



Novos
caminhos
do teatro
de sombras:
performance e
work in progress

Ronaldo Robles
e Silvia Godoy
Cia Quase Cinema – São Paulo





PÁGINA 128: (acima) Espetáculo *Sombras na Arquitetura* (2007), Cia Quase Cinema - Foto de Tainá Azeredo e (abaixo) *Ubu Rei* (2011), Cia Quase Cinema - Foto de Auira Ariak

PÁGINA 129: Espetáculo *Sombras na Arquitetura* (2007), Cia Quase Cinema - Foto de Wallace Puasso

Resumo: Este artigo apresenta os caminhos da pesquisa com teatro de sombra da Cia Quase Cinema dando especial ênfase aos processos criativos e questões conceituais que ajudam a pensar onde o teatro de sombras contemporâneo se encontra com as artes plásticas, performance e cinema. Não buscamos por respostas, mas tentamos formular novas questões que reflitam sobre porque fazer esta arte hoje.

Palavras-chave: Performance; teatro de sombras; *work in progress*; antropologia.

Abstract: This article presents the paths of our research about the Cia Quase Cinema's shadow play giving special emphasis to the creative processes and conceptual issues that help to consider where contemporary shadow play meets fine arts, performance and cinema. We are not looking for answers but are trying to formulate new questions that reflect on why this art is made today.

Keywords: Performance; shadow play; work in progress; anthropology.

A consciência não é a luz que ilumina o espírito e o mundo, mas sim o clarão ou o flash que ilumina a brecha, a incerteza, o horizonte. Ela tende a eliminar o erro, mas para iluminar a divagação. Ela não traz qualquer solução permanente ou sui generis... os progressos da consciência estão, portanto, ligados ao pleno emprego da hipercomplexidade e, se dependem da complexificação social, os progressos da complexificação social vão, a partir de certo limiar, e cada vez com maior frequência, cada vez com mais força, depender também do desenvolvimento das consciências individuais.

Edgar Morin

Foi fascinante o início da nossa pesquisa com o teatro de sombras pela descoberta de infinitas possibilidades de criar imagens em

movimento e projetá-las sobre qualquer superfície. Percebemos a cada experiência que existia um tempo próprio da sombra e que precisávamos dominá-lo para que a imagem fluísse. A mesma sombra que projetávamos numa folha de papel sulfite poderia ser, no momento seguinte, projetada na parede ocupando um espaço totalmente diferente. Esta propriedade da sombra nos fez refletir sobre a importância do espaço e do tempo na construção das cenas no teatro de sombras. A nossa consciência corporal para produzir a sombra que desejávamos era algo que exigia o conhecimento e domínio da produção de sombras somado ao controle consciente do gesto para que a imagem produzida fosse aquela que havíamos concebido em nossas mentes. Uma questão que surgiu na época e que ainda continuamos perseguindo: Porque fazer teatro de sombras hoje?

Fabrizio Montecchi (2007) faz esta mesma reflexão e dialogando com o mestre das sombras buscamos não a resposta, mas aprofundar as indagações que o fazer artístico desta linguagem nos provoca.

Quando nos vimos com objetos diversos nas mãos, luzes em movimento e o corpo dançando de um lado para o outro na tentativa de criar imagens coloridas e silhuetas grandes e pequenas, caímos na gargalhada. Pois, naquele momento havíamos encontrado uma linguagem híbrida que dialoga com vários campos artísticos: artes plásticas, cinema, performance, dança e teatro.

O nome Quase Cinema¹ é emprestado do artista plástico Hélio

¹ Quase Cinema, nome conceito que Hélio vem propor nos anos 1973-74, sendo mais ou menos que uma filmografia, sugere um método de 'escrita' por imagens avulsas recortadas e combinadas entre si. Método inspirado, simultaneamente, na operação das colagens Merz-Merzbau, de Schwitters; no arranjo fragmentário do poema Lance de Dados, de Mallarmé; no conceito de montagem, em Eisenstein resultando em cinematografia; no recurso de livre associação que rege a escrita automática de Breton, no método estrutural dos poemas concretos de Augusto de Campos - e em tantas outras poéticas experimentais modernas. Relativos ao conceito Quase-Cinema são os ambientes Cosmococa, cujo nome-título, pode se dizer, parodia o conceito de "poesia em progresso" enquanto cosmolinguagem proposto pelos primeiros românticos alemães e atualizado nos experimentos das vanguardas nas artes e letras do início do século XX - conceito retomado na poética Ambiental/Experimenta de Oiticica. GUIMARÃES, Patrícia Dias. In: http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/patricia_guimaraes.pdf

Oiticica que criou este conceito para dialogar com o cinema através das obras *Cosmococa*, *Neyrótika* e *Helena inventa Ângela Maria*. O problema para Oiticica não era a simples projeção de imagens, mas a construção de uma nova linguagem que se utilizava da imagem em movimento.

O teatro de sombras oriental não é o que praticamos, embora rendamos todas as honrarias aos orientais pela invenção desta técnica, nos colocamos no lugar estranho de reinventores de uma linguagem milenar, isso porque tudo que criamos é fruto de uma pesquisa particular com elementos estéticos, plásticos e culturais do ocidente. A arte mais próxima, para nós ocidentais, que trabalha com a imagem em movimento é o cinema. Por isso o cinema de artista contamina nossa pesquisa com as sombras: Salvador Dali, Luis Buñuel, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Antonio Dias, Iole de Freitas, Barrio, Arthur Omar, Lygia Pape, Vergara e Helio Oiticica, nos influenciaram a adotar o teatro de sombras como expressão artística. Prestamos nossa homenagem aos artistas Abraham Palatnik e Regina Silveira por nos apresentarem o poder plástico, conceitual e estético da luz, reflexo e sombra no universo das artes contemporâneas. Também voltamos nosso olhar para a obra de Josef Svoboda e Luc Amoros através dos textos, vídeos e espetáculos que conseguimos alcançar.

É possível fazer teatro de sombras, cinema ou fotografia sem a luz?

Victor Hugo faz uma descrição densa do subterrâneo que cortava a cidade luz da época, o escritor trabalha várias páginas do clássico, *Os Miseráveis*, discutindo as condições precárias do esgoto de Paris e dedica poucos parágrafos a descrição do cenário onde o seu personagem, Jean Valjean, carregava nas costas dentro do esgoto o corpo desfalecido de Marius. Falta-lhe a luz para que o personagem visse o cenário e permitisse que o autor construísse a imagem do subterrâneo. Quando ele fala sobre Jean Valjean, neste momento da obra, descreve seus sentidos aniquilando o da visão:

Sua primeira sensação foi de cegueira. De repente, não enxergou mais nada... Tudo que sentia era que pisava em terra firme, e isso bastava. Estendeu um braço, depois outro, tocou as paredes de ambos os lados e reconheceu que o corredor era estreito; escorregou e percebeu que o chão estava molhado. Avançou com precaução um pé, temendo um buraco, um desaguadouro, um declive qualquer, e constatou que o lajeado se prolongava. Uma baforada fétida advertiu-o do lugar em que se encontrava (HUGO, 2002: 1121).

O personagem teve de caminhar cego dentro dos canais de esgoto por longo percurso e quando passava por um bueiro que jogava alguma luz no lugar, permitia que o escritor descrevesse a imagem do local. A saída daquela treva foi guiada pela luz no fim do túnel. A imagem que o autor constrói nesta passagem da obra é a da escuridão completa, conseguimos imaginar as trevas por onde o personagem passou, porém não reproduzi-la como imagem visual. Qualquer tentativa de reprodução visual desta cena exigiria a luz e quando se apaga as luzes o espetáculo de sombras acaba. Para nós o teatro de sombras é uma pesquisa continua sobre a luz, assim como a pintura, gravura, cinema, fotografia e outras artes visuais.

Muitos historiadores afirmam que os pintores das cavernas da pré-história do período magdalenense iam às cavernas para fazer e assistir cinema. Encontramos em Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume relevos gravados nas rochas e pintados com diferentes cores. Quando andamos nessas cavernas com uma lanterna projetando luz nos desenhos, estes se movem de tal forma que conseguimos ver tudo se movendo como num cinema.

Quanto mais os historiadores se afundam 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: 10).

Podemos trocar a palavra cinema na citação acima por imagem em movimento, pois, tanto o cinema, quanto o teatro de sombras e outros muitos aparelhos ópticos produzem a imagem em movimento, porém tão somente a linguagem das sombras consegue fazer desta magia algo real. No cinema a imagem é uma reprodução, já no teatro de sombras, os realizadores estão em cena em tempo real. É justamente esta característica que faz o teatro de sombras pertencer ao universo do teatro.

A sombra nos remete ao primitivo, ao passado distante, aos mitos e rituais que nos fazem falta na atualidade num contraponto ao desenvolvimento tecnológico que atingimos. Este pode ser um dos caminhos possíveis para encontrarmos a resposta para nossa questão sobre a necessidade de um teatro de sombras hoje.

O teatro de sombras do oriente está ligado a rituais, mitos e a cultura local que faz o encenador não representar um personagem como no teatro ocidental.

Ele canta, dança, manipula as sombras e narra histórias, não cria um novo gesto, mas reproduz as formas codificadas que seu mestre lhe ensinou. Ali o encenador é ele mesmo, não representa. O teatro ocidental diferente do oriental é baseado na construção de um personagem onde o ator tem um papel diferente em cada uma das suas peças (BELTRAME, 2005). Nossa formação em artes visuais, antropologia, performance e iluminação cênica conduziu naturalmente a companhia para a concepção de espetáculos que foram influenciados por estes saberes.

Temos em nosso repertório seis espetáculos e uma performance. Durante o processo de criação, produção e pesquisa, desenvolvemos métodos para o trabalho de ator, isso porque, somos o núcleo estável (Ronaldo Robles e Silvia Godoy) da companhia e convidamos artistas para participarem como colaboradores nas novas montagens.

Em alguns espetáculos convidamos atores, em outros performers ou dançarinos. Esta escolha não é aleatória, dependendo do caminho que escolhemos na concepção do trabalho definimos quem poderia vir se juntar a nós.

É essencial a participação de outros artistas no processo da montagem dos nossos trabalhos por dois motivos: a experiência do artista e o convívio do grupo durante o processo de criação. Porque este convívio desestabilizador, despadronizador, incorpora e recria o trabalho num exercício de permeabilidade de novas experiências e processos.

Tivemos a grata oportunidade de participar de alguns mutirões no Jardim dos Ventos do mestre de Seitai-ho, Toshi Tanaka que é professor no Bacharelado em Artes do Corpo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC e durante as aulas ele falava sobre os conceitos desta filosofia oriental que une arte e vida. O mutirão era algo extraordinário, pois a prática corporal não estava dissociada das outras atividades que fazíamos juntos durante o trabalho coletivo. O preparo do almoço, a prática corporal, a limpeza do espaço, a jardinagem e as conversas faziam parte da mesma coisa. A arte do Seitai-ho compreende toda a vida do ser humano. Nosso encontro com este mestre foi importante na escolha do caminho que percorremos no processo de criação e montagem dos novos trabalhos.

Nosso processo parte do indivíduo, passa pelo convívio do grupo e recomeça o ciclo no momento da apresentação. Na apresentação, a experiência do processo de montagem é novamente vivenciado sendo o momento onde 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 distanciamento do cotidiano e harmonização das diferenças e contradições do grupo. 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 limiar,

onde o convívio precisa ser repensado e reestruturado. Os rituais de incorporação, antropofagização dos artistas convidados ao cotidiano da família acontecem com o fazer juntos, com as tarefas coletivas que realizamos diariamente durante o processo de montagem.

A antropóloga e artista Regina Muller fez em seu trabalho de campo a observação participante do processo de montagem de uma nova performance do diretor Richard Schechner, fundador do The Performance Group, 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: 24).

Durante o nosso processo de montagem entramos em crise e para dissolver as contradições que surgem no grupo criamos situações de rituais que têm o poder de resolver os conflitos e aproximar o grupo dando-lhe uma identidade própria: almoçamos juntos, assistimos a filmes, fazemos exercícios e jogos teatrais, estudamos textos, brincamos com as crianças e trocamos ideias. Situações como preparar o almoço, arrumar o local de ensaio ou respeitar o tempo de cada um são importantes 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 onde o 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.

Esta 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 pelo processo. 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 Tuner 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: 24).

Esta forma se tornou nosso método na concepção e criação dos novos trabalhos da companhia. A cada artista novo que chega temos que introduzi-lo ao universo das sombras no tempo e no espaço para que ele entenda nossa 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 do movimento que o corpo consegue atingir.

Produzir sombras a partir de uma pré-concepção de imagem exige o desenvolvimento de uma consciência mental e corporal que só atinge quem experimenta e pesquisa o teatro de sombras contemporâneo.

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 vôo, 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 objeto, embora não seja ele mesmo fisicamente, é seu duplo numa outra qualidade metafísica, o sentimento e intenção do ator estão impressos no reflexo sombra que projeta, seja do seu próprio corpo ou de um objeto. Conseguir ser uma águia em cena, não representá-la é a pesquisa que fazemos a partir do exercício que propomos com as sombras. É este trabalho de ator que propomos dialogar com o universo da performance tendo sempre nosso olhar voltado para o teatro.

Quando existe a necessidade de fala ou presença cênica do ator na frente da tela encontramos o desafio maior, pois é neste momento que precisamos criar uma forma de tradução daquilo que praticamos na sombra para o conjunto do espetáculo.

No caso da fala reduzimos o texto apenas ao necessário e procuramos acessar aquela brincadeira que a criança faz onde ela não representa um personagem, mas vivencia, ou a mesma categoria de pensamento que existe nos rituais indígenas, onde a voz, a roupa e todos os elementos são partes de uma experiência real. Procuramos esta aproximação com o ritual e a brincadeira de criança para darmos unidade entre a performance do ator na produção de sombras com sua aparição na frente da tela e quando fala algum texto.

Voltando ao vôo da águia que falamos anteriormente, mesmo que nunca tenhamos presenciado uma águia voando, certamente esta imagem já nos foi apresentada através de algum filme ou imagem impressa. Assistir filmes, ver gravuras, fotografias, pinturas e ler poemas que falam de uma águia em pleno vôo trazem da nossa lembrança emocional o vôo adormecido em nós. A partir disto, trabalhamos o gesto através da sombra projetada sobre uma superfície, uma parede. O ator manifesta a águia que existe nele através do gesto corporal e a sombra do seu gesto contem a águia.

Nosso trabalho 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 o início da pesquisa cênica. Muitas vezes o resultado desta experimentação cênica é algo muito diferente do que desenhamos, isso ocorre porque o processo de criação é aberto a propostas e introdução de novos elementos 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*. Temos nosso roteiro documentado através de um vídeo que gravamos no final do processo.

Nosso primeiro espetáculo, *A Princesa de Bambuluá* (2004), foi exclusivamente de sombras, seguiu a fórmula de gravar a trilha sonora com a voz do narrador em *off*. Partimos da trilha sonora para construção das cenas e literalmente corremos muito para que a narrativa com sombras encaixasse na narração gravada. Eram duas narrativas superpostas, ainda introduzimos a projeção de slides e três janelas de diferentes tamanhos. A possibilidade de superposição de narrativas nos encantou e uma pergunta nos fez continuar: Qual é o trabalho do ator no teatro de sombras que pesquisamos?

Já no segundo trabalho, *A Polegarzinha* (2005), chamamos o diretor de teatro Wilton Amorim, que havia trabalhado no Grupo Vento Forte por muitos anos e tinha uma vasta experiência com o teatro pós-dramático. O espetáculo ficou lindo, mas durante o processo ficamos incomodados com os diálogos e texto que acabou entrando na montagem. Tivemos que interpretar e isso foi um enorme desafio, brigamos, batemos o pé e no final topamos fazer daquela forma, foi uma maravilhosa experiência. Aquele processo nos fez perceber que nossa pesquisa não era focada no teatro dramático, mas em algum outro lugar de onde pudéssemos olhar para o teatro e refletir sobre.

O que nos incomodou naquela montagem foram os diferentes processos que o ator teve que passar:

1º trabalho como ator/manipulador - performer das sombras;

2º trabalho de ator na construção de um personagem para atuação à frente da tela;

Era o mesmo artista que num momento produzia as sombras e no outro estava à frente interpretando um personagem. Nossa questão foi como utilizar duas linguagens cênicas diferentes e ainda assim manter a unidade do espetáculo de sombras?

Nosso desafio estava em manter o espetáculo de sombras, mesmo tendo um ator à frente junto com as sombras. Conseguimos neste trabalho chegar num equilíbrio, mas o desafio estava colocado.

Na terceira montagem, *Um Maestro Louco Por Beethoven* (2006), encontramos uma linha condutora no processo de criação e concepção que nos interessou. Neste trabalho, começamos a pesquisar imagens que permeiam o universo simbólico de um maestro, da orquestra e da vida e obra de Beethoven. A partir destes elementos iniciamos a montagem do espetáculo com objetivo de encontrar uma maneira de preparar o ator através das sombras e que todo conceito do espetáculo fosse permeado pelo universo da performance. Fizemos a preparação do ator a partir da relação deste com as sombras, fazendo-o perceber no espaço tempo a projeção do seu gesto e sua expressão corporal. A nossa proposta de direção foi que o ator regesse a orquestra de sombras como se fosse o próprio maestro, mesmo estando à frente o ator não estaria interpretando um papel, mas vivenciando a regência da orquestra de sombras. O ator não era outra pessoa no palco, se tratava dele mesmo em outro estado corporal/mental. Os atores, neste trabalho, são eles mesmos tanto no momento em que produzem sombras como no momento em que estão à frente da tela.

Começamos a observar pessoas no mundo real que se destacam na sociedade como imagens simbólicas de uma atividade artística: o violeiro, o maestro e o dono do circo, são carregados de simbologia e representam uma cultura específica. Falar de violeiro é penetrar num universo particular de imagens, mitos e lendas. O mesmo ocorre com o dono do circo e o maestro. O professor de fotografia Boris Kossoy, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade

de São Paulo – USP, durante uma aula mostrou uma foto da figura de um maestro regendo os mortos num cemitério. Aquela imagem permaneceu nítida na memória, isso acontece devido à força simbólica da imagem: reger os mortos.

Catalogamos algumas destas figuras simbólicas que são cheias de significados e no quarto espetáculo trabalhamos o universo do violeiro: *Violão, Viola e Outras Cordas* (2007). No quinto espetáculo *Circo de Sombras* (2009) inspirado no filme *I Clown*, de Fellini, mergulhamos ainda mais nesta pesquisa de arquétipos da cultura ocidental até chegar ao pai da performance Alfred Jarry e dissecar a imagem simbólica que ele construiu do pai *Ubu Rei* (2010).

Nesta altura já tínhamos consciência de que nossa pesquisa ligava um trabalho ao outro resultado de um processo contínuo. Estes atores do mundo social: o maestro, o dono do circo e o violeiro são performers por excelência. A diferença que encontramos entre um maestro e outro está na personalidade, em algo muito individual do artista.

Renato Cohen nos ajuda a entender o processo que percorremos quando apresenta os conceitos de performance e *work in progress*:

Na direção de um Zeitgeist contemporâneo, a produção inaugural, veiculada pela performance e pelas artes de fronteira incorpora códigos artísticos que utilizam narrativas superpostas – a partir de emissões polifônicas e polissêmicas, na ordem da sincronicidade e da pluralidade, operando, nessa trama, linguagem que transitam pelo texto/imagem, pelas emissões subliminares, pelo texto/partitura (com vários leitmotiv e hierarquias de significação) possibilitando fruição e cognição ambivalentes. Nessa operação criativa, constitutiva de novas linguagens e narrativas, são incorporados procedimentos axiomáticos do happening e da performance como uso de *work in progress*, a absorção do “erro” e do acaso, da caoticidade e das vicissitudes cotidianas, da produção mutante – que carrega o efêmero “elan vital” – subvertendo a representação e o aprimorismo próprios do contexto teatral. Essas construções cênicas,

conceituais, operam-se com deslocamentos de edifício-teatro e do edifício-museu (COHEN, 1996: 67).

Todos estes espetáculos ainda continuam sendo reelaborados, recriados em alguns pontos, pois quando paramos de pesquisar um trabalho deixamos de nos apaixonar por ele e temos que enterrá-lo. Esses trabalhos carregam algo de comum dentro do processo contínuo de uma experiência artística que fazemos com as sombras.

A performance *Sombras na Arquitetura* é um *work in progress* que realizamos desde 2007. Rompemos com a caixa preta do teatro e levamos o teatro de sombras para as ruas numa intervenção que projeta imagens simbólicas nas paredes de prédios históricos da cidade criando uma fissura na rotina da metrópole, um abalo.

O trabalho vai para além do momento da apresentação. Procuramos propor uma mudança no cotidiano da cidade: apagar as luzes da Estação da Luz em São Paulo ou da Pinacoteca do Estado é uma ação que interrompe a rotina da cidade abrindo novas possibilidades de utilização do espaço público pela arte e uma reflexão sobre o cotidiano da vida urbana, sobre as coisas estabelecidas pelo sistema. Rompemos com os movimentos corporais cotidianos daquele espaço e convidamos as pessoas a olharem para o céu, moverem as cabeças, o olhar para cima, para um lugar que embora seja familiar está alterado pela presença do teatro de sombras.

Como nas cavernas que citamos acima, pintamos as paredes da cidade com silhuetas, luzes e cores numa ação cênica que tem como pesquisa a força simbólica das sombras. Nossa pesquisa com projeções de sombras gigantes na arquitetura começou no evento denominado *Virada Cultural* da cidade de São Paulo (2007). Projetamos a imagem do Maestro inspirada naquela fotografia que o professor Boris Kossoy fez. Nosso Maestro de Sombra tinha a tarefa de reger a cidade de São Paulo. Nesta mesma apresentação projetamos a sombra de uma mulher pilando cores, colocamos dentro de um enorme pilão gelatinas coloridas, e quando a performer socava o pilão a gelatina voava para fora produzindo reflexo de

cores. Escolhemos o edifício mais alto do Vale do Anhangabaú e o edifício Martinelli no centro da cidade de São Paulo. As sombras atingiram 100 metros de altura podendo ser vistas a quilômetros de distância. Durante a apresentação um grupo de jovens chegou próximo e disse ter vindo de muito longe para ouvir a orquestra que o Maestro estava regendo; um dos rapazes nos disse que durante a caminhada conseguia ouvir a música da orquestra. Eles imaginaram que tinha uma orquestra real e que a sombra que estavam vendo era do maestro no exercício do seu trabalho. A trilha sonora desta primeira apresentação foi o som da cidade com seus ruídos, gritos, carros, aviões e todo conjunto sonoro da metrópole.

A pesquisa caminhou para o universo do homem e da mulher urbana, pesquisamos imagens simbólicas que pudessem irromper sentimentos e lembranças das atividades destas pessoas na cidade: mulheres lavando roupa, homens martelando, pedreiros, prostitutas, cozinheiras e lavadeiras foram vivenciadas pelos performers. A pesquisa sobre estes arquétipos urbanos nos provocava o desejo de mostrar o grotesco, a avareza e a miséria urbana.

O texto profano *Carmina Burana* é cheio de imagens e nos pareceu apropriado na incorporação de novos símbolos da vida urbana. Mergulhamos nas imagens deste maravilhoso texto e no processo incorporamos o som da ópera *Carmina Burana*, de Carl Orff e procuramos a roda da fortuna na podridão das cidades: avareza, desigualdade e poder.

Algumas imagens foram deixadas para trás, outras incorporadas e como um andarilho que vai acumulando coisas e no caminho dispensando outras, seguimos nossa pesquisa. Fizemos em 2010 a abertura do 20º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo em comemoração aos seus 20 anos de existência. Para elaborar este trabalho com sombras assistimos aos mais significativos curtas deste festival. Após a apresentação que fizemos com sombras na abertura, as imagens dos filmes que assistimos não saíam da nossa cabeça: *Deus é Pai*, *Ilha das Flores* e *Vinil Verde* são alguns curtas que deixaram lembranças.

Decidimos incorporar algumas imagens e sons de filmes que julgamos simbólicos e significativos, como a imagem do homem carregando a cruz no filme, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte.

Durante a performance *Sombras na Arquitetura* entramos num estado psicofísico que nos conduz a uma contínua ação no fluxo da cena. Esboçamos o roteiro da performance e deixamos aberto para o acaso e durante a apresentação; muitas coisas atravessam o trabalho, nos comunicamos o tempo todo durante a ação, ora orientando os performers, ora conduzindo a fonte de luz, ora direcionando as imagens e o todo tempo performando. Nosso nível de atenção, escuta, sensibilidade e presença cênica são levados aqui às últimas conseqüências, sem o qual o trabalho não acontece. O público vê os bastidores do trabalho, está tudo ali exposto, aberto para que o espectador sinta a vibração, a energia que contamina a nós, as sombras e o espaço. Quando acabamos a performance estamos exauridos como se fosse extirpado um pedaço de nós mesmos durante a apresentação. Quando pensamos no teatro de sombras oriental e todo processo ritual que o revitaliza a cada apresentação, temos a sensação de revitalizar o teatro ocidental através do teatro de sombras num diálogo profundo com os paradoxos e contradições das artes contemporâneas.

Chegamos à conclusão que, embora tenhamos refletido durante a elaboração deste texto sobre o teatro de sombras que pesquisamos, a indagação que nos moveu no início deste artigo se multiplicou em várias outras questões que nos provocam a continuar nesta prática teatral descobrindo novos caminhos e fronteiras do teatro de sombras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRAME, Valmor. *Teatro de Sombras: técnica e linguagem*. Florianópolis: UDESC, 2005.
- COHEN, Renato. Performático, performance & sociedade. *Transe*.

- Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance. Brasília: UNB, 1996.
- DAWSEY, John Cowart. O teatro dos “Bóias – frias”: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*. Antropologia e Performance. Porto Alegre: UFRGS, ano 11, n. 24, 2005.
- HUGO, Victor. *Os Miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro Cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.
- MONTECCHI, Fabrizio. Além da tela – reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. *Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, 2007.
- MORIN, Edgar. *O Paradigma perdido: A natureza Humana*. Portugal: Europa América, Mem Martins, 1988.
- MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e performance. *Horizontes Antropológicos*. Antropologia e Performance. Porto Alegre: UFRGS, ano 11, n. 24, 2005.