

Gilson Motta
Ronaldo Robles
Silvia Godoy

Dramaturgia do imaterial

PERFORMATIVIDADE,
TEATRO DE SOMBRAS
E A CIDADE

 FAPERJ

 mórula
EDITORIAL

Definir o que é uma sombra teatral não é tarefa fácil e pode provocar uma enorme gama de entendimentos, segundo o modo com o qual ela, a sombra, se relaciona com as materialidades que habita e com as forças que a produz... sombras são volúvolas, inconstantes e imprevisíveis. E não o são apenas pela plasticidade e pictorialidade das imagens que podem provocar ao dançarem no espaço mas, também, pela potência e reverberação das imagens que podem evocar da mente do observador.

A conexão entre sombras e representação do mundo tem sido utilizada por filósofos e escritores ao longo da história como um modo de articular e sintetizar ideias e conceitos complexos. No poema *Sombra*, por exemplo, Mário de Andrade canta: “(...) Sombra na terra, sombra n’alma — mundo de sombras... tudo, nesta vida, é sombra que cresce, que decresce, que recresce”. Vemos, nesse poema, o potencial da sombra como metáfora sensível para explicar o indizível.

A presente obra, escrita pelos artistas Gilson Motta, Ronaldo Robles e Silvia Godoy, faz um esclarecedor passeio teórico sobre questões que envolvem o entendimento das especificidades da escrita teatral para as sombras, tanto em espaços fechados quanto na arquitetura urbana. Ao longo desse passeio, os autores vão tangendo variados campos do conhecimento que se entrecruzam com a arte em questão.

FINANCIAMENTO:



REALIZAÇÃO:



UFRJ

eba ESCOLA DE
BELAS ARTES



PPGAC

Programa de
Pós-Graduação
em Artes da Cena

Objetos
Perfomáticos



SOMBRERO
ANDANTE

Gilson Motta
Ronaldo Robles
Silvia Godoy

Dramaturgia do imaterial

PERFORMATIVIDADE,
TEATRO DE SOMBRAS
E A CIDADE





LIVRO PUBLICADO COM FINANCIAMENTO DA FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS FILHO DE AMPARO
À PESQUISA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (FAPERJ).

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lole, Eduardo Granja Coutinho, José Paulo Netto,
Lia Rocha, Mauro Iasi, Márcia Leite e Virginia Fontes

REVISÃO

Letícia W. Magalhães

FOTO (CAPA)

Flavia Fernandes

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ
Elaborado por Meri Gleice de Souza — CRB 7/6439

M874d

Motta, Gilson

Dramaturgia do imaterial: performatividade, teatro
de sombras e a cidade / Gilson Motta, Ronaldo Robles,
Silvia Godoy. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

132 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-81315-74-0

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro de sombras - Brasil.
3. Representação teatral. I. Robles, Ronaldo. II. Godoy,
Silvia. III. Título.

23-85435

CDD: 791.0981

CDU: 793.96(81)

Agradecimentos

Gilson Motta

Coletivo Performers sem Fronteiras, Coletivo Sombreiro Andante, Escola de Belas Artes da UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ.

Ronaldo Robles e Sílvia Godoy

Dr. Daisaku Ikeda, Luiz Calvvo, Melissa Panzutti, Mano Bap, Maria Cristina Ribeiro de Godoy, Odete Santos Anunciação, Prof. Dr. Lucio Agra, Prof. Dr. John Cowart Dawsey, Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame, Profa. Dra. Fabiana Lazzari, Rosiclea Anunciação, Silvio Aires de Souza Filho, Toshi Tanaka, Vitória Souza e Robles, Xavier Souza e Robles.

Sumário

Apresentação **9**

PARTE 1

1. A dramaturgia como escrita cênica **15**
2. O que é 'contemporâneo' no teatro de sombras contemporâneo? **39**
3. Teatro de sombras e intervenção urbana: ao encontro da sombra **65**

PARTE 2

1. Cia. Quase Cinema: das intervenções urbanas ao teatro de sombras na rua **77**
2. *Sombras na arquitetura*, primeira intervenção cênica urbana da Cia. Quase Cinema **93**

Descobramentos do imaterial **115**

Referências **119**

Sobre os autores **127**

Apresentação

Gilson Motta

O teatro de animação ou teatro de formas animadas é uma arte bastante complexa, abrangendo diversas linguagens como o teatro de bonecos, o teatro de objetos e o teatro de sombras. Essas linguagens, por sua vez, são compostas por diversas técnicas de animação: bonecos de luvas, de fios, de manipulação direta, de vara, bonecos híbridos. Um fator que contribui para esta complexidade encontra-se no diálogo constante entre o teatro de animação com outras linguagens artísticas, como a dança, o vídeo, o circo e a arte da performance. É possivelmente devido a esta diversidade que o teatro de animação vem conquistando cada vez mais espaço, afirmando-se como uma das vertentes mais renovadoras da cena teatral contemporânea, seja no âmbito nacional, seja no internacional. Dentre essas diversas linguagens, o presente texto aborda uma das mais antigas e tradicionais: o teatro de sombras.

Embora existam, sobretudo na atualidade, espetáculos de dança que se utilizam das sombras corporais, estes não se enquadram no campo do teatro de animação. Assim, a abordagem que desenvolveremos aqui tem em vista o teatro de sombras como modalidade

do teatro de animação. E, neste recorte, abordamos uma prática muito específica: o teatro de sombras como performance ou intervenção no espaço urbano.

Tomaremos como base o trabalho de dois grupos: e a Cia. Quase Cinema, de Taubaté, São Paulo; dirigida por Ronaldo Robles e Sílvia Godoy, e o Laboratório Objetos Performáticos/Coletivo Sombreiro Andante, do Rio de Janeiro, dirigido por Gilson Motta. A pesquisa dos dois grupos comporta não somente o teatro de sombras na caixa cênica, mas também a transição dessa para as ruas, num diálogo com a cidade e as questões que daí decorrem. Neste sentido, a Cia. Quase Cinema e o LOP/Coletivo Sombreiro Andante se diferenciam dos demais grupos de sombristas¹.

Apesar desse campo em comum, há diferenças significativas entre os grupos em termos de projeção e reconhecimento: a Cia. Quase Cinema é uma companhia de teatro profissional que, ao longo de sua história produziu 15 espetáculos e organiza aquele que é o único festival de teatro exclusivamente dedicado ao teatro de sombras, o Festival Internacional de Sombras — FIS, que vem chegando a sua décima edição no ano de 2023, sendo, portanto, uma companhia reconhecida nacional e internacionalmente. Já o Coletivo Sombreiro Andante é um grupo formado no ano de 2015 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Laboratório Objetos Performáticos², com atividade descontínua e a realização de apenas um espetáculo significativo e algumas performances.

Confesso que, inicialmente, achei estranho desenvolver o projeto de um livro tendo como tema o trabalho de um Coletivo que eu dirijo, que tem poucos trabalhos realizados e que é conhecido apenas

1. O termo 'sombriista' é utilizado para caracterizar o artista-bonequeiro que atua no teatro de sombras. Para maiores informações, ver o texto de Alexandre Fávero, com colaboração de Paulo Balardim, sobre esta categoria profissional: <https://dramasombra.blogspot.com/2011/05/sombriista-artista-das-sombras.html>.

2. Ver: <http://www.objetosperformaticos.com.br>.

entre os artistas do teatro de sombras. Ao mesmo tempo, notei que, ao longo dos últimos anos, toda a minha produção intelectual vem sendo feita com base na produção artística desenvolvida no Laboratório e com o Coletivo, pois, na condição de docente, artista e pesquisador, o ato de desenvolver reflexões conceituais sobre as minhas atividades é algo inerente ao meu trabalho. Assim, independentemente da repercussão diferenciada, notamos que a ausência de textos sobre as relações entre o teatro de sombras e as performances/intervenções urbanas constituía-se como um estímulo para produzirmos um texto em conjunto.

O presente texto não visa descrever a trajetória de dois grupos unidos por um interesse artístico e estético em comum. Ao contrário, buscamos mostrar como a prática do teatro de sombras, seja no campo acadêmico, seja no campo profissional, é geradora de novos conhecimentos sobre a arte e de novas perspectivas de compreensão das relações entre arte e política. O tema que utilizamos para desenvolver essas questões é a dramaturgia.

Deste modo, discutiremos aqui o conceito de dramaturgia enquanto escrita teatral. Não se trata, de modo algum, de um conceito inventado por nós, mas sim de uma ideia que vem sendo discutida por diversos artistas do teatro de animação, conforme veremos. E, dentro desta perspectiva, trataremos de pensar a escrita teatral no espaço urbano, onde os elementos arquitetônicos e a história da cidade são estruturantes da cena.

O texto se divide em duas partes: a primeira é de autoria de Gilson Motta e se inicia justamente com uma discussão sobre o conceito de dramaturgia (no campo do teatro de sombras). Em seguida, visando também mostrar as características da escrita teatral nos diversos estilos do teatro de sombras (tradicional, moderno e contemporâneo), faz-se uma análise de alguns espetáculos de outros artistas ou do próprio Coletivo Sombreiro Andante. E, concluindo esta primeira parte, tratamos das performances itinerantes realizadas no espaço urbano.

A segunda parte é de autoria de Ronaldo Robles e Sílvia Godoy. Aqui, evitamos a ideia de uma exposição da trajetória da Companhia, envolvendo discussões pormenorizadas sobre o processo de criação de cada espetáculo. O que nos importava era evidenciar como algumas ideias, conceitos e discussões expostas na primeira parte se fazem presentes no trabalho da Cia. Quase Cinema. O eixo central da discussão recai na ideia da especificidade da escrita teatral feita para o espaço urbano, a qual dialoga com ideias importantes das práticas artísticas contemporâneas, tais como o conceito de teatro performativo, a busca de ruptura com a representação, a dramaturgia não-narrativa, a relação entre teatro e artes visuais, entre outros.

Para a conclusão do texto, escrevemos um texto a seis mãos, chamado “Desdobramentos do Imaterial”.

Deste modo, esperamos que este texto possa vir a contribuir para o aprofundamento das discussões sobre o teatro de sombras contemporâneo.

parte 1

1.

A dramaturgia como escrita cênica

O que é dramaturgia no teatro de sombras?

Poderíamos começar esta reflexão sobre o teatro de sombras falando sobre suas origens, suas técnicas básicas, fornecendo informações sobre os artistas mais relevantes da atualidade, dentre outros recortes. No entanto, algumas publicações em língua portuguesa já vêm cumprindo esta tarefa³, de forma que nossa reflexão sobre o teatro de sombras e sua relação com a arte da performance e intervenções urbanas se iniciará com a abordagem de um tema que consideramos fundamental para quem se interessa por teatro de sombras e por teatro de um modo geral: a dramaturgia.

3. Nesse sentido, indicamos os seguintes textos: Beltrame (2005) e Amaral (2007).

Tal escolha se dá, não somente por uma questão profissional — visto que somos criadores de roteiros para o teatro de sombras e que, como tal, tecemos reflexões e questionamentos sobre o nosso próprio fazer —, mas também pelo fato de, nos últimos anos, ter havido a intensificação do debate sobre este tema junto aos artistas-sombristas brasileiros. Este debate possui vários níveis interligados, que se desdobram desde a pergunta sobre os motivos pelos quais se faz um espetáculo com sombras, passando pela reflexão sobre as narrativas que potencializam a poética das sombras, até os modos e técnicas de criação de uma dramaturgia com as sombras.

Então, nos perguntamos: o que é dramaturgia?

O conceito de dramaturgia se ampliou nos últimos anos (num processo cujos antecedentes remontam ao início do século XX, mas que só começaram a se incorporar à prática teatral, numa nova linguagem, a partir da década de 1960) de tal modo que qualquer um de nós, ao pensar em dramaturgia, não pensa apenas no autor teatral, no texto dramático, nem numa história a ser contada e muito menos na estrutura tradicional nos moldes aristotélicos, envolvendo peripécias, reconhecimento e acontecimento patético. A concepção atual de dramaturgia é polissêmica, sendo herdeira de uma série de transformações que envolveram fatores como: a crítica ao texto-centrismo; a crise do personagem tradicional; a crise do diálogo; a autonomia do espetáculo; a afirmação da ausência de hierarquias entre os elementos da cena; a busca da cena abstrata; o surgimento de uma dramaturgia dos atores; a presença dos processos coletivos e/ou colaborativos de criação cênica; a busca de poéticas abertas que apontam para diversos sentidos do espetáculo; a ascensão do elemento visual (dramaturgia visual); a valorização do elemento performativo (Féral, 2011) ou do pós-dramático (Lehman, 2006), (Guinsburg, 2008), entre outros.

O teatro de animação revelou-se como um campo que, não somente inspirou as transformações ocorridas no teatro de atores, na medida em que encenadores, dramaturgos e teóricos passaram a

considerar o teatro de animação como modelo para suas pesquisas sobre atuação, mas também como um lugar propício para a realização de experimentações cênicas que ampliaram o conceito de dramaturgia, devido mesmo à sua própria estrutura e modos de criação. Mais precisamente, o predomínio da visualidade, por exemplo, exige um outro modo de organização da narrativa, deixando a palavra num segundo plano. A valorização das matérias e das materialidades envolve uma efetiva ausência de hierarquias entre os elementos do espetáculo, possibilitando mostrar diretamente e por meio de metáforas aquilo que exigiria uma longa descrição por palavras. A tendência ao rompimento com o realismo da representação estabelece uma conexão direta com a cena abstrata. O constante diálogo com outras formas de expressão artística (dança, pintura, música, escultura, poesia, artes do vídeo, entre outras) faz do teatro de animação uma arte essencialmente marcada pelo hibridismo. A dimensão performativa é inerente, posto que, em muitas técnicas, o/a ator/a está visível ao público, alterando suas funções (contador de história, personagem, corpo, bonequeiro), de modo tal que o ato de fazer, de executar a ação cênica, é evidenciado.

Contudo, apesar de toda essa mudança e ampliação do conceito de dramaturgia e a recusa à ideia do texto/palavra como fundador da encenação, ainda hoje — e digo isso por conta do meu próprio modo de imaginar a cena teatral — um dos elementos motivadores da criação cênica é a ideia de realizar uma narrativa, o ato de contar uma história por intermédio de atores, imagens, sons, música, luz, bonecos etc. Porém, essa visão não se limita a uma peculiaridade pessoal; pelo contrário, nas conversas com muitos sombristas, noto a propensão a querer se ‘contar algo’.

A questão da propensão à narrativa, presente no teatro de sombras (e talvez no teatro em geral) e no cinema, por exemplo, nos aparece como fator central deste debate sobre a dramaturgia, desencadeando todos os processos de ruptura com a representação, o experimentalismo, a busca da descontinuidade na narrativa, a valorização do

elemento documental, o diálogo com a performatividade, as poéticas abertas, entre outros. Em todos os casos, não há regras, há diversas tendências que podem se conciliar, se contrapor, se complementar, se excluir, mas todas elas partem de perspectivas bastante pessoais, originadas na sensibilidade e criatividade própria e específica de um grupo. Segundo Alexandre Fávero:

A criatividade com as sombras escapa de padrões, sustentando-se na necessidade de organizar a narrativa diante de sua complexidade fenomenológica, potencialidade artística e inventividade autoral. No final de um processo, os resultados vivenciados são feitos por descaminhos que revelam, mais ou menos, a dramaturgia descoberta. Naturalmente, o nosso jeito brasileiro, com todo o cabedal de conhecimentos disruptivos e recursos disponíveis, forma o eixo e o vórtice das montagens, em que a inspiração é uma força espiral e centrífuga, arremessando a lógica para fora do centro, em processos únicos e irreproduzíveis (2022).

O trecho acima foi retirado de um *website* criado pelo Grupo Sobrevento⁴. Este *website*⁵ reúne diversas informações sobre a arte teatral, dentre elas uma parte relativa aos sombristas⁶. Uma primeira ação coletiva proposta pelos organizadores do site foi uma exposição chamada *Dramaturgia das sombras*⁷. Os diversos textos produzidos pelos sombristas nos apresentam um panorama bastante diversificado da ideia de dramaturgia. A referida diversidade de tendências se faz presente como uma das marcas do teatro de sombras contemporâneo (e do teatro em geral), assim como a ausência de limites em função de questões estilísticas ou estéticas.

4. <http://www.sobrevento.com.br/>.

5. Cf. <http://www.veroteatro.com>.

6. Cf. <http://veroteatro.com/teatrosombras/>.

7. <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>.

Em artigo publicado na revista *Móin Móin*, número 9, edição dedicada ao teatro de sombras, o diretor do Teatro Gioco Vita, Fabrizio Montecchi lembra-nos que, diferentemente de algumas tradições de teatros de sombras que possuem um universo de histórias específicas, o teatro de sombras contemporâneo não está vinculado a qualquer repertório de estórias a contar. Segundo Montecchi (2011):

[o teatro de sombras contemporâneo] não possui uma própria forma dramaturgica codificada, nem um âmbito próprio dentro do qual circunscreve a própria atuação. E, embora nos últimos anos tenha se procurado em alguns casos identificar um repertório privilegiado (a música, o mito, o onírico, etc.) o Teatro de Sombras contemporâneo, por sorte, escapou dessa absurda limitação. Pelo contrário, em vários casos demonstrou saber fazer-se intérprete de vários tipos de textualidades, de escritas, de dramaturgias e saber fazer-se expressão de múltiplos conteúdos. Também nisto o Teatro de Sombras ainda deve amadurecer e o fará superando o temor da própria limitação. Comparando-se com dramaturgias complexas demonstrará a própria riqueza linguística e poderá dar uma importante prova das próprias ilimitadas possibilidades de representação, da própria *universalidade* comunicativa (2011, p. 33-34).

Já Fabiana Lazzari reitera esse argumento, acrescentando a ideia da “escrita cênica” a serviço da sombra:

No Teatro de Sombras contemporâneo, não temos uma forma codificada como nos tradicionais: não temos um determinado repertório de histórias para narrar como no Teatro de Sombras chinês, nem formas próprias e fixas para operar os seus elementos, como no javanês. A dramaturgia encontra-se em função de um teatro no qual, algumas vezes, a imagem impera e estabelece um modelo que não reside na palavra. A escrita cênica está a serviço da sombra. Estudamos os elementos imbricados na encenação, desde a iluminação,

a cenografia, o espaço, as personagens, a plasticidade das figuras, a música, os movimentos, as pausas, até a forma de atuação da atriz que, em conjunto com tais elementos, forma a dramaturgia da encenação (2022).

Esta ideia de que a sombra é a articuladora de todos os elementos da encenação é fundamental, visto que repele a ideia de um teatro de sombras de caráter ilustrativo, no qual a sombra é apenas o meio para se contar uma história qualquer. Nesse sentido, a fala de Valmor Beltrame aponta para uma restrição do elemento ilustrativo, o que possibilita uma problematização mais aguda da sombra:

A dramaturgia no Teatro de Sombras ainda é objeto de especulações, dada a complexidade para a sua realização. Um dos desafios é perceber quando a sombra deixa de ser ilustrativa e passa a ser parte contributiva da encenação. Uma bela imagem tem um tempo de vida útil curto no espetáculo. Sempre surgem indagações: a dramaturgia no Teatro de Sombra se constrói como texto dramático fundado no texto escrito? Em que medida os elementos constitutivos dessa Arte são definidores da dramaturgia? Quando prescindir da palavra e ficar com a imagem? Quando usar a sombra corporal? Existem objetos que melhor se prestam à produção de imagens? O importante é pesquisar as possibilidades expressivas da sombra (2022).

As matrizes da criação teatral são diversas. Um breve levantamento dos espetáculos produzidos pelas companhias e grupos de sombristas brasileiros indica a presença de um material literário vasto, que comporta lendas e mitos asiáticos, lendas brasileiras, adaptações de textos literários adultos ou infantis, poesia em cena, textos de autores contemporâneos, criações cênicas a partir de personagens literários e/ou personalidades históricas e, evidentemente, a criação de roteiros originais. No caso do teatro de animação, alguns processos têm origem não numa narrativa, mas sim numa figura, num boneco com o qual vai-se improvisando cenas até se chegar a um roteiro final.

E, considerando a expansão do sentido da dramaturgia, fica evidente que o texto-palavra não se apresenta como algo mais importante do que os demais elementos (luz, cenografia, som, música, bonecos, etc.).

A ausência de uma forma codificada e, por conseguinte, de regras conduzindo todo o fazer artístico, permite-nos utilizar até mesmo os recursos da dramaturgia mais tradicional, na qual a estrutura da ação dramática é concebida como uma relação de conflito entre personagens (independentemente de serem atores, bonecos ou sombras), como aponta Conceição Rosière (2002): “Dramaturgia é um embate entre forças e personagens, onde a ação se organiza e se desenvolve, até um desfecho. O conflito é a célula básica do drama”.

Em alguns casos, a estrutura tradicional é a que se revela mais adequada para um determinado tipo de espectadores. Por exemplo, para as gerações atuais, que são extremamente ligadas às séries exibidas nas plataformas de vídeo, esse formato tradicional (incluindo peripécias ou *plot twist*, reconhecimentos e acontecimentos patéticos) pode ser o mais apazível por ser aquele que mais se aproxima de sua experiência cultural como telespectador. Mas, é importante lembrar que, mesmo ao nos referirmos à matriz aristotélica ou hegeliana sobre a dramaturgia, o que está em jogo é sempre a representação de uma ação por um ator. Não há primazia do texto sobre a cena. Assim, sempre há uma busca de se compreender o que é especificamente teatral, afastando-se do campo da Literatura, como observa Dario Uzam, da Cia. Articularte:

Após obtermos clareza na estrutura do roteiro e dos personagens, construímos sequências, pinçando teorias equilibradas com práticas, como o cozimento de um alimento que vai aos poucos recebendo ingredientes e chamas indizíveis. E, assim, vamos reescrevendo, de forma pragmática, outro roteiro dramatúrgico invisível e imaginário, que necessita se distanciar das Letras e ficar mais próximo de respiros teatrais — nunca tão claros, porque são exercícios embrionários que nascem de dentro para fora ou vice-versa (2022).

Este privilégio dado ao fenômeno teatral e à sombra aparece também nas palavras de Silvana Marcondes, da Cia. Pavio do Abajour, mas o conceito de dramaturgia se amplia, sendo aplicado a cada um dos elementos constitutivos da cena: “Nos espetáculos e vídeos criados pela Cia. Pavio de Abajour, a sombra é o mote central. No desenvolvimento destas criações, acreditamos ter diversas dramaturgias: a da luz e da sombra, a imagética, a textual, a das visualidades e a sonora” (2022). Esse princípio também se faz presente no pensamento de Soledad Garcia e Thiago Bresani, da Cia. Lumiato: “Cada um dos elementos que compõem a cena tem uma função, transmite um significado e se complementa com outros, dando sentido à obra como um todo” (2022). Enfim, não é necessário nos determos exaustivamente aos exemplos, pois o que se nota aqui, enquanto uma espécie de denominador comum, é a ideia da dramaturgia como uma ‘escrita teatral’ que tem como base a natureza da sombra que, conforme veremos, é bastante complexa.

No que diz respeito à ideia de uma escrita cênica ou escrita teatral, as palavras de Marcelo Santos (Cia. Karagozkw) são bastante elucidativas:

Dramaturgia é a arte e a habilidade de dosar os movimentos, ações, intensidades, sons e tudo o que envolve a cena que se desenrola. É um mapa do que será teatralmente construído. É cada segundo, cada palavra que se transforma em imagem, unindo tecnologia e emoções, buscando possibilitar que a viagem do público durante o espetáculo seja o mais crível possível. Isto faz parte do trabalho do dramaturgo das imagens e das sombras — um desenhista, arquiteto de sentimentos, contador de coisas da vida (2022).

Esta caracterização do trabalho do dramaturgo-sombrista me parece exemplar, visto que abarca muitos dos temas mencionados até então. A ideia de uma dramaturgia visual, do sombrista ser um dramaturgo das imagens já nos lança para um outro modo de organizar a dramaturgia: a sequência de imagens organizadas num *storyboard* é um procedimento adotado por boa parte dos sombristas.

Antes de prosseguir na reflexão sobre a dramaturgia da sombra, considero importante mostrar que a posição que foi desenhada aqui — a dramaturgia como escrita teatral — é também defendida por outros teóricos do teatro, não se tratando de um conceito que estamos inventando. Nos últimos 20 anos, o tema da dramaturgia do teatro de animação gerou vários textos e estudos. Não é nosso objetivo aqui fazer uma exposição de todos esses textos⁸. No entanto, gostaria de destacar uma ideia presente no texto de John McCormick, para a revista *Dramaturgias*.

John McCormick (2021) partilha da mesma perspectiva que admite a formação de uma nova dramaturgia cujo ponto de partida não é mais o texto escrito, mas sim a performance cênica, seja a luz, seja o ator, o boneco, entre outros e, a partir daí, ensaia uma definição de dramaturgia, a saber: “Dramaturgy might be redefined as a quality that makes a given performance work when played to an audience”⁹ (2021, p. 26). Para McCormick, esta “qualidade” apresenta-se como um ritmo. Trata-se de um ‘tempo’ cênico que é percebido e criado em cena, com a percepção das reações dos espectadores em relação à performance. Esta visão é muito peculiar: a dramaturgia se apresenta como um ritmo, como uma pulsação que mantém uma qualidade de atenção, de escuta, de abertura do espectador para a obra teatral. Esta qualidade não se reduz à tradicional ideia de ‘expectativa dramática’, no sentido da pergunta sobre ‘o que vai acontecer na cena seguinte?’. Ela é, antes, uma tensão que liga o espectador à obra, mesmo que esta ligação não seja muito clara, não seja totalmente inteligível, decifrável.

8. Ver: KARTUN, Mauricio. Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres, *In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, Ano 7, v. 8, ano 2011. Ver também: COSTA, Felisberto. Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação e dramaturgias do teatro de animação, *In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, Ano 7, v. 8, ano 2011. Ver também: *Dramaturgias: Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da UNB, Dossiê Dramaturgia do Teatro de Formas Animadas*, nº 16, Brasília: UNB, 2021.

9. Numa livre tradução: “Dramaturgia pode ser redefinida como uma qualidade que faz a performance funcionar quando apresentada diante do espectador”.

Considero que esta caracterização da dramaturgia como uma espécie de qualidade rítmica se afina com a visão de Marcelo Karagozkw exposta acima e a de Ana Maria Amaral sobre a dramaturgia para o teatro de animação (1996, p. 74) no momento em que ela aponta para a valorização dos gestos, dos movimentos, dos momentos de não ação, das pausas e dos momentos de silêncio. Tratando-se do teatro de sombras, poderíamos incluir também os jogos entre a luz e a escuridão. Começam a se configurar aquilo que chamaremos de materialidades do teatro de sombras.

Portanto, o elemento diferencial que estimula uma reflexão sobre a dramaturgia do teatro de sombras deixa de ser as fontes das narrativas, mas sim o modo como cada uma dessas fontes é trabalhada em função de variáveis tais como: o espaço (teatro frontal ou não, espaço ao ar livre, etc.); a técnica de projeção utilizada; os formatos (pequenos formatos); o modo de jogo dos atores; o estilo visual; a presença da sombra corpórea ou da sombra de silhuetas, entre outros. Este modo de trabalhar de cada artista, grupo ou companhia é, por excelência, o trabalho dramaturgico (importante lembrar que, do ponto de vista etimológico, na palavra dramaturgo está contido a ideia de ‘trabalho’, de *ergon*). Esse trabalho é o que denominamos de ‘escrita teatral’, cuja autoria é coletiva. Essa escrita de cada sombrista/grupo é designada como uma “micropoética”.

Quando falamos em micropoética, a referência conceitual é o crítico e historiador teatral de Buenos Aires, Jorge Dubatti. A micropoética é “a poética de uma entidade poética particular, de um indivíduo poético” (Dubatti, 2011, p. 4). Segundo ele, são espaços de heterogeneidade, tensão, debate, cruzamento, hibridez de diferentes materiais e procedimentos, espaços de diferença e variação, que propiciam a complexidade e a multiplicidade internas, que muitas vezes desafiam modelos lógicos (Oliveira, 2018, p. 19).

A construção dessa micropoética envolve um certo grau de inseparabilidade entre vida e arte, envolve a inclusão dos atravessamentos diversos que ocorrem nos processos existenciais, envolve também a espacialidade como fator de estímulo para a imaginação teatral, envolve paixão enquanto um deixar-se tocar profundamente pela temática escolhida para trabalhar, entre outros. Dentro dessa perspectiva, é oportuno mencionar a caracterização da dramaturgia dada pela Cia. Quase Cinema:

Vida e Arte são manifestações que nunca se separam na jornada que escolhemos: nosso espaço de trabalho fica no quintal da nossa casa e as refeições são rituais que fazem parte dos espetáculos. A criação das dramaturgias ocorre em meio ao caos do dia a dia: não existe pausa nesse processo. O tema do novo trabalho direciona o nosso olhar para a nova dramaturgia, que tem como desafio dar conta de responder as demandas que o assunto toca (...) (2022).

Mais adiante, na segunda parte, veremos as implicações dessa fusão entre arte e vida. O que importa, no momento, é que comecemos agora a fazer uma passagem da esfera teatral para aquela que será designada como esfera performativa.

Ora, um dos problemas centrais para a escrita teatral do teatro de sombras contemporâneo reside em como buscamos e como conseguimos (ou não) dar conta desta motivação inicial de ‘contar uma história’, conciliando-a com toda a cultura teatral, cinematográfica e performática que, como vimos nos parágrafos iniciais, desconstruíram radicalmente o conceito de dramaturgia, rompendo com o privilégio da palavra, do diálogo, da narrativa — em suma, rompendo com a ideia de representação, no sentido de *mimesis*, tal como concebe a tradição filosófica ocidental. Nesse sentido, o conceito de “teatro performativo”, desenvolvido por Josette Féral, parece vir ao encontro da necessidade de construção de outras formas teatrais que venham a romper com a tradição representativa

tão enraizada em nosso modo de conceber a ação dramática. Para Josette Féral (2015) o teatro performativo romperia com este padrão representativo e com todo o sistema de sentidos já estabelecido na comunicação teatral:

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas de sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distância do real, a performatividade (o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas — (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, complementarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo (...), Mas é realmente possível escapar de toda a referencialidade e, assim, à representação? A questão permanece aberta. (2015, p. 127-128).

A pergunta que permanece aberta toca direta e profundamente a estética teatral como um todo e, evidentemente, a estética do teatro de sombras. Mas acreditamos que a pergunta inversa é mais provocadora para os sombristas, de modo que ensaiamos aqui uma reformulação e seus desdobramentos, a saber: é realmente possível, para o sombrista, não escapar de toda a referencialidade? Como é possível, ao sombrista, estabelecer um diálogo com a arte da performance? Como uma arte que envolve uma construção técnica complexa e um rigoroso controle dos elementos formais pode dialogar com uma arte que, em seus muitos momentos, envolve disrupção, indisciplina, ligação com o acaso, afirmação do real, em detrimento da representação, entre outros fatores? Ao longo deste texto buscaremos responder a algumas dessas perguntas, considerando como o teatro de sombras produzido pela Cia. Quase Cinema vem dialogando com a estética teatral performativa, em especial, nas ações produzidas no espaço urbano.

Mas, antes de chegarmos a essas questões, há um caminho a percorrer. E ele tem início com uma reflexão mais profunda acerca da natureza

da dramaturgia para o teatro de sombras. Assim, a pergunta inicial a ser feita é: qual a 'matéria' do teatro de sombras? Isto é, que elementos materiais o dramaturgo-sombrista utiliza para fazer sua escrita?

A imaterialidade como 'materialidade' do dramaturgo-sombrista

Podemos começar com a pergunta: o que é a sombra?

Podem parecer que a sombra é algo fácil de definir, mas um exame mais aproximado dos fatos nos mostra exatamente o oposto. O que é a sombra? Luz? A ausência de luz? É um objeto físico? Não? Sim? Sim, mas um objeto não-material. Mas, se ela é não-material, ela possuiria os requisitos físicos necessários para ser chamada de um objeto? Tudo o que sabemos com certeza é que o único sentido que nos permite ter a experiência da sombra é a visão. A sombra não tem cheiro, não tem consistência, peso e substância. Não podemos tocá-la, cheirá-la, ouvi-la ou saboreá-la. Só podemos experienciar a sombra pelo uso da visão. Isto pode nos conduzir a pensar que a sombra é simplesmente uma imagem, mesmo assim perguntamos: o que é uma imagem? Se por imagem entendemos a forma de um objeto opticamente discernível, então a sombra é obviamente uma imagem. Mas, nesse caso, tudo ao nosso redor é imagem. Então, o que é a sombra? (Montecchi, 2015, p. 31)¹⁰

10. Texto original: "It would seem that a shadow is easy to define but a close examination of the facts shows us that exactly the opposite is the case. What is a shadow? Light? The absence of light? Is it a physical object? No? Yes? Yes, but non-material. But if it is non-material, does it possess the physical requirements necessary to be called an object? All we know for sure is that the only sense which allows us to experience a shadow is sight. A shadow has no smell, no consistency, no weight, no substance. It follows that we cannot touch it, smell it, hear or taste it. We can only experience it by the use of vision. This might lead us to think that the shadow is simply an image but even then: what is an image? If by image we understand the outer form of an optically discernible object, then the shadow obviously is an image. But in that case so is everything around us. So just what is a shadow?"

O trabalho do sombrista envolve sempre um (re)colocar essa questão — a natureza da sombra — a cada novo espetáculo ou performance. O trabalho artístico-pensamento de Alexandre Fávero parece ter como base essa ‘escuta’ da sombra e de seus mistérios. E, nesse sentido, a dramaturgia do teatro de sombras não parte de uma construção de signos para serem comunicados numa cena: “As dramaturgias do teatro de sombra que procuro e encontro são fenômenos ligados intuitivamente à sombra e só depois ao teatro”. (Fávero, 2012, p. 151). Entendo que se trata de refletirmos/experienciarmos a natureza expressiva da sombra, observando o que Ana Maria Amaral chamará de os “mundos de sombra” que são formados com os corpos/objetos projetados, os quais são detentores de uma “lógica” e de um ritmo próprios. A cena é precedida por esta investigação/pesquisa. Ao fazermos isso, não colocamos a sombra a serviço de outra coisa (ator, palavra, discurso, boneco etc.). A dramaturgia do teatro de sombras impõe essa compreensão prévia: trata-se de se desvendar o potencial expressivo das sombras.

Segundo Alexandre Fávero, esta investigação profunda sobre a natureza da sombra pode vir a desencadear uma visão muito mais ampla acerca das qualidades estéticas, simbólicas ou formais das imagens, de modo a romper com os protocolos técnicos ou com as convenções já estabelecidas do teatro de sombras. Essa reflexão e experimentação evitam uma certa instrumentalização das técnicas do teatro de sombras, assim como visões redutoras sobre o que é certo ou errado (a lâmpada certa, a tela certa para projeção, qual o material certo para se fazer uma silhueta etc.). Podemos dizer que essa dimensão investigativa seria o caminho inicial para a construção de uma possível micropoética. Este caminho é, contudo, previamente orientado por toda uma cultura precedente: formação intelectual, conhecimentos práticos, valores culturais, visão de mundo, etc. É neste sentido que podemos pensar — retomando algumas ideias de Fabrizio Montecchi — que a base de toda a construção

cênica-dramatúrgica¹¹ no teatro de sombras é determinada pelo performer-sombrista, a quem ele atribui o papel central na construção do “dispositivo de projeção”. Citemos o texto numa livre tradução:

Muitas vezes eu disse que o dispositivo de projeção do teatro de sombras se difere de outros dispositivos devido à presença indispensável do performer. É por isso que quero começar com o performer, pois é ele que entra em contato com os espectadores por meio de uma narração, ou seja, a narração de uma história ou de um evento no tempo e no espaço da cena. Portanto, são mais as características do performer do que do dispositivo de projeção que definem a linguagem de um espetáculo de teatro de sombras no que diz respeito à sua performatividade, seja qualitativa, seja quantitativamente. (Montecchi, 2015, p. 61)¹².

Este papel central do performer envolve pensar como ele lida com as materialidades do teatro de sombras.

Os conceitos de “materialidade” e de “imaginação criativa”, formulados por Fayga Ostrower (1996) mostram-se adequados para a compreensão da operação inerente ao teatro de sombras: a transformação do material em imaterial. O conceito de materialidade indica tudo o que, numa ação criativa, pode ser formado e transformado. A materialidade é aquilo que, estando disponível com seus determinantes próprios, tanto incita à ação, quanto estabelece

11. Esta construção é determinada por aquilo que Fabrizio Montecchi denomina de “dispositivo de projeção”, isto é, a disposição espacial e o sistema de relações estabelecidos entre o(s) suporte(s) de projeção, as fontes de iluminação, os objetos e/ou bonecos e, sobretudo, a posição do performer-sombrista.

12. Texto original: “As I have already said several times the projection apparatus of the Shadow Theatre differs from other apparatuses–devices due to the indispensable presence of the performer. That is why I want to begin with the performer as he is the one who makes contact with the spectators through a ‘narration’, that is to say the telling of a story or an event in the time and space of the stage”.

limitações e impossibilidades. Nesse jogo entre ação e materialidade, a imaginação explora as configurações possíveis para cada matéria, introduzindo uma dimensão simbólica e estabelecendo modos de comunicação. A relação com a materialidade implica um envolvimento afetivo pleno do artista, no nível físico, emocional e mental, num processo em que a relação entre o artista e a materialidade não se limita à dicotomia entre sujeito e objeto, posto que a materialidade é também um sujeito. Artista e materialidade instauram um espaço de trocas e estímulos recíprocos, de ações e reações, que levam a uma configuração específica.

Neste sentido, ao nos perguntarmos sobre a materialidade do sombrista, nos deparamos com um paradoxo: essa materialidade é imaterial! O interesse do teatro de sombras recai justamente no fato dele ser constituído por elementos imateriais: luz e sombra. Segundo Ana Maria Amaral (1997):

Trabalhar com a sombra é trabalhar com o que de mais sutil e incorpóreo existe. A sombra é o reflexo de um corpo ou de um objeto. E a diferença entre o corpo/objeto e sua sombra é que esse corpo/objeto tem concretude e perenidade, ainda que relativas; a sombra, não (...). A sombra é a parte imaterial da matéria. (1997, p. 112-113).

No que diz respeito aos conceitos de materialidade e imaterialidade e suas interrelações, nota-se que, embora o sombrista utilize materialidades diversas — o corpo humano (seu corpo e de outros performers), objetos diversos que são projetados (bonecos bidimensionais, tridimensionais ou simplesmente objetos extraídos do cotidiano), fontes de luz diversas (refletores, retroprojetores, lanternas), superfícies de projeção (tecidos, papéis, plásticos etc.), sonoridades — a comunicação com o público ocorre, sobretudo, por intermédio da imagem: a sombra e a luz projetadas num plano ou superfície. Citemos mais uma vez Ana Maria Amaral: “Teatro de sombras é aquele em que um corpo é anulado em função de sua sombra, tomada

como tal. Mas não se pretende fazer com ela nenhuma relação com o corpo que a emite. Cria-se assim um mundo de sombras e não um mundo de bonecos, atores ou homens” (1997, p. 112-113). Acentua-se aqui o fato de o foco do espectador recair na imagem projetada, no mundo de sombras, mesmo quando o performer está visível para ele. Reforça-se assim a proeminência da visualidade no teatro de sombras. Segundo Francisco Guilherme de Oliveira: “Ainda que o ato de criar a sombra seja revelado ao público, que o corpo do ator, o objeto, a silhueta sejam iluminados diante da plateia, a sombra, de acordo com o contexto do espetáculo, será o elemento central na relação entre o ator e o espectador” (2012, p. 187).

Ao mesmo tempo em que a afirmação acima tenda a reforçar o privilégio do sentido da visão, Francisco Guilherme acrescenta um outro elemento à discussão, reforçando o caráter paradoxal do teatro de sombras. Assim, na continuidade do referido texto, o autor afirma:

Embora se trate de um elemento imaterial, a imagem projetada pela silhueta ou outro objeto qualquer em um suporte, pode, conforme o grau de opacidade ou translucidez, formato e nitidez, associada a um discurso, a qualidades de movimento e ou fundo sonoro, representar em uma mesma composição, a ideia de pele, cabelo e outras características físicas da personagem ou ainda a fluidez das ondas do mar em contraposição a solidez de um barco, conferindo à sombra uma intenção de materialidade. (Oliveira, 2012, p. 187-188).

A dramaturgia das sombras e o trabalho do sombrista-performer envolve esse jogo entre imaterialidade e materialidade: movimentos de tornar imaterial, movimentos de sugerir materialidades no que é imaterial. Se, de um lado, temos toda essa pesquisa formal sobre as materialidades presentes no imaterial, de outro temos o processo de imaterializar, que se dá no próprio ato de se investigar um objeto ou ao construir um boneco, pois, ao projetar uma silhueta ou investigar o potencial expressivo de um objeto (fabricado ou “encontrado”), o

sombrista o faz já tendo em vista o ato de imaterializá-lo por intermédio da luz: busca-se sempre transformar um corpo em imagem-sombra projetada numa superfície.

Diferentemente de outras técnicas de animação, o teatro de sombras envolve, estruturalmente, o processo de imaterializar e de tornar bidimensional o elemento tridimensional. A tridimensionalidade da sombra está no espaço ausente de luz entre o objeto e a superfície, esse espaço tridimensional sem luz chamamos de sombra. Porém, para o público que observa a silhueta estampada na superfície, a sombra é bidimensional. A própria atuação cênica é pensada a partir dessa perspectiva. Valmor Beltrame reflete sobre a complexidade do teatro de sombras e do trabalho do ator-sombrista utilizando-se das categorias de sujeito, objeto, dentro e fora.

O ator-animador representa a personagem (está nele), seleciona ações e movimentos para o objeto que anima (fora dele) e projeta ao público as imagens das ações e movimentos da personagem que estão fora do objeto. Ou seja, o que o ator animador mostra não só está fora dele, como também está fora do objeto que manipula. A personagem é, à sombra do objeto. (Beltrame, 2005, p. 53).

De maneira complementar, do mesmo modo como o performer-sombrista estuda seus gestos e movimentos a fim de descobrir as possibilidades do seu corpo-sombra¹³, ao se ler uma obra literária qualquer tendo em vista a possibilidade de adaptação para a linguagem das sombras, o sombrista já a faz buscando descobrir “o lado sombra” do texto. “Nós temos que descobrir o ‘lado sombra’ da obra, o lado que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo”

13. Sobre o conceito de corpo-sombra, ver: OLIVEIRA (2018).

(Montecchi, 2015, p. 59)¹⁴. Busca-se o oculto, o não-dito, o imaterial. No caso da adaptação de obras literárias ou de processos que não partam de uma obra preexistente, é fundamental que este “lado sombra”, isto que é próprio e específico da sombra — seja do ponto de vista simbólico, seja no campo metafórico, seja no sentido formal, seja ainda em termos de conteúdo — esteja presente no espetáculo teatral ou na performance/intervenção.

Em uma *live* feita com o Grupo Penumbra, Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento, nos fala sobre a motivação que deu origem à encenação de *A Cortina de Babá*. Ao ser perguntada sobre os motivos que levaram o grupo a decidir que aquele espetáculo seria feito em sombras e não em outra técnica, Sandra Vargas respondeu: “A cortina! No conto havia uma cortina que tinha figuras bidimensionais bordadas e que ganhavam vida, e a gente pensou como brincar numa cortina, com essas figuras saindo da cortina e virando esse mundo que a Virginia Woolf coloca”¹⁵. Assim, uma ação e uma imagem presentes na história original apareceram como os motivadores iniciais para se criar um “mundo de sombras”. Mas, no decorrer da *live*, Sandra menciona que havia um interesse prévio pelo tipo de ação dramática — ou inação dramática — presente na obra de Virginia Woolf:

(...) teve gente que assistia a *A Cortina da Babá* e dizia: “Gente, mas não acontece nada”, porque a Virginia Woolf tem essa dramaturgia que é essa espécie de devaneio, sempre quando as crianças vão lá assistir no Sobrevento, eu explico que é quase como se você estivesse viajando num carro e você vai

14. Texto original: “We have to uncover the “shadow side” of the work, the side which does not necessarily concern the content but also the form”.

15. Esta transcrição da *live* realizada pelo Grupo Penumbra ainda não está disponível para o público, visto fazer parte do projeto de publicação do segundo volume do livro *Teatro de Sombras ao vivo: conversas com artistas latino-americanos*, organizado por Gilson Motta e Paulo Balardim. Contudo, a *live* encontra-se disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=PWPs2lbfBwg>.

pensar numa série de coisas a partir do que você vai olhando pela janela do carro, e aquilo vai te levando para uma coisa, para uma outra, e para uma outra, e nada parece ter conexão, mas eu acho que a poesia dela está nisso, às vezes até naquilo que não é dito¹⁶.

Notemos aqui a presença da ideia de um ‘espaço de devaneio’, assim como o privilégio dado ao elemento poético, no caso, a ausência de conexão entre as imagens e o silêncio, o não dito. Sugere-se assim que a ideia da dispersão, de fluxo, de um jogo livre de associações entre os elementos, está presente nessa proposta de dramaturgia. Conforme veremos mais adiante, esta posição será afirmada também por outros/as sombristas.

No que diz respeito ao “lado sombra” de determinada obra, o espetáculo *Monólogo das sombras*¹⁷ me parece bastante significativo para falarmos sobre este tema. O *website* da companhia Território Sirius nos fornece as seguintes informações:

A narrativa do espetáculo revela uma experiência vivida pelo artista na década de 1990, quando Vidal foi acometido pela Síndrome de Guillain-Barré (SGB), doença autoimune que atinge o sistema nervoso e que em cinco dias levou o ator à fálência corporal. No espetáculo, a arte, a medicina e a neuropsicanálise se interseccionam, mediadas pelo uso de técnicas de teatro de sombra e projeção, estabelecendo uma múltipla discussão sobre a vida e o processo de adoecimento físico e psíquico, em uma história de superação e recriação de si (...) ¹⁸.

16. Idem anterior.

17. O espetáculo tem concepção, direção e atuação de Fábio Vidal e foi apresentado em versão presencial e online.

18. <https://www.territoriosirius.com.br/espetaculo-monologo-das-sombras-tem-temporada-na-sala-do-coro-do-tca-em-julho/>.

Vimos que uma das questões centrais do sombrista consiste em justificar a necessidade da linguagem da sombra no espetáculo. Fábio Vidal utiliza-se do tema da sombra com muita propriedade e profundidade, pois, em *Monólogo das sombras* aborda-se o conceito junguiano de sombra. Antes de chegar a essa temática, terei que descrever alguns momentos do espetáculo, cujo interesse para nós aumenta posto que dialoga com a estética do teatro performativo.

As primeiras cenas do espetáculo mostram o processo de preparação do ator: Fábio Vidal faz alongamentos diversos. Este recurso de mostrar os atores se preparando já se tornou bastante desgastado, de modo que a primeira impressão é de algo já visto. No entanto, logo na cena seguinte, Fábio recorre ao uso do celular (outro recurso já muito usado na cena atual) e começa a falar sobre o próprio espetáculo com uma pessoa da equipe de criação, num processo de metalinguagem. No decorrer do diálogo ele comenta que começaria o espetáculo exibindo o seu alongamento. A fala causaria má impressão se não fosse pelo fato de o ator dizer que este alongamento é uma espécie de seqüela de uma doença. A partir daí começa um retorno no tempo, um retorno para a década de 1990, com uma mistura de teatro documental com exibição de imagens, músicas da época e um relato biográfico com comentários irônicos sobre o período. Na época, o então estudante de teatro fazia sua formação de ator na Universidade Federal da Bahia. No decorrer deste relato, mostra-se como a vida de Fábio foi modificada por conta de uma doença que, na ocasião, era totalmente desconhecida para ele e seus familiares. Para mostrar esse processo de ida para os hospitais e internação, Fábio Vidal se utiliza de cenas com objetos, fotos, narração, entre outros. E como e por que aparecem as sombras? Qual a relação desta narrativa com a sombra junguiana?

O tema da sombra aparece quando se relata o processo de internação e, por conseguinte, todo o sofrimento desencadeado a partir daí, numa experiência traumática em que o jovem ator quase perdeu a vida. Neste processo de sofrimento e de quase-morte, Fábio Vidal

sugere ter tido visões extraordinárias, sugerindo — por intermédio de imagens — experiências extracorpóreas. É nesse momento que aparece uma primeira projeção. Não se trata de uma projeção de sombras corporais, pois, na verdade, são imagens computadorizadas que simulam um corpo-sombra que, por sua vez, interage com o ator presente em cena. Em suma, são projetadas imagens que associam o não corpóreo, o imaterial ou espiritual, à sombra. Tal associação se dá em função de antigas tradições que associam a sombra à alma humana, ao duplo imaterial, ao mundo dos mortos¹⁹. Por ser considerada uma espécie de duplo do corpo, a alma passou a associar-se à sombra²⁰ e, por extensão, o mundo dos mortos passou a identificar-se ao mundo das sombras. Temos assim uma primeira aparição da sombra que é plenamente justificada conceitualmente e que, do ponto de vista cênico/formal, é muito bem executada. Mas, e o conceito junguiano de sombra?

Na verdade, essas duas camadas se fundem, pois a aparição das imagens-sombras envolve também um movimento de lidar com os traumas que foram gerados durante a descoberta da doença e da internação. Isto é, medos, raiva, revolta, tristeza, sentimentos destrutivos são aspectos ocultos e nocivos da personalidade do artista que haviam sido recalçados, rejeitados, constituindo uma “parte escura” de sua personalidade. De modo sucinto, esta camada que foi rejeitada constitui o que é chamado de “sombra” na psicologia junguiana²¹. Ora, é justamente essa “sombra” que é “resgatada” na cena. O espetáculo consiste, portanto, num processo de revelação desta sombra do artista para todo o público e na sua posterior acolhida. E, como tal, o espetáculo mostra um processo de cura, na medida em que a integração da sombra ao ego é fundamental para a saúde psíquica

19. Ver, por exemplo: RANK, Otto (2014), ROHDE, Erwin (1948) e Stoichita (1999).

20. Cf. STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*, El Estadio de la sombra, Madrid: Ediciones Siruela, 1999. p. 23.

21. Para a compreensão do conceito, ver: JUNG, Carl Gustav (1994).

do indivíduo²². As imagens-sombra projetadas configuram a materialização do elemento sombrio da personalidade, mas também a alma considerada simbolicamente como elemento não corpóreo, isto é, o elemento imaterial. Assim, *Monólogo das sombras* é um espetáculo de caráter performativo que traz o tema da sombra como fator constitutivo da cena.

Concluindo esta análise sobre a dramaturgia do teatro de sombras e a dramaturgia da sombra, é importante destacar alguns aspectos. A dramaturgia deve ser compreendida aqui num sentido amplo, de ‘escrita teatral’, que se dá com diversos elementos: as imagens (dos bonecos/silhuetas), os elementos visuais, o movimento dos atores-sombristas, a iluminação, os elementos sonoros e as palavras/texto. O teatro contemporâneo desmembrou a dramaturgia, considerada como ‘texto’, em uma série de micro dramaturgias visuais, cinésicas, espaciais e sonoras. A interpelação destes elementos configura a dramaturgia do espetáculo. Considerando este conjunto, questiona-se a especificidade da dramaturgia do teatro de sombras. Tal especificidade encontra-se no modo como a sombra afirma-se como elemento fundante da poética do espetáculo: a sombra não é vista como uma ferramenta para ilustrar uma narrativa, mas sim como a base temática e formal do espetáculo. Como base formal, ela é o centro de atenção do espectador: mesmo se os sombristas atuarem de modo a estarem visíveis para os espectadores, o elemento central da performance é o chamado ‘mundo de sombras’ criado pelos sombristas, seja como performers, seja como criadores de imagens (corpos, silhuetas, bonecos, objetos). Ao se colocar como elemento fundante, a sombra impõe uma materialidade cuja natureza é paradoxal: a materialidade é também o imaterial (luz-sombra). Por sua vez, este elemento imaterial pode vir a sugerir materialidades, isto é, qualidades físicas dos objetos. Para a criação deste ‘mundo

22. Ver: vídeo com Fábio Vidal, Alexandre Fávero e Fabiana Bigarella sobre o espetáculo *Monólogo das sombras*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xR7TjwKVZ6Q&t=1913s>.

de sombras', uma das ferramentas utilizadas para a realização da 'escrita teatral' é o chamado 'dispositivo de projeção'. Tal dispositivo é elaborado a partir da intencionalidade estética do performer-sombrista: é ele que determina livremente a construção deste dispositivo de acordo com uma finalidade estética. Cada grupo de sombrista cria uma escrita própria, uma micropoética, de acordo com uma série de fatores existenciais e culturais, tais como visão de mundo, valores éticos, referências culturais, entre outros. A acentuação destes elementos pessoais e existenciais, numa fusão entre arte e vida, podem dar ensejo a criações próprias, únicas, que, como tais, dialogam com o elemento performativo, como é o caso do *Monólogo das sombras*. Assim, a fim de não mais pensarmos a dramaturgia como um 'texto' ou como a 'história a ser narrada', creio ser interessante pensar a escrita teatral efetuada pelos sombristas como uma *Coreografia*, como escrita dos movimentos; e como uma *Gramática*, enquanto uma ciência/saber da escrita.

2.

O que é 'contemporâneo' no teatro de sombras contemporâneo?

O teatro de sombras é uma das expressões teatrais mais antigas da cultura humana. Embora a origem de tal expressão artística seja bastante discutida, os principais estudiosos²³ desta arte a dividem em três estilos principais, que remetem também a formas estéticas, a fatores cronológicos e a elementos culturais. São eles: o estilo tradicional, o estilo moderno e o estilo contemporâneo. Embora alguns desses estilos estejam ligados a contextos históricos específicos, eles não devem ser considerados sob uma ótica evolutiva, isto é, não há uma superação nem superioridade de um sobre o outro. Segundo Fabrizio Montecchi:

23. Ver: CURRELL (2007), MONTECHHI (2015) e REUSCH (2015).

O Teatro de Sombras contemporâneo deve muito aos Teatros de Sombras Tradicionais. Apesar de ter se distanciado, rompido e afastado dele, esse movimento não se deu por uma suposta superioridade, mas para que pudesse criar uma linguagem própria, orgânica e coerente com sua abrangência cultural. O teatro de sombras contemporâneo não deve ser visto como um avanço, uma superação qualitativa das grandes tradições: de forma alguma podemos defini-lo como ‘melhor’ nem criar hierarquias nesse sentido. Ele é diferente, até pelo fato de ser um conjunto de experiências totalmente abertas, em contínua e rápida transformação e, em muitos aspectos, ainda suscetível a enormes mudanças (2012, p. 35).

Para além da comparação entre os estilos, é mais interessante pensar que, segundo Octavio Paz (1984, p. 23), a Modernidade é a união de todos os tempos e todos os espaços. Nesse sentido, a produção cultural contemporânea possibilita o convívio desses diversos estilos de teatro de sombras. O teatro de sombras asiático tradicional ainda é produzido, convivendo com as inúmeras apresentações de *shadow dance* feitas para a TV; a estética do teatro de sombras moderno é apropriada pelo cinema, desde F. W. Murnau²⁴, passando por Lotte Reiniger²⁵ e chegando a Michel Ocelot²⁶; o teatro de sombras contemporâneo dialoga com toda essa tradição, reinventando-a, rejeitando-a, reinterpretando-a.

Assim, nos textos que se seguem, menos do que descrever o que caracteriza cada um dos estilos, abordagem já realizada por outros autores²⁷, importa-nos verificar como os sombristas contemporâneos,

24. Sobre o cineasta Friedrich Wilhelm Murnau, ver: <http://www.filmuseum-berlin.de/fwmurnau/ausste.htm>.

25. Para informações sobre a obra da cineasta Lotte Reiniger, ver: <https://www.imdb.com/name/nm0718201/>.

26. Para informações sobre a obra do cineasta, ver: <https://www.michelocelot.fr/accueil>.

27. Ver: CURRELL (2007), MONTECCHI (2012).

de um lado, lidam com essa tradição (estilo tradicional e estilo contemporâneo) e, por outro, apresentam novas configurações para o estilo contemporâneo. Neste processo, irei valorizar o modo como, em sua prática artística marcada pelo diálogo com as práticas performativas, o Laboratório Objetos Performativos/Coletivo Sombreiro Andante e a Cia. Quase Cinema vêm lidando com tais estilos. Trata-se assim de uma ótica do artista que transita pelos estilos sem a preocupação de classificá-los, mas sim de pensar como uma determinada técnica pode servir para expressar determinadas ideias, questões e sentimentos próprios da vida social contemporânea. Assim, a ideia de uma hipermodernidade que agrega vários tempos, vários espaços, várias técnicas e tecnologias se afirma. Por sua vez, cabe a pergunta: ao falarmos sobre o teatro de sombras contemporâneo estamos falando sobre o que? O que é contemporâneo no ‘teatro de sombras contemporâneo’?

O estilo tradicional

Segundo Currell (2007), o estilo tradicional do teatro de sombras compreende as práticas teatrais realizadas na China, Índia (em seus diferentes estilos, como o Tholu Bomalatta), Indonésia (o Wayang), Tailândia, Turquia (o Karagoz) e Grécia (o Karaghiozis ou Karagiozis). Apesar das diferenças culturais e das eventuais similaridades, essas formas possuem um elemento em comum, a saber: a técnica de projeção — ocultos aos espectadores (na maioria das vezes, embora existam exceções²⁸), os performers-sombristas colocam suas figuras²⁹

28. Fabrizio Montecchi faz referência a três espetáculos, um tailandês, um javanês e um indiano, nos quais os espectadores se situavam não somente em frente à tela, mas também em torno a ela, inserindo-se no lugar onde os performers atuavam. Cf. Montecchi, 2017, p. 56.

29. As figuras eram feitas tradicionalmente de couro, podendo ser também, atualmente, substituídas por um material translúcido como: plástico, acetato e chapas de policarbonato, coloridas com tintas translúcidas.

bem próximas a uma tela recebendo uma luz que permite que elas se tornem visíveis para os espectadores, situados em frente a essa tela, como se fosse uma tela de cinema. De modo geral, são utilizadas uma ou várias fontes de luz difusa, como por exemplo: tochas, velas, lâmpadas de óleo, lâmpadas incandescentes e, atualmente, lâmpadas fluorescentes tubulares (que possibilitam que a figura se torne visível). A rigor, podemos dizer que as propriedades específicas da sombra não são exploradas nessa forma teatral. As figuras se destacam por sua ornamentação, suas cores e pelos movimentos ou articulações de suas partes (braços, pernas, cabeça). Em suma, as figuras são o cerne da narrativa, embora os demais elementos, como a música, a dança e o canto tenham importância fundamental.

Destas tradições teatrais, tive contato diretamente com o teatro de sombras grego. Na ocasião em que realizava a primeira pesquisa no Laboratório Objetos Performáticos — que tocava no tema da malandragem para a construção do espetáculo *Ananse e o baú de histórias*, como veremos mais adiante — tive contato com a professora e pesquisadora Ioanna Papageorgiou, que me falou sobre as características do Karagiozis³⁰, que é considerado como um *trickster*. Esse interesse mútuo pela figura do *trickster* nos levou a desenvolver uma parceria entre a Universidade de Patras, na Grécia, e a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esta parceria foi selada por um acordo da Erasmus Mundus, que me levou à Grécia e trouxe a referida professora ao Brasil, no ano de 2018.

Na Grécia, conheci um pouco da tradição do Karagiozis a partir do contato com Ioanna Papageorgiou, que me levou a uma visita na oficina do bonequeiro Kostas Makris³¹. Na oficina havia uma estrutura feita para o jogo com os bonecos destinada ao estudo e atividades com crianças, isto é, não se tratava de uma estrutura de palco

30. Ver: AGRAFIOTIS, Thomas; PAPAGEORGIOU, Ioanna (2018).

31. Para maiores informações sobre o artista-bonequeiro grego, ver: <http://kostas-makris.weebly.com/>

profissional. Segundo Loring Danforth, a tela original mede 6 metros de largura e 3 metros de altura. A estrutura da tela da oficina era bem menor, sendo constituída por um balcão, de cerca de 2,8 metros de largura, que servia de suporte para os bonecos. À frente desse balcão, havia uma tela feita em tecido de algodão que permanece bastante esticada, tendo a mesma largura (2,8 metros) e cerca de 2,2 metros de altura. Sobre o balcão, além dos bonecos, havia quatro lâmpadas incandescentes ligadas em série. Na parte superior havia uma mesma sequência de lâmpadas (todas de baixa intensidade), que permitem produzir uma iluminação uniforme, banhando toda a tela.

Na ocasião em que a professora Ioanna Papageorgiou esteve na Escola de Belas Artes da UFRJ para ministrar um minicurso sobre Karagiozis, eu construí uma estrutura com dimensões semelhantes àquela que vi na oficina de Kostas Makris, sendo, entretanto, feita de metalon (e não em madeira). Por sua vez, a iluminação foi feita por intermédio de um único refletor: um projetor *superled* de 50 watts (que equivaleria a uma lâmpada halógena de 500 watts), substituindo as lâmpadas incandescentes. Os motivos que me levaram a essa mudança foram diversos, como, por exemplo, a impossibilidade de obter escuridão total na sala. Contudo, essa experiência da oficina foi importante por dois fatores: primeiro, a divulgação de uma tradição teatral pouco conhecida no Brasil; em segundo lugar, foi importante entender que o estilo tradicional não é algo situado num tempo histórico ou, em outras palavras, o estilo tradicional não significa um estilo superado ou ultrapassado, pois, suas diversas técnicas (de construção, movimentação de figuras e iluminação) podem ser adaptadas a outros contextos.

Nesse sentido, há alguns espetáculos realizados recentemente que fizeram uma releitura do estilo tradicional. Podemos mencionar *O dia em que a morte sambou*³², de Habib Zahra e Valeria Rey Soto,

32. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=LYluPcOuf88>.

apresentado no Festival Internacional de Teatro de Sombras — FIS nos anos de 2021 e 2023, espetáculo que mistura a técnica do teatro de sombras tradicional com elementos da cultura pernambucana. Há também o espetáculo *A Cortina da Babá*³³, do Grupo Sobrevento, que utilizou técnicas do teatro chinês a partir do intercâmbio com o mestre Liang Jun, da Companhia de Arte Popular de Shaanxi. E, para concluir, gostaria de mencionar um espetáculo que mistura os três estilos de que estamos tratando aqui. Trata-se de *A lua de Li Po*³⁴, dirigido por Valter Valverde, com atuação de Liz Moura.

Nota-se assim que o chamado estilo tradicional vem sendo retomado com diferentes abordagens e reinvenções, não se restringindo a uma determinada cultura e tampouco associando-se a algo ultrapassado.

O estilo moderno

Prosseguindo a descrição acerca dos estilos de teatro de sombras, nota-se que a chegada de algumas dessas formas tradicionais na Europa, sobretudo do teatro de sombras chinês no século XVII, e sua releitura e transformação por parte dos artistas europeus, marca o segundo estilo desta arte, designado como estilo moderno. Trata-se de uma forma teatral que foi produzida na Europa entre o século XVII e meados do século XX. Este teatro de sombras europeu é também chamado de sombras chinesas, mas difere-se bastante do estilo tradicional em diversos sentidos: na dramaturgia, na ausência da dimensão ritualística e religiosa, na técnica de confecção das figuras (as quais deixam de ser ornamentadas e passam a ser mais opacas, feitas em material sólido da cor negra, em outras palavras, as figuras passaram a ser silhuetas³⁵), no local da apresentação e na forma de atuação (performance).

33. Ver: http://www.sobrevento.com.br/espet_baba.htm.

34. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=uqwupU4iefs>.

35. STOICHITA (1999). Ver o capítulo “El hombre y sus dobles”, p. 159-174.

Segundo Max Von Boehn (2011), esta técnica ganhará grande desenvolvimento durante o período do Romantismo, estando intimamente associada à moda das silhuetas:

Estas eram usadas como pingentes, penduradas nas paredes, pintadas em móveis e louças; e no teatro de sombras elas foram recebidas como formas móveis, acompanhadas de fala e música. Quando a nova arte da litografia afastou as silhuetas, e mais ainda quando a fotografia produzida mecanicamente banuiu completamente por um tempo todo tratamento artístico de tais coisas, o teatro de sombras também desapareceu³⁶ (2011).

O desenvolvimento do teatro de sombras moderno se dá, não somente neste diálogo com as técnicas de produção de imagens gráficas, mas também paralelamente a toda uma experimentação sobre a relação entre imagem e movimento, de tal modo que alguns autores consideram que o teatro de sombras está diretamente relacionado às pesquisas que deram origem à arte do cinema. Isto é, o desenvolvimento dessa forma de animação é inseparável do aperfeiçoamento das técnicas de iluminação realizadas na Europa a partir do século XVII, que desaguaria nas projeções de imagens em movimento feitas com lanternas mágicas e, posteriormente, na imagem cinematográfica (Manonni, 2003).

Contudo, assim como no estilo tradicional, a necessidade técnica de se usar a figura/silhueta bem próxima à tela de projeção tendia a restringir ao uso de apenas uma fonte de luz, a fim de evitar duplicações da figura ou outros efeitos indesejáveis. Assim, dependendo

36. Texto original: "These were worn as pendants, hung on the walls, painted on furniture and crockery; and in the shadow-play they were welcomed in movable form, accompanied even by speech and song. When the new art of lithography pushed the silhouettes aside, and still more when the mechanically produced photograph completely banished for a time all artistic treatment of such things, the shadow theatre also disappeared".

do tamanho da tela de projeção, da quantidade de sombristas e do tamanho das figuras, haverá variações, pois uma tela maior permitirá o uso de fontes diferentes, iluminando cada figura separadamente.

O aprimoramento técnico e estético desse estilo encontra seu ponto de culminância no Cabaret Chat Noir (França, 1881-1897). Este momento também coincide com o surgimento do cinema. Se, por um lado, o trabalho de Henri Rivière trouxe toda uma inovação de ordem formal, presente, por exemplo, no uso de efeitos de luz com cores, por outro, ele parece delimitar um campo poético e estético para o teatro de sombras, cuja marca central é a ruptura com o realismo: “O teatro de sombras reflete em sua forma mais pura o intangível mundo do sonho acordado” (Boehn, 2011)³⁷. De certo modo, esta característica persiste até os dias atuais. O “mundo de sombras”, conforme expressão de Ana Maria Amaral, é um espaço onírico, um espaço para os jogos de ilusão. A Cia. Quase Cinema nos fala também de uma “dramaturgia dos sonhos”, conforme veremos. Contudo, o advento dessa grande fábrica de ilusão que é o cinema, aliado aos novos modos de produção da imagem e ao surgimento da cultura de massa no século XX, tornou obsoleta a estética do teatro de sombras.

No Brasil, a presença desta forma de teatro de sombras — chamadas de “sombras chinesas” ou de “espetáculos ópticos” — feitas com a utilização das lanternas mágicas remete aos meados do século XIX. É comum encontrarmos já nos jornais da década de 1850 os anúncios das vendas de lanternas mágicas, de modo que o uso dessas lanternas para a criação das chamadas “phantasmagorias” era bastante popular neste período, estando presentes não somente em apresentações teatrais ou circenses, mas também em apresentações em escolas. Neste sentido, é curioso lermos a crítica publicada no jornal *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1856, a respeito de uma apresentação da “Optica Artistica”

37. Segundo Max von Boehn, esta frase seria de Alexander von Bernus (1880-1965).

no Teatro de São Januário³⁸. O texto, cuja autoria não é identificada, descreve os problemas técnicos da cena, os quais encontram-se na qualidade do equipamento — que distorcia as imagens — e também na falta de habilidade do “physico que não sabe trabalhar com seu instrumento”. Além disso, o autor aponta para a má qualidade da execução das imagens pintadas em vidro. O autor faz também referência às cenas, relatando uma transformação que ocorria à vista do público: um corpo que se descarna e se transforma em esqueleto. Enfim, o que importa aqui é notar a existência de uma certa familiaridade do autor com esses espetáculos feitos com lanternas mágicas, o que demonstra a popularidade dessa forma teatral. Cerca de trinta anos depois, encontramos uma outra crítica, na edição do jornal *O Paiz*, de 29 de outubro de 1884. O autor, também não identificado, faz uma referência às apresentações do circo estadunidense dos irmãos Carlo. Segundo o autor, neste circo, o Sr. Mert Clark “mostrou-se de uma habilidade rara nas sombras chinesas (sic), o que temos visto de melhor no gênero”. Mas, o autor faz ainda um comentário interessante: “Há um pequeno senão, aliás fácil de remediar nas subseqüentes exibições: a luz acha-se mui próxima da cortina de modo a distinguir-se os bicos de gás e os movimentos de braços do Sr. Clark”. Nota-se, portanto, no decorrer desses quase trinta anos, a mudança na forma e nos meios de iluminação, assim como a constatação da familiaridade dos articulistas dos jornais com os espetáculos de sombras. Essa história — dos primórdios da dramaturgia do imaterial no Brasil — ainda precisa ser escrita.

Digno de nota, neste sentido, é a presença de uma cena de teatro de sombras no romance *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado. Em determinado momento da obra, o autor menciona um espetáculo que ocorria na Tenda dos Milagres, tipografia e residência do personagem Lídio Corró, que é pintor e tipógrafo. Embora Jorge Amado

38. Para a consulta a esses periódicos, verificar a página do website da Biblioteca Nacional, Ver: Hemeroteca Digital.

denomine de “lanterna mágica” o espetáculo, ao longo do texto, nota-se que, na verdade, os personagens não estariam usando uma lanterna mágica, mas sim um lampião (o fifó) que projetava as figuras na parede. Trata-se, conforme observa o autor, de algo muito simples e primário. Mas, além disso, é interessante notar que, a descrição da cena propriamente dita, parece nos remeter a situações cômicas que encontramos no teatro de bonecos popular do Nordeste. Trata-se de uma cena de cunho sexual que, de modo geral, eram dirigidas a um público masculino, mas que, na democrática e popular Tenda dos Milagres, também eram acessíveis às mulheres.

Nem sequer em dia de Cinzas, na quarta-feira após o Carnaval, faltam fregueses para a lanterna mágica, a marmota armada na cozinha. De quem partiu a ideia do rudimentar cinematógrafo? De Lídio Corró, de Pedro Archanjo? Difícil precisar, mas certamente são de Corró as figuras recortadas em forte papelão, articuladas, vistas de perfil. De Archanjo será a movimentação, o jogo de cena, o palavrório, o sal e a pimenta.

Extintas as luzes, resta apenas o brilho fosco do fifó sob o pano preto, de onde as sombras ampliadas dos ingênuos e devassos personagens se projetam na parede branca de cal. É tudo muito simples e primário e custa dois vinténs. Atrai moços e velhos, ricos e pobres, marítimos, ganhadores, caixeiros e comerciantes. Até mulheres se atrevem a vir às escondidas.

Para assistir, refletidos na parede, os dois amigos íntimos, Pinguelinho e Zé Piroca, em juras e abraços de amizade. Toda assanhada, Lili Chupeta surge em cena, e vai-se ao beleléu a amizade eterna e franca. Os dois disputam a sirigaita a socos, palavrões, bofetes, umbigadas, rasteiras, pontapés, rabos-de-arraia, a briga arrancou aplausos da plateia.

Finda tudo na mais grossa patifaria, quando Zé Piroca, de piroca acesa, tendo posto fora de combate a Pinguelinho, atira-se sobre Lili Chupeta, abre-lhe as pernas e lhe manda

a vara. Delira o público com o barruncho estapafúrdio, em desvairado ritmo, momento supremo, cume emocional da superprodução (Amado, 2010, p. 80-81).

Contudo, o motivo de eu ter feito essa pequena digressão é o fato de que essas antigas tecnologias, como é o caso das lanternas mágica, serão resgatadas na cena teatral contemporânea. É importante lembrar que um dos procedimentos da cultura atual ou do que se denominava cultura pós-moderna consiste justamente num resgate a técnicas obsoletas. Foi assim que, no campo do teatro de formas animadas, uma linguagem profundamente inscrita nos séculos XVIII e XIX, como o teatro de brinquedo ou teatro de papel, pôde ser resgatada por muitos bonequeiros que, desde a década de 1990 realizam festivais de teatro com espetáculos deste gênero. O mesmo ocorreu com o estilo moderno do teatro de sombras. Assim, na atualidade, muitos artistas nacionais e internacionais fazem uso desse modo de construir a teatralidade, misturando técnicas e linguagens. Em 2017, a Cia. Lichtbende apresentou no IV Festival Internacional de Sombras, o espetáculo *Tutu*, que utilizava projeções com uma lanterna mágica.

Irei expor agora um exemplo pessoal, que foi o caso da criação de uma cena para o espetáculo *Crescer pra passarinho*. Neste espetáculo eu apresentava duas cenas de teatro de animação, sendo uma delas com sombras. Esta cena com sombras ganhou uma certa autonomia, passando a ser chamada de *Isso não vai ficar assim, meu bem*³⁹. O que importa nesse relato é, primeiramente, mostrar a conexão entre a técnica usada e o estilo moderno do teatro de sombras. Em segundo lugar, chamamos a atenção para o fato de se tratar de uma releitura dessa mesma técnica, visto que era um espetáculo feito online. Em terceiro lugar, destaco ainda o diálogo com o teatro performativo,

39. A cena está disponível em vídeo e participou de um festival de teatro de bonecos. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=vhmQCpb0t1A>.

fruto da parceria com o Coletivo Performers sem Fronteiras. Como já tive oportunidade de escrever sobre este espetáculo⁴⁰, me limitarei a comentar a cena do teatro de sombras.

Crescer pra passarinho foi idealizado pelos Performers sem Fronteiras para investigar as possibilidades de realização de uma Poética do Cuidado online em tempos de pandemia. Trata-se de uma experiência de teatro/performance por *streaming* que se utiliza da linguagem das plataformas virtuais como cena expandida para performances relacionais. O espetáculo era, originalmente, destinado a apenas dois espectadores por sessão, mas ao longo de suas 100 apresentações, esse número de espectadores foi subindo, chegando a 15 por sessão. Cada performer realizava com os dois (tele)espectadores uma atividade relacionada à ideia de cuidado poético: poesia, contação de histórias, meditação, teatro de formas animadas, yoga do riso, dança, música, desenho. Os telespectadores participavam da performance pelo laptop ou celular, mas o modo como eu me relacionava com eles era por intermédio de meu celular. A câmera de meu celular era o olhar do espectador. E, nesse sentido, eu podia movimentar esse olhar, direcionando-o para onde fosse necessário. Uma primeira cena era feita com a técnica do teatro de papel e consistia numa visita que os telespectadores faziam à minha casa: a maquete de uma casa, com objetos decorativos, móveis, quadros, etc. Após a realização de uma cena com bonecos de papel, envolvendo a participação dos telespectadores, tinha início a cena do teatro de sombras. Mas, sobre esta primeira cena, devo notar que embora houvesse uma série de ações já programadas, o contato/diálogo com as pessoas poderia produzir alterações sutis no roteiro original. Nesse sentido, penso que a reflexão do diretor Aderbal Freire-Filho sobre o potencial deste novo meio de comunicação é bastante pertinente. Já tive oportunidade de mencioná-la em outro

40. Cf. MOTTA, Gilson (2020, 2022).

momento⁴¹, mas convém retomá-la aqui. Ao fazer uma avaliação sobre o potencial desse novo modo de se fazer e de se assistir ao teatro, o autor afirma o seguinte:

(...) surgido e desenvolvido durante o período do isolamento social obrigatório, o teatro online pode se transformar em mais uma arte com sua origem no teatro, como o cinema (teatro industrial) e o teleteatro (teatro eletrônico). Mistura de artes cênicas e dramáticas com reality show, o teatro online pode estar chegando para ficar, ter sua poética própria e afirmar-se como, digamos, a nona arte. (Freire-Filho, 2020)

De fato, nesta primeira parte da cena, feita com teatro de papel, dava-se essa mistura, de tal modo que havia uma relação mais estreita com o elemento performativo, na medida que os/as telespectadores/as participavam ativamente da cena. No entanto, o fato de ser um teatro feito de modo remoto permite-nos fazer ações que seriam impossíveis presencialmente, como, por exemplo, o entrar na casa: os telespectadores podiam ver os quadros, as plantas, a decoração e dialogar sobre isso. Neste sentido, esta primeira parte da cena era destinada exclusivamente a este tipo de mídia (cena/performance transmitida de forma online). Já o mesmo não pode ser dito da cena seguinte, feita com o teatro de sombras. Como dissemos anteriormente, essa próxima cena está mais próxima daquilo que seria o 'estilo moderno' do teatro de sombras, podendo ser feita de modo presencial ou de modo online, numa releitura desse estilo.

Terminada essa primeira parte, os telespectadores retornavam imaginariamente para o avião no qual haviam embarcado desde a primeira cena do espetáculo. Nesse momento, assim como ocorre nas viagens de avião, eu os convidava a assistirem a um filme. Tinha início então o teatro de sombras propriamente dito, que se dava

41. Cf. MOTTA, Gilson (2021).

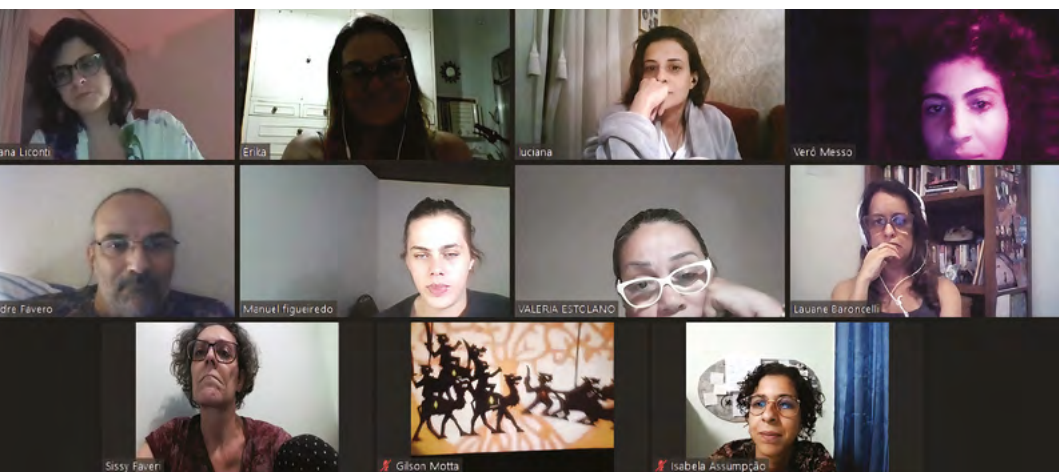


Imagem 1. Espetáculo *Crescer pra passarinho*. Espectadores assistindo à cena do teatro de sombras. Captura de tela, 2020.

pelo deslocamento do aparelho celular para um outro compartimento onde estava armada uma pequena tela para projeção (60cm x 40cm). A cena apresentada foi inspirada no fato de que, após cerca de 50 dias de isolamento social, circulavam na internet imagens de animais invadindo as ruas e imagens de despoluição das águas. Tais imagens me inspiraram a fazer uma cena que questionasse a relação nociva dos seres humanos com os animais, em especial, o uso de animais para finalidades bélicas.

A cena mostra uma batalha progressiva entre dois seres exatamente iguais. A ação se torna complexa e crítica à medida que armas mais sofisticadas aliadas ao uso de animais de maior porte são determinantes das sucessivas vitórias e derrotas. Por exemplo, os personagens que iniciam lutando corpo a corpo com lanças, passam a lutar com facas, espadas, espingardas e metralhadoras à medida que vão utilizando animais de maior poder: do cachorro ao camelo, cavalo, elefante. A reviravolta se dá quando os animais deixam de subjugar-se e, juntos, expulsam os humanos belicosos da cena.



Imagem 2. Espetáculo *Crescer pra passarinho*. Cena de teatro de sombras: *Isso não vai ficar assim, meu bem*. FOTO: Gilson Motta, 2020.



Imagem 3. Cena *Isso não vai ficar assim, meu bem* (Batalha dos elefantes). FOTO: Gilson Motta, 2021.

Conflito resolvido, bem aos moldes da trama tradicional: exposição, complicação, desfecho. Após a expulsão dos humanos, surge uma imagem de caráter contemplativo: a tela é banhada por uma luz fazendo manchas coloridas. A árvore da vida, que é a primeira imagem do espetáculo, volta para sua posição inicial. Os animais aparecem agora numa atitude harmoniosa e feliz. Os pássaros, que haviam fugido na cena de introdução, agora retornam.

A cena possui a mesma estrutura usada nas cenas do ‘estilo moderno’: o performer está oculto, manipulando suas pequenas figuras feitas em forma de silhuetas, uma única tela é o ponto de convergência da visão dos espectadores, a iluminação limita-se a uma fonte principal, com a inserção de alguns efeitos luminosos. Deste modo, o centro do trabalho formal recai sobre a silhueta, daí a presença de inúmeros ilustradores célebres produzindo desenhos para teatro de sombras, conforme nota Max Von Boehn (2011). Em outras palavras, a performance do sombrista não era o elemento central. Embora a manipulação das figuras envolvesse certa complexidade, devido à adequação do movimento das figuras ao tempo da música e à necessidade de certas habilidades manuais, o trabalho central recaiu na questão gráfica. Assim, em termos de estrutura e técnica, apesar da mudança dos equipamentos e da tecnologia, essa cena não se difere tanto das experiências realizadas na Europa entre os séculos XVII e XX. Pelo contrário, ela propõe uma releitura desse estilo, num modo de produção teatral que podemos chamar de ‘pequenos formatos’, seja por constituírem ainda um teatro baseado nas figuras (nas silhuetas das personagens), seja por limitarem-se a uma estrutura de iluminação na qual predomina um foco central que ilumina uma tela, seja por não possibilitarem os diferentes níveis de presença (o corpo do performer-sombrista, o objeto projetado, seja ele bidimensional ou tridimensional e o corpo-sombra), fato este que caracteriza o teatro de sombras contemporâneo.

Concluindo, mesmo que essa cena de teatro de sombras possa estar mais próxima, do ponto de vista formal, daquilo que denominamos de estilo moderno, é possível se realizar uma intensa pesquisa com projeções

luminosas e fontes de luz, imagens e silhuetas. Penso que a pandemia da Covid-19 criou a necessidade de uma reinvenção da linguagem cênica, por gerar espetáculos produzidos para serem transmitidos online, em pequenos formatos, com o uso de retroprojetores, caixas para projeção de sombras e pequenas telas, naquilo que podemos chamar de ‘pequenos formatos’. Assim, uma técnica e uma estética já consideradas ultrapassadas — como o estilo moderno do teatro de sombras — puderam ser resgatadas e reinseridas no contexto atual. Em outras palavras, a tecnologia atual termina por resgatar antigas técnicas.

O estilo contemporâneo

Como disse anteriormente, o advento de novas formas de entretenimento e de tecnologias da imagem tornou o teatro de sombras uma linguagem artística de menor interesse ao longo do século XX. O teatro de sombras só viria a ganhar um novo vigor em fins da década de 1970, devido à atuação de artistas/grupos europeus como o Teatro Gioco Vita, Companhia Luc Amoros e Companhia Jean-Pierre Lescot, que renovaram a estética do teatro de sombras. Esta renovação se dá em decorrência do desenvolvimento da tecnologia de iluminação: foi o surgimento das lâmpadas halógenas, nos Estados Unidos, em 1959, que permitiu a criação de uma estética totalmente diferenciada das anteriores, uma estética que mudou radicalmente o estatuto do teatro de sombras. A mudança radical se dá pelo fato de as lâmpadas halógenas possibilitarem algo simples, mas que provoca uma revolução: a distância entre o objeto e a tela de projeção. Assim, diferentemente dos outros estilos nos quais a figura deveria ficar muito próxima à tela de projeção, aqui a figura pode ser projetada de diversos pontos da área de jogo dos sombristas, criando aumentos de escala, distorções, sobreposições de imagens, mudanças bruscas de ritmo, interação da sombra com o corpo dos sombristas, entre outros efeitos. A própria fonte de luz, por sua vez, deixa de ser usada de modo fixo, podendo ser usada como um

instrumento móvel, manipulado pelo ator, como é o caso do uso de refletores móveis, criados por muitos iluminadores e sombristas, ou do uso de lanternas de LED. O corpo dos sombristas também passa a ser utilizado como elemento a ser projetado, o que implicará uma reflexão sobre os modos de atuação do ator-sombrista. Além disso, o próprio campo da iluminação passará a ser um objeto de experimentação por parte do sombrista, pois os artistas irão se dedicar a fazer experiências com fontes de luz diversas: lâmpadas automotivas, lâmpadas incandescentes de uso doméstico, retroprojetores, lâmpadas de Datashow, lâmpadas de celulares, lâmpadas de LED, objetos que produzem reflexos de luz, entre outros. Nota-se assim que esta invenção possibilitou mudanças radicais no uso do espaço, na cenografia, no uso da cor, na confecção das figuras/silhuetas, do uso do corpo na performance, na pesquisa da iluminação cênica, entre outros. É esta arte extremamente complexa, que dialoga com muitas outras (dança, cinema, vídeo, arte da performance), que configura o terceiro estilo, chamado de teatro de sombras contemporâneo.

Esse movimento de renovação do teatro de sombras na cena europeia chegaria aos poucos na América do Sul, devido ao intercâmbio de conhecimentos entre artistas europeus e latino-americanos. O Teatro Gioco Vita, por exemplo, ministrou cursos na Aldeia de Arcozelo, no estado do Rio de Janeiro, no início da década de 1990. Além disso, alguns artistas brasileiros tiveram contato com o trabalho da Companhia Luc Amoros. Foi a partir dessas trocas que foi se formando, no Brasil, um grupo de artistas interessados ou dedicados ao teatro de sombras contemporâneo, artistas que, também, aos poucos foram difundindo esses conhecimentos, formando novas gerações de sombristas⁴². Atualmente, muitos grupos latino-ame-

42. Sobre essas trocas de experiências de formação entre os artistas brasileiros e estrangeiros, Cf. BALARDIM, Paulo. MOTTA, Gilson. *Teatro de Sombras ao Vivo: Conversas com artistas latino-americanos*, Volumes I e II, publicados pela Editora Mórula, em 2021 e 2022, respectivamente.

ricanos vêm se dedicando exclusivamente a esta linguagem artística, produzindo espetáculos, estudos e organizando eventos. Um levantamento feito pelo Grupo Sobrevento (SP), em 2018, apontou para a existência de mais de 100 artistas que, atualmente, produzem espetáculos com sombras, que dão continuidade a esta linhagem de sombristas e reinventam a cena contemporânea. A Companhia Quase Cinema e o Coletivo Sombreiro Andante fazem parte deste grupo.

Para falar da experiência do Coletivo Sombreiro Andante⁴³ com o chamado ‘teatro de sombras contemporâneo’, irei me referir sucintamente ao espetáculo *Ananse e o baú de histórias*, sem me estender na análise, visto que este espetáculo já foi discutido em outros textos⁴⁴.

Ananse e o baú de histórias, pelo Coletivo Sombreiro Andante, do Laboratório Objetos Performáticos

O Laboratório Objetos Performáticos foi criado em 2012 e desenvolve pesquisas cênicas práticas e teóricas, contando com a colaboração de discentes de Graduação e de Pós-Graduação. O Laboratório desenvolve ações artísticas no campo do teatro de sombras e no das performances itinerantes a partir do conceito de caminhar como prática estética. A primeira pesquisa do Laboratório tinha como tema os personagens caracterizados como malandros e trapaceiros. *Ananse*⁴⁵ foi o primeiro personagem a ser objeto de pesquisa.

43. Nome dado a um grupo de bolsistas do Programa PIBIAC/UFRJ, que atuaram na pesquisa e na execução do espetáculo, como atores, figurinistas, iluminadores, bonequeiros, aderecistas e operadores de som e luz.

44. Cf. MOTTA, Gilson (2022).

45. *Ananse*, o homem-aranha africano, é um dos mais importantes personagens da cultura da África Ocidental e do Caribe. Sua origem encontra-se na cultura Axanti (Gana). O personagem faz parte da grande galeria de trapaceiros presente em várias tradições culturais.

Financiada pela FAPERJ⁴⁶, a pesquisa sobre Ananse levou à produção de quatro performances itinerantes, denominadas meramente de *Exercícios* (I, II, III e IV)⁴⁷, as quais veremos mais adiante, e ao espetáculo *Ananse e o baú de histórias*⁴⁸.

O espetáculo teve como base dramaturgica o texto *Ananse vira o dono das histórias*. Lembrando a ideia do ‘lado sombra’ da obra a ser adaptada, pensamos que uma primeira camada da ‘sombra’ dizia respeito à condição da população negra em nossa sociedade: as pessoas rejeitadas, excluídas, injustiçadas, silenciadas, vítimas de preconceitos raciais eram e ainda são colocadas, simbolicamente, à sombra. A leitura do texto de Allan B. Chinen (1998) trouxe-nos uma nova camada: a que aponta para as características do arquétipo do Malandro, que envolve a recusa ao uso da força em favor da capacidade de trapacear com o discurso; a recusa ao domínio unívoco do *logos* e a presença da ideia do ‘masculino profundo’, que libera o homem de seus papéis masculinos convencionais. O Malandro e Ananse transitam numa zona intermediária, de luz e sombra, de masculino integrado ao feminino; enfim, eles consolidam um modo de ser que nega o princípio da não contradição, um modo de pensar que supera dicotomias de valores, colocando-se num espaço além da oposição. Uma terceira camada de sombra refere-se à indefinição da identidade do personagem Ananse: ele é homem e aranha ao mesmo tempo.

46. Edital de Apoio à produção e divulgação das artes no Estado do Rio de Janeiro. Edital número 13/2013, da FAPERJ (Fundação Carlos Chagas de Apoio à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro).

47. Para *Exercício nº 1*, ver: <http://www.youtube.com/watch?v=i-vm-YD5jdM>; <https://www.youtube.com/watch?v=36gJGimYmlw>; para *Exercício nº 2: AN.AN.S.E — Andança Anônima de Senhoras*, ver: <https://www.projetoperformancia.com/an-an-se-andancas-anonimas-de-senho>; para *Exercício nº 3*, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=AxGqqPQWBuU&t=53s>.

48. <https://www.youtube.com/watch?v=NApoaNBVLGk>.

Nesta perspectiva, o fato de duas atrizes — Flavia Coelho e Sabrina Paraíso — conduzirem a ação como contadoras de histórias e como a personagem Ananse, já reforça esse jogo de sentidos entre masculino/feminino, entre eu/outro, entre o épico e o dramático. Além disso, a malandragem era reforçada, seja pela referência direta às palavras malandro e malandragem, seja pelo jogo corporal das atrizes — que remetiam à corporeidade do malandro, dada pela ginga, pela referência à capoeira, entre outros. Dessa forma, as performers passavam por diferentes desdobramentos de funções e imagens ao longo do espetáculo, oscilando entre materialidade e imaterialidade.

No teatro de sombras, a dramaturgia é inseparável da espacialidade. Embora, aparentemente, essa ‘regra’ possa se aplicar a toda forma teatral, no caso do teatro de sombras há uma questão técnica que é indissociável da estética: a relação entre as fontes de luz, os corpos/objetos projetados e o suporte de projeção é, em si mesma, um elemento dramático. Conforme já vimos, Fabrizio Montecchi (2015) denomina “dispositivo de projeção” o conjunto formado pelo espaço cênico, as fontes de luz, o suporte de projeção e os corpos/objetos que serão projetados. Considerando que nossa intenção era trabalhar com a narrativa/contação de histórias, optamos por criar uma estrutura na qual as performers pudessem ficar ora visíveis, ora invisíveis ao público, aparecendo como narradoras e também como personagens. Nesse sentido, o espaço cênico foi dividido em duas áreas, por intermédio de uma tela central que ocupava toda a largura da cena, criando uma espécie de tela cinematográfica. E as performers atuavam tanto na frente quanto atrás desta tela, o que as possibilitava realizar algumas dinâmicas cênicas que criavam diferentes níveis de presença.

Gostaria de mencionar uma cena que evidencia bem os diversos níveis de presença, acentuando a importância do dispositivo de projeção como base para a escrita teatral, visto que os elementos cenográficos, os objetos de cena associados à luz e ao movimento das atrizes estão absolutamente integrados. Trata-se da cena em que Ananse tem que capturar as fadas invisíveis. Para alcançar esse fim, o personagem cria

uma boneca de madeira e a besunta com mel e outras substâncias pegajosas. Essa boneca está comendo um alimento que é bastante apreciado pelas fadas invisíveis. Desse modo, Ananse atrai as fadas com o alimento. Elas pedem à boneca um pouco do alimento, mas ela não responde, apenas faz movimentos com as mãos, por intermédio de fios manipulados por Ananse. Diante da ausência de resposta, as fadas ficam raivosas e agredem fisicamente a boneca. No entanto, estando a boneca besuntada, as fadas acabam ficando presas no momento que batem nela. Então, Ananse as captura. Tal é a narrativa original.

Para a criação desta cena, usamos uma boneca que, situada na área central do palco (em frente ao refletor de 1000 watts sem lente), tinha sua sombra projetada na tela de fundo, de modo que a boneca tinha uma dupla presença: era objeto físico e sombra. O ambiente é uma floresta, feita com a projeção de um elemento cenográfico, por intermédio de refletores situados nas diagonais do palco. As fadas aparecem na tela de fundo: elas são ‘feitas’ com três lanternas com tubos coloridos (verde, rosa e azul), de modo que cada cor/luz é uma fada: a fada invisível ou imaterial é a luz, manipulada pelos performers que ficam invisíveis aos espectadores os quais veem, no primeiro plano, a atriz com a boneca física e, na tela de fundo, as luzes/fadas contracenando com a boneca-sombra. O ato de as fadas baterem na sombra é feito através de um movimento do próprio tecido, que balança no momento que as luzes/fadas simulam bater na boneca-sombra. As luzes-fadas ficam ‘presas’ na boneca-sombra. Simultaneamente, a atriz coloca sobre a boneca física um tecido branco, cobrindo-a, como se tivesse capturado as fadas sobre a boneca. Nesse momento, dá-se um truque interessante: sobre a boneca foram instaladas pequenas lâmpadas de LED nas cores azul, verde e rosa. Assim, no momento que a boneca é coberta com o pano, a atriz acende as luzes na boneca. Desse modo, as pequenas lâmpadas de LED formam pontos coloridos no pano, dando a impressão de que as fadas estavam presas nele. A luz da boneca-sombra se apaga e Ananse tem as fadas/luz/tecido em suas mãos.

Todos esses recursos apontam para o fato de que, no teatro de sombras, a luz é dramaturgia, vista simplesmente como ação e como criação de tensões visuais (contrastes, oposições, fusões, sobreposições, etc.), como também é cenografia, compreendida aqui como uma criação de ambientes, qualidades e valores espaciais diferenciados. Em suma, as fontes de luz criavam um ritmo dinâmico ao espetáculo, assim como diversas situações espaciais, acentuando o caráter mutável e instável do espaço cênico. Na poética deste espetáculo, buscamos reforçar a ideia de que o espetáculo teatral — o palco e seus performers — é absolutamente frágil, assim como a teia da aranha. O espetáculo, mundo de aparências ilusórias, é construído lentamente, como a teia da aranha, mas, assim como a teia, é um mundo que rapidamente se desfaz.



Imagem 4. Espetáculo *Ananse e o baú de histórias*. Na foto: Flávia Coelho. Apresentação no IV Festival Internacional de Teatro de Sombras, FIS, Taubaté, SP. FOTO: André Guisard, 2017.



Imagem 5. Espetáculo *Ananse e o baú de histórias*. Na foto: Flávia Coelho. Apresentação no IV Festival Internacional de Teatro de Sombras, FIS, Taubaté, SP. FOTO: André Guisard, 2017.

Concluindo

O que é contemporâneo no ‘teatro de sombras contemporâneo’? Ao falarmos de teatro de sombras contemporâneo, não estamos, de modo algum, falando apenas de um conjunto de técnicas e de um modo específico de escrita teatral relacionado a equipamentos e tecnologias. Todo o processo de adaptação de textos clássicos para a contemporaneidade, por exemplo, tinha como tônica a necessidade de aproximar do público aquilo que foi realizado num contexto cultural totalmente distinto. Nesse aspecto, a referência aos modos de ser e às tecnologias apresentam-se sempre como uma possibilidade de ligação entre dois contextos distintos. Porém, entendemos a ideia do contemporâneo como uma linha transversal que perpassa a obra, problematizando-a. Aqui, em *Ananse e o baú de histórias*, a ideia de contemporaneidade se revela na abordagem de um tema que é muito caro para a cultura brasileira: os processos de adaptabilidade às situações adversas promovidos, sobretudo, pela população negra, a fim de se libertar das formas de opressão. Mas, falar da população negra é também falar sobre racismo, sobre processos de exclusão, sobre processos nos quais as pessoas negras são colocadas, simbolicamente, nas sombras, no lugar do esquecimento e da invisibilidade. Neste sentido, o ‘contemporâneo’ também aparece como uma força de problematização dos valores, uma força de problematização da vida atual. Ora, julgamos que essa possibilidade de problematização pode ser mais intensa e perturbadora a partir do diálogo com a arte da performance, na medida que esta rompe com a ideia de representação e põe em cena o real.

3.

Teatro de sombras e intervenção urbana: ao encontro da sombra⁴⁹

Como vimos anteriormente, o trabalho do Laboratório Objetos Performáticos teve origem nas ruas, nas performances itinerantes⁵⁰, nas performances denominadas *Exercícios* (I, II, III e IV)⁵¹. Realizados em espaços que não são considerados “lugares teatrais”⁵², criando espaços cênicos em lugares não convencionais, os *Exercícios* discutiam

49. Este subtítulo é uma referência direta ao livro *Ao encontro da sombra*, organizado por Connie Zweig e Jeremiah Abrams. Ver: Referências.

50. Por ‘performances itinerantes’ entendemos as ações artísticas que têm o caminhar como elemento estrutural, inserindo-se num conjunto de práticas artísticas que remontam ao Dadaísmo, ao Surrealismo e, em especial, ao Situacionismo.

51. As informações sobre estas performances podem ser encontradas no site: <http://www.objetosperformaticos.com.br>.

52. Anne Ubersfeld faz uma distinção entre espaço teatral, espaço cênico e lugar teatral. Nesta perspectiva, adoto o termo ‘lugar teatral’ como o edifício que é projetado para a realização de espetáculos cênicos. Cf. UBERSFELD (2005).

questões sobre a imagem do negro na sociedade, o lugar do idoso, o espaço público como elemento construtor da dramaturgia e a ambivalência da recepção. Depois dessas performances, iniciamos o trabalho na caixa cênica com teatro de sombras e, em 2018, fizemos uma intervenção artística itinerante com sombras nas ruas. Não se trata de um processo evolutivo: em 2020 voltaríamos aos palcos com um projeto de teatro performativo e, atualmente, estamos desenvolvendo projetos tanto para as ruas quanto para os palcos. Mas, o que essa experiência das performances itinerantes trouxe para nosso pensamento artístico? Em primeiro lugar, destacamos a ideia do público ser visto como participante, como construtor da ação artística, numa perspectiva relacional; em segundo lugar, a existência de uma proposta artística acessível para todas as pessoas; e, concluindo, a presença do fator acaso, como desestabilizador e/ou renovador do próprio programa performativo. Enfim, ao relembrarmos essas performances itinerantes, o que importa é a ideia de um fechamento de um ciclo, debatendo a poética das sombras nas ruas, agregando os conceitos vistos anteriormente. Para tal fim, falaremos agora da performance *Marielle presente: sombra é luz*.

Um dos temas recorrentes no teatro é o retorno de um morto a fim de realizar uma vingança ou clamar por justiça. Esses mortos que povoam o teatro ocidental retornam ao mundo dos vivos sob a forma de fantasmas ou sombras (Lecerce, 2016). Vimos anteriormente que a sombra possui uma simbologia relacionada à alma, numa tradição que remete às culturas egípcia e grega: acreditava-se que, após a morte, a pessoa prosseguia sua vida na condição de sombra. Mas, desde o platonismo, com a “alegoria da caverna”, a sombra se associa também ao mundo ilusório, à ignorância, à falsidade, associação esta que se aprofunda com o judaísmo e o cristianismo, em seu acirramento da visão dicotômica da realidade. Assim, a sombra passou a adquirir um valor negativo: o reino da escuridão e das sombras assemelha-se também a um reino inferior e, por conseguinte, ao mal. Com o cristianismo, a sombra aparece



Imagem 6.
Performance
Exercício 1:
Ananse na Av.
Presidente Vargas,
Rio de Janeiro.
FOTO: Alessandra
Queiroz, 2013.



Imagem 7. Performance *Exercício 3:* Ananse no Mercado de Madureira,
Rio de Janeiro. FOTO: Fabiano Bernardelli, 2014.

como a representação do mal: o demônio, o diabo. Ora, numa cultura marcada pelo imperativo de fazer o bem e renunciar ao mal, essa operação de identificar a sombra ao mal absoluto fez com que o indivíduo perdesse o contato com a sua sombra. Por outro lado, conforme afirma John Sanford, esta rejeição à sombra se aprofundou na medida que a Igreja considerava as próprias fantasias como um mal, acirrando-se a divisão ou a visão dicotômica do real. Esta visão da sombra — como um duplo, com a figura da alteridade, como algo negativo que é de natureza interior, mas também pode se associar a uma personificação exterior, como o ‘inimigo’ — estará presente em muitos textos produzidos na Modernidade, em particular, com o Romantismo. Neste sentido, alguns analistas junguianos lembram do caráter exemplar do romance *The Strange Case of Dr. Jeckll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Para Sanford (1994), esse aprofundamento da divisão estaria relacionado também a uma perda do elemento feminino:

Na realidade feminina, os contrastes não são tão marcados. O elemento masculino vê as coisas à brilhante luz do dia: isto é isto e aquilo é aquilo. O elemento feminino equivale a ver as coisas à luz da lua: elas ficam difusas, não são tão distintas umas das outras (...)

O elemento feminino teria atenuado essa completa cisão da sombra e do ego. No início, a Igreja liderava uma espécie de movimento feminino, mas depois tornou-se bastante patriarcal.

O ego e a sombra se apartaram cada vez mais, preparando o palco para fenômenos do tipo Jekyll e Hyde. Se você estudar a história do cristianismo, vai ver esse desenvolvimento com toda a clareza. Pessoas que professavam o bem, por exemplo, estavam liderando a Inquisição (1994, p. 43).

E quando esse elemento feminino, simbólica e concretamente, se torna o inimigo?

Em 14 de março de 2018, a vereadora Marielle Franco foi brutalmente assassinada. Socióloga e ativista dos direitos humanos, Marielle Franco nasceu no Complexo da Maré, em 1979, e começou a atuar na área dos direitos humanos no ano de 2000. Ora, o fato de uma mulher negra, nascida no Complexo da Maré ter chegado a assumir um cargo de representatividade política é extremamente significativo, indicando uma mudança na perspectiva social. Sua atividade política tinha, entre outros objetivos, garantir os direitos dos negros, dos moradores das favelas e da população LGBRQIA+. O fim trágico de Marielle Franco e de seu motorista Anderson Gomes, interrompendo uma carreira política promissora, comoveu o Brasil e obteve uma repercussão mundial, mobilizando muitos ativistas em sua reivindicação por justiça. Passado um mês após o assassinato, houve uma grande manifestação na cidade do Rio de Janeiro, chamada *Amanhecer Marielle*⁵³.

O assassinato de Marielle Franco fez ressurgir em mim a questão acerca do sentido da arte neste tempo marcado por uma grave crise política, social e espiritual: tempos de golpe de Estado, de recrudescimento da extrema-direita, do aumento da pobreza e da violência, do desmonte de diversas conquistas sociais e trabalhistas, tempos de ódio e de intolerância, tempos de hipocrisia e falsidade, tempos em que a parte da população que luta pela garantia dos direitos é vista como ‘inimiga’. Em suma, vivemos em tempos sombrios.

E, a partir daí, surgiu a questão: como fazer teatro de sombras no espaço urbano, fora do lugar teatral? Como fazer teatro de sombras itinerante? Tratava-se assim de tentar conciliar as duas ações artísticas que vinham sendo desenvolvidas no Laboratório Objetos Performáticos. Do ponto de vista conceitual, tratava-se de se pensar o teatro de sombras no campo expandido, para além dos limites do teatro, para além das relações tradicionais de palco e plateia, pensando a sombra numa outra perspectiva.

53. <https://objetosperformaticos.com.br/midia.php?c=e&page=2>

A partir da visão do desenho do perfil de Marielle Franco — cuja autoria desconheço — me veio a ideia de transformar esse desenho numa silhueta para ser projetada em espaços públicos. Do ponto de vista técnico, isto seria possível com a utilização de uma lanterna de LED de grande potência. Esse tipo de lanterna possibilita a projeção de sombras mesmo em espaços com certa luminosidade. Assim, após criar uma silhueta do perfil de Marielle Franco, os membros do Coletivo Performers sem Fronteiras fizeram uma intervenção no dia 30 de março de 2018, na Sexta-feira Santa. Essa data não foi escolhida ao acaso, visto conter um forte poder simbólico: o dia da morte, que precede a ressurreição.

Esta primeira intervenção foi bastante experimental, configurando-se como uma performance relacional: em alguns pontos do centro da cidade do Rio de Janeiro (como os Arcos da Lapa e algumas fachadas de prédios) projetamos a silhueta. Além de ser um ponto turístico importante e associar-se à população negra, os Arcos da Lapa foram a locação escolhida pelo fato de ter sido o último lugar em que Marielle Franco compareceu para uma reunião política. A proposta da intervenção era apenas projetar a silhueta a fim de criar encontros com as pessoas que compartilhariam memórias, sofrimentos, sentimentos de revolta, falariam sobre a dor da perda, entre outros.

Cerca de duas semanas depois, houve o evento *Amanhecer Marielle*. Neste evento, na parte da noite, haveria uma grande marcha que partiria dos Arcos da Lapa em direção ao bairro do Estácio, local onde a vereadora foi assassinada. Essa caminhada agregava diversos valores: era uma caminhada política, era uma peregrinação, era uma caminhada espiritual. Atentos a este deslocamento, optamos por não acompanhar a caminhada desde o início, mas sim por encontrar o grupo durante o percurso. No momento em que a passeata chegava no bairro do Estácio, local onde existe um casario antigo e onde as ruas carecem de uma forte iluminação, nós fizemos a projeção, cerca de 100 metros diante do grupo que vinha à frente na passeata. O resultado foi muito impactante para todos os participantes, na



Imagem 8. Performance *Marielle presente: sombra é luz*. Projeção nos Arcos da Lapa, Rio de Janeiro. FOTO: Tania Alice, 2018.

medida que parecia que a sombra de Marielle Franco convocava as pessoas da passeata para seguirem em frente.

Em outras palavras, a morta retornava para pedir justiça, assim como ocorre na velha tradição teatral. Era a silhueta de Marielle Franco, mas parecia ser o duplo de todas as pessoas presentes. Para além das divisões, todas clamavam (e continuam clamando) por justiça.

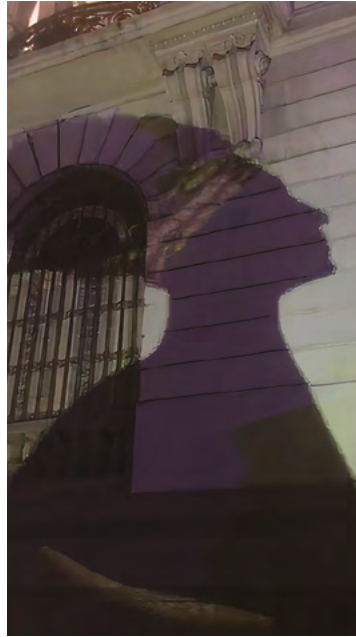
A partir daí, fomos caminhando sempre à frente da passeata, buscando lugares que pudessem favorecer a projeção. Dessa forma, o projeto de fazer uma intervenção itinerante com sombras se mostrava ser possível. Encontramos duas superfícies bastante apropriadas e, numa delas, ocorreu que, no momento da projeção, um grupo presente na passeata tocava tambores. Conseguimos manipular a silhueta de modo a seguir algumas batidas dos tambores, ou seja, a silhueta ganhava movimento, ganhava vida: a morta clamava por



Imagem 9. Performance *Marielle presente: sombra é luz* durante o evento *Amanhecer Marielle*. Projeção sobre casario na Avenida Mem de Sá, no bairro do Estácio, Rio de Janeiro. FOTO: Lucas Landau, 2018.



Imagem 10. Performance *Intervenção Marielle presente*. Projeção da imagem no prédio da Câmara dos Vereadores, na Cinelândia, Rio de Janeiro. Foto feita a partir de captura de tela de vídeo, 2018.



Imagens 11 e 12. Performance *Intervenção Marielle presente*. Projeção da imagem no prédio da Câmara dos Vereadores, na Cinelândia, Rio de Janeiro. Foto feita a partir de captura de tela de vídeo, 2018..

justiça, convocando os passantes. Estes aplaudiam, comovidos, como se expurgassem a tragédia, curando-se de um mal, livrando-se de um trauma, reacendendo a esperança. A vida transbordava da morte.

Em março de 2019, ao se relembrar um ano do assassinato, fizemos uma nova intervenção, desta vez na fachada da Câmara dos Vereadores, lugar onde se reuniram centenas de pessoas. Novamente, ao som dos tambores, a silhueta de Marielle se movia, dançava, clamando coletivamente por justiça.

Para além das dicotomias de valores, para além das cisões. A silhueta era profundidade. A sombra era luz. A luz era sombra. Morte era vida.

parte 2

1.

Cia. Quase Cinema: das intervenções urbanas ao teatro de sombras na rua

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que eles possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos. (Machado, 1995, p. 13)

Vamos começar de trás para diante.

O nome que deu origem à Companhia de Teatro de Sombras Quase Cinema surgiu de um catálogo sobre cinema de artista publicado pela FUNARTE em 1981. O título do catálogo é *QUASE CINEMA*, uma homenagem ao artista visual Hélio Oiticica. É um conceito criado pelo artista que discute a produção de imagens em movimento pelo olhar do artista visual. O catálogo apresenta obras de Marcel Duchamp, Andy Warhol, Mario Peixoto, Hélio Oiticica, entre outros. Na *expo-projeção 73*, afirma Oiticica (1981):

... tudo o que de esteticamente retrógrado existe
tende a reaver representação narrativa
(como pintores que querem 'salvar a pintura'
Ou cineastas que pensam que cinema é
Ficção narrativa-literária).
NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO
NÃO FOTOGRAFIA 'ARTÍSTICA'
NÃO 'ÁUDIO VISUAL' (1981, p. 20)

Anos antes da criação da Cia. Quase Cinema o diretor, Ronaldo Robles⁵⁴, propôs uma intervenção urbana na periferia da grande São Paulo, na cidade de Francisco Morato. A intervenção consistiu na pintura de uma escadaria que havia sido construída pelos próprios moradores do local. Esta escadaria, assim como as casas do entorno, constituíam uma paisagem cinza. Com a ajuda dos jovens moradores, de amigos artistas visuais e fotógrafos, foi organizada uma intervenção visando dar cor àquele local. A intervenção, que ocorria semanalmente, teve duração total de um ano. Conforme as cores foram surgindo nos degraus, os moradores começaram a colocar cor nas paredes e telhados de suas próprias casas e um pedaço daquele mundo ficava colorido a cada visita do coletivo. O ambiente pintado modificou o modo de vida dos moradores, aumentando o fluxo de transeuntes e criando novos modos de sociabilidade: além de colocar luzes iluminando as fachadas, os moradores também passaram a ficar mais tempo sentados do lado de fora das casas na escadaria durante as noites. Com a mudança da paisagem e o aumento da frequência de pedestres, os traficantes que antes ocupavam a região resolveram mudar o seu ponto de venda das drogas.

54. Ronaldo Robles — diretor, roteirista, artista visual e performer, fundador da Cia. Quase Cinema e coordenador do FIS, Festival Internacional de Teatro de Sombras. Formado em Ciências Sociais pela FFLECH/USP.

Após um ano de intervenção urbana naquela comunidade, os artistas envolvidos produziram uma exposição das fotos do processo, que mostrava o dia a dia das pinturas, o envolvimento dos jovens da comunidade e a mudança que as cores na escadaria e nas casas provocaram. O jornalismo da época noticiou a exposição e os moradores notaram que, pela primeira vez, estavam no noticiário da TV sem que fosse para falar das chacinhas, brigas de facções criminosas e violência que ocorrem com frequência na periferia da grande São Paulo.

Em 2001, pouco antes de finalizar o projeto de intervenção urbana em Francisco Morato, Robles conheceu a artista Silvia Godoy⁵⁵, que pesquisava iluminação cênica, havia passado pelo circo, ginástica artística e dança e tinha transferido o curso de Cinema na FAAP/SP para Comunicação em Artes do Corpo na PUC/SP. Silvia participou da intervenção em Francisco Morato quando fez performance circense com o palhaço Gelatina⁵⁶. O interesse por arte contemporânea e, especialmente, a performance aproximou os dois artistas que naquele encontro compartilharam suas experiências e vivências no campo da arte e deram início a uma pesquisa híbrida sobre teatro de sombras.

Silvia Godoy havia feito um curso de teatro de sombras com o professor Ipojucan Pereira⁵⁷, que frequentara um *workshop* ministrado por Fabrizio Montecchi, do Teatro Gioco Vita. Assim, a proposta de pesquisar o teatro de sombras partiu da artista; sua pesquisa com iluminação cênica, performance e dança se uniu à pesquisa que Robles realizava com artes visuais, intervenção urbana e *site specific*⁵⁸.

55. Silvia Godoy — iluminadora, diretora, performer, fundadora da Cia. Quase Cinema, formada em Comunicação em Artes do Corpo pela PUC/SP.

56. Palhaço Gelatina, Wilson Vasconcelos, é ventríloquo e palhaço, atua no estado de São Paulo.

57. Ipojucan Pereira, ver: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18171>.

58. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>.

Juntos, nessa parceria que constituiria a Companhia Quase Cinema, a primeira busca que nos propusemos a fazer foi a de imagens/sombras simbólicas que possibilitassem construir ou desconstruir ideias, resgatar ou formar novas memórias, provocar reflexão crítica sobre um tema específico, discutir a cultura em sua diversidade e provocar sentimentos e sensações da vida ordinária.

No anseio de vivenciar as sombras do teatro, saímos para as ruas, enfrentando os riscos que o espaço urbano oferece e incorporamos a cidade como parte da obra, os prédios como superfície para projeções das sombras e luzes, os transeuntes como participantes da experiência onírica e a possibilidade de transformação do ambiente urbano em espaço lúdico-poético da imagem.

Muitos artistas visuais, cineastas e artistas cênicos ocuparam as ruas na possibilidade de expandir seus trabalhos para além dos espaços institucionais da arte, como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, Artur Barrio, entre outros. O cinema marginal, partindo da frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, ocupou o espaço urbano com as câmeras nas mãos e uma ideia na cabeça. O mesmo ocorreu com a arte teatral, com a saída das salas de espetáculo para a realização de espetáculos na rua, como ocorreu com Amir Haddad. Essa ruptura com os espaços e suportes tradicionais é decisivo na história da arte contemporânea. Deste modo, desde a origem, o trabalho híbrido da Cia. Quase Cinema enraíza-se neste diálogo entre diversas artes, típico de uma vertente da arte contemporânea e tem como ponto central o desafio de criar intervenções com sombras no espaço urbano. Mas, como veremos ao longo deste texto, há outras camadas presentes nesta primeira intervenção, tal como a fusão de arte e vida, que também se farão presentes no processo de trabalho da Companhia.

Da descoberta da linguagem do teatro de sombras à performance no espaço urbano

Primeiramente, é importante dizer que os primeiros espetáculos da Cia. Quase Cinema não foram pensados como intervenções urbanas, sendo destinados para a caixa cênica tradicional. Isto se deu pelo fato de a Companhia estar iniciando sua pesquisa no teatro de sombras, superando diversas etapas e dificuldades, como a falta de acesso a informações sobre teatro de sombras, a descoberta das primeiras referências, a criação de refletores, o desenvolvimento das experimentações, entre outros. O espaço limitado que dispomos nesta publicação nos obriga a descartar a descrição desse processo. No entanto, destacaremos alguns elementos que reforçam aspectos vistos na Primeira Parte desta obra — como a ideia da dramaturgia como escrita teatral, a presença do elemento performativo, o questionamento sobre o sentido e função da sombra, entre outros — e que permaneceram em nosso processo de criação até os dias atuais.

- Diálogo com o cinema. Inspirados pelo trabalho do cineasta russo Sergei Eisenstein, nosso desejo era criar espetáculos de sombras com a possibilidade de trabalhar a edição ao vivo, uma edição que fosse veloz e que pudesse dar ao espectador a experiência da magia do cinema com efeitos de sombras e luz estimulando o sentido da visão e trabalhando a memória das imagens ontológicas.
- Exploração de temas e/ou textos originalmente brasileiros, que permitissem a exploração de técnicas visuais. Ex. *A Princesa de Bambuluá*⁵⁹, de Luís da Câmara Cascudo, espetáculo em que exploramos a xilogravura como estética e os ritmos nordestinos na trilha sonora.

59. <https://www.youtube.com/watch?v=uoobVKUAjeM>.

- O *storyboard* como base para a organização do discurso visual e imagético.
- Utilização de diferentes técnicas e de equipamentos de projeção da imagem, como o retroprojetor e projetores de slides.
- Diálogo com a dança.
- Presença de sombras corporais e de sombras de objetos de uso cotidiano e silhuetas, criando texturas, materialidades, sensações táteis, etc.
- O espaço físico é considerado como campo expandido da consciência do performer: o espaço cênico deve ser introduzido na alma do performer, porque o tempo todo atua-se na penumbra. Logo, a consciência espacial do corpo em relação com os elementos cênicos e a percepção do espaço são elementos fundamentais para a realização da obra. Quase como uma dança, cada um deve perceber a presença do outro em cena e ao mesmo tempo realizar as etapas da sua coreografia em harmonia com os demais.
- Necessidade de estabelecer uma comunicação direta com o espectador, sem a mediação da sombra projetada num suporte.
- Adoção do princípio colocado por Fabrizio Montecchi (2019) acerca do modo de se iniciar um novo espetáculo: “A primeira pergunta que devemos sempre nos perguntar é: Qual é a tarefa específica e peculiar que atribuímos à sombra? Qual é a sua função cênica?” (2019, p. 285). Em outras palavras, como criar um ‘mundo de sombras’ no qual estas se mostrem como elementos fundamentais, não estando a serviço de algo, mas sim, sendo o elemento central da cena?
- Utilização de projeções de diferentes direções, possibilitando a criação de diferentes níveis de presença do performer. Por exemplo, em *A Polegarzinha*⁶⁰ trabalhamos na frente da tela com

60. <https://www.youtube.com/watch?v=3jeZrcIJwmg>.

teatro de ator e atrás da tela com teatro de sombras. A costura entre uma e outra forma teatral se deu pela dramaturgia que iniciava com os atores à frente e depois no momento do sonho as sombras tornavam-se protagonistas da história.

- Busca da sombra como protagonista da ação, mesmo quando o ator estiver visível ao público.
- Utilização de sombras gigantes: utilização de um suporte de projeção na largura de 8 metros, com 7 metros de altura. Esta descoberta feita no espetáculo *Um maestro louco por Beethoven* foi aproveitada na experiência com o teatro de sombras nas ruas.
- O trabalho de consciência corporal do gesto do ator na sombra foi uma descoberta potente no terceiro trabalho da companhia (*Um maestro louco por Beethoven*). Nesse trabalho, a partir da pesquisa corporal percebemos que nas sombras o gesto tem que ter outra velocidade para que consiga comunicar. Esse tempo das sombras impõe para o performer um trabalho de consciência do gesto que deve ser aprimorado e ensaiado para conseguir criar a imagem/sombra que deseja comunicar.



Imagem 13. Espetáculo *Um maestro louco por Beethoven*, Jaraguá do Sul, SC.
FOTO: Rafael Soares, 2012.

Por que levar o teatro de sombras para rua?

Para produzir sombras é imprescindível controlar a luzes do ambiente, por isso as salas de espetáculos são projetadas para controlar a incidência da luz e a acústica do local. Para os encenadores do teatro de sombras, o controle da iluminação e da trilha sonora do espetáculo devem sempre estar nas mãos da equipe técnica do grupo teatral. Não há como fazer teatro de sombras num local onde a claridade entre pelas janelas e invada o espaço cênico. Durante o dia se torna impossível apresentar um espetáculo de sombras numa praça debaixo do sol. No espaço urbano, quando cai a noite as luzes dos postes da rua acendem, e hoje são ainda mais eficientes devido à tecnologia, pois têm um sensor que quando cai a noite imediatamente a luz acende. A questão que colocamos aqui é: por que tirar as sombras do teatro e levar para o espaço urbano onde o risco está presente o tempo todo?

As manifestações populares da cultura brasileira acontecem no espaço urbano, nas ruas das cidades e vilas desse imenso território brasileiro. Há uma diversidade de expressões populares que ocupam as ruas das cidades, fazendo parte da cultura de tal forma que o transeunte, ao passar por uma manifestação popular, não acha estranha sua realização na rua. Aliás, entendemos que ali é o lugar de excelência para essas manifestações acontecerem.

Já o teatro tem um lugar próprio para a sua realização, logo na entrada da sala de espetáculos uma bilheteria com o *foyer* permite que antes da peça começar o público se reúna num lugar abrigado da chuva, protegido dos ruídos e barulhos da rua, sem a presença dos pedintes e toda diversidade de pessoas que transitam no espaço urbano. As sirenes das ambulâncias não invadem a caixa preta que tem isolamento acústico. As luzes das viaturas de polícia não interferem na peça que acontece dentro do teatro. Para além disto, o público que vai ao teatro pode escolher a peça que deseja ver e geralmente encontra seus pares, pessoas que compartilham do mesmo gosto e preferência estética.

A maioria das peças de teatro de sombras são concebidas para o palco italiano, dentro da caixa preta, lugar seguro e protegido como falamos acima. Grande parte das peças de teatro de sombras são dirigidas para o público infantil, havendo poucas produções brasileiras nesta linguagem direcionadas para o público adulto. É previsível o que irá acontecer dentro do teatro, inclusive o público que iremos encontrar naquele espaço. Recebemos uma plateia já habituada com os signos e regras da cultura teatral, somos educados para frequentar as salas de espetáculos.

Na rua, o público está de passagem, com o objetivo de ir para algum lugar e é tomado de surpresa quando se depara com uma apresentação no espaço público, podendo fazer a escolha de parar para assistir ao espetáculo ou seguir seu caminho. A disputa no espaço público é também um dos desafios que os espetáculos de rua enfrentam. As pessoas ocupam as ruas e delimitam um espaço que se torna privado, como por exemplo um vendedor ambulante que instala seu carrinho de lanche numa praça e todos os dias ocupa aquele mesmo espaço público como se fosse privado; ou um pastor que resolve fazer sermão na rua e transforma aquele espaço público em igreja durante sua pregação. Há pessoas em situação de rua que dormem em escadarias e ocupam a rua como se fosse sua propriedade privada. Ir para rua, portanto, exige negociar com a população que ocupa o espaço público desenvolvendo a consciência de que eles chegaram primeiro naquele lugar e negociaram sua permanência com as pessoas do entorno. Somos sempre intrusos no espaço urbano das cidades.

Na rua há linhas invisíveis que separam aquilo que é público do que é privado e para enxergar essas linhas é necessário que o grupo tenha disposição em negociar com as pessoas e instituições que transformaram o espaço de convívio coletivo em particular.

Sair do conforto do teatro para a rua passou a ser nosso objetivo devido à pesquisa que realizamos sobre performance, *site specific*, intervenção cênica urbana, iluminação cênica e artes visuais. Havia



Imagem 14. Espetáculo *Delírio, sombras do inconsciente/Parangolé*.
FOTO: Tercio Sperandio.

(e ainda há) também o desejo do grupo de comunicar com todas as classes sociais e diferentes culturas.

Vamos retornar a Hélio Oiticica para falar sobre as motivações conceituais e estéticas que provocaram a Cia. Quase Cinema a levar as sombras para as ruas. Hélio Oiticica criou uma das obras mais emblemáticas das artes visuais brasileira: *Parangolé*. Esta obra-intervenção urbana, bastante conhecida, aconteceu fora do sistema institucional da arte, provocou e ainda provoca reflexões acerca da expansão da arte para além dos limites das instituições. Outros artistas que fizeram o mesmo movimento e questionamento também nos interessam, como Regina Silveira, que saiu do museu e foi para as ruas projetar nas fachadas dos prédios os *Heróis*; Otavio Donasci, que levou para o espaço urbano as *Videocriaturas* e muitos outros artistas que ocuparam o espaço urbano.

A memória arquitetônica da cidade de São Paulo foi destruída pela ganância do mercado imobiliário. Na Avenida Paulista, cartão

postal da cidade, poucas construções históricas conseguiram resistir, de modo que, infelizmente esse caso é emblemático de como a memória arquitetônica das cidades brasileira foi e é apagada, dia após dia. Os prédios que resistem geralmente são: igrejas, teatros, museus, estações de trem e casarões que foram tombados. Para o mercado imobiliário o tombamento de um prédio significa prejuízo financeiro: o lucro está em derrubar e construir para derrubar novamente e depois construir. Não cabe na lógica do mercado imobiliário a memória arquitetônica.

A arquitetura preserva a história e memória de uma cidade; os prédios, praças e ruas são um conjunto complexo de construções arquitetadas pela ação e trabalho das pessoas. A cidade fala sobre o povo que ali habita através das construções — são inseparáveis a forma que aquelas pessoas vivem do ambiente urbano que criaram para a comunidade. É possível saber quem é uma pessoa com a pergunta sobre o local onde ela mora. Podemos ter uma ideia de quem é o morador das comunidades ribeirinhas do rio Amazonas ou quem vive no centro da cidade de São Paulo. E, a partir da localidade onde moram, conjecturar sobre o que essas pessoas comem, como elas se vestem, a qual filme assistem, suas preferências musicais, seu modo de vida.

Os artistas da Cia. Quase Cinema trabalham a ideia de inseparabilidade de pessoa e o ambiente (EISHO FUNI) que os ensinamentos do budismo de Nichiren Daishonin expõem. A tradução mais aproximada desse conceito budista é vida (sho) e seu ambiente (e) são inseparáveis (funi). Funi significa dois, mas não dois; são dois aspectos de um mesmo fenômeno ou uma única coisa enquanto essência. Embora enxerguemos os fenômenos da vida e ambiente separadamente, um ser vivo e seu ambiente são unos em sua essência, o que existe é uma única coisa chamada vida. O filósofo budista Daisaku Ikeda (1982) esclarece: “cada vida é individual e, enquanto se manifesta neste mundo, a existência particular formada simultaneamente configura um meio ambiente com o qual seja compatível.” (1982, p. 173).

Tivemos a grata oportunidade de participar de alguns mutirões no Jardim dos Ventos do mestre de Seitai-ho⁶¹, Toshi Tanaka⁶², e, durante esses encontros, Toshi falava sobre os conceitos dessa filosofia oriental que une arte e vida. O mutirão foi uma vivência extraordinária, pois a prática corporal não estava dissociada das outras atividades que fazíamos juntos durante o trabalho coletivo. Nosso encontro com este mestre oriental foi importante na escolha do caminho que percorremos no processo de criação e montagem dos trabalhos. Para nós, vida e arte não são coisas separadas.

Nosso processo de criação para as performances das *Sombras na arquitetura* partem do indivíduo, passam pelo convívio do grupo e recomeçam o ciclo no momento da apresentação. Na apresentação, a experiência do processo de montagem é novamente vivenciada sendo o momento que saímos para o mundo expandindo as relações, inter-relações e significados do trabalho.

O espetáculo é resultado da convivência dos artistas convidados com o núcleo estável da Companhia num processo de nos tornarmos um único corpo. Ficamos várias semanas juntos, comendo, dormindo, dividindo o mesmo espaço. Geralmente os ensaios acontecem em nossa residência, nossos filhos acabam participando como intrusos e a presença dos artistas convidados transforma nossa rotina, acontece uma ruptura no cotidiano, tanto nosso quanto dos artistas convidados, que acabam sendo num primeiro momento estranhos e intrusos à família. Ficamos todos numa situação limiar⁶³ na qual o convívio precisa ser repensado e reestruturado. Os rituais de incorporação, antropofagização dos artistas convidados ao cotidiano da família acontecem com o fazer junto, com as tarefas coletivas que realizamos

61. Seitai-ho — ver: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/660>

62. Toshi Tanaka é professor no Bacharelado em Comunicação e Artes do Corpo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP.

63. Sobre o conceito de liminaridade e sua relação com a arte da performance, ver: SCHECHNER, Richard.

diariamente durante o processo de montagem. Esse trabalho de convivência é importante para que o grupo esteja inteiro no processo de criação e possamos perceber o valor e contribuição que o outro pode dar. É um trabalho psicofísico cujo mergulho na experiência artística passa pela vida e altera o cotidiano colocando os artistas num lugar estranho, no limite entre a vida privada e o coletivo. Essa desestruturação no nosso tempo e espaço familiar é harmonizada durante o processo de montagem, tendo a apresentação como lugar onde tudo irá acontecer, onde a vida e a arte se juntam, onde o processo chega ao ápice e logo após começamos a retornar ao lugar comum de onde partimos, porém, modificados pela experiência vivenciada durante a apresentação. Elegemos o espetáculo como símbolo desta transformação que vivemos e cada vez que apresentamos tocamos naquilo que construímos juntos, mas sempre modificados pelas experiências que vivemos no nosso dia a dia. Sobre o limiar o antropólogo John C. Dawsey interpreta as noções conceituais de performance e drama de Victor Turner e Schechner:

Trata-se de um tempo e espaço propícios para associações lúdicas, fantásticas. Figuras alteradas, ou mesmo grotescas, ganham preeminência. Abrem-se fendas no real, revelando o seu inacabamento. Tensão suprimida vem à luz. Estratos culturais e sedimentações mais fundas da vida social vêm à superfície. Assim, nos espaços liminares, se produz uma espécie de conhecimento: um abalo (Dawsey, 2005, p. 24).

A antropóloga e artista Regina Muller fez em seu trabalho de campo a observação participante do processo de montagem de uma performance de Richard Schechner, e comenta:

Usando suas categorias, Schechner considera o preparo técnico, o laboratório e o ensaio como ritos preliminares, de separação. A performance em si é a liminaridade, análoga aos ritos de transição. O relaxamento e o retorno

são pós-liminaridade, ritos de incorporação. Através dessas fases, acentuadamente marcadas, as pessoas iniciadas no ritual sofrem transformação permanentemente, enquanto que nas performances, de um modo geral, as transformações são temporárias. Schechner as denomina, então, “transportações”. Para ele, como as iniciações, as performances fazem de uma pessoa, outra. Mas diferentemente das iniciações, completa, “performances geralmente tratam daquilo que o *performer* recobra de seu próprio eu” (Muller, 2005, p. 24).

Esta forma se tornou nosso método na concepção e criação dos novos trabalhos da Companhia. A cada artista novo que chega temos que conduzi-lo, no tempo e no espaço do universo das sombras, para que ele integre a proposta. Fazemos com todos os novos artistas um trabalho específico de preparação através de seu reflexo sombra, com isso, desenvolvemos um método para trabalhar o gesto do ator dando-lhe maior domínio e consciência sobre sua expressão corporal. No teatro de sombras que pesquisamos o corpo fala através do gesto preciso e poético. A sombra é um reflexo do próprio corpo, dominar este reflexo é ter consciência do gesto e ao mesmo tempo consciência corporal do espaço.

Desejamos que o ator seja ele mesmo, ou melhor, a sombra de uma águia deve ser a própria águia. O ator deve projetar a águia que existe nele, não buscar representar um voo, mas voar como tal. O diretor teatral Ilo Krugli disse certa vez que o boneco é uma extensão do corpo do ator, então o boneco é o próprio ator. No nosso caso a sombra é o próprio performer, embora não seja ele mesmo fisicamente, é seu duplo numa outra qualidade metafísica, o sentimento e intenção do performer estão impressos no reflexo sombra que projeta, seja do seu próprio corpo ou de um objeto. Conseguir ser uma águia em cena, não representa-la, é a pesquisa que fazemos a partir do exercício que propomos com as sombras.

Nosso trabalho para uma nova obra começa com a pesquisa simbólica, histórica, textual e imagética sobre o tema e para ter uma visão panorâmica do trabalho desenhamos o *storyboard* que indica um possível caminho para o roteiro. A cada novo espetáculo pesquisamos um novo caminho para a montagem, novos procedimentos, equipamentos, elementos e estética. Muitas vezes o resultado da experimentação cênica a partir do *storyboard* é algo muito diferente do que desenhamos, isso ocorre porque o processo de criação é aberto a propostas e introdução de novos elementos durante os ensaios, como reflexo, slide, refração, cores, tridimensionalidade, transparência, objetos e texturas. Muitas vezes a imagem que criamos durante a experimentação tem tanta força que consegue expressar muito melhor aquilo que queremos dizer do que a fiel reprodução do *storyboard*.

2.

***Sombras na arquitetura,* primeira intervenção cênica urbana da Cia. Quase Cinema**

Em 2007, participamos da Virada Cultural da cidade de São Paulo com a intervenção cênica urbana, *Sombras na arquitetura*, projetamos sombras gigantes de 30 metros de altura em edifícios do centro da cidade de São Paulo⁶⁴. Foi o núcleo de artes visuais que à época contratou nossa performance com sombras gigantes. As sombras gigantes transformaram o ambiente onde foram projetadas, mudando a percepção do espaço e incorporando a cidade como parte da obra.

Richard Schechner, diretor do The Performance Group comenta (1988):

64. <https://www.youtube.com/watch?v=YqR1nNT7UIE>.

El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen, o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actúan los intérpretes. Todos los espacios están involucrados activamente en todos los aspectos de la representación. Si algunos espacios se utilizan exclusivamente para la representación no se debe a una predeterminación convencional y arquitectónica, sino a que la producción específica en que se está trabajando necesita que el espacio esté organizado de esa manera. Y el teatro mismo es parte de otros ambientes más grandes, que están afuera del teatro. Estos espacios más grandes fuera-del-teatro son la vida de la ciudad; y también espacios temporales-históricos — modalidades de tiempo/espacio. (1988, p.14).

Nessa primeira experiência na rua criamos algumas imagens simbólicas para projetar na arquitetura. A primeira imagem que criamos foi a de um maestro regendo a cidade de São Paulo, essa imagem foi inspirada numa fotografia apresentada em aula na ECA/USP pelo Professor Dr. Boris Kossoy. A fotografia em questão era de um maestro regendo o cemitério, nela havia muitos significados que ficou impressa na memória afetiva. O som dos carros, músicas, pessoas falando e uma infinidade de sons que são produzidos pela cidade eram a música que o performer/maestro deveria reger.

A sombra gigante do maestro foi projetada em prédios do centro de São Paulo, no viaduto Santa Efigênia. As projeções foram vistas a uma longa distância, o local do Vale do Anhangabaú é um espaço aberto que fica bem no coração do centro da cidade de São Paulo. O local escolhido para projeções das sombras poderia ser visto por pessoas que estivessem no Viaduto do Chá ou da lateral do Theatro Municipal.

Durante a projeção um grupo de jovens chegou próximo e perguntou para a equipe de apoio onde estava a orquestra, eles vieram de um lugar distante para assistir à apresentação. Imaginavam

a música que a orquestra estava tocando, porém, ao chegarem e constatarem que não havia orquestra, apenas a sombra do maestro, ficaram surpresos, pois chegaram a imaginar a música que estava sendo tocada pela orquestra imaginária. Nessa mesma performance apresentamos uma mulher pilando cores, colocamos filtro colorido picotado dentro de um grande pilão: a performer fazia o movimento de pilar e os pedaços coloridos de filtro saltavam para fora do pilão colorindo a parede. As sombras chegavam a 30 metros de altura impressionando os espectadores.



Imagem 15.
Performance
*Sombras na
arquitetura*, no centro
de São Paulo.
FOTO: Taina Azeredo,
2007.

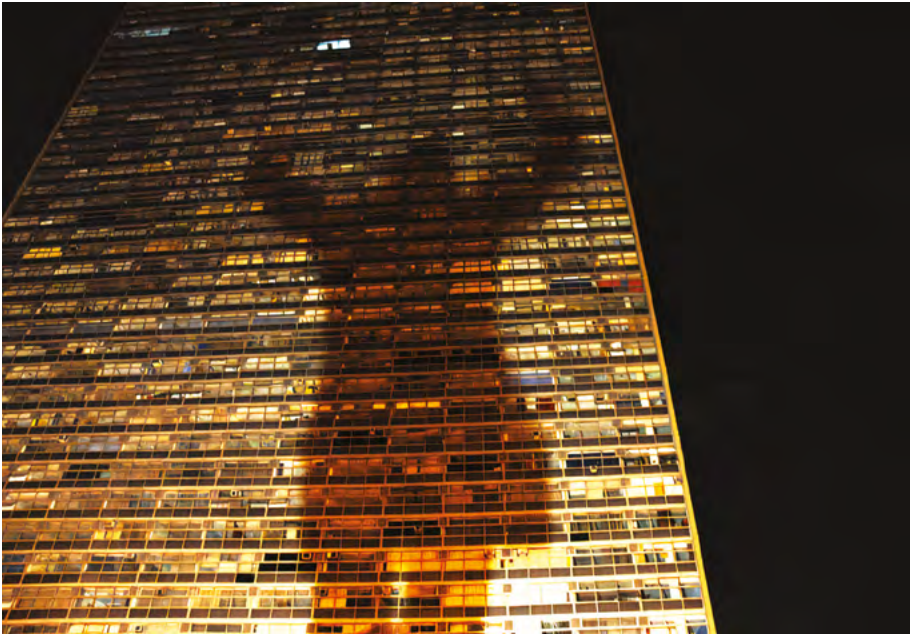


Imagem 16. Performance *Sombras na arquitetura*. Virada Cultural, Viaduto Santa Efigênia, São Paulo. FOTO: Taina Azeredo, Arquivo Cia. Quase Cinema, 2007.

O trabalho na rua da Cia. Quase Cinema se inicia com a escolha do prédio que será incorporado na obra, procuramos uma construção simbólica da cidade, que esteja na memória dos habitantes e faça parte da história daquela cidade. Como citamos anteriormente, são poucos os prédios tombados e preservados pelo Estado, devido à ação predatória do mercado imobiliário que é contrária aos tombamentos, poucos prédios resistem.

A próxima etapa do trabalho é estudar o entorno do prédio, verificar onde estão as luzes que iluminam a fachada e a incidência de luz dos postes da rua sobre as paredes da construção. A iluminação pública precisa ser apagada durante a apresentação, essa é uma das etapas de ação da performance que transforma o ambiente da cidade. Muitos prédios nunca apagam as luzes da fachada, aquela imagem

faz parte do cotidiano noturno da cidade. Encontramos sempre alguma resistência para apagar as luzes dos postes pelos agentes públicos, visto que eles geralmente trabalham no horário comercial e as apresentações são à noite, fora do horário de trabalho deles.

Os patrimônios históricos tombados são geralmente cartões-postais das cidades e permanecem iluminados para serem expostos ao público com a beleza que um projeto de luz arquitetônica pode oferecer. Apagar a luz de um prédio histórico é como deixar no escuro um monumento da cidade, deixar sem luz um prédio que conta a história dos moradores daquele lugar. Aqui propomos uma reflexão sobre os prédios que resistiram à ação predatória do mercado imobiliário.

Quais são frequentemente os prédios tombados como patrimônio histórico nas cidades brasileiras? Igrejas, teatros, casarões de famílias escravocratas, estações de trem, fábricas e museus. Esses espaços guardam a memória das classes dominantes; da exploração, da fé, da arte e do local do trabalho. São prédios que preservam os símbolos e história da classe dominante. Deixar de iluminar esses prédios é uma ação política que provoca o apagamento daqueles símbolos que são cultuados pela classe dominante da cidade. A performance inicia, antes da apresentação, no momento da negociação junto aos agentes públicos para apagarem as luzes dos postes do entorno e da fachada do prédio.

Todo trabalho que acontece na rua é político, pois negocia e discute com as instituições e moradores da localidade questões sobre o que é público e o que é privado. Alguma instituição ou indivíduo cuida do espaço público como se fosse proprietário daquele espaço público, tornando-o privado. Temos que pedir permissão para projetar sombras numa parede para o vendedor ambulante do carrinho de lanche. As luzes dos carrinhos de lanche são as mais fortes que encontramos nesses locais e eles são os mais resistentes em apagar ou mover o carrinho para sair do campo cênico da performance.

Ultrapassada essa etapa, devemos observar a meteorologia, ficar de olho nas informações sobre as condições do clima é fundamental

para o sucesso da empreitada. Na maioria das vezes as agências de checagem de meteorologia acertam em cheio. Por isso, quem trabalha na rua deve ficar de olho nas notícias sobre o clima. No caso de previsão de chuva, criamos um plano B para conseguirmos salvar os equipamentos e cenário do espetáculo, caso a chuva nos pegue durante a apresentação.

Voltando ao espetáculo na rua, tão logo tenhamos sucesso com a negociação junto às instituições, moradores e comerciantes do entorno, iniciamos a montagem. Ocupamos a rua com nosso equipamento, cenário, figurino, caixas de som, traquitanas, refletores e gerador de energia em alguns casos. O *set* que montamos na rua tem aparência de uma instalação de artes visuais, para o transeunte do local não há referência que possibilite o entendimento sobre o que acontecerá ali. Muitas pessoas ficam curiosas sobre o que estamos fazendo no espaço deles, elas se perguntam: que tipo de ocupação é essa que estão fazendo na minha rua?

Somos intrusos naquele espaço, chegamos com um monte de equipamento e coisas estranhas para os moradores que se deparam na rua com aquela instalação atrapalhando o caminho.

A dramaturgia que pesquisamos para performance na rua com as *Sombras na arquitetura* é fragmentada, tomamos emprestado a construção dramaturgica que o teatro de rua faz, são pequenas cenas baseadas num mesmo tema que compõem as performances. Há espaço para o performer improvisar, as cenas são abertas e podem sofrer mudanças dependendo da intenção do performer e da interação da cena com o público. Algumas vezes acontece de um bêbado invadir a cena, ou um carro de polícia com a sirene ligada passar perturbando ou ainda algum transeunte revoltado pela presença daquele cenário no seu caminho resolver não desviar e atravessar a cena do espetáculo como se nada estivesse no seu caminho. Incorporamos no trabalho todos os acontecimentos e situações inesperadas, porque a cidade e os moradores fazem parte da obra, o risco e o acaso são presentes no espaço urbano das cidades.



Imagem 17. Performance *Sombras na arquitetura*, Porangaba, São Paulo.
FOTO: Ronaldo Robles, 2016.

As sombras gigantes, projetadas sobre as paredes do prédio histórico, interagem com a arquitetura tornando o prédio um *site specific*, cada apresentação se torna única pela interação que a sombra faz com o desenho arquitetônico⁶⁵. Como exemplo disso podemos citar uma cena em que a sombra de um rato ande sobre a marquise da janela ou fique parada num elemento vasado da arquitetura ou, ainda, consiga saltar sobre a porta do prédio. Como cada arquitetura tem seu próprio desenho, o movimento do rato/sombra se modifica ao interagir com a arquitetura do prédio.

Com o apagamento das luzes o prédio fica no escuro e deixa de existir como patrimônio histórico da cidade e é incorporado como parte da performance. O espectador não vê o prédio durante a performance, dirige seu olhar e atenção para as sombras e o prédio passa a ser suporte para as projeções de sombras. É como se apagássemos o prédio e no lugar surgisse uma tela de cinema para receber a projeção das sombras. Incorporar a arquitetura como parte da obra é dar um outro significado àquele espaço urbano.

A performance tem várias camadas:

- sombras gigantes projetadas na parede;
- performers atuando;
- Cenário;
- bonecos/sombras; e
- trilha sonora.

Os espectadores iniciam olhando como os performers estão produzindo aquela sombra, há uma curiosidade em descobrir os segredos da ilusão causada pela composição da imagem/sombra projetada. Tomamos por exemplo a cena da sombra do corpo humano interagindo com a sombra de um cavalo, o corpo do performer pode ser visto pelo público, mas o cavalo/sombra que ele interage na cena é

65. <https://www.youtube.com/watch?v=KW4GfKNU3dY>.

um boneco pequeno que fica próximo do refletor causando a ilusão. O público vê na sombra um cavalo em tamanho natural e um homem interagindo com o animal, mas, no plano físico, vê o performer interagindo com o ar, como se fosse um maluco fazendo movimentos no vazio. Isso ocorre porque a sombra do cavalo estando perto do refletor fica gigante e a sombra do performer distante do refletor fica menor causando ilusão. O público quer ver como isso é possível e tenta descobrir o segredo do truque. Mas a imagem tem grande poder, ela captura nosso olhar, e sem que o público perceba sua visão se concentra na sombra gigante e se esquece de observar como ela está sendo produzida. Com as apresentações na rua percebemos que o público ficava encantando com o cenário e performers revelados. Essa constatação modificou/contaminou/influenciou a forma com que trabalhamos nos espetáculos para a caixa preta, o teatro.



Imagem 18. Espetáculo *Muito mais vida Severina*. Iguape/SP. FOTO: Vitória Robles.



Imagem 19. Ensaio do espetáculo *Urubus no Ar*, Ubatuba, São Paulo.
FOTO: Wallace Puosso, 2022.

O espetáculo adulto de teatro de sombras *Urubus no Ar*⁶⁶ foi concebido para a rua, porém a dramaturgia inspirada no movimento cinematográfico *Film noir* nos levou de volta para o teatro. Durante o processo de montagem e pesquisa do espetáculo criamos uma dramaturgia inspirada no universo *noir*, no qual a presença da palavra e de uma trama complexa é muito forte. Quando finalizamos o processo de criação da dramaturgia percebemos que o espetáculo não iria funcionar na rua, porque ele exigiria do espectador atenção aos diálogos. Na rua seria impossível ter atenção aos diálogos com todo ruído de carros, ônibus, gente gritando, cachorros latindo e uma variedade de intervenções sonoras e visuais que a rua oferece. Já no teatro é possível ter a atenção do público para os diálogos, graças ao controle que a caixa preta oferece.

66. <https://www.youtube.com/watch?v=TVg88BKYSU>.

O espetáculo influenciado pelo formato da rua ficou com o cenário totalmente revelado para o público. Fizemos o caminho de levar as sombras gigantes para a rua e nesse trabalho retornamos para o teatro incorporando procedimentos adotados na rua.

O que conseguiremos fazer com sombras gigantes na rua?

Para cada novo espetáculo adotamos um caminho diferente na concepção, montagem e técnica, desejamos experimentar novos procedimentos e mergulhar no desconhecido. Os desafios que o trabalho na rua nos impõe são combustível para nossa criatividade e arte.

Os diferentes procedimentos que realizamos para criar as performances para a rua podem ser divididos em: as primeiras intervenções urbanas com imagens simbólicas projetadas na arquitetura; bricolagem de cenas; obra literária (texto) como caminho para criação de cenas de sombras gigantes na arquitetura e o tema como caminho para criação da performance.



Imagem 20.

Espectáculo *Muito mais vida Severina*,
Schiwebch Gmund/
Alemanha.

FOTO: arquivo da Cia.
Quase Cinema, 2015.



Imagem 21. Performance *Carmina Burana*, Central do Brasil, Rio de Janeiro.
FOTO: arquivo da Cia. Quase Cinema, 2010.

Fomos convidados pela Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo para fazermos uma intervenção cênica urbana com as sombras gigantes junto com a orquestra e coro sinfônico com a execução da peça *Carmina Burana*. Essa foi a oportunidade que tivemos para pesquisar a criação de uma nova performance a partir de um texto. Carl Orff musicou 24 poemas os quais se tornaram inspiração para a criação da performance. Estudamos o poema em busca das imagens simbólicas, selecionamos as imagens e concebemos pequenas cenas que apresentavam homens de cartola bebendo vinho, mulheres sensuais, entre outras imagens que remetiam ao texto. Não houve ensaios com os performers: com um pré-roteiro em mãos, figurinos e objetos de cena, fizemos a performance. Os diretores, Robles e Godoy, dirigiram as cenas ao vivo, no momento da apresentação. Os performers Wallace Puosso, Marcela Puppio, Rafael Soares e Samanta Barros vestiam os figurinos e atuavam sendo dirigidos em cena. As imagens se modificavam a cada apresentação, a ordem dos elementos e cenas também foram modificadas. Nunca aconteceu uma apresentação igual a outra. Nesse sentido, nesta intervenção, o elemento performático se radicalizava, seja pela inexistência de ensaios, seja pelo caráter irrepetível das apresentações. A transformação da cidade em lugar para experiência do teatro de sombras na rua é uma das particularidades da intervenção cênica urbana pesquisada pelo grupo.

The first theaters were not merely “natural spaces” — as is the Bundongo Forest where the chimpanzees stage their carnivals — but were also, and fundamentally, “cultural places.” The transformation of space into place means to construct a theater; this transformation is accomplished by “writing on the space,” as the cave art of the Paleolithic period demonstrates so well. (Schechner, 1988, p. 149).

Para Schechner, a transformação de um determinado espaço em local para experiência do teatro é um acontecimento anterior à criação da palavra ‘teatro’ na Grécia Antiga. É uma experiência

humana que já acontecia nos rituais no período paleolítico, tal como as pinturas rupestres encontradas nas cavernas e os rituais aborígenes com dança.

O prêmio da Fundação Nacional de Arte, Artes cênicas na rua, possibilitou a circulação da performance Carmina Burana por vários estados brasileiros. Fizemos intervenções no Museu Oscar Niemayer, em Curitiba, na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, entre outras.

A floresta que habita em nós e reencontro com as comunidades periféricas

Durante o período de isolamento social na pandemia, criamos uma nova performance para rua com sombras gigantes na arquitetura: *A floresta que habita em nós*⁶⁷. Neste trabalho convidamos a antropóloga indigenista, Camila Gauditano, para orientar os caminhos da pesquisa. Todos os encontros foram virtuais, e também conversamos com os povos indígenas do alto do Rio Negro, com pessoas da etnia Tupi-Guarany que vivem na periferia da cidade de São Paulo, Daniel Munduruku e a diretora Andreia Duarte. Lemos e relemos os livros do Ailton Krenak e o livro *A Queda do Céu*, de Davi Kopenawa. Mergulhamos em sessões de filmes sobre a floresta e conversamos com biólogos. A diversidade da floresta amazônica foi o tema central para a criação dessa performance.

A experiência de criar uma performance de intervenção cênica urbana dentro de casa no exato momento em que as ruas estavam vazias provocou novas descobertas. O caminho que tomamos para este trabalho foi olhar para a vida na floresta que habita dentro de nós. A floresta está presente em nosso imaginário e adormecida no inconsciente. Durante o processo novos pássaros retornaram às cidades; por aqui, tucanos passavam e uma coruja fez sua casa na árvore do quintal. Perceber a vida nas coisas simples foi o exercício

67. <https://www.youtube.com/watch?v=gvAdfF-2gZO>.

para a descoberta das imagens simbólicas que foram incorporadas à performance de sombras. O músico Mano Bap construiu a trilha sonora em seu estúdio e enviava as músicas para experimentarmos com a cena. Nesse espetáculo as imagens nasceram primeiro e conduziram a criação da trilha sonora. A iluminação concebida para o trabalho consiste no uso de três refletores e de dois retroprojetores, ambos com 250 watts. Para a confecção dos bonecos, usamos espelhos flexíveis e projetamos o reflexo da luz, em vez de sombras, por intermédio de dois giro-volle (equipamento que lembra uma luminária que permite projetar luz ou sombras, criado pelo Teatro Gioco Vita) e outros elementos vazados que faziam a projeção da imagem ser de luz e não de sombras.. Vale ressaltar que para fazer um desenho de luz é necessário a presença da sombra, ou melhor, a sombra é a moldura para que a luz produza a forma do desenho.

A floresta é complexa e diversa, o grande desafio foi falar sobre a floresta sem focar nos povos indígenas, porque eles são uma das manifestações da vida que compõe aquele bioma. Há muitas outras vidas que constituem a floresta e são todas importantes para a coexistência e equilíbrio daquele bioma. O respeito à diversidade da vida na floresta é praticado pelos povos indígenas, não existe separação entre o homem e a natureza. Essa separação é criação da sociedade ocidental e produz a indesejada destruição ambiental, provoca pobreza, miséria e destrói a vida.

A pesquisa para uma nova obra permite penetrarmos em realidades e universos completamente desconhecidos, e aquilo que é desconhecido fornece potente imagem para trabalharmos.

A estreia aconteceu em dezembro de 2021, na comunidade do Heliópolis, uma das maiores favelas da América Latina. A arquitetura da favela é orgânica como a natureza, nasce sem planejamento prévio, é o antagonismo da arquitetura planejada . Poderíamos arriscar dizer que as favelas são florestas de pedra e cimento. Porém, são poucas árvores, praças e verde que encontramos naquele espaço urbano que é palco da disputa pelo direito à moradia.



Imagem 22. Performance *A floresta que habita em nós*, comunidade do Heliópolis, São Paulo. FOTO: Flavia Fernandes, 2021.



Imagem 23. Performance *A floresta que habita em nós*, comunidade do Heliópolis, São Paulo. FOTO: Flavia Fernandes, 2021.



Imagem 24. Performance *A floresta que habita em nós*, comunidade do Heliópolis, São Paulo. FOTO: Captura de tela, Ronaldo Robles, 2021.

Nessa performance não buscamos projetar as sombras nos prédios tombados na região central da cidade, mas nas ocupações e construções irregulares que surgem organicamente nas periferias. A experiência que Robles teve durante a intervenção urbana em Francisco Morato possibilitou ao grupo olhar para a periferia como espaço fora do circuito das ações culturais e decidir levar *A floresta que habita em nós* para as comunidades periféricas da cidade.

A população que prestigiou a estreia dessa performance não é assistida pelo Estado, assim como os povos da floresta são abandonados pelas diversas esferas de poder estatal, ainda mais na gestão de um presidente que destruiu as instituições de proteção da floresta e incentivou os mineradores e invasores de terra para destruição da floresta dando lugar ao agronegócio. O povo da favela também sofre com o descaso dos governantes. Um líder Tupinambá disse que quem tem uma gota de sangue indígena é parte do povo indígena. Na favela, se fizermos o DNA dos moradores, provavelmente

iremos descobrir que parte da nação indígena foi forçada a se mover para o espaço urbano e ocupar essas áreas.

O tema que decidimos trabalhar indica o caminho que a performance irá fazer, sugere descobertas e nos direciona para investigar novas possibilidades com as sombras gigantes na arquitetura. Conseguimos entrar na comunidade do Heliópolis devido ao apoio da Companhia de Teatro do Heliópolis e do CineFavela. Para estar na rua é indispensável buscar apoio dos artistas da região que estão sempre dispostos a colaborar.

Teatro de sombras performativo: a não narrativa

Concluindo vamos falar sobre a não-narrativa que Hélio Oiticica expõe e o sonho como potência para as dramaturgias-não-dramaturgias das performances sombras na arquitetura.

Iniciaremos a reflexão sobre a forma que adotamos para guardar nossos sonhos que acontecem na cidade. Cada arquitetura tem seu próprio desenho, isso faz com que a performance apresentada seja um acontecimento único no espaço e tempo da cidade. A maioria das performances é captada através de vídeo e fotografia como uma forma de documentar o acontecimento. A fotografia e o vídeo documentam a performance e ao mesmo tempo se tornam símbolo material daquela ação proposta pelo grupo/artista. O compartilhamento de suas ideias e ações acontecem com potência através da circulação na internet. As imagens e vídeos que disponibilizamos na rede sobre as intervenções cênicas que realizamos são uma forma de expandir o alcance do trabalho, porque a obra em si ocorre uma única vez, a documentação fotográfica e de vídeo é a forma que encontramos para potencializar o compartilhamento da ação.

A sombra é imaterial, efêmera e volátil como nossos sonhos.

O vídeo e a fotografia conseguem capturar a performance, não como experiência real, mas como imagem simbólica da ação do grupo no espaço urbano. As fotos e vídeos das performances *Sombras*

na arquitetura circulam na rede alcançando um grande número de pessoas. Muitos acadêmicos conhecem nossas intervenções cênicas urbanas através dos vídeos e fotos e a partir desse material pesquisam e produzem conteúdo. Num mundo onde a informação é fragmentada, a agilidade do dedo pode imprimir no aparelho celular a velocidade que desejamos que as informações, imagens e vídeos passem diante dos nossos olhos. Entre as muitas imagens e vídeos que aparecem quando navegamos na rede, as imagens das performances com sombras na rua podem surpreender as pessoas. A transformação da noção de tempo e espaço promovida pela internet e a edição/tratamento das imagens que consumimos atualmente sugerem a questão: isso é real ou uma montagem editada?

O texto *A Alegoria da Caverna*, de Platão, descreve uma sala de cinema primitiva e propõe uma reflexão sobre o que é a verdade a partir da ilusão que as sombras projetadas na parede da caverna provocam. Não vamos discutir o texto filosófico, mas arriscamos dizer que as performances que realizamos no espaço urbano produzem reflexões sobre o que é verdade e ilusão, matéria e imaterial, luz e sombra e o sonho como potência da experiência humana.

Retornemos aos textos budistas nos quais o maniqueísmo não tem lugar, pois a visão filosófica oriental considera o bem e o mal como partes da mesma manifestação. Sem luz não há sombra: esses fenômenos são partes indissociáveis do mesmo acontecimento.

A ideia do não-narrativo que o artista Hélio Oiticica apresenta no início desse texto provoca a discussão sobre o que seria uma obra não-narrativa. Na discussão crítica sobre a *expo-projeção 73* que resultou no catálogo *Quase Cinema*, encontramos:

Contra o cinema comercial, contra o processo de montagem, do texto descritivo, do uso de diálogos convencionais, geralmente sustentados por uma narrativa de nítido respaldo literário, contra o lugar-comum, a média do gosto popular e a bilheteria, assim se manifestavam os participantes da *expo-projeção 73* (Canongia, 1981, p. 20).



Imagem 25. Performance *Sombras na arquitetura*, Pinacoteca, São Paulo.
FOTO: arquivo Cia. Quase Cinema, 2010.



Imagem 26. Performance *Sombras na arquitetura*, Araxá, Minas Gerais.
FOTO: arquivo Cia. Quase Cinema, 2011.

As performances na rua que descrevemos no decorrer deste texto são todas elas fragmentos de imagens que falam sobre um determinado tema. O universo das sombras nos conduz ao mundo dos sonhos, ali, as imagens que surgem são fragmentos. Durante o sonho podemos estar num lugar e no minuto seguinte sermos levados para outro completamente desconectado do lugar anterior. O lugar fantástico, do absurdo e fragmentado dos sonhos nos leva a vivenciar uma experiência real durante o sono. Os indígenas interpretam os sonhos como parte fundamental da manutenção da vida em sociedade. Davi Kopenawa (2010) fala sobre os sonhos dos xamãs: “Os xamãs, como eu disse, não dormem como os demais homens. De dia, bebem o pó de yãkoana e fazem dançar seus espíritos diante de todos. À noite, porém, os xapiri continuam dando-lhes a ouvir seus cantos no tempo do sonho”. (2010, p. 332)

Nossas intervenções cênicas urbanas convidam as pessoas a ingressarem no mundo e tempo do sonho. A construção da dramaturgia da performance para rua que a Cia. Quase Cinema pesquisa dialoga com o universo onírico.

As cidades têm potencial para sonhar, para serem espaços onde os sonhos podem ser realizados, onde a produção de novas formas de convivência seja possível, lugar para promover o respeito e convívio das diferenças étnicas, culturais e raciais. Daniel Munduruku confessa que quando se mudou para a cidade deixou de sonhar e toda vez que retorna para a floresta tem muitos sonhos.

Pesquisamos para as performances na rua a dramaturgia dos sonhos; fragmentada e concebida para estar no limiar entre a realidade e o sonho, entre o teatro e a performance, entre as artes visuais e as da cena. Assim, o conceito de não-narrativa de Oiticica atravessa nosso trabalho na medida que, ao levar o teatro de sombras para as ruas, criamos obstáculos para essa linguagem tirando-a do conforto e controle próprio da caixa preta e encarando os riscos e complexidade das ruas. Nessa passagem do teatro para a rua aproximamos a pesquisa com as sombras da performance como linguagem e nos distanciamos do teatro. O desafio está em trabalhar novas narrativas — não-narrativas com imagens/sombras que incorporem a cidade na obra e expandam as possibilidades que a linguagem dessa arte possibilita no espaço urbano.

A performance para rua é criada através de camadas sobrepostas que incorporam a cidade e seus habitantes, a arquitetura, o cenário revelado, trilha sonora, diferentes elementos, objetos, equipamentos e os corpos dos performers, isso resulta numa experiência onírica. As intervenções cênicas urbanas *Sombras na arquitetura* são formadas pela mesma matéria dos sonhos.

Por isso, não-narrativas, um quase cinema, nem isso e nem aquilo. Coisa efêmera que transforma o ambiente/espaço urbano, mas desaparece quando as luzes dos refletores se apagam. O público que vivenciou a ação acorda para a realidade, retorna para sua jornada cotidiana com aquelas imagens/sombras na memória, com aquela experiência para contar e tentar desvendar o significado daquele sonho que vivenciou na cidade junto com os outros moradores que passavam naquele exato momento naquela rua.

Desdobramentos do imaterial

O teatro de sombras contemporâneo é marcado pela diversidade, sendo “um conjunto de experiências totalmente abertas”, como disse Fabrizio Montecchi. Esta diversidade aparenta ter quatro setores dotados de técnicas e poéticas próprias, isto é, cada setor envolve uma escrita teatral específica, embora tenham como pressuposto comum a ideia da sombra como elemento fundador da poética e não como um fator acessório ao espetáculo. Vejamos:

1. Pequenos formatos. Obras produzidas em pequenas dimensões, destinadas a um público reduzido. Essas obras podem ser feitas tanto em espaços fechados, quanto abertos. Uma variação seriam as obras transmitidas por meio remoto, como foi o caso da cena *Isso não vai ficar assim, meu bem*, produzida pelo Coletivo Sombreiro Andante. Atualmente, vários artistas vêm fazendo experimentações nesses formatos, alguns trabalhando com sombras no Teatro Lambe-Lambe, como é o caso do Grupo Girino⁶⁸, da Cia. Fios de Sombra⁶⁹, Sandra Lane⁷⁰, entre outros.

68. <https://grupogirino.com/mini-teatro-de-sombras/>.

69. <https://fiosdesombra.wordpress.com/>.

70. <https://www.youtube.com/sandralane>.

2. Obras produzidas para espaços teatrais, seja o palco frontal ou outros formatos. Este é o formato mais conhecido, consistindo no uso de todo o espaço da cena como campo para a experimentação, envolvendo a mistura de técnicas e a criação de diversos níveis de presença. Tomamos como exemplo os espetáculos produzidos pela Cia. Quase Cinema (*A princesa de Bambuluá, A Polegarzinha, Urubus no Ar*) e o espetáculo *Ananse e o baiú de histórias*, do Coletivo Sombreiro Andante; assim como os espetáculos *A cortina de Babá, O dia em que a morte sambou* e *A lua de Li Po*, que envolvem a união de três estilos de teatro de sombra num mesmo espetáculo. Além desses poderíamos citar muitos outros, mas o foco não era a quantidade. No entanto, gostaríamos de mencionar um espetáculo que faz um uso diferente das telas de projeção e da organização espacial, rejeitando a frontalidade predominante na estética do teatro de sombras: *2 Mundos*, da Cia. Lumiató⁷¹, espetáculo cuja organização espacial reforça o tema da narrativa.
3. Teatro de sombras no espaço urbano, para as ruas. Nessas obras de caráter performativo, a cidade é incorporada à obra e a arquitetura é elemento participante da dramaturgia.
4. Uma quarta situação, muito rara, é dada pelas obras que possuem uma estrutura própria, assemelhando-se a uma instalação, podendo ser feita tanto em espaço fechado, quanto em espaços abertos, num formato arena. Nos referimos aqui ao projeto *Bolha Luminosa*, realizado pela Cia. Lumbra⁷².

Ao longo deste texto valorizamos o terceiro setor elencado por intermédio do trabalho da Cia. Quase Cinema e de uma performance realizada pelo Laboratório Objetos Performáticos/Coletivo

71. <https://www.cialumiató.com/2mundos>.

72. <http://clubedasombra.com.br/cialumbra/>.

Sombreiro Andante. Mais precisamente, buscamos acentuar os motivos que nos levam a buscar a passagem da sala de espetáculo para as ruas.

Nosso esforço foi mostrar alguns aspectos específicos da escrita teatral feita no espaço urbano, escrita esta que se alimenta de alguns processos e práticas pertencentes ao campo da arte da performance e do teatro de rua, tais como: participação do público, valorização do elemento ritual, presença da autobiografia e de elementos documentais, a diluição das fronteiras entre as artes, a fusão vida e arte, o rompimento com a representação e com a narrativa, entre outros. O trabalho da Cia. Quase Cinema contém muitos destes fatores aqui elencados.

Um dos elementos a se destacar é o fato de que, nas intervenções urbanas com sombras, o elemento político parece se radicalizar, não somente pela série de negociações com os habitantes, ocupantes ou legisladores dos espaços públicos, mas também pelo fato de as edificações selecionadas para dar suporte às projeções serem detentoras de uma história, de uma memória, de um discurso sobre o poder (sobre vencedores e vencidos, incluídos e excluídos, privilégios e precariedade), entre outros elementos. As intervenções com sombras podem revelar o ‘lado sombra’ destes prédios e da história e ressignificar alguns espaços. Dessa forma, nestas intervenções há uma forte presença daquilo que é real e atual, das questões coletivas que são urgentes, como é o caso da destruição ambiental, o crime político, entre outros. Em outras palavras, o elemento contemporâneo impulsiona e atravessa as intervenções urbanas com sombras.

Mas, paradoxalmente, no teatro de sombras esta presença do real é transformada em imagem de sonho, em imaterialidade, numa sobreposição de imagens, ideias e símbolos. É a dramaturgia dos sonhos, ou ainda, do ‘sonhar acordado’ que instaura/inventa uma nova realidade. Mas, no fundo, dentro de uma perspectiva budista compartilhada pelos autores do presente texto, isso que é denominado de ‘real’, ‘atual’ ou ‘factual’ é, igualmente, uma construção

que envolve graus de ilusão. Realidade, sonho e ilusão se fundem e se identificam por sua natureza insubstancial e impermanente.

E como não há dissociação entre o indivíduo e o ambiente, assim como nós podemos sonhar, as cidades também têm potencial para sonhar, como dizem Ronaldo Robles e Sílvia Godoy: “As cidades têm potencial para sonhar, espaço onde os sonhos podem ser realizados, onde a produção de novas formas de convivência seja possível, lugar para promover o respeito e convívio das diferenças étnicas, culturais e raciais”.

A busca pela preservação da memória do espaço urbano e a proposta de criar novas formas de sociabilidade, promovendo o acesso à cultura em zonas periféricas, apresentam-se como pautas inevitáveis para aqueles que se propõem a trabalhar com arte pública. Mas essas pautas se chocam, evidentemente, com o interesse de grandes corporações que exploram o mercado imobiliário e com atores políticos avessos a elas.

E, nessa luta, que meios empregamos? A sombra! Aquilo que é mais instável, mais mutável, mais transitório, impermanente, efêmera e menos passível de definição: a sombra. Corpos-sombra e bonecos-sombra (as silhuetas) são nossos sonhos/instrumentos. “É o meu [nosso] penacho”, como diz o famoso personagem de Edmond Ronstand. Ora, para Kenneth Gross (2011), a silhueta ou o boneco do teatro de sombras é o mais tênue, o mais pobre, o menos substancial de todos os bonecos.

E justamente por isso nós prosseguimos.

Referências

- ABRAMS, Jeremiah; ZWEIG, Connie. *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- AGRAFIOTIS, Thomas; PAPAGEORGIOU, Ioanna (2018). Discurso e Voz nas Apresentações Cômicas do Tradicional Teatro de Sombras Grego de Karaghiozis, *In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, Florianópolis: SCAR, UDESC, vol. 1, N. 19, 2018.
- AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMARAL, Ana Maria. *O teatro de formas animadas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1997.
- BADOE, Adwoa. Ananse vira o dono das histórias, *In: Histórias de Ananse*. São Paulo: Edições SM, 2006.

- BALARDIM, Paulo. MOTTA, Gilson. *Teatro de Sombras ao Vivo: Conversas com artistas latino-americanos*, Volume 1, Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- BALARDIM, Paulo. MOTTA, Gilson. *Teatro de Sombras ao Vivo: Conversas com artistas latino-americanos*, Volume 2, Rio de Janeiro: Mórula, 2022.
- BELL, John (org). *Puppets, Masks and Performing Objects*. London: TDR Books, 2001.
- BELTRAME, Walmor (Ed.). *Teatro de sombras: técnica e linguagem*. Florianópolis: UDESC, 2005.
- BELTRAME, Valmor. *Dramaturgias da sombra*. Disponível em: <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>. Acesso em: 11 jul 2022.
- BOEHN, Max Von. *A Photographic Guide to the History of the Shadow Puppet Theatre in the West*. Read Books Ltdl, 2011 (eBook)
- BRESANI, Thiago; GARCIA, Soledad. *Dramaturgias da sombra*. Disponível em: <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>. Acesso em: 11 jun 2022.
- CANONGIA, Lígia. *Catálogo Quase Cinema — Cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1981
- CHINEN, Allan B. *Além do herói*. Histórias clássicas de homens em busca da alma. São Paulo: Summus Editorial, 1998.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COSTA, Flavia Cesarino. *O primeiro Cinema*. São Paulo: SCRITTA, 1995.

- CURREL, David. *Shadow puppets and Shadow play*. Ramsbury: The Crowood Press, 2007.
- DAWSE, John Cowart. *Caindo na cana com Marilyn Monroe: tempo, espaço e bóias-frias*. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 40, 1997.
- FAVERO, Alexandre. Dramaturgias da sombra. In: *Móin-Móin*, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, Florianópolis: SCAR, UDESC, Florianópolis, Ano 8, n. 9, 2012.
- FÁVERO, Alexandre. *Dramaturgias da sombra*. Disponível em: <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>. Acesso em: 11 jul 2022.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FREIRE-FILHO, Aderbal. Teatro por streaming pode ter chegado para ficar, diz Aderbal Freire-Filho, In: *Folha de São Paulo*, 2 de julho de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/07/teatro-por-streaming-pode-ter-chegado-para-ficar-diz-aderbal-freire-filho.shtml>. Acesso em: 08 set 2022.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GODO, Sílvia; ROBLES, Ronaldo. *Dramaturgias da sombra*. Disponível em: <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>. Acesso em: 11 jul 2022.
- GROSS, Kenneth. *Puppet: An essay on uncanny life*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- IKEDA, Daisaku. *Vida um enigma, uma joia preciosa*. São Paulo: Record, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / RIOARTE, 2001.
- JUNG, Carl Gustav. *AION: Estudo sobre o Simbolismo do si-mesmo*. vol. XV. Petrópolis, RJ: Editora Vozes. 1994.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LAZZARI, Fabiana. *Dramaturgias da sombra*. Disponível em: <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>. Acesso em: 11 jul 2022.
- LECERCE, François. *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MANONNI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: Arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, UNESP, 2003.
- MARCONDES, Silvana. *Dramaturgias da sombra*. Disponível em: <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>. Acesso em: 11 jun 2022.
- MCCORMICK, John. Dramaturgy for puppet theatre yesterday and today, *In: Dramaturgias: Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) da UNB, Dossiê Dramaturgia do Teatro de Formas Animadas*, nº 16, Brasília: UNB, 2021.
- MONTECCHI, Fabrizio. *Schattentheater/Shadow Theatre*. Band 4: Jenseits der Leinwand. Band 4: Beyond the Screen. REUSCH, Rainer (org). Internationales Schattentheatre Zentrum, Schwabisch Gmund: Einhorn-Verlag + Druck GmbH, 2015.

- MONTECCHI, Fabrizio. Em busca de uma identidade: reflexões sobre o Teatro de Sombras contemporâneo, *In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, Florianópolis: SCAR, UDESC, Ano 8, N. 9, 2012.
- MONTECCHI, Fabrizio. Discipline versus interdiscipline, *In: Pro-Vocation Marionnette. @ Rencontre Internationale sur la formation aux arts de la marionnette*. UNIMA, 2017. Disponível em: https://www.unima.org/wp-content/uploads/2017/10/actes_pro-vocation-marionnette-targoviste-2017.pdf. Acesso em: 14 jun 2023.
- MOTTA, Gilson. Crescer pra passarinho pelos Performers sem Fronteiras: cuidados poéticos em tempos de degradação, *In: Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos*, Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 46, n. 17, setembro 2020.
- MOTTA, Gilson. Novos teatros para velhas casas, *In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, Florianópolis: SCAR, UDESC, Ano 17, v. 1, N. 24, 2021.
- MOTTA, Gilson. Teatro de sombras e iluminação cênica, *In: A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*, Florianópolis, v. 1, n. 01, p. 1-26, 2022. DOI: 10.5965/27644669010120210302. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzem-cena/article/view/19929>. Acesso em: 13 set. 2022.
- MULLER, Regina. *Ritual, Schechner e performance*. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ha/a/XgxQzNSqNVJVTkw6CvChCH/?lang=pt>. Acesso em: 14 jun 2023.
- OLIVEIRA, Fabiana Lazzari. *Da prática pedagógica à atuação no teatro de sombras: um caminho na busca do corpo-sombra*. Tese. Florianópolis: UDESC, 2018.
- OLIVEIRA, Francisco Guilherme. As materialidades do teatro de sombras. *In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, Florianópolis: SCAR, UDESC, Ano 8, N. 9, 2012.

- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*, 2001. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RANK, Otto. *O duplo: Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2014 (ebook). Edição original: 1925.
- REUSCH, Rainer. *Schattentheater/Shadow Theatre. Band 3: Theoria + Praxis*. Schwabisch Gmund: International Schattentheater Zentrum, Einhorn-Verlag, 2015.
- ROHDE, Erwin. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Mexico, Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1948.
- ROSIÈRE, Conceição. *Dramaturgias da sombra*. Disponível em: <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>. Acesso em: 11 jul 2022.
- SANFORD, John. O que a sombra sabe? Entrevista com John Sanford. Entrevista feita por Patrick Miller, *In: ZWEIG, Connie. ABRAMS, Jeremiah (orgs). Ao encontro da sombra: o potencial oculto do outro lado da natureza humana*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- SANTOS, Marcelo. *Dramaturgias da sombra*. Disponível em: <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>. Acesso em: 11 jun 2022.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.
- SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*. México: Árbol Editorial México D. F., 1988.
- STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

- TURNER, Victor. Images and reflections: ritual, drama, carnival, film and spectacle in cultural performance. *In*: TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- UZAM, Dario. *Dramaturgias da sombra*. Disponível em: <http://veroteatro.com/dramaturgias-das-sombras/>. Acesso em: 11 jun 2022.

Sobre os autores

Gilson Motta

Artista e pesquisador

Artista cênico (cenógrafo, figurinista, bonequeiro-sombrista, diretor teatral e performer) e pesquisador de Artes Cênicas nas áreas de teatro de animação, estética teatral e cenografia. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uerj, 1989), mestrado (1995) e doutorado em Filosofia (2000) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Associado da Escola de Belas Artes da UFRJ, com atuação nas áreas de Estética Teatral, Dramaturgia e Teatro de Animação. Coordenador do Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da UFRJ onde desenvolve pesquisas cênicas sobre teatro de sombras e sobre performances itinerantes. Neste Laboratório criou — juntamente com outras artistas — o Coletivo Sombreiro Andante (2015), especializado em teatro de sombras. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação da UFRJ. Autor do livro *O espaço da tragédia* (Perspectiva, 2011). Organizou, juntamente com o artista e professor

Paulo Balardim os dois volumes da obra *Teatro de Sombras ao Vivo: conversas com artistas latino-americanos*, volumes 1 e 2, lançados pela Mórula em 2021 e 2022. Organizou também, junto com Denise Espírito Santo, o livro *Zonas de contato: usos e abusos de uma poética do corpo* (Outras Letras, 2014). É autor de vários artigos sobre artes cênicas publicados em periódicos diversos. Desde 2021 é um dos editores da revista Mamulengo da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Atuou como cenógrafo e figurinista em diversos espetáculos. Foi pesquisador visitante em instituições internacionais, como o Institut International de la Marionnette, em Charleville-Mézières, na França; no Instituto Camões, em Lisboa, Portugal; na Universidade de Patras, na Grécia. Entre 2009 e 2013, juntamente com a performer e professora Tania Alice, foi codiretor artístico do coletivo de performance Heróis do Cotidiano que, atualmente, se transformou no coletivo Performers sem Fronteiras. Desenvolve pesquisa artística sobre o teatro de sombras no Laboratório Objetos Performativos e com o Coletivo Sombreiro Andante.

www.objetosperformativos.com.br

Ronaldo Robles

Artista visual, diretor, performer e produtor

Fundador da Cia. Quase Cinema, formado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP), com ênfase em antropologia da performance e do drama. Coursou Rádio e TV na Universidade São Judas. Em 1997 foi morar em Londres, voltou para o Brasil em 2000. Participou de exposições e salões de arte com instalações e intervenções urbanas. É artista visual catalogado na enciclopédia Itaú Cultural. Coordenou um curso de arte pública e intervenção urbana no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). Produziu e dirigiu curtas-metragens, participando de mostras no Brasil e no exterior. Em 2002 integrou o elenco do espetáculo *Planeta Água*, que teve direção de Gisela Arantes, apresentado para 25 mil crianças em diferentes regiões do Brasil. Em arte-educação organizou e ministrou o curso de artes visuais da Fundação Gol de Letra de 2002 a 2005. Foi curador e produtor da exposição *Retratos Urbanos*, no Museu da Imagem e do Som (MIS-SP) durante a comemoração dos 450 anos da cidade. Ministrou oficinas de teatro de sombras para professores da rede de ensino do estado de São Paulo dentro do projeto Makiguti. Integrou um projeto sobre comunicação e cultura de risco da FAPESP como artista antropólogo, coordenado pela doutora Cíntia Okamura. Em 2004 fundou a Cia. Quase Cinema junto com Silvia Godoy. Produziu e dirigiu 16 espetáculos, é criador e coordenador do Festival Internacional de Teatro de Sombras (FIS), fundador do Centro de Estudo das Sombras, projeto em parceria com o LATA-UNB e orienta grupos e companhias que pesquisam o teatro de sombras. Levou o teatro de sombras que pesquisa para crianças nos campos de refugiados da Europa. Escreveu artigo sobre teatro de sombras e performance para a revista Moin-Moin n° 9 da UDESC. Pesquisa o teatro de sombras no espaço urbano, dando especial tratamento para a produção de imagens simbólicas e o diálogo com as artes visuais e cinematográficas no teatro.

Silvia Godoy

Iluminadora, bailarina, performer e diretora

Formada em Comunicação em Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Iniciou o curso de cinema FAAP-SP. Foi ginasta artística e acrobata na companhia Acrobático Fratelli. Descobriu a iluminação cênica em 1995, no Teatro Escola Macunaíma. Desde então trabalhou em montagens e operações de luz para teatro, shows, espetáculos de dança, exposições de arte, ambientação para eventos culturais performativos, entre outros. Em 1999 participou do Fringe Festival em Edimburgh/UK com o espetáculo premiado *Irmãos do tempo*. Fez o desenho de luz para Dionísio Neto para os espetáculos *Os dois lados da rua Augusta* e *Antiga*. Fez o desenho de luz para Alice K nos espetáculos *Solitude* e *Uma pedra no Caminho*. Atuou como atriz em várias peças do Dionísio Neto, como *Unidade Móvel — street dance*. Fez a montagem de luz da Bienal 500 anos, na sala especial. Em 2001 fez curso com Ipojocan Pereira sobre teatro de sombras. Fez residência na Alemanha com o sombrista Norbert Götz, fundador e diretor da companhia Theater der Schatten. Em 2004 fundou a Cia. Quase Cinema junto com Ronaldo Robles. Produziu e dirigiu 16 espetáculos, é criadora e coordenadora do Festival Internacional de Teatro de Sombras (FIS), fundadora do Centro de Estudo das Sombras, projeto em parceria com o LATA-UNB e orienta grupos e companhias que pesquisam o teatro de sombras. Levou o teatro de sombras que pesquisa para crianças nos campos de refugiados da Europa. Escreveu artigo sobre teatro de sombras e performance para a revista Moin-Moin n° 9 da UDESC. Pesquisa a consciência corporal do performer e a função da luz no espaço cênico, dando especial tratamento para a preparação do performer para o teatro de sombras.



1ª edição
impressão
papel miolo
papel capa
tipografia

setembro 2023
meta
pólen soft 80g/m²
cartão triplex 300g/m²
cardea e degular

No entanto, para além da problematização acerca da definição de dramaturgia e dos diferentes estilos de teatro de sombras (tradicional, moderno e contemporâneo), os autores também utilizam como mote, com clareza e numa linguagem acessível, exemplos advindos do trabalho das companhias a que pertencem, a saber, a *Cia. Quase Cinema*, de Taubaté, São Paulo, e o *Laboratório Objetos Performáticos/Coletivo Sombreiro Andante*, do Rio de Janeiro.

Em especial, cabe enfatizar que, ao analisarem suas dramaturgias, Gilson, Ronaldo e Silvia nos apresentam procedimentos criados e desenvolvidos para atenderem à necessidade de refletir sobre os espaços políticos da arte, sobre a cidade e suas relações.

Nesse contexto, o livro *Dramaturgia do imaterial: performatividade, teatro de sombras e a cidade* constitui uma relevante fonte de pesquisa, integrando o rol das poucas bibliografias em língua portuguesa que dão destaque aprofundado ao teatro de sombras contemporâneo brasileiro e seus surpreendentes modos de escrita cênica.

PAULO BALARDIM

Professor doutor associado do Departamento de Artes Cênicas (PPGAC-UDESC)

ISBN 978658131574-0



A performance para rua é criada através de camadas sobrepostas que incorporam a cidade e seus habitantes, a arquitetura, o cenário revelado, trilha sonora, diferentes elementos, objetos, equipamentos e os corpos dos performers, isso resulta numa experiência onírica. As intervenções cênicas urbanas *Sombras na arquitetura* são formadas pela mesma matéria dos sonhos.

Por isso não-narrativa, um quase cinema, nem isso e nem aquilo. Coisa efêmera que transforma o ambiente/espaço urbano, mas desaparece quando as luzes dos refletores se apagam. O público que vivenciou a ação acorda para a realidade, retorna para sua jornada cotidiana com aquelas imagens/sombras na memória, com aquela experiência para contar e tentar desvendar o significado daquele sonho que vivenciou na cidade junto com os outros moradores que passavam naquele exato momento naquela rua.

RONALDO ROBLES E SILVIA GODOY

FINANCIAMENTO:



REALIZAÇÃO:



UFRJ

eBa ESCOLA DE
BELAS ARTES



PPGAC

Programa de
Pós-Graduação
em Artes da Cena



SOMBREIRO
ANDANTE