um dos traços da construção desse dramaturgo é a projeção de imagens, através do texto, que se colocam contra toda e qualquer imobilidade mítica das utopias e de seu terror paralisante. Ele entendia que a tessitura histórica, qualquer que fosse, só poderia ser lida de modo subversivo. Essa percepção envolvia, como interpreta Gomes (2012), diante de “A missão”, compartilhar com os envolvidos com a peça – no nosso caso, com essa poética, isto é, artistas/criadores, comunidade, espectadores – questionamentos políticos relativos à sociedade da qual fazemos parte.

Diante disso, compreendemos que precisávamos desterritorializar as problemáticas, as imagens e o próprio texto para atender a essa que era uma demanda – e uma inquietação – que vinha se apresentando desde as primeiras leituras da obra de Müller. A ideia era expandir os territórios, transgredindo as fronteiras geográficas, contextuais e imagéticas apresentadas no texto dramático, para criar uma rede porosa e flexível na qual pudéssemos nos inserir, com nossas vozes, discursos e imagens.

Nesse sentido, propus dois procedimentos voltados, de um lado, para percebermos os elos e os distanciamentos dos temas levantados em “A missão”; e, de outro, para deflagrarmos uma leitura do espaço-tempo no qual estávamos imersos e, ainda, de suas imagens, muitas delas invisibilizadas, percebendo essa rede de

informações como reflexo dos processos históricos vividos e aqueles correntes, em construção.

O primeiro procedimento mencionado se referiu à retirada do que poderiam ser considerados como “elementos de poder” do texto de Müller, naquele caso: nomes de personagens e de locais. Esse foi um primeiro investimento de (des)territorialização. Tal exercício, desenvolvido em fluxo durante a leitura do texto, potencializou o nosso olhar sobre os quadros históricos problematizados pelo autor, na medida em que, como disseram os atores, os fatos ganharam mais evidência e pudemos nos relacionar de forma mais integral e menos distantes deles pelas relações culturais e dados históricos e contextuais.

Isso nos permitiu localizar temas universais abordados pelo dramaturgo (como racismo, relações de poder, corrupção, relações socioeconômicas e culturais, etc.), os quais nos instigaram a olhar para o elo destes com as nossas realidades. O rompimento dessa fronteira foi determinante por nos colocar diante daquilo que, de fato, queríamos falar nessa encenação.

Junto a isso, outros traços importantes foram sendo identificados. Foi o que ocorreu diante de uma situação do texto de Heiner, “O homem no elevador”, na qual um homem entra em um elevador, a chamado de seu chefe, que tinha uma missão a lhe ser confiada, e, nesse percurso, ele vai parar numa civilização estranha. As imagens projetadas pelo autor e reveladas nas narrativas daquele sujeito nos colocavam diante de uma sociedade devastada, degradada, em ruínas, num quadro de uma possível pós-guerra.

Eram muitos detalhes descritos, diante do quê me senti provocado a olhar para as imagens da nossa civilização, das nossas realidades, do nosso tempo, do nosso dia-a-dia. Isto é, buscar detalhes de lugares muito próximos, com um olhar pessoal de cada um daqueles sujeitos imersos no processo criativo.

Propus, então, que nos percursos percorridos por eles entre aquele encontro e o próximo, já a partir do retorno às suas casas naquela noite, eles deveriam observar tudo que fosse possível, desde planos macros, até mínimos detalhes, de coisas próximas àquelas mais distantes, em suas múltiplas dimensões.

A partir dessas observações, eles deveriam registrar em texto descritivo aquilo que haviam observado. O esforço era de descrição, ainda sem deixar que isso fosse atravessado por interpretações ou julgamentos pessoais, ainda que, obviamente, o próprio registro fosse fruto de um recorte pessoal e temporal das situações. A ideia era criarmos imagens, quadros do “nosso lugar”.

As descrições foram compartilhadas no encontro seguinte e, a partir delas, começamos a esmiunçar nossos olhares, buscando ainda mais detalhes e, só então, a colocar nossas leituras, diante de questões como: Para onde vão aquelas pessoas (encontradas na rua)? Quem seria determinado sujeito na estrutura da nossa sociedade, no sistema? Sobre o que elas conversavam? O que se falava ao celular? De onde vêm? Por que reagem de determinadas formas à certos eventos?

Do conjunto desses textos, suas leituras e seus desdobramentos, foi criada uma rede de descrições que culminou numa narrativa que viria a integrar a situação do elevador. Haveria, então, uma substituição da descrição de uma civilização outra por aquele sujeito da obra de Müller, para falar da nossa.

Essa foi uma primeira, de tantas outras, imersões na rua, no nosso lugar de vida, nas imagens daquele espaço-tempo, que nos sinalizaram sobre o que queríamos falar, de onde e sobre onde ansiávamos fazê-los e, ainda, talvez a principal (des)territorialização, onde desejávamos fazer isso.

A priori, a proposta era criar um espetáculo que habitasse um espaço em degradação na cidade de Salvador-BA, utilizando-o, inclusive, como discurso sobre as múltiplas erosões de nosso tempo, acerca das quais queríamos tratar. Entre elas, desejávamos abordar o abandono do centro daquela capital, um local que já foi nobre, espaço de efervescência, de um cinema de rua que há no prédio onde é a sede d’*A Outra*, que está desativado, inutilizado, e, como tantos outros lugares daquela região, está extremamente degradado.

De início, queríamos realizar a montagem dentro do cinema, no estado em que ele se encontra, incorporando-o como um enunciador dos discursos cênicos presentes na encenação. Porém, as negociações com os proprietários do imóvel não avançaram. Começamos a procurar outros espaços semelhantes. Mas, a certa altura do processo, diante das questões e problemáticas que aquele lugar que habitávamos e de inquietações

nossas, entendemos que o nosso lugar era a rua. Como aparece hoje em um dos textos de *Ruína*, compreendemos: “a saída é a rua”.

Essa compreensão – e, é necessário dizer, esse processo de aceitação – já há 3 meses de investigação criativa, foi a principal mudança, a mais radical, envolvendo a poética dessa obra. Isso porque, para além de uma transformação nos usos e no diálogo com o texto, que culminou no futuro “abandono” da dramaturgia literal de Heiner Müller, isso demandou uma reconfiguração da poética em si, dos procedimentos, dos recursos, dos elementos da cena, enfim, de tudo que envolveria as linguagens cênicas implicadas naquilo que já vínhamos borrando em criação.

Diversas questões explodiram no processo, naquele momento, especialmente no que tange à relação entre as linguagens cênicas, já em hibridização, e o espaço urbano: Por que, como e para quê intervir na rua? Como se relacionar e habitar a mesma? Quais os discursos presentes nela? Como se manter *entre* o que a rua oferece de modo inerente, aquilo que faz parte da sua vida, e aquilo que é da dimensão da Arte, no sentido de criar um “terceiro espaço”¹⁰?

Assim, quando falamos em (des)territorializações, aqui, estamos pontuando lugares diversos que surgiram como demandas da própria poética no decorrer da sua criação. Seja no que tange à diluição e transgressão à dramaturgia textual que deflagrou o processo criativo, à busca por uma escritura cênica que abraçasse diferentes linguagens (no caso, teatro, dança, performance e intervenção urbana); como no que se refere à estrutura dialógica investigada na relação com o espaço urbano e, ainda, no que diz respeito à imersão em territórios de natureza política, antropológica, ética, religiosa, entre outras esferas atingidas através de uma investigação de campo e histórico-social. Isso, no entanto, conforme vem sendo descrito, sem perder de vista as investigações de linguagem e, tampouco, a potência da experimentação poética e estética.

Ao olhar para investimentos de grupos e coletivos com um tipo de poética semelhante, Sílvia Fernandes (2011, p. 19-20) compreendeu que é

¹⁰ Homi Bhabha (1996) compreende como “terceiro espaço” como sendo um espaço-tempo dialógico, aquele das hibridizações. Esse entre-lugar se constitui na dinâmica e no fluxo que geram o híbrido em si. Nesse sentido, há um deslocamento de histórias e referências que constituem e dão origem a novas estruturas.

daí a teatralidade complexa que resulta de alguns trabalhos de grupo, contaminada pela performatividade de vozes, saberes e culturas marginais, em que se explicita uma fragmentação da enunciação que funciona como mimese exata da fratura social brasileira.

Tal como nesses trabalhos, aos quais essa estudiosa se refere, em *Ruína* investimos nessa contaminação com a realidade social, fruto de um encontro dialético e direto com o *outro* – e por este entenda-se os sujeitos e os espaços que nos atravessam e os quais atravessamos, inclusive performativamente no ato criativo.

É sobre o *modus operandi* que instauramos no processo criativo de “Ruína de Anjos”, diante dessas demandas, que trataremos a partir daqui.

Fronteiras borradas: entre linguagens, elementos cênicos e o espaço urbano

Como é sabido, a arte contemporânea é marcada por um processo contínuo de des(territorializações), de diluições de limites, de flexibilidade e porosidade. Nesse sentido, é que “[...] pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante” (FERNANDES, 2011, p. 11). A poética de *Ruína* é atravessada por práticas que dialogam com esses traços.

Sua dramaturgia e escritura cênica surgiram durante o processo criativo, numa dinâmica colaborativa que friccionou o discurso e a estrutura que foram sendo propostas pelas criações coletivas do elenco e as textualidades diversas advindas da relação com os espaços urbanos, as comunidades e as culturas locais, através de mapeamentos e trabalhos de imersão nos mesmos.

Partindo do princípio de criar uma encenação que se borrasse com a realidade e, ao mesmo tempo, hibridizasse linguagens, procedimentos e elementos da cena àqueles tantos existentes na rua, buscou-se orquestrar isso de modo que a cena multifuncionasse de maneira transversal, mantendo a autonomia das fontes enunciativas nela implicadas: os elementos do teatro, da música, da dança, das artes visuais, performance, multimídia, intervenções no espaço urbano, as estruturas arquitetônicas e demais elementos e agentes próprios do lugar vivo que é a rua.

Assim, a escritura cênica agrega e se desdobra num percurso pelo centro da cidade da capital baiana, começando e terminando no bairro do Politeama – onde fica a sede da *Outra Companhia* e antigo cinema de rua do bairro – passando por espaços abertos e fechados, todos eles atravessados por discursos e imagens que integram e são integradores das situações.

Nesse trajeto, estão dispersas instalações/intervenções nossas, imagens criadas pelos atores, em atos performáticos, partituras corporais que rompem com a realidade, situações que a esta se borram e toda vida em curso na região central de uma metrópole, às 20h, no meio de uma semana.

Diante desse quadro, essa poética foi instaurada em diálogo com a interface da performance, no sentido de investigar ações híbridas que colocasse um conjunto de corpos em jogo (ação), tanto num estado estabilizado, por meio de uma estrutura de encenação – sistematizado numa escritura cênica – quanto instável, numa performance submetida à improvisação dos atuantes/performers e dado à sorte dos encontros (interação e relação).

Essa instabilidade, de fato, potencializou-se durante todo processo criativo, o que tem se mantido a cada nova apresentação. Eventos e ações de diversas naturezas interferem na escritura: desde caminhões que recolhem o lixo e cruzam o trajeto da encenação; a transeuntes que entram na cena, sem se dar conta da situação forjada – dado seu traço borrado com a realidade; a circunstâncias de risco, como assaltos no percurso – na medida em que a maior parte da encenação ocorre num centro urbano; a questões climáticas, como chuvas; entre tantas outras inumeráveis.

Talvez essa seja a principal fronteira com a qual estamos a nos borrar continuamente: a vida que anima o espaço urbano. Estamos expostos a isso e não queremos (e nem podemos) fugir dessa relação. Algo que é sempre inaugural, que se renova e que demanda sempre novas reintegrações – inclusive dos pensamentos que atravessam essa escrita, nesse momento.

Esse traço da encenação pode ser compreendido, por tanto, como uma possibilidade de “Performance Pós-Moderna” na qual, afirma Pavis (2010), prevalecerá a prática da alteridade, admitindo diferentes matizes culturais, diversas maneiras de pensar, sentir e fazer, além de materiais heterogêneos.

Foi nesse caminho que acabamos percebendo uma possibilidade de, em *Ruína*, expormos as contradições, dificuldades e sobrevivências da vida urbana num espaço-tempo pós-revolução, como era o caso recente do Brasil – quando iniciamos a criação e como é o agora, diante de toda instabilidade política, econômica e social que atravessa o país.

A proposta era, ainda, trazer para as situações memórias, urgências e reveses dos errantes numa cidade de degradações diversas. Para isso, investimos num diálogo entre um espaço urbano degradado e negligenciado, a população local e a atividade artística. Nesse passo, a possibilidade contemporânea de atravessar e se inter-relacionar, entrecruzando-se, com esse espaço, provocando transformações mútuas, tanto nesses lugares quanto nas manifestações culturais e artísticas, acaba por dar origem a um outro espaço-tempo de expressão sociocultural espetacular: a “intervenção urbana”.

Para tanto, precisávamos entender como o artista se apropria destes espaços, perturbando-os, interagindo, reconhecendo seus significados e ressignificando-os, sentindo-o de tal maneira que “o espaço vira parte da experiência artística” (FERREIRA, 2005, p. 3) a partir das múltiplas relações que são estabelecidas nele e com ele.

O olhar lançado sobre esse tipo de manifestação cultural espetacular demandou para nós investigar possíveis vetores que atribuíssem a essa obra o caráter de híbrido, não apenas por admitir, entrecruzar, borrar as fronteiras e interferir mutua e continuamente nas linguagens artísticas/espetaculares, mas por mesclar tudo isso ao discurso advindo do espaço, das suas estruturas urbanísticas e arquitetônicas e dos sujeitos que dele fazem parte e com ele interagem cotidianamente.

Logo, essa poética e tudo que a atravessa, como compreende Barja (2015), tendo a cidade como suporte, integrante e integrador da ação artística, buscava abordar o espaço urbano em toda a sua complexidade, sua percurso histórico, sua lógica sócio-espacial, sua geografia física e humana.

Daí a relevância de toda imersão etnográfica que fizemos nesse processo criativo, colhendo, por exemplo, memórias de pessoas que habitam, de diversas formas, aquela região, desde moradores antigos à vendedores ambulantes, comerciantes, transeuntes, entre outros. A pesquisa histórica, também foi fundamental para

compreendermos aquele espaço da poética, sua simbologia e as transformações da vida por entre aquelas ruas e avenidas. Além de um estudo da dinâmica daqueles espaços no dia-a-dia, reconhecendo a vida que dali emerge.

“Ruína de Anjos” nos colocou – e tem nos colocado a cada dia – então, diante de muitos fatos, aspectos e dimensões daquela região onde a encenação ocorre, desde problemas sérios, como violência, segurança pública, infraestrutura, pobreza, entre outros, a memórias coletivas e pessoais de antigos moradores, que falam com nostalgia de um bairro do qual sentem falta, de uma história, muitas vezes, desconhecida.

Sendo assim, todas as situações e imagens que criamos, em interação com aquelas já presentes no bairro, são reflexos da vida que habita ali. O processo criativo e de pesquisa que desenvolvemos acabou nos levando a um mapeamento disso tudo, ajudando-nos a criar uma espécie de cartografia daquele lugar.

É claro que, numa perspectiva macro, estamos tratando, também, de questões problemáticas da atualidade. Porque foi desse desejo que nasceu *Ruína*: todos nós queríamos “gritar” coisas, “dramas” sociais, políticos e éticos do nosso tempo. Mas, tudo isso é facilmente reconhecido nas esquinas do centro de Salvador, nos passeios, na famosa avenida de carnaval, nos semáforos.

Nós estamos sublinhando o que existe. Mas, como nossos olhares acabaram sendo condicionados a não ver, essas coisas, essas pessoas, essas situações ganharam uma espécie de invisibilidade. Então, usamos a crueza que encontramos naquelas ruas, potencializamos aquilo, borrando-o com poesia, forjando um “belo” e convidando as pessoas a verem.

Então, isso tudo acabou nos levando a articular essas dimensões numa rede com os elementos cênicos, os fundamentos conceituais e os processos implicados num projeto artístico-cultural fortemente marcado por um hibridismo, que, além do teatro e da dança, integra a performance e intervenção urbana.

Considerações transitórias

Enquanto cartografia, em processo, esse estudo é ainda de reflexões em trânsito, em movimento. Como o são as poéticas.

Assim, diante do que, por hora, tenho refletido à luz do processo criativo e da estética de “Ruína de Anjos”, apresentam-se múltiplas e potenciais – algumas concretas – possibilidades de articulação das manifestações culturais espetaculares convocadas para o universo dessa poética.

Ela acabou por trazer à tona a necessidade de uma série de investigações – artísticas e teóricas, integradas e retroalimentadas – no que tange à demanda complexa que não se refere apenas à hibridização de “formas espetaculares”, mas aos métodos de abordagem, aos olhares e, principalmente, às epistemologias de tais métodos e em torno e por entre essas poéticas híbridas.

Isso, de um lado. De outro, num olhar para o processo criativo já vivenciado e para a obra ainda viva, em movimento, podemos dizer que, com ela, foi instaurado, para nós criadores, uma dinâmica de reapropriação, pelos artistas e espectadores, de espaços degradados da cidade, no contexto urbano da Pós-Modernidade teatral, trabalhando elementos do teatro contemporâneo, sempre atualizados e hibridizados.

Para tanto, os elementos da cena (cenário, iluminação, figurino, sonoridades, instalações, etc.) foram sendo descobertos durante a própria investigação poética no processo de criação, considerando a interação do grupo com o espaço e a partir das provocações suscitadas pelo que veio sendo criado.

Buscamos fundir possibilidades estéticas, modos de fazer, recursos e elementos, na investigação de uma linguagem cênica, estabelecendo um diálogo constante com a estética urbana. A proposta foi sempre de interrogar a selva urbana em degradação por meio de uma encenação e intervenções que mapeassem as memórias, as mudanças e atualizações dos processos de desconstrução e (re)construção do espaço-tempo que habitamos, na arte e na vida.

Referências

BARJA, Wagner. **Intervenção/terinvenção:** A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. In.: **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação (RICI)**, v.1, n.1, jul./dez. 2008, p. 213-218.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea. In.: **Repertório**, n. 16, Salvador, 2011, p. 11-23.

FERREIRA, Luana Maia. O espaço urbano como suporte para arte. In.: **Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição no Meio Ambiente**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2005. Disponível em: https://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/11/luana_maia.pdf. Acesso em: 31 mar. 2015.

GOMES, Ana Beatriz Pestana. **Um teatro filosófico e uma filosofia teatral**: Heiner Müller e Hannah Arendt. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012. 128f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Filosofia, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

MACEDO DE SÁ, Silvia Michele. **Povos indígenas em afirmação, caminhos etnográficos aprendentes e a compreensão cultural de fenômeno aprender**. In.: MACEDO, Roberto Sidnei. *A etnopesquisa implicada: pertencimento, criação de saberes e afirmação*. Brasília: Liber Livro, 2012. p. 75-86.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **Pista 1: A Cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In.: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-investigação e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 17-31.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3ª ed. Rev. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2009.

VERSIANI, Daniela B. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.