

Laboratório Objetos Performáticos: Das performances itinerantes ao teatro de sombras no campo expandido

Laboratory Performing Objects: From itinerant performances to Shadow Theatre in the Expanded Field

*Gilson Moraes Motta*¹

Resumo

O texto discute as atividades do Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da Escola de Belas Artes da UFRJ realizadas entre 2013 e 2016, as quais se dividem em performances itinerantes e espetáculos de teatro de sombras. A pesquisa, cujo tema era heróis, anti-heróis e trapaceiros, desenvolveu-se a partir do personagem Ananse, resultando no espetáculo *Ananse e o baú de histórias* (2016) e nas performances *Exercícios* (I, II, III, IV). Na continuação e desdobramento desta pesquisa, o texto comenta também uma performance em homenagem à Marielle Franco, performance que, fundindo itinerância e projeção de sombras na arquitetura, caracteriza-se como teatro de sombras no campo expandido. Perpassando essas atividades, discute-se a relação entre o teatro de formas animadas e a estética da morte.

Palavras-chaves: Teatro de sombras; performances itinerantes; Ananse; teatro de sombras no campo expandido; estética da morte

Abstract

The text discusses the activities of the Laboratory Performing Objects, from Fine Arts School of UFRJ. Produced in the period of 2013 to 2016, these activities are divided in two categories: shadow theatre shows and itinerant performances. The character Anansi was the first object of a research project about heroes, anti-heroes and tricksters. The research resulted in the spectacle *Anansi and the box of stories* (2016) and in itinerant performances called *Exercises* (I, II, III, IV). At the following of this artistic research, the text comments a performance created in honor to Marielle Franco. This performance mixes shadow theatre with itinerant performance, and so, it receives the concept of shadow theatre at expanded field. These activities and reflections are permeated by the theme of the relations between the puppet theatre and the aesthetic of death.

Keywords: Shadow theatre; itinerant performances; Anansi; shadow theatre in an expanded field; aesthetics of death

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Prof. Dr. Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Artista cênico e pesquisador. mottagilson@hotmail.com

O presente artigo foi desenvolvido a partir de uma palestra proferida no III Colóquio FITA (Festival Internacional de Teatro de Animação), *O teatro de objetos* e o *Teatro de Sombras*, realizado em Florianópolis, entre os dias 11 e 15 de junho de 2018. Considerando o recorte temático do Colóquio, o presente artigo trata das experiências cênicas desenvolvidas no Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação, laboratório que criei e que coordeno desde 2012 na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tratam-se, basicamente, de três experimentos cênicos:

1. Performances itinerantes: ações realizadas em espaços públicos e no Campus da UFRJ na Ilha do Fundão, entre os anos de 2013 e 2016;
2. O espetáculo de teatro de sombras *Ananse e o baú de histórias*, criado pelo Coletivo Cênico Sombreiro Andante, em 2016;
3. A performance "Sombra é luz", realizada no espaço urbano em homenagem à vereadora Marielle Franco, em abril de 2018.

Se, por um lado, estas três ações artísticas mostram a trajetória do Laboratório Objetos Performáticos, por outro, elas tendem a sintetizar alguns aspectos importantes abordados ao longo do Colóquio FITA, envolvendo questões sobre as práticas artísticas contemporâneas.

O trabalho de pesquisa desenvolvido no Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação estabelece diálogo entre o teatro de formas animadas e outras artes (performance, artes visuais, vídeo), mas também uma abordagem que envolve o ativismo social, isto é, há uma perspectiva política que perpassa todas os projetos artísticos e, além disso, a busca de uma relação entre a atividade artística e a espiritualidade. Neste artigo apresentarei como estes temas se entrelaçam nos três projetos artísticos em questão. O tema da estética da morte perpassa estas atividades e reflexões.

Performances Itinerantes: ANANSE

O projeto artístico do Laboratório Objetos Performáticos envolve a realização de dois tipos de ações artísticas: as performances itinerantes² projetadas para o espaço urbano e o teatro de sombras, considerado como uma prática artística que envolve pesquisas relativas à visualidade e à performance. Como tal, tal projeto envolve a abordagem de dois tipos de espaços: no primeiro caso, lidamos com os espaços que não são considerados "lugares teatrais"³, de modo que buscamos a inserção no espaço público, criando espaços cênicos em lugares não-convencionais; já no segundo caso, o espaço em questão é o lugar teatral com todos os seus dispositivos e equipamentos de iluminação e sonorização. Estas duas ações artísticas, aparentemente, díspares, se integram por um projeto de pesquisa temático que, na primeira pesquisa do Laboratório – realizada entre 2013 e 2016 – tinha como tema os personagens caracterizados

² Por performances itinerantes entendemos as ações artísticas que tem o caminhar como elemento estrutural, inserindo-se assim num conjunto de práticas artísticas que remontam ao dadaísmo, ao surrealismo e, em especial, ao situacionismo, movimento este que foi responsável por uma teoria sobre a deriva.

³ Anne Ubersfeld faz uma distinção entre espaço teatral, espaço cênico e o lugar teatral. Nesta perspectiva, adoto o termo lugar teatral como o edifício que é projetado para os espetáculos cênicos, assim como os edifícios provisórios ou lugares adaptados para tal fim. Cf. Ubersfeld, 2005.

como malandros e trapaceiros que, como tais, apresentam uma conduta marcada pela ambiguidade moral. O projeto total da pesquisa iria abarcar três personagens: Ananse, o homem-aranha africano, da cultura ashanti; Prometeu⁴, um dos mitos mais significativos para a cultura ocidental; Milarepa, um personagem histórico que, tendo sido um ladrão e assassino, se tornou uma das figuras mais proeminentes do budismo tibetano. Nesta perspectiva, Ananse foi o primeiro personagem a ser objeto de pesquisa. Financiada pela FAPERJ⁵, a pesquisa sobre Ananse levou à produção de quatro performances itinerantes, denominadas meramente de Exercícios (I, II, III e IV) e ao espetáculo de teatro de sombras *Ananse e o baú de histórias*. Consideraremos, nesta primeira parte, apenas as performances itinerantes.

Baseada mais na figura de Ananse do que em suas histórias⁶, denominamos esta performance simplesmente de Exercício 1 (realizado na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, em novembro de 2013), Exercício 2 (realizada no Largo do Machado, no Rio de Janeiro, junto com idosos, numa parceria com o performer Marcelo Asth⁷), Exercício 3 (realizado no Mercado de Madureira, em Madureira, Rio de Janeiro, em março de 2014) e Exercício 4 (realizada na Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, no Monumento a Zumbi dos Palmares, nas vésperas da Copa do Mundo de 2014)⁸.

Embora eu já tenha tido oportunidade de falar sobre estas performances⁹, retomarei partes deste texto fazendo acréscimos em função do recorte temático voltado para o teatro de formas animadas.

A "descoberta" da figura de Ananse deu-se durante a elaboração de um projeto de pesquisa sobre cultura negra, no ano de 2012. Na língua dos axânti, "ananse" significa "aranha". O personagem Ananse é uma figura híbrida, metade ser humano e metade aranha, assim como muitos seres mitológicos (sereias, centauros, sátiros, silenos). Esta duplicidade ou hibridismo original, presente em sua imagem, também se apresenta em seu caráter: nas diversas lendas de Ananse, as ações do personagem oscilam entre benéficas e maléficas, entre egoístas e altruístas, revelando uma moralidade ambígua. Se um dos atributos de Ananse é o de estabelecer a comunicação entre a terra e os céus, o mundo dos deuses e o dos seres humanos, e entre estes e os animais, é importante notar que o modo como essa comunicação se dá implica, na maioria dos casos, um jogo entre forças, no qual a esperteza e a malandragem se tornam elementos essenciais para a sobrevivência. Ananse apresenta-se, portanto, como um malandro, pois, não sendo mais dotado da força e da vitalidade, resta-lhe a astúcia e a trapaça como estratégias para superar seus adversários¹⁰. Por malandragem entende-se aqui uma capacidade de adaptação a quadros sociais que são hostis e opressores. A malandragem aponta para uma forma de tornar mais flexíveis

⁴ A pesquisa sobre Prometeu começou a ser desenvolvida em junho de 2016, no entanto, o incêndio ocorrido no prédio da Escola de Belas Artes, em outubro de 2016, causou a interrupção desta pesquisa.

⁵ 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).

⁶ As histórias de Ananse tiveram origem na cultura oral do povo ashanti. Estas histórias foram traduzidas para diversos idiomas e se difundiram em vários países. As histórias de Ananse encontram-se reunidas em diversas publicações. Em português, além de diversos sites, encontramos estas histórias em: Badoe, 2006 (Cantos do Mundo).

⁷ Marcelo Asth é um performer que realiza pesquisas sobre performance com, sobre e para idosos. Para maiores informações, consultar o site: <https://www.projetoperformancia.com>.

⁸ As informações e imagens sobre estas performances podem ser encontradas no site: www.objetosperformaticos.com.br

⁹ Cf. Gilson Motta. Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação: Ananse nas ruas. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/31798/18371>

¹⁰ Neste sentido, Cf. Chenin, 1998.

as regras sociais, subvertendo-as e transformando-as. Neste sentido, a figura de Ananse aparece-nos como um modo de resistência cultural ou como afirma Victorine Grannun-Solomon: As histórias de trapaceiros mostravam que os oprimidos e subjugados tinham dentro de si o poder de superar aqueles que abusavam deles e os exploravam”¹¹ (Grannun-Solomon, p. 120, 2012).

Estas histórias de malandragem adquirem um contorno político mais preciso quando deslocadas para as Américas, já que, neste novo contexto sócio-cultural marcado pela escravidão dos povos africanos. Neste sentido, meu interesse por Ananse se deu principalmente pela possibilidade de se falar da diáspora africana, da cultura afrobrasileira e, conseqüentemente, de lidar com temas problemáticos, como a exclusão social, o preconceito racial e a discriminação. A questão que motivava o grupo era como valorizar a ambigüidade do personagem, como afirmar a dimensão social e política e, ao mesmo tempo, criar um impacto expressivo.

Uma das chaves para chegarmos à solução da questão consistiu justamente na compreensão de que havia um aspecto desta ambigüidade que estava relacionado menos à imagem da personagem do que a imagem do negro na sociedade brasileira, imagem esta que é marcada pela ambigüidade. A imagem da população afrodescendente no Brasil é ambígua, variando conforme o status econômico do indivíduo e, conseqüentemente, transitando entre aceitação e rejeição, sucesso e fracasso, visibilidade e invisibilidade, reconhecimento e não-reconhecimento.

As performances itinerantes baseadas em Ananse começaram, portanto, com essa proposta de valorização da ambigüidade. Tratava-se, para o grupo, de buscar gerar no público/espectadores um duplo sentimento, isto é, os sentimentos de aversão/repulsa e atração. Outra questão que se integrava à performance dizia respeito ao “tempo da velhice”, isto é, o contraste entre um ritmo cada vez mais acelerado nas cidades e o tempo/espaço dos idosos que, assim como outras pessoas em situação de não-produtividade, tornam-se indesejáveis, adquirindo uma condição de invisibilidade social, marginalidade e exclusão. O programa performativo consistia assim de uma longa caminhada feita com extrema lentidão, num tempo de velhice, por um ou mais performers mascarados por uma rua do centro da cidade do Rio de Janeiro. A figura de Ananse, enquanto velho sábio, foi a base para a confecção de uma máscara, na qual foram acentuados os traços de envelhecimento da personagem, numa proposta que rompia com a representação realista e buscava a estilização. O resultado obtido consistia numa máscara de um negro idoso que, tanto continha algo mórbido, quanto uma fragilidade, uma tristeza que despertava certa compaixão. Tal duplicidade nos remetia à própria condição ambígua do negro em nossa sociedade. Por outro lado, havia um outro nível de ambigüidade: a máscara remetia tanto a um elemento espiritual – a figura de uma entidade da Umbanda chamada de “preto velho” – quanto a uma figura bem concreta e socialmente marginalizada. Assim, a máscara de Ananse reforçava a relação original que, em si, as máscaras possuem com a morte, na medida em que fazia uma alusão a uma fantasmagoria, a um ser sobrenatural, que aparecia aqui como uma espécie de morto-vivo.

Em suma, os Exercícios I, II, III e IV são, na verdade, uma única performance – a lenta caminhada de Ananse pelas ruas da cidade – mas, como esta caminhada se dá

¹¹ Trickster tales showed that the oppressed and downtrodden had within them the power to overcome those who exploited and abused them. (Tradução nossa)

em diferentes espaços da cidade, tais espaços, modificam o sentido da performance.

A ideia de fazer uma performance itinerante utilizando uma máscara inseria tal proposta artística no interior da linguagem do teatro de formas animadas, visto que, tradicionalmente, a máscara é integrada ao campo do teatro de animação¹². Contudo, para além da poética e da linguagem da máscara, havia uma dimensão técnica que o grupo não teria tempo nem meios para aprender. Foi então que ocorreu algo inesperado que, tanto libertou o grupo do problema, como apontou para uma nova perspectiva. Num dos primeiros contatos com a máscara, uma das performers colocou-a sobre a parte de cima da cabeça, em vez de fixa-la contra o rosto como é habitual em todas as máscaras. Consequentemente, devido às suas dimensões maiores que a escala humana, a máscara cobriu a face do performer, inclusive os seus olhos, de modo que o performer ficava "cego" com a máscara. Assim, a técnica de uso da máscara modificou-se totalmente, pois, como os olhos da máscara se situavam acima dos olhos do performer, para que a máscara olhasse para a frente, o performer tinha que olhar para baixo; para olhar para baixo, era necessário um movimento maior de curvatura do pescoço e da coluna. A máscara era um misto de máscara facial com habitável, usando aqui a nomenclatura utilizada por Paulo Balardim (2004). Estabelecia-se assim uma forma de usar a máscara totalmente diferente das máscaras convencionais, pois o campo de visão de cada performer era mínimo: apenas uma fresta entre o queixo da máscara e o seu próprio queixo. Com esta nova configuração, a ideia de caminhar numa rua extremamente movimentada sem o suporte da visão tornou-se bastante atraente para todos os integrantes do grupo. O performer era obrigado a voltar-se para si e ter uma consciência apurada dos demais sentidos, como a audição e a percepção corpórea do espaço. Nesta estrutura, o estado de atenção do performer se acentuava e, ao mesmo tempo, de modo paradoxal, se chegava a um estado de relaxamento e a um estado contemplativo. Deste modo, um estado de presença e de atenção se manifestava quase que ao mesmo tempo em que cada performer colocava a máscara. Em outras palavras, a máscara impunha um estado de atenção e de percepção dilatada.

Considerando que já fiz a descrição e a análise destas performances em outro texto e que as informações sobre elas estão disponíveis no site do Laboratório, não farei aqui uma análise dos quatro Exercícios. Me limitarei, no entanto, a lembrar que este estado contemplativo (atenção e presença) produzido pela máscara mostrou-se como uma interessante oportunidade para fazer a relação conceitual entre arte e espiritualidade e que, esta conexão, foi aprofundada nos trabalhos posteriores, inclusive, no treinamento para o performer desenvolvido no espetáculo *Ananse e o baú de histórias*.

¹² Cf. Amaral, 1996. Ver também: Bell, 2001.



Exercício 4: Ananse contra a Copa (2014). Foto: Gilson Motta.

Performance itinerante: O cortejo praiano

A discussão sobre o teatro de objetos desenvolvida durante o III Colóquio FITA levou-me a recuperar dois trabalhos de performance itinerantes que, por terem sido realizadas no âmbito das atividades acadêmicas, não tinham recebido a devida atenção como produções artísticas.

No ano de 2016, ofereci um curso cujo tema era o caminhar como prática estética. O interesse por um aprofundamento neste tema se deu em decorrência mesmo das próprias performances itinerantes feitas com a figura de Ananse, de tal modo que pude oferecer cursos sobre o tema seja na graduação, seja na pós-graduação. Em linhas gerais, o caminhar como prática estética é uma tendência da arte moderna que começa a se desenvolver a partir dos dadaístas e surrealistas, ganhando um aporte teórico e conceitual mais sólido com o movimento situacionista, passando pela *land art* até chegar às diversas práticas contemporâneas. Como tal, a estética do caminhar vem sendo objeto de discussão de autores de diferentes áreas do conhecimento, como Francesco Careri (2013, 2017), Rebeca Solnit (2013), Thierry Davila (2002), Frederic Gros (2010), Nicolas Bourriaud (2011), entre outros¹³. Nessa perspectiva, os cursos envolviam, inevitavelmente, as ações de caminhar, isto é, a criação de performances e intervenções com base em caminhadas. No âmbito do curso de graduação em Artes Cênicas, estas caminhadas foram feitas no próprio Campus da ilha do Fundão, mais precisamente em uma das praias que banha esta ilha¹⁴. A proposta de se caminhar pela ilha se mostrava, inicialmente, como um simples método de exploração e como

¹³ Cf. Berenstein, 2003, Visconti, 2014. Sommer, (org.). 2015.

¹⁴ A ilha do Fundão é, na verdade, uma ilha artificial, resultado de um projeto de aterramento que agregou oito ilhas: a ilha do Fundão, a ilha do Pindaí do Ferreira, Pindaí do França, Bom Jesus, Sapucaia, Baiacú, Cabras e Catalão. Esse aterramento se deu entre os anos de 1949 e 1952. Há vários textos e imagens disponíveis na internet que tratam da história desta ilha. Indicarei aqui alguns deles:

<http://www.rioquepassou.com.br/2007/05/18/aerea-fundao-final-dos-anos-50/>

<http://www.gfdesign.com.br/canal dofundao/1945-1992.php>

<https://medium.com/@mo.re.no/como-a-ufri-foi-parar-na-ilha-do-fund%C3%A3o-1f9985e92685>

<http://rioonwatch.org.br/?p=23997>

uma forma de exercitar o método psicogeográfico proposto pelos Situacionistas, mas adquiria também o contorno de um método cartográfico. Sabendo de antemão, que a referida praia era imprópria para o banho, devido à intensa poluição – a grande presença de resíduos sólidos –, o que nos interessava era pensar o efeito dessa experiência sobre a sensibilidade e os afetos e, além disso, o que esta experiência poderia gerar como produção estética.

Nesta perspectiva, a partir da primeira visita/caminhada na praia, onde a enorme quantidade de resíduos sólidos de todos os tipos (brinquedos, vestimentas, utensílios, mobiliário, aparelhos eletrodomésticos, etc.) causou-nos uma forte impressão, foram feitas outras caminhadas na praia, no intuito de registrar e de recolher alguns materiais para criar uma ação artística. Foram criados então três projetos de performance: quatro instalações¹⁵ e duas performances itinerantes, uma chamada de “Divagação do amanhã”¹⁶, outra chamada “Iemanjá não mora mais no mar”¹⁷. Juntas, estes projetos artísticos formariam o que chamamos de “Cortejo praiano”, a saber, uma caminhada com o público/participante pela praia e pela região entorno. Durante este trajeto, o público veria as instalações e acompanharia as duas performances itinerantes.

Foram criadas quatro instalações, cada uma explorando um aspecto temático e um tipo de objeto. Uma consistia numa composição com garrafas plásticas e copos de que eram colocadas numa árvore. Duas buscavam reconstruir aposentos de uma moradia: um quarto de criança, devido à grande quantidade de brinquedos encontrados; outra que reconstituía uma espécie de cozinha; uma outra instalação lidava com a acumulação de sapatos. Assim como ocorria com muitos dos objetos encontrados, muitos tênis e sapatos considerados de grandes marcas, encontravam-se agora reduzidos à condição de lixo, de produto destituído de qualquer valor. Estas instalações lidavam assim com a problematização acerca da relatividade do valor dos produtos comercializados numa sociedade excessivamente consumista. Os objetos evocavam uma presença: a memória, a infância, os bens de consumo das pessoas de baixa renda (visto que boa parte dos resíduos se origina de regiões onde há carência de saneamento básico), entre outros.

A performance “Divagação do amanhã” dialogava com duas questões: a comemoração dos 200 anos da Escola de Belas Artes da UFRJ e a poluição das águas da baía de Guanabara. Na ação, dois performers caminhavam pelo Campus com trajes feitos com resíduos sólidos, mas cujas linhas lembravam, ao mesmo tempo, o estilo da vestimenta usada por volta de 1816, na ocasião em que a Escola de Belas Artes foi fundada e um traje futurista. Deste modo, a performance trazia a seguinte reflexão: com a acelerada degradação e poluição das águas, o que irá ocorrer com a baía de Guanabara no futuro? Já a performance “Iemanjá não mora mais no mar” trazia uma discussão sobre a perda do espaço da praia e do mar, como lugares de culto e ritual religioso. Na performance, Flávia Coelho, vestida como Iemanjá, se deslocava simbolicamente das águas para a terra. A poluição desqualifica a água como elemento de purificação, de limpeza, mas também desqualifica a praia como lugar de oferendas.

¹⁵ As instalações foram criadas por grupos de estudantes dos cursos de Artes Cênicas – Figurino e Cenografia da Escola de Belas Artes da UFRJ.

¹⁶ Esta performance foi criada pelos estudantes Anna Limazzi e por Filipe Santos e contou com a colaboração de outros estudantes que contribuíram para a criação dos trajes.

¹⁷ Esta performance foi criada pela atriz Flávia Coelho e contou com a colaboração de outros estudantes que contribuíram para a criação do traje e do suporte com rodas.

Desta forma, em todas as obras, a discussão ecológica dialogava com elementos de ordem social e política. Ora, de modo geral, a relação entre a arte e o lixo abre espaço para a discussão de vários temas que transcendem o campo estético e penetram em territórios de cunho social e político, como o consumo, os produtos descartáveis, a reciclagem, a sustentabilidade, o meio ambiente, entre outros. Isto porque a análise do lixo permite vislumbrar todo um sistema econômico, comercial, social e político. Em outras palavras, a vida cotidiana se mostra indiretamente por intermédio do lixo, como se o lixo fosse um espelho da civilização de consumo. Em *When trash becomes Art*, Lea Vergine, cita o livro do economista Guido Viale, *Un mondo usa e getta*, que se utiliza desta imagem do espelho para se referir ao lixo, traçando a crítica do consumismo:

“[...] o lixo constitui um mundo próprio, complexo e simétrico ao mundo da mercadoria. Um mundo que, por trás do espelho em que a civilização de consumo adora admirar-se e criar sua própria autoconsciência, restaura nossa compreensão da verdadeira natureza dos produtos que povoam nossas vidas cotidianas. O desperdício da sociedade industrial e, de maneira muito particular, o lixo produzido pela civilização de consumo, é em certo sentido a escória dessa atividade sistemática de roubo e de desperdício dos recursos naturais, nas quais se baseiam [...] O lixo é, de fato, um enorme depósito de informações de grande valor e não apenas para o mundo científico. [...] É fácil dizer o porquê: o lixo é uma documentação direta, minuciosa e incontroversa dos hábitos e formas de comportamento daqueles que o produziram, além das crenças e percepções que eles têm de si mesmos”¹⁸. (Vergine, 2007, pg. 11-12)

No caso das praias da ilha do Fundão, o lixo acumulado é, de fato, um testemunho, um documento sobre vários problemas que vêm ocorrendo na cidade do Rio de Janeiro há décadas, problemas que remetem ao tempo em que a ilha do Fundão foi criada e, junto com ela, todo um processo de intensificação do assoreamento dos rios, todo um projeto de modernização que envolveu remoções e contribuiu para a formação do que hoje em dia é chamado de o Complexo da Maré: um conjunto de cerca de 16 favelas situadas nas proximidades da ilha do Fundão. É óbvio que este deslocamento e ocupação se deu de forma desordenada, como uma estratégia de sobrevivência e de adaptabilidade, sem haver, no entanto, as condições mínimas para a habitação, sem haver projetos de saneamento básico e de infraestrutura para transporte e coleta de rejeitos. Assim, inevitavelmente, por todos esses fatores, este lixo acumulado nos remetia também para a questão da violência e da criminalidade na cidade do Rio de Janeiro. Neste sentido, fazendo uma apropriação das palavras de Lea Vergine, o lixo seria também “a face trágica do consumismo” (Vergine, 2007). Em suma, ao lidar com o lixo, lidávamos também com a ideia da morte e da destruição: a paisagem devastada, a destruição da vida marinha, o objeto destruído como signo de perda, as vítimas de um projeto urbanístico e social malsucedido, no qual a vida humana é também descartável.

Mas, juntamente com essas discussões, a arte produzida a partir de resíduos sólidos também abre espaço para outras questões de ordem artística e poética, como

¹⁸ [...] trash constitutes a world of its own, complex and symmetrical to the world of merchandise. A world that, behind the mirror in which consumer civilization loves to admire itself and create its own self-awareness, restores our understanding of the truer nature of the products that populate our everyday lives. The waste of industrial society and in a very particular manner, the trash produced by consumer civilization, is in a certain sense the dross of that systematic activity of robbery and waste of the resources of the earth on which they are based [...]. Trash is indeed an enormous deposit of information of great value and not merely in the scientific world. [...] It is easy to say why: trash is a direct documentation, minute and incontrovertible, of the habits and forms of behavior of those who produced it, aside from the beliefs and perceptions that they have of themselves”. (Tradução nossa).

a memória, a nostalgia, a morte, o trágico, a acumulação, o estatuto do objeto, e, além disso, a questão sobre os motivos pelos quais os artistas utilizam-se do lixo em suas criações. Se este processo de utilização do lixo tem início no início do século XX, com as vanguardas artísticas, é notável que ele se intensifica no decorrer dos anos, ganhando um novo impulso no decorrer das décadas de 1960 e 1970, enquanto que a partir da década de 1990, haveria uma abordagem mais sarcástica e irônica do lixo, assim como, de modo complementar, uma visão apocalíptica, fundada no sentimento de abandono, de decadência e de destruição. A performance “Divagação do amanhã” parece estar sintonizada com essa tendência. Dentro deste espírito, esta performance também foi apresentada na Praça Mauá, onde havia sido inaugurado o Museu do Amanhã, às margens da baía de Guanabara.

Para finalizar, fazendo a conexão entre esta temática e o teatro de formas animadas, nota-se que, em todo mundo, muitos grupos de teatro de formas animadas (seja teatro de bonecos, seja teatro de objetos) vêm utilizando materiais reciclados e lixo em suas realizações. Muitas vezes, adota-se uma perspectiva pedagógica ou educativa, a fim de desenvolver uma reflexão sobre ecologia, consumo e criatividade. Não é o espaço aqui de mencionarmos estas pesquisas e realizações. Contudo, é importante lembrar que, numa perspectiva conceitual, estas práticas têm como inspiração comum as pesquisas de Tadeusz Kantor acerca do objeto¹⁹: a busca do objeto pronto, a valorização do objeto inútil, do objeto pobre e degradado e, nesta perspectiva, o rompimento com a representação entre em prol da presença real do objeto e a afirmação de uma poética marcada pela ideia da morte.



Ananse e o baú de histórias

Saindo das performances itinerantes, consideraremos agora a produção de teatro de sombras realizada no Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação. O espetáculo *Ananse e o baú de histórias* foi elaborado durante os anos de 2015 e 2016,

¹⁹ Cf. por exemplo, o capítulo 5, chamado “As embalagens”, Kantor, 2008.

pelo Coletivo Cênico Sombreiro Andante²⁰ e teve sua pré-estreia em agosto de 2016, quando foi agraciado com o *Edital Ações Locais – Cidade Olímpica*, promovido pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, na ocasião dos Jogos Olímpicos. Em 2017, o espetáculo foi apresentado em dois festivais de teatro de animação: o IV Festival Internacional de Teatro de Sombras (FIS), realizado em Taubaté e o 11º FITA – Festival Internacional de Teatro de Animação, realizado em Florianópolis. O espetáculo foi agraciado também com o prêmio de ocupação dos teatros públicos de Niterói, fazendo apresentações no Teatro Popular Oscar Niemeyer, além de apresentações esporádicas em teatro das unidades do SESC RIO.

*Ananse e o baú de histórias*²¹ é um espetáculo voltado para o público infantil e tem como objetivo principal valorizar a matriz cultural afro-brasileira, ainda pouco presente na formação tradicional das escolas brasileiras. O espetáculo teve como base dramática uma das histórias mais conhecidas do personagem Ananse: *Ananse vira o dono das histórias*. Nesta história, a fim de se tornar o maior contador de histórias, Ananse sobe aos céus e pede a Nyame, o deus supremo, o seu baú contendo todas as histórias do mundo. Nyame então o desafia a realizar três difíceis tarefas para obter o baú: capturar Mmoboro, um enxame de abelhas que pululam e picam gigantes; Osebo, um leopardo com dentes como sabres e Mmoatia, as fadas invisíveis. Utilizando de sua astúcia, Ananse realiza todas essas tarefas, tornando-se o dono de todas as histórias²².

Esta história-base é o ponto de partida que, a partir de duas técnicas narrativas – a contação de histórias e o teatro de sombras – se desenvolva um diálogo dos performers com a herança cultural afro-brasileira, seja por intermédio de músicas, danças e elementos visuais de matriz africana, seja ainda pela utilização do próprio símbolo da teia como elemento de ligação entre os seres. Nesse sentido, o espetáculo busca uma relação mais profunda com a identidade cultural, a memória e a ancestralidade afro-brasileiras.

De modo similar ao que ocorreu nos *Exercícios* itinerantes, a intenção do grupo era preservar a ambiguidade do personagem Ananse, mostrando suas diferentes facetas. As histórias estudadas em diferentes edições²³ mostravam-nos um Ananse mais próximo dos personagens malandros, trapaceiros, figuras cômicas e pícaros que povoam a literatura mundial, Renart, Scapino, Arlequim, Pedro Malasartes, Macunaíma, entre muitos outros, Estes tipos cômicos estão presentes, inevitavelmente, no teatro de bonecos, tal como ocorre com Punch, Karspel, Pulcinella, Karaghiozis, entre outros. Nestas histórias, as ações de Ananse são, muitas vezes, motivadas por interesses tais como a inveja, o egoísmo, a vontade trapacear, a preguiça, a gula, o desrespeito à autoridade, a cobiça, a crueldade, por outro lado, há histórias em que Ananse se mostra compassivo, justo, altruísta e sábio. Como tal, Ananse se enquadra na galeria dos tricksters, cujas ações são ora prejudiciais, ora benéficas, despertando

²⁰ O Coletivo Cênico Sombreiro Andante foi formado por um grupo de artistas que se interessaram pela pesquisa em questão, sendo constituído por: André Perret, Flávia Coelho, Gilson Motta, Priscila Paraíso e Sabrina Paraíso

²¹ Ficha técnica: Direção geral: Gilson Motta; Atuadores-sombristas: André Luis Perrett, Flavia Coelho, Gilson Motta, Priscilla Paraíso, Sabrina Paraíso; Criação de silhuetas/bonecos: Gilson Motta; Dramaturgia: Flavia Coelho; Figurinos: Sabrina Paraíso; Trilha sonora original e direção musical: Priscilla Paraíso; Visagismo: André Luis Perrett; Iluminação: Fernanda Mattos e Eduardo Nobre; Vídeo: Amanda Moleta; Produção: POJO FILMES e Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação.

²² Há versões em que Ananse enfrenta quatro desafios, sendo auxiliado por sua esposa, chamado Aso. Cf. KALEKI. *Anansi, o velho sábio: um conto africano recontado por Kaleki*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.

²³ Para a pesquisa, utilizamos dois textos escritos em língua inglesa: Garner, 2012 e o de Victorine Grannun-Solomon.

tanto admiração, reconhecimento e respeito, quanto aversão, indignação e medo. Cientes da complexidade de questões envolvendo o conceito de *trickster*²⁴, optamos por mostrar esta ambiguidade ou ambivalência, menos no texto, do que na encenação. Isto é, de uma ideia inicial de inserirmos outras pequenas narrativas nesta história base, passamos à ideia de trabalhar apenas com o texto *Ananse vira o dono das histórias* e mostrar a diversidade da personagem por intermédio da estrutura espacial, do tema da malandragem, pelo jogo entre as performers e as sombras, pelo próprio desenho de Ananse. É evidente que a iluminação – a relação entre luz e sombra – contribuía também para indicar esta ambiguidade, mas, de modo menos preciso – ou mais diluído – do que os elementos citados anteriormente.

No teatro de sombras, a dramaturgia é inseparável da espacialidade. Embora, aparentemente, esta “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 mesmo, um elemento dramático. Em *Schattentheatre / Shadow Theatre, Band 4: Beyond the Screen*, Fabrizio Montecchi denomina de “projection apparatus” – que traduzimos por “dispositivo de projeção” – o conjunto formado pelo espaço cênico, as fontes de luz, o suporte de projeção e os corpos/objetos que serão projetados.

Mas o que é um dispositivo de projeção? É um espaço tridimensional cujos limites são estabelecidos pela fonte de luz e pela tela de projeção. Dentro deste espaço, um corpo-objeto se move (ou é movido), criando a sombra. Um dispositivo de projeção não é determinado apenas pela posição dos elementos que são utilizados no espaço, mas também por suas características qualitativas. Se você alterar o tipo de fonte de luz, objeto-corpo ou suporte para projeção, a qualidade da sombra criada também será alterada. (Montecchi, 2015, p. 67)²⁵

Mas, neste conjunto, o performer tem uma função predominante: ele determina o dispositivo de projeção de acordo com suas intenções. No caso do espetáculo *Ananse e o baú de histórias*, considerando que nossa intenção era trabalhar com a narrativa, optamos por criar uma estrutura na qual o performer pudesse ficar invisível ao público e também ser visível, aparecendo como narrador e também como personagem. Neste 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. Os performes atuavam, tanto na frente quanto atrás desta tela. Isso possibilitava realizar algumas dinâmicas cênicas e, além disso, diferentes níveis de presença:

- As performers atuavam em frente à tela, visíveis para o público, tendo suas sombras projetadas numa escala maior do que o corpo natural, criando um contraste entre corpo real e corpo-sombra-imaterial, isto é, criando dois níveis de presença.
- A performer narrava uma cena e depois passava a ser um personagem, contracenando com as sombras projetadas de trás da tela;

²⁴ Sobre o tema, Cf. p. ex: Queiroz, 1991.

²⁵ But what is a projection apparatus? It is a three-dimensional space, the boundaries of which are laid down by the light source and the projection screen. Inside this space an object-body moves (or is moved) which creates the shadow. A projection apparatus is not only determined by the position of the elements used in the space but also by their quality characteristics. If you change the type of light source, object-body or screen, then the quality of the shadow created through it will also changed. (Tradução nossa)

- A performer atuava como personagem, visível ao público e depois se transformava em sombra, ao se direcionar para trás da tela;
- Sombras de personagens-bonecos eram projetadas de trás da tela, de modo a criar uma relação de maior ilusionismo entre o espectador e a cena;
- Objetos visíveis para o público eram projetados na tela, reforçando a distância entre o objeto real e sua sombra;
- Performers contracenavam com objetos ou com outros performers projetados como sombras; etc.

No que se refere ao tema da malandragem, para Allan B. Chinen, o arquétipo do Malandro apontaria para uma recusa do ideal heroico, visto que, tratando-se de seres de meia-idade, este tipo de herói não precisa comprovar sua força, seja por já percebê-la em estado de decadência, seja ainda por saber criar outros meios para sobreviver ou se adaptar sem o uso da força, como, por exemplo, a capacidade de trapacear. De modo complementar, o arquétipo do Malandro implica uma recusa do domínio unívoco do *lógos*, como princípio fundamental do patriarcado e do racionalismo. Um dos meios de se enganar é justamente a recorrência ao absurdo, aos pensamentos que desafiam a lógica e a razão. Esta recusa conduz a uma liberação do homem de seus papéis masculinos convencionais, afirmando um modo de ser pluralista, mais aberto às diferenças de opinião e mais tolerantes com a própria complexidade do real. O arquétipo do Malandro aponta para o que Chinen denomina de “masculino profundo” (Chinen, 1998, p. 19). 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 entre ou além da oposição.

Nesta perspectiva, o fato de duas atrizes – Flavia Coelho e Sabrina Paraíso – conduzirem a ação (os demais performers aparecem apenas na cena final), 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 à palavra 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.

De modo geral, a visualidade do espetáculo tinha como base o psicodelismo africano, as figuras rupestres de Tassili n’Ajjer, na Argélia e os símbolos Adinkras. Desta forma, alguns personagens e elementos visuais eram reproduziam alguns símbolos Adinkras ou eram inspirados neles. Contudo, para o desenho do personagem Ananse, optei por fazer uma diversidade de figuras, justamente para reforçar a diversidade de sua aparência. Desta forma, em certos momentos, Ananse é uma silhueta que é metade aranha, metade ser humano; em outros a aparência da aranha é mais proeminente do que a do humano, já num terceiro grupo de imagens, Ananse não contém traços do animal, mostrando-se apenas como ser humano. Este ser humano, por sua vez, foi inspirado em diversas figuras: máscaras africanas, a figura de Exu,

o lutador Anderson Silva (cujo apelido é Spider) e em negros velhos. No decorrer do espetáculo, de acordo com a situação dramática, Ananse aparecia mais como ser humano do que como aranha e vice-versa. As fontes de luz usadas no espetáculo, em especial as fontes móveis (lanternas de LED e refletores com lâmpadas de 250watts/24 volts) contribuíam de modo decisivo para a criação destes significados. Assim, em determinados momentos, a luz enquadrava as figuras inspirando-se na linguagem cinematográfica, fazendo um close do personagem Ananse, indicando uma espécie de plano subjetivo; em outros momentos, a luz distorcia e/ou ampliava totalmente a figura, criando um efeito ameaçador. As fontes de luz também podiam ser personagens – as fadas invisíveis – que depois se transformavam em silhuetas.

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 no espetáculo, assim como diversas situações espaciais, acentuando o caráter mutável e instável do espaço cênico. Na poética deste espetáculo, buscamos de algum modo 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.

A poética do entrelaçamento de vida e morte reaparecem aqui. E, para concluir este tópico, eu gostaria de destacar uma temática que vem se anunciando sutilmente ao longo do texto, devendo ganhar mais clareza no tópico seguinte. Refiro-me à relação com a morte. Embora esta versão do espetáculo não contenha elementos de uma estética da morte, é importante notar que, assim como ocorre com muitos heróis trapaceiros, com muitos trickster, uma das metas de Ananse é justamente ludibriar a morte. Ora, em Ananse vira o dono das histórias, a motivação inicial de Ananse é a de querer ser lembrado.

Apenas uma coisa preocupava Ananse: como ele seria lembrado quando morresse! Seria bom poder deixar uma reputação. Seria bom poder ser lembrado entre os grandes e cantado como herói.

Mas Ananse não dispunha de bravura militar, força assombrosa e sábios provérbios. Tinha apenas sua astúcia. Ele vivia de sua astúcia.

“Seria bom”, pensou, “se todas as histórias me pertencessem”.

– “As histórias de Ananse” – ele proferiu, em voz alta, e achou que soava bem. Todos se lembrariam dele quando passassem as noites contando histórias. (Badoe, 2006, p. 33)

Em muitas culturas, essa busca do ser humano pela preservação de sua memória, pelo não cair no esquecimento, como forma de vencer a morte, aparece como elemento determinante. Conforme relembra Paulo Balardim, numa obra que trata do teatro de animação e da morte:

Nosso maior temor, talvez, consista não simplesmente na morte em si ou na dor, mas no terror em tornarmo-nos um nada, em deixar de ser, em não mais existir como um ser consciente e personificado. Desta forma, a morte nos impele à vida, ao instinto

de perpetuação que insiste em deixar nossa marca indelével no tempo. Lutamos em vida para sermos algo em nossa morte, qualquer coisa: uma lembrança, um feito, um império, uma obra, um pai, uma mãe. (Balardim, 2004, p. 20)



Cena de Ananse e o baú de histórias. Atrizes: Priscilla Paraíso (sombra projetada), Sabrina Paraíso (esquerda) e Flávia Coelho (à direita). Foto: Amanda Moleta.

Teatro de sombras no campo expandido: Sombra é luz

Um dos temas recorrentes do 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. A obra *Dramaturgies de l'ombre* (Lecerce, 2005), organizada por François Lecerce, reúne diversos ensaios sobre este tema, lembrando que este tema está presente desde *Ésquilo*, passando por Seneca, Shakespeare, Ibsen, Jean Genet, e outros, até chegar às obras do teatro contemporâneo, como em Heiner Müller, Bernard Marie Koltés e Edward Bond.

A relação da sombra com a morte é bastante conhecida, remetendo às culturas egípcia e grega: a sombra se relaciona à alma. Acreditava-se que, após a morte, a pessoa prosseguia sua vida na condição de sombra. Com o advento do platonismo e da cultura judaico-cristã, construiu-se uma visão negativa sobre o mundo sensível, criando uma visão dicotômica da realidade. Neste campo de valores opostos, o lado negativo da realidade está simbolicamente associado ao falso, ilusório, escuridão, ignorância, mal, horror e, também, ao reino das sombras. Consequentemente, a sombra passou a adquirir um valor negativo. Desta forma, muitas vezes associamos a escuridão e as sombras com o Diabo, com Satanás e com o puro mal e horror. A visão negativa sobre a sombra que está presente em muitos contos e histórias modernas é, provavelmente, uma herança dessa visão dicotômica²⁶.

É no interior desta perspectiva que os personagens-sombra-morte aparecem na história do teatro. Segundo Patrice Vasseur-Legangneux, esta dimensão tem sua origem na própria tragédia grega, numa diferenciação em relação aos fantasmas épicos:

¹¹ Cf. Reusch, 2015.

Os fantasmas trágicos têm em comum com os fantasmas épicos o fato de serem duplos de seres mortos, representados no palco pelo túmulo ou pelo cadáver. Eles são os porta-vozes daqueles mortos que não podem mais falar e para quem os rituais fúnebres, lamentações, libações, invocações são oferecidos. Mas, se os fantasmas homéricos escavam pateticamente escavar a ausência de mortos, os fantasmas trágicos em Ésquilo e talvez Sófocles, possuem uma função específica: eles pretendem surpreender e amedrontar o público, por sua dimensão sobrenatural²⁷. (Vasseur-Legangneux, 2005)

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 – que, como vimos, é uma região que, historicamente, apresenta diversos problemas – 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, moradores das favelas e da população LGBT. 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”.

Em 2015, foi formado a plataforma Performers Sem Fronteiras Performers (PsF)²⁸, que reúne performers de diversas nacionalidades que realizam projetos artísticos, culturais e terapêuticos com e para vítimas de traumas de choque (conflitos armados, migrações, guerras, catástrofes naturais...) ou traumas de desenvolvimento (pessoas idosas, pessoas adoentadas, internadas em hospitais psiquiátricos, órfãos, entre outras situações). Esta plataforma está vinculada a um projeto de pesquisa coordenado pela artista e pesquisadora Tania Alice na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e possui a forma legal de uma Associação Artística (“Lei de 1901”) em atividade, fundada na França. A plataforma conta com um núcleo de artistas e pesquisadores, como Diego Baffi, Diogo Resende, Fernanda Paixão, Gilson Motta, Marcelo Asth e Tania Alice.

O assassinato de Marielle Franco fez ressurgir em mim a questão acerca do sentido da arte nesse tempo marcado por uma grave crise política, social e espiritual: tempos do 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. 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 se 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

²⁷ Les fantômes tragiques ont d’abord en commun avec les fantômes épiques, d’être des doubles des corps morts, représentés sur scène par le tombeau ou le cadavre. Ils sont les porte-voix de ces morts que ne peuvent plus parler et à qui les rituels funéraires, lamentations, libations, invocations, s’adressent. Mais si les fantômes homériques viennent creuser de façon pathétique l’absence des défunts, les fantômes tragiques ont chez Eschyle et peut-être chez Sophocle, une fonction spectaculaire: ils ont pour but de stupéfier et d’effrayer le public, par leur dimension surnaturelle. (Tradução nossa)

²⁸ Para maiores informações, ver o site: www.performerssemfronteiras.com

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.

A partir da visão do desenho do perfil de Marielle Franco – cuja autoria eu 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: 3.240.000 lumens e 1.088.000 watts. 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 PSF, eu, acompanhado de Fernanda Paixão e Tania Alice, fizeram uma intervenção no dia 30 de março de 2018, na Sexta-feira Santa. Evidentemente, esta 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, seja pelo fato de haver a dependência de se encontrar um lugar adequado para a projeção (buscávamos um suporte para projeção – uma fachada de um prédio, uma parede – que estivesse relativamente escuro, mas que, ao mesmo tempo, se encontrasse numa região relativamente movimentada, para que os transeuntes pudessem ver a imagem), seja pelo fato de não sabermos como manipular a silhueta: alguns achavam que ela deveria ficar estática, outros, como eu, acreditava que a silhueta devia mover-se, isto é, deveria ser animada pelo performer. Nesta primeira tentativa, obtivemos um bom resultado nos Arcos da Lapa. Este lugar era interessante, não somente por ter sido o último lugar em que Marielle Franco compareceu para uma reunião política, como também por agregar um grande número de pessoas. Na projeção feita nos Arcos, algumas pessoas se aproximaram de nós e se emocionaram com a imagem, de tal forma que, a projeção foi o ponto de partida para um contato com as pessoas, mantendo a proposta de uma performance de caráter relacional.

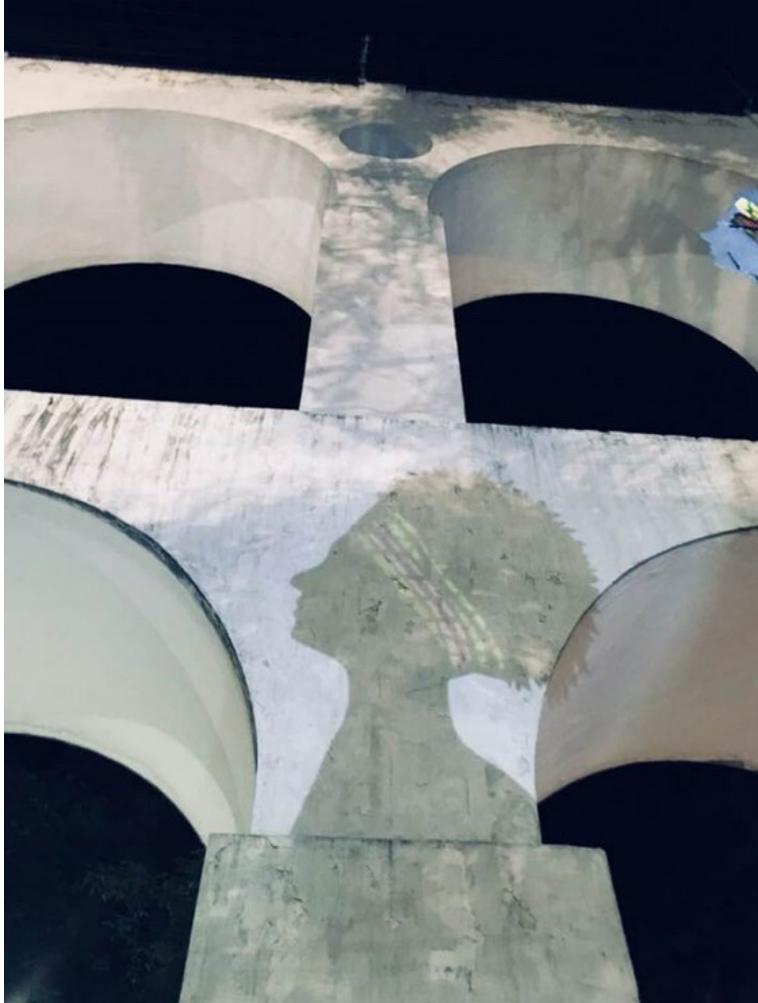
Cerca de duas semanas depois, houve o evento Amanhecer Marielle. Neste evento, na parte da noite, haveria uma grande marcha que partiria dos Arcos da Lapa em direção ao bairro do Estácio, local onde a vereadora foi assassinada. Essa caminhada agregava diversos valores: era uma caminhada política, era uma peregrinação, era uma caminhada espiritual. Atentos a este deslocamento, eu e Tania Alice 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 Estácio, local onde há um casario antigo e onde as ruas carecem de uma forte iluminação, nós fizemos a projeção no casario, a cerca de 100 metros diante do grupo que vinha à frente na passeata. O resultado foi muito impactante para todos os participantes, na medida em que parecia a todos que a sombra de Marielle Franco convocava a todos para seguir em frente. Em outras palavras, a morta retornava para pedir justiça, assim como ocorre na velha tradição teatral.

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

ganhava vida: a morta clamava por 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.

A sombra era luz. A luz era sombra.

Foi um momento efêmero. Foi verdade. Foi teatro.



Performance Sombra é luz. Foto: Tania Alice



Performance Sombra é luz. Foto: Tania Alice.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *O teatro de formas animadas*. São Paulo: EDUSP, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BADDOE, Adwoa. Ananse vira o dono das histórias, In *Histórias de Ananse*. São Paulo: Edições SM, 2006.

BALARDIM, Paulo. *Relações de vida e morte no teatro de animação*. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

BELL, John (org). *Puppets, Masks and Performing Objects*, London: TDR Books, 2001.

BERENSTEIN, Jacques (org). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante. Por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. São Paulo: G. Gili, 2017.

CHINEN, Allan B. *Além do herói. Histórias clássicas de homens em busca da alma*. São

Paulo: Summus Editorial, 1998.

DAVILA, Thierry. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du Xxe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2002.

GARNER, Lynne. *Ananse, The Trickster Spider: Traditional African Folktales retold by Lynne Garner* (vol. I and vol. II). Mad Moment Media Ltd, 2012 (e-book).

GRANNUN-SOLOMON, Victorine. *Anansi, folktales in the Diaspora*. Edited by the Author, 2012.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

KALEKI. *Anansi, o velho sábio: um conto africano recontado por Kaleki*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2008.

LECERCE, François. *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

MONTECCHI, Fabrizio. *Schattentheater/Shadow Theatre*. Band 4: Jenseits der Leinwand. Band 4: Beyond the Screen. REUSCH, Rainer (org). Internationales Schattentheater Zentrum, Schwabisch Gmund:Einhorn-Verlag + Druck GmbH, 2015.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickser, in *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, número 3, volume 1/2. São Paulo: USP, 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84821>. Acesso em: 26 jun. 2018.

REUSCH, Rainer. *Schattentheater / Shadow Theatre. Band 3: Theoria + Praxis*. Schwabisch Gmund:International Schattentheater Zentrum, Einhorn-Verlag, 2015.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SOMMER, Michelle (org.). *Práticas contemporâneas do mover-se*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patrice. Des fantômes épiques aux fantômes tragiques: heritage, transformations, inventions dans l'antiquité grecque. In LECERLE, François. *La dramaturgie de l'ombres*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. (EBook edition). <http://books.openedition.org/pur/29960>

VERGINE, Lea. *When Trash Becomes Art*. Milano: Skira Editore S.p.A, Palazzo Casati Stampa, 2007.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Recebido em: 30/06/2018

Aprovado em: 19/07/2018